

---

# ЕСТЕТИКА НЕВИДЉИВОГ

---

## ТАКТИЛНОСТ У ФУНКЦИЈИ СТРУКТУРАЛНОГ ЕЛЕМЕНТА СТРИПА

**Сажетак:** У експерименталним формама стрипског медија које одступају од класичних штампаних форми и базирају се на интеграцији различитих медија, структура стрипа разлаже се на садржаје који као посебне врсте модула учествују у његовој дефиницији. Кроз приказе студија случаја пројеката који стрип постављају на граничне позиције ликовних и примењених уметности, описано је могуће дефинисање структуре стрипа, независно од продукционих технологија које су га иницијално обликовале. Комбиновањем савремених технолошких процеса и класичних ликовних техника, експериментални стрип у најчистијем облику нуди дефиницију медија ослобођену техничких условљавања и показује суштину његове структуре, коју током година мењају технолошке промене. Сама структура медија остаје његова главна окосница, која се у савременом добу, применом нових технологија, обликује на начин да медиј чини доступним публици различитих визуелних капацитета, те публика стрипа постаје потпуна. Тактилна димензија у обликовању медија показује независност структуралне организације медија у односу на систем продукције и прејудуцира естетику њених елемената у будућим технолошким модификацијама и иновацијама.

**Кључне речи:** *интердисциплинарност стрипа, инклузија, тактилност, хаптичка адаптација.*

### *Поимање стрипа кроз технолошке и медијске аспекте*

Досадашња описивања медија стрипа, преламала су се у више паралелних равни, које су се једнако тичале технолошких и ликовно-графичких, али и методолошких структуралних одредница. Иако могуће дефинисање стрипа захтева

свеобухватно промишљање његове структуре у више праваца, чини се да савремене тенденције кристализују премису да се структура стрип медија одржава „на себи као таквој”, односно, независно од технолошких промена. У периодима зачетака озбиљнијих теорија стрипа (осамдесете године двадесетог века), као важно својство медија истицала се, нарочито од стране угледних теоретичара попут Дејвида Кунзла (David Kunzle), искључивост штампарске технике.<sup>1</sup> Током деценија успостављања теоријског обличја стрипа, аутори су сучељавали ставове о ранијим сличним формама и они су, очекивано – бивали поларизовани. Док је скроман број аутора (попут П. Радичевића), стрип форме уочавао од времена Старог Египта или црквене средњовековне уметности, многи други су (Б. Тирнанић, N. Sohn, М. Радовановић, З. Зупан, Ј. Кљакић...) држали становиште да без друштвених прилика, контекста и технолошких датости, зачетак медија не може бити доведен у питање. Суштина става који технолошки процес уводи у структуру медија, претпоставља нужност „обраћања масовној публици”,<sup>2</sup> те „мобилност”<sup>3</sup> медија. У коначним разматрањима поменутих аутора, ова врста дела (ма ком раздобљу да су припадала), обухваћена су термином „протострипа”,<sup>4, 5</sup> а у студијама случаја, као резултат ових претпоставки, дело бива потврђено у свом изворном медију („фигуративној наративној уметности”<sup>6</sup> и слично). Нешто другачије тумачење дела, односило се на ауторе који су из стрипског медија преузимали карактеристичне ликовно-графичке конвенције, али без наративног аспекта у оквиру третираног медија,<sup>7</sup> градећи потпуно специфичан израз, али само по уделу „визуелног вокабулара”<sup>8</sup> који припада стрипу. Дакле, у процени једног дела, теоретичари су се водили не само медијем извођења, већ најпре главном суштином: наративним потенцијалом *слике*.

---

1 Tomić, S. (1985) *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad: Forum, str. 40.

2 Радовановић, М. (2014) *Српски стрип – порекло, развој, значај* [дипломски рад], Факултет за медије и комуникације, Београд: Универзитет Сингидунум, стр. 11.

3 Tomić, S. *nav. delo*, str. 56.

4 Ивков, С. (1995) *60 година домаћег стрипа у Србији 1935–95* [каталог изложбе], Суботица: Ликовни сусрет, стр. VII.

5 Радовановић, М. *нав. дело*, стр. 16.

6 Tomić, S. *нав. дело*, стр. 41.

7 Rustemagić, E. (2011) *Profesionalne tajne stripa*, Celje: Strip Art Features, str. 141.

8 McCloud, S. (2005) *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost* (prev. Danilo Brozović), Zagreb: Mentor, str. 20.

У светлу развоја технологија у 21. веку, а нарочито дигиталних медија, чини се да је поновно разматрање технолошког чиниоца у конституисању или модификацији неког медија посве неопходно. Овом темом, нарочито темељно бавио се Б. Милтојевић у више новинских приказа, а посебно студиозно у својој књизи *Дигитални стрип*. Ова опсежна студија говори управо у прилог томе да форма дигиталног стрипа више не подлеже штампи, али да та чињеница не оспорава нити дезинтегрише сам медиј стрипа, штавише, обухвата га у новим специфичним појавностима, којима се не инсинуира додавање или одузимање самој структури медија, услед нових или измењених технолошких особености. Тиме се доводи у питање актуелност горенаведеног става неколицине аутора о непостојању стрипског медија без штампе, јер нас нове технологије, захваљујући којима стрип наставља своје постојање, демнатују и обавезују да раније дефиниције стрипа поново преиспитамо, изменимо или допунимо. О томе је З. Посавац, у раним студијама о стрипу (седамдесете године двадесетог века) забележио: „као и друге умјетности мијења се и ова (стрип, прим. аут.) са својим временом”,<sup>9</sup> те да се његова савременост огледа управо у *плурализму стилова*.<sup>10</sup> Б. Милтојевић, уводи појмове *покретног, продуженог стрипа* (рекомбиновање штампаног стрипа и анимације)<sup>11</sup> и истиче нова значења односа бесконачне дигиталне *слике* – *фрејма* и *стриповског панела*,<sup>12</sup> док истовремено запажа да се у свом формалном, али и суштинском – дигитални стрип све више окреће *тактилном*.<sup>13</sup> Парадоксално, стиче се утисак, да је данас доступност (дигиталног) стрипа путем мрежа далеко већа, него што је то у прошлим временима била његова штампана форма, којом је одређен сам зачетак медија. Дигитални стрип неоспорно јесте стрип, уважавајући притом и некадашњи захтев за масовном дистрибуцијом и мобилношћу.

Како су медију стрипа претходили други медији,<sup>14</sup> мноштво одредница стрипа везано је за појмове илустрације,<sup>15</sup>

---

9 Posavac, Z. (1975) *Strip i stripologija, Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 22–23, Zagreb, str. 138.

10 Исто, стр. 139.

11 Милтојевић, Б. (9. август 2014) Покретни стрипови, *Политика*, сепарат „Култура, уметност, наука”, Београд: Политика АД, стр. 9.

12 Miltojević, B. (2013) *Digitalni strip*, Novi Sad: Komiko, str. 14.

13 Милтојевић, Б. (19. јул 2014) Смајли и бесни човечуљак у земљи виртуелних чуда, *Политика*, сепарат „Култура, уметност, наука”, Београд: Политика АД, стр. 6.

14 McCloud, S. нав. дело, стр. 151.

15 Ивков, С. нав. дело, стр. 248.

---

сликовнице („рудимент стрипа”),<sup>16</sup> или „развијени облик карикатуре”.<sup>17</sup> Нарочито су сликовнице сматране блиским стрипским формама, али је граница постављена у визуелним<sup>18</sup> или значењским<sup>19</sup> односима текста и слике, односно њихових улога у наративном току. Најзад, на траговима свих наведених односа, теоретичари су током времена посебно разматрали и важно питање везано за релацију медиј – уметност,<sup>20</sup> које је уопштено закључено ставом да „стрип није нити може бити (...) уметност”,<sup>21</sup> те да је у једном медију реферирање на *уметничко*, садржано тек у његовом „унутрашњем потенцијалу”.<sup>22</sup>

### *Експерименталне форме – гранична подручја стрипа*

У историји југословенског, потом надаље српског стрипа, рани експерименти описују се од средине (код неких аутора и краја) седамдесетих година двадесетог века. Иако се у свету та врста искорачила, пре свега подстакнута Крамбовим (Robert Crumb) радом догодила раније,<sup>23</sup> овај период је, сем важности појаве експеримента, уједно први тренутак у коме се дешава и важна промена – улазак стрипа у галеријске просторе.<sup>24</sup> О томе П. Ивановић у свом дипломском раду „Београдски стрип” бележи:

„Стрипови који су настајали у периоду постојања ове групе (група 'Туш', прим. аут.) били су карактеристичног стрип израза, они су рушили све постојеће норме класичног стрипа, као што су вођење радње кроз сценарио и кадрирање, али и поштовање основних правила у цртању, а такође и сама форма стрипова ове групе је била карактеристична по својој дужини, односно стрипови су били изразито кратки, а порука коју је уметник преносио изражавана је најчешће

---

16 Ignjatović, S. (1979) *Poetizam stripa*, Osijek: Revija, str. 45.

17 Zupan, Z. (2007) *Vek stripa u Srbiji*, Pančevo: Kulturni centar, str. 12.

18 Tomić, S. нав. дело, стр. 46.

19 Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

20 Kon, N. (2009) Razbijanje definicije stripa: odvajanje kulturalnog od strukturalnog u stripu, *Zarez*, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, br. 247, Zagreb: str. 26.

21 Кљакић, Љ. Ј. (2010) *Стрип, проширени медиј. О неким аспектима стрипа, његовог језика и садржаја, Трећа генерација: огледи о стрипу, фигуралној нарацији, популарној култури, трагању за слободом, утопији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд, стр. 7.

22 Исто.

23 Ивановић, П. (2010) *Београдски стрип* [дипломски рад], Београд: Висока школа струковних студија – Београдска политехника, стр. 45.

24 Исто, стр. 42.

---

у једној табли стрипа. Ова група аутора је уз уметнике окупљене у групи 'Студио за нови стрип' из Лучана и ауторе окупљене у групи 'ЗЗОТ', као и још један број уметника, практично поставила основ за развој експеримента у стрипу и новог стрип израза на овим просторима, који је свој замах добио појавом читавог низа младих аутора деценију касније."<sup>25</sup>

Почевши од јануара 1979, захваљујући активности Туш-групе која је тада основана,<sup>26</sup> експериментални израз присутан је на сцени у пуној активности, а већ 1980. године излази и књига стрипа под називом *Луди језик*<sup>27</sup> у целости посвећена овој групи. Ова врста стрип форме, бележи С. Игњатовић: „...са особеном знаковношћу и семантиком, мимо устаљених кодова и идиолекта комерцијалног стрипа, односно уз уважавање тек основних правила овог медија (која се, потом, разграђују или надограђују, превазилазе захватом и значењем) стиче 'право грађанства' и у дневној штампи".<sup>28</sup>

Примећени су и експерименти Горана Ђорђевића и Војислава Радуловића, под називом *Процеси у квадратном систему* (негде и: „Истраживања процеса у квадратном систему”,<sup>29</sup> објављени у *Пегазу* бр. 4–5, 1975), који се издавају занимљивим проконцептуалним садржајем, те их теоретичари и хроничари виде као засебно поље деловања у стрипу, називајући их јасно „графичким спекулацијама”.<sup>30</sup>

У овом периоду делују и Миленко Пајић и Владимир Дуњић у оквиру „Студија за нови стрип” у Лучанима. Од 1977. до 1979. излагали су своје радове у Београду (СКЦ, Галерија Атељеа 212), Чачку (Дом културе) и Загребу (Галерија сувремене умјетности),<sup>31</sup> али нису били познати широј јавности. Б. Јанковић и Д. Стојић приредили су 2007. године монографију *Студио за нови стрип*, сабирајући њихове експерименталне табле и осветљавајући овај период њиховог стваралаштва у области стрипа (1975–1980).

Граничним формама стрипа и његовим трансформацијама бавили су се и Вујица Решин Туцић и Славко Матковић.<sup>32</sup>

---

25 Исто, стр. 60.

26 Ignjatović, S. нав. дело, стр. 75.

27 Ивановић, П. нав. дело, стр. 60.

28 Ignjatović, S. нав. дело, стр. 75.

29 Zupan, Z. нав. дело, стр. 81.

30 Ignjatović, S. нав. дело, стр. 79.

31 Zupan, Z. нав. дело, стр. 81.

32 Вељашевић, В. (2014) *Ненаративни стрип — примена принципа формалне редукације* [докторски уметнички пројекат], Београд: Факултет ли-

Како је Матковић деловао између књижевности и визуелних уметности, следствено је користио стрип у својим уметничким истраживањима, чији су резултат „радови редуковани до нивоа знака, са намером да својом једноставношћу, и корелацијом са другим комадима из серије формирају целину”.<sup>33</sup>

Уопштено узевши, одступања од класичног израза теоретичари своде под „алтернативно, истраживачко, експериментално”,<sup>34</sup> које карактеришу инверзија,<sup>35</sup> ауторство,<sup>36</sup> слобода,<sup>37</sup> (негде је то и „антистрип”)<sup>38</sup> са обраћањем публици које је „директно, ангажовано и тематски непредвидљиво”.<sup>39</sup> У времену у коме су настајале, експерименталне стрипске форме биле су недовољно разумљиве, о чему сведоче и поједини инострани стрип аутори, попут Џулса Фајфера (Jules Feiffer), који за своје ране стрипове каже: „У току првих седам година мог рада људи су тврдили да оно што цртам уопште нису стрипови”.<sup>40</sup> Комплексност и ширину појма опозита класичног израза А. Туцаков описује као *underground*:

„*Underground* стрип јесте критика наративне организације, графичке и цртане структуре, јунака, етичких начела, па и продукцијских и дистрибутивних канала комерцијално етаблираног стрипа. Док комуникациони модели комерцијалног стрипа почивају на низу стандардних процеса и правила од којих ретко одступају, *underground* прихвата стратегију обртања функцијски континуиране радње, нарушавањем једносмерне наративне логике, временски след је померен или сасвим сажет, не поштују се монтажни закони, облик и величина поља нису униформисани. Сам начин визуелног предочавања је антидескриптиван, не постоје типске стереотипне физиономије јунака, већ су, напротив, антиподи свакој идеализацији, деформацијом анатомских представа фигура, уз пропорционални несклад мерила простора и предмета.”<sup>41</sup>

---

ковних уметности, Универзитет уметности, стр. 31.

33 Исто, стр. 37.

34 Павковић, В. (2003) *Наш слатки стрип*, Београд: Народна књига – Алфа, стр. 94.

35 Bogdanović, Ž. (1994) *Umetnost i jezik stripa*, Београд: Orbis, стр. 26.

36 Miltojević, В. (1994) *Tragovi u plavoj ilovači*, Ниш: Dom, стр. 60.

37 Miltojević, В. (2006) *U paukovoј mreži*, Београд: Narodna knjiga, стр. 91.

38 Tirnanić, В. (1989) *Ogled o Paji Patku*, Београд: XX vek, стр. 172.

39 Obradović, S. (2007) *Novosadski strip*, Нови Сад: Prometej, стр. 274.

40 Tirnanić, В. нав. дело, стр. 172.

41 Tucakov, А. (2000) *Strip u Srbiji 1975–1995*, Београд: Zadužbina Andrejević, стр. 98–99.

---

Међутим, процеси алтернативног као противуречја класичног стрипа седамдесетих година у Југославији (или пак ранијих година у Америци), сводили су се на једну одређену врсту експеримента, која се тичала поетике, монтажног принципа или третирања призор–поља, али која у самој продукцији (превасходно штампа, евентуално колаж или фото–колаж) није у значајној мери одударала од продукцијског стандарда медија. Стрип продукција је између педесетих и седамдесетих, без обзира на појаву експеримента, у суштини „концептуално остала иста”,<sup>42</sup> те видљивији помаци долазе тек почетком нашег века. Када током деведесетих година двадесетог века „алтернативни и експериментални стрип преузимају доминацију у стрип–издаваштву”<sup>43</sup> сцена се мења тек у релативизацији позиција ових поларитета, али су даљи експерименти изузетно ретки. Та пракса и не изненађује ако знамо да је одбацивање клишеа јако тешко, с обзиром да су „корени таквог приступа уједно и корени самог стрипа”.<sup>44</sup>

З. Зупан у књизи *Век стрипа у Србији* бележи и запажања Н. Грујичића да је „деведесетих година код нас ,главни ток представљао заправо алтернативни, андерграунд стрип...”<sup>45</sup> те цитира Михаила Куртовића: „Без обзира колико била јака и зачуђујућа снага фанзинског, односно алтернативног стрипа, на њој не може почивати читава девета уметност. Стрипу је неопходно 'хорско певање', а то значи ускладити најразличитије гласове, јер је то прави начин његовог постојања”.<sup>46</sup> Љ. Кљакић такође износи сличан став, истичући да је „најпримереније у оквиру једне стрип праксе одговорити другом”,<sup>47</sup> односно, сачувати јединство медија кроз најшири спектар израза.

### *Простор деловања и деловање у простору*

Београдски Међународни салон стрипа, од оснивања (2003) у систематизацији награђивања аутора, учесника Салона,

---

42 Кљакић, Љ. Ј. (2010) Слобода или стрип. Кратки извештај са једног узбудљивог путовања, *Трећа генерација: огледи о стрипу, фигуралној наративи, популарној култури, трагању за слободом, утопији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд, стр. 3.

43 Радовановић, М. нав. дело, стр. 66.

44 Varadi, T. (mart 1978), Stripovna naracija ili ponovno čitanje „Virusa”, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad: NIP „Forum”, OOUR Marketprint, str. 92.

45 Zupan, Z. nav. delo, str. 124.

46 Исто.

47 Кљакић, Љ. Ј. (2010) Човек за стрип, *Трећа генерација: огледи о стрипу, фигуралној наративи, популарној култури, трагању за слободом, утопији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд: стр. 3.

---

укључује и „награду за иновацију у стрипу” и то је можда једино опште место на коме се током година (сада већ више од деценије и по) могу видети експериментални приступи аутора, а чиме се они и подстичу да делују у оквиру овог поља. Управо наведено говори у прилог важности институционализације стрипа (о чему је већ било речи), јер иако она има тежњу уопштавања у формалном смислу (па и садржајном), неретко значи и доследност и континуитет који су у овом случају само допринели подсећању на важност експеримента, односно изражајну особеност медија која сукцесивно доприноси његовом развоју и трајању.

На петом београдском Међународном салону стрипа, 2007. године је нарочито био запажен рад аутора Александра Ђурића – просторни стрип: „Прича о поноситом човеку”. Иако су му претходили аутори с интересантним промишљањима (Н. Пејић, М. Веселиновић, С. Рестецка (S. Rostecka) и Ж. Санецка (J. Sanecka) – пољске стрип ауторке и Б. Миленковић), њихови радови више су се тицали техничких модификација, али таквих које су нимало или у тек незнатној мери уопште разматрале или доводиле у питање структуру самог медија. Александеров рад, у самом каталогу описан инсталацијом,<sup>48</sup> много је више од *просторне поставке*, најпре због наративног потенцијала. Тродимензионалност у овом раду односи се на више равни – формалну, структуралну и семантичко-идејну – и по томе овај рад надилази поимање инсталације као такве, јер се не односи на интервенцију у простору која је садржај самог простора, односно, ону интервенцију која мења перцепцију простора нити му даје нека значења. Каталог петог Салона доноси рецензију З. Стефановића у којој посебно запажа да се „највећи продор у алтернативном изразу није десио у дводимензионалној форми (која је само ликовно потврдила већ виђене школе), већ у проширивању стрипске уметности ван папирног медијума – на инсталацију, просторну интервенцију и скулптурну димензију”,<sup>49</sup> чиме се најзад подсећа и изнова указује на оправданост теза о неусловљености медија начинима његове технолошке реализације. Ђурић поводом награђеног рада у септембру 2008. године приређује изложбу *просторног стрипа* у Студентском културном центру у Београду, под називом „Сервис за динамику простора” где, сем награђеног рада, излаже и још неколико експеримената заснованих на сличном принципу структурисања. У приказу ове изложбе С. Вуковић вредност и иновативност

---

48 Ćurić, A. (2008) *Prostorni strip* [PDF prezentacija], Beograd: str. 1, 30.

49 Stefanović, Z. (2007) *Hiljadu cvetova, okean pupoljaka, Peti međunarodni salon stripa*, [katalog izložbe], Beograd: Studentski kulturni centar, str. 2.

---



у Ћурићевом раду, налази у напуштању стереотипских односа стрипа и савремене уметности, (претходно) утврђеним директним трансферима из једне области у другу.<sup>50</sup> У овој промени приступа медију, а у односу на претходно награђиване експерименте, постављено је важно питање о структури стрипа, на начин који до тада није био разматран. Зато и о материјалности у самом раду Ћурић истиче „...да је потпуно небитно од каквог материјала је стрип, већ оно, око чега треба обратити пажњу, јесте правилан психолошки и визуални приступ према његовој причи, кадровима и табли као завршном производу...”<sup>51</sup> Надаље се награђени експериментални радови на Салону не истичу посебном иновативношћу до ергодицке<sup>52</sup> приче М. Милинић Богдановић (2010) или радова А. Гајића (2011, 2012). У оба Гајићева рада („Камени стрип” и „Премотавање”) интересантан је приступ читању рада, јер захтева интерактивност и неку врсту *тактилне* активности читаоца. Гајићево „Премотавање” значајно је као први експериментални рад у историји ове манифестације који је понео и главну награду Салона (Grand Prix), чинећи изузетак свих прошлих и наредних Салона (до 2018). Аутори су затим експериментисали материјалима не одступајући од класичног наративног тока, враћајући се на стандардизоване *медијске трансфере*, до евентуалног увођења звука у стрип (А. Петровић, 2015), који је интересантан са аспекта уврежене „аудио–визуелне суштине”<sup>53</sup> стрипског језика. Експанзија иновације из 2007. године, или ванстандардни приступи, нису више понављани. Ипак, Међународни салон стрипа остаје отворени простор деловања за све ауторе чији експериментални радови имају „посебну ликовну поетику и на тај начин разбијају стереотипе о овом уметничком медију”.<sup>54</sup>

Нешто другачији је случај са експерименталним стрипом „Бажка о крушки и зецу” ауторке Драгане Купрешанин, серији цртежа намењеној за приказивање у простору. Серија је започета 2008. године и настајала је sukcesивно, у „наставцима”.

---

50 Вуковић, С. (20. септембар 2008) Стрип од плеха, гвожђа, иверице..., *Политика*, сепарат *Култура, уметност, наука*, стр. 5.

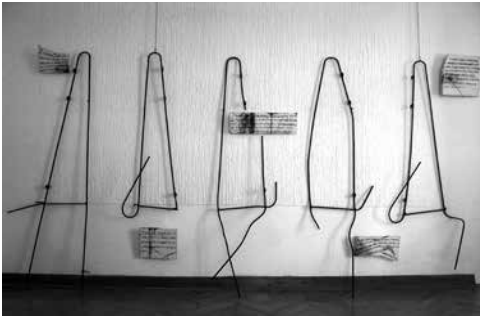
51 Ćurić, A. nav. delo, str. 1, 30.

52 Lazić, B. (2010) *Vrt zatočenika, komparativne studije iz umetnosti stripa*, Beograd: Balkansko književno društvo, Balkanski književni glasnik, str. 143.

53 Miltojević, B. (2013) нав. дело, стр. 231.

54 Pješčić, M. (2017) 15 godina Salona stripa, *Petnaesti međunarodni salon stripa*, [katalog izložbe], Beograd: Studentski kulturni centar, str. 2.

---



Слика 1 *Прича о поноситом човеку*, Александер Ђурић, 2007  
(Изложба Уметничке асоцијације Татлин, Галерија Културног  
центра Параћин). Фото: Иван Станисављевић / УАТ

Прво „издање” реализовано је 2010. године у галерији „Коларац” под називом „Стрип”, а затим су у наредним годинама уследили нови *наставци* у више београдских галерија (Freedom, СУЛУЈ, Мала галерија УЛУПУДС-а) при чему је свако наредно представљање подразумевало додатни низ цртежа-кадрова који у простору граде нарацију („Каиш” – 2011, „Два облака” – 2012, „Два у један” – 2013). У наведена четири различита простора, цртежи су излагани линеарно, али се сам наративни ток мењао са убацивањем нових јединица – кадрова.<sup>55</sup> Иако је поставка цртежа значила да сам простор и посматрач у њему активно узимају удела у креирању наратива, сегментираност простора четврте поставке је отворило питање *простора као могућег структуралног елемента рада*. У оквиру „Априлских сусрета” 2015. године у Студентском културном центру овај је наговештај разрађен и употребљен на начин да је поставка под називом „Репринг” – овај пут целовита (62 цртежа-кадра), у оквиру једне просторне јединице рашчлањена тако да зидови галерије недвосмислено преузимају функцију стрипске табле или каиша. Табле организоване на овакав начин, налазе се у паралелним позицијама и различитим просторним равнима, те омогућавају посматрачу – читаоцу да кретањем у простору мења токове радње. Цртежи постају стрип само уједињени са простором који омогућава њихов наративни потенцијал, уз активност посматрача–читаоца. Од поставке „Два облака” 2012. године, ауторка уводи у цртеже колажирани сегменте, које позивају на учешће тактилног, али само на нивоу визуелног подстицаја. За разлику од Ђурићевог концепта *просторног стрипа*, Купрешанин развија концепт *стрипа у простору* – „стриповања амбијента”<sup>56</sup> – у

---

55 McCloud, S. (2006) *Making comics*, New York – London – Toronto – Sydney: Harper Collins Publishers, p. 14.

56 Стефановић, З. (2013) Два у један или кућа–бајка за крушку и зеца, *Два у један*, [каталог изложбе], Београд: СУЛУЈ.

---

коме сам простор са изложеним радом чини неодвојиву целину, јер изглед амбијента условљава и саму организацију и динамику наратије.



Слика 2 Премијерно приказивање концепта *Репринт* на изложби Драгана Купрешанин у „Срећној галерији” Студентског културног центра, у оквиру *Априлских сусрета 2015.* године. Кретањем у простору, посетилац-читалац стрипа је у позицији да мења токове радње. Фото: Драгана Купрешанин

Важан стрип експеримент реализује Владимир Вељашевић 2014. године у оквиру докторског уметничког пројекта „Ненаративни стрип – примена принципа формалне редукације” на Факултету ликовних уметности у Београду, постављајући питање структуре медија у оквиру поља графике, иступајући у простор са прочишћеним и симплификованим ликовним формама којима негира наративност – поставком наративног низа. Иако ова серија графика подразумева тираж, реализација поставке је изолована од концепта репродуковања. На графикама су изоловани сегменти појединачних призор–поља, измештени из контекста оригиналног стрипа, те је њихов наративни потенцијал поништен и негиран, чак и потенциран постављањем у наративни низ. Вељашевић 2018. издаје експериментални пиктограмски графички роман *Слободан пад* (издавач „Бесна кобила”), који делује кроз поље илустрације и дизајна, формом стрипа која такође залази у друге примењене области и релативизује њихове границе.

Без обзира на базични медиј који аутори користе у свом раду (скулптура, цртеж, графика), ове студије показују да у истраживањима аутора блиских стрипу, постоји тежња за преиспитивањем и потврђивањем структуре стрипа ван технолошких принципа реализације, односно да је сама структура медија могућа ван штампе, било да је реч о интеграцији са простором у ширем смислу или форми која унутар простора делује независно, али не претпоставља тираж. У том контексту, тираж у случају поставке Д. Купрешанин „Репринт” постоји (изложба је током 2017. године

реализована у галеријским просторима Културних центара у Горњем Милановцу, Шапцу и Панчеву). Наведене студије случаја говоре у прилог томе да више не постоји потреба за питањем „самог постојања одређених компоненти у једном делу, већ која им је улога”,<sup>57</sup> стога што свака од компоненти, по логици ствари, мора понети одређену структуралну функцију, да би медиј био кохерентан у свом обличју.

*Хаптичко читање визуелног и тактилног у стрипу*

Управо због концепата који не инсистирају на дводимензионалности штампе (Ћурић, Купрешанин), техничке интервенције и њихова употреба (челик, жица, угљен, колаж) дају материјалну диференцијацију која у класичној форми стрипа најчешће бива обрађена у једној техници. Иако у овим радовима саме вредности материјала не позивају на тактилно у читању, оне неминовно значе продор у визуелно перципирање рада на начин да текстура или фактура макар значењски учествују у грађењу приче. Ова и претходна искуства отворила су питање технолошког у медију и дефинисању његових особености, и подстакла на истраживања у смеру употребе материјала, али тако да они могу преузети структуралну функцију у медију. Тако је формиран концепт *експерименталног тактилног стрипа*, који од 2013. године истражује Д. Купрешанин у оквиру докторског уметничког пројекта „Невидљиви талас” на Факултету примењених уметности, а који испитује тактилитет и хаптичко читање у медију стрипа. Уважавајући искуства неколицине иностраних аутора попут Мејера (Philipp Meyer) и Мануача (Pan Manouach) који су тактилно у стрипу свели на перцептивну или хаптичку функционалност у којој непознавање концепта уједно значи немогућност формирања наратива (Мануач) или његову баналност (Мејер), Купрешанин развија концепт *инклузивности* и омогућава формирање наратива који није нужно условљен претходним искуством у ужем смислу за целокупну публику, а то значи и укључивање дела публике (слепи и слабовиди читаоци) који у свом искуству немају познавање медија стрипа. Изабравши форму стрипа, која већ доказано „може да изрази апстрактну сферу мишљења”,<sup>58</sup> пројекат „Невидљиви талас” се развио у захтеван изазов, управо због ОИ<sup>59</sup> публике којој је нарочито тешко

---

57 Kon, N. нав. дело, стр. 25.

58 Tirnanić, B. нав. дело, стр. 184.

59 Особе са инвалидитетом (публика различитих визуелних капацитета и чулне осетљивости), прим. аут.

---

хаптички представити апстрактне појмове, који су у раду више него заступљени.

Овај експериментални пројекат је адаптација авангардног, експерименталног романа Вирџиније Вулф *Таласи* (1931) који због своје специфичне драматрушке структуре омогућава адекватан хаптички или визуелни утисак атмосфере романа својом динамиком, односно уједначеним, монотоним ритмом приповедања, који се тек повремено прекида другом паралелном радњом у оквиру главне радње. Визуелно одсуство ликова романа у стрипу, омогућава ближу идентификацију са самом радњом. Свака страница стрипа је адаптирана тактилно, са укупно преко петнаест различитих текстура у раду и текстом на Брајевом писму и ћириличним текстом. Овде је интересантно направити паралелу са експериментима који су резултирали „невидљивим илустрацијама”<sup>60</sup> чији је садржај управо концепт, а које нису адаптиране за слепу или слабовиду публику, како би њихов назив могао имплицирати. У овим радовима, одсуство сваког садржаја, сем идејног, онемогућава хаптичку перцепцију и намењена је само видећој публици.

„Невидљиви талас” је у форми изложбе представљен у Новом Саду 2018. и 2019. године поводом „Награде за приступачно уметничко дело” Инклузивне галерије (галеријски простори „Атеље МП” и Галерија СУЛУВ). Изложбе су у потпуности реализоване на начин да буду приступачне ОИ публици (конзоле са контрастним оквирима, постављање радова на одређене позиције на зидовима галерије, тактичне стазе, приступне рампе, тактичне мапе изложбене поставке, каталог изложбе преведен на Брајево писмо). Иако је због високе цене продукције стрип реализован у тиражу од свега три примерка, рад показује дијапазон могућности за даља истраживања тактилног у стрипу и постављања законитости хаптичке адаптације. Израђен комбинованом техником (УВ штампа и колаж), са великим уделом рељефних облика који формирају приказ–поља на свакој страници стрипа без визуелне штампане информације, рад је препознат као иновативан, не само због начина израде, већ пре свега, укључивања ОИ читалаца у публику стрипа. Тактичне форме које преузимају улогу класичне штампе видећем читаоцу дају визуелну информацију путем визуелне диференцијације, на начин на који слепом или слабовидом читаоцу дају могућност хаптичке диференцијације, међутим, управо интеграцијом штампаних визуелних и рељефних

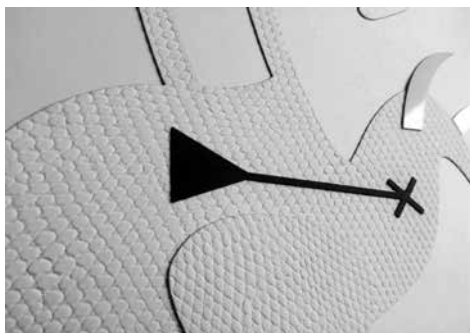
---

60 Savić, B. (2003) *O ilustraciji* [magistarski rad], Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd, str. 47, 49.

информација, разуме се да је оптимално решење управо у њиховом јединству. Као што видећем читаоцу тактилност даје или додаје вредност у визуелној перцепцији (опционо и хаптичкој), на исти начин читаоцима са ограниченим визуелним капацитетом, визуелне штампане информације омогућавају додатни стимулус њиховој хаптичко-визуелној диференцијацији. Изузетак су читаоци без остатака вида, а без претходног визуелног искуства, који ће се у читању водити само рељефним структурама.



Слика 3 Изложба *Невидљиви талас* Драгане Купрешанин, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 – 23. фебруар 2019. Поставка је опремљена тактилном стазом и зидним конзолама са контрастним ивицама. Фото: Маја Николић



Слика 4 *Невидљиви талас* (2018) – рељефни колажирани детаљ у оквиру призор-поља на страници експерименталног тактилног стрипа. Фото: Драгана Купрешанин

Дакле, у овом раду инклузивност значи додатну вредност, те да покушајем удаљавања од класичног израза прилазимо суштини медија, свођењем на саму структуру. Експерименти у оквиру медија стрипа и искораци у његовом поимању, неопходни су управо ради увида у релативност диспозиција које се односе на техничке аспекте који су сматрани одредницом медија као таквог. Без намере да се медиј стриктно дефинише, јер се уочава тенденција да кроз време доживљава

модификације и да то за последицу има рушење одређених постулата, закључак који истраживања тактилног у стрипу доносе, односе се само на потврду шире дефиниције медија (на пр. „низ цртежа у секвенцама”<sup>61</sup> или „умјетност слиједа”)<sup>62</sup> јер суштина стрипа јесте његов наративни потенцијал. Међутим, хаптичка адаптација у оквиру медија представља искорак у томе, због интеграције целокупне публике, без обзира на њене визуелне капацитете, јер овај пут начин реализације у коме материјал преузима функцију структуралног елемента, омогућава другачије (проширено) читање медија.

Импликација ове врсте иновације, може се поново разумети и као друштвено-историјски тренутак техничких капацитета који то омогућавају, те да је за медиј стрипа (али и друге) обликовање условљено обухватним напретком друштва у коме ће и у будућности наћи нишу за даљи развој, негације или стагнације. Експериментални радови у медију стрипа значајни су, јер управо показују његову тренутну позицију у оквиру актуелних друштвених процеса, односно потребе и правце даљих трансформација. Експериментални стрип *de facto*, има задатак да буде у „опозицији према самом себи”,<sup>63</sup> пре интеграције у „заједнички, средњи ток”.<sup>64</sup> Ако је рађање стрипа морало узети у обзир и „присуство свести код савременика о постојању стрипа као посебне медијске форме”,<sup>65</sup> онда је свако уже дефинисање медија унапред осуђено на будуће ревизије, управо због тога што сама структура стрипа одолева тиражу, технологији, или било којој другој врсти ограничења која спутава слободу функционисања његове структуре.

Оно што стрип очекује у наредним модулацијама, оно што се од савременог експеримента интегрише у његове будуће појавне форме, говориће у прилог томе да је зачетак стрипа ипак тамо где је заживела његова базична структура, ослобођена свих будућих канона, дефиниција и ограничења, а да је његово трајање кроз време само део тог започетог бесконачног процеса. Без обзира да ли се *тактилно* у стрипу

---

61 Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

62 McCloud, S. (2005) нав. дело, стр. 199.

63 Кљакић, Љ. Ј. (2010) Стрип за нови свет. Живот је корпа пуна трешања, *Трећа генерација: огледи о стрипу, фигуралној нарацији, популарној култури, трагању за слободом, утопији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд: стр. 6.

64 Bogdanović, Ž. (prired.) (1994) *Umetnost i jezik stripa*, Beograd: Orbis, str. 26.

65 Радовановић, М. (2014) *Српски стрип – порекло, развој, значај* [дипломски рад], Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, стр. 15.

---

односи на његово читање, или хаптички градивни елемент, оно ствара једну посебну (не)видљиву естетику која суптилно модулира медиј кроз технолошка крешенда савременог тренутка, исто онако како ће их у будућности, у стрипу (не)видљиво означавати неки нови појавни облици овог медија.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bogdanović, Ž. (1994) *Umetnost i jezik stripa*, Beograd: Orbis.
- Varadi, T. (mart 1978) Stripovna naracija ili ponovno čitanje „Virusa“, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad: NIP „Forum“, OOUR Marketprint.
- Вељашевић, В. (2014) *Ненаративни стрип – примена принципа формалне редукације* [докторски уметнички пројекат], Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности, Београд.
- Вуковић, С. (20. септембар 2008) Стрип од плеха, гвожђа, иверице..., *Политика*, сепарат „Култура, уметност, наука“, Београд: Политика АД.
- Zupan, Z. (2007) *Vek stripa u Srbiji*, Pančevo: Kulturni centar.
- Ивановић, П. (2010) *Београдски стрип* [дипломски рад], Висока школа струковних студија – Београдска политехника, Београд.
- Ивков, С. (1995) *60 година домаћег стрипа у Србији 1935–95* [каталог изложбе], Суботица: Ликовни сусрет.
- Ignjatović, S. (1979) *Poetizam stripa*, Osijek: Revija.
- Кљакић, Љ. Ј. (2010) Стрип, проширени медиј. О неким аспектима стрипа, његовог језика и садржаја, *Трећа генерација: огледи о стрипу, фигуралној нарацији, популарној култури, трагању за слободом, утопији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд.
- Кон, Н. (2009) Razbijanje definicije stripa: odvajanje kulturalnog od strukturalnog u stripu, *Zarez*, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, br. 247, Zagreb.
- Lazić, B. (2010) *Vrt zatočenika, komparativne studije iz umetnosti stripa*, Beograd: Balkansko književno društvo, Balkanski književni glasnik.
- McCloud, S. (2005) *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost* (prev. Danilo Brozović), Zagreb: Mentor.
- McCloud, S. (2006) *Making comics*, New York – London – Toronto – Sydney: Harper Collins Publishers.
- Miltojević, B. (1994) *Tragovi u plavoj ilovači*, Niš: Dom.
- Miltojević, B. (2006) *U naukovoj mreži*, Beograd: Narodna knjiga.
- Милтојевић, Б. (9. август 2014) Покретни стрипови, *Политика*, сепарат „Култура, уметност, наука“, Београд: Политика АД.
- Miltojević, B. (2013) *Digitalni strip*, Novi Sad: Komiko.



Милтојевић, Б. (19. јул 2014) Смајли и бесни човечуљак у земљи виртуелних чуда, *Политика*, сепарат „Култура, уметност, наука”, Београд: Политика А. Д.

Obradović, S. (2007) *Novosadski strip*, Novi Sad: Prometej.

Павковић, В. (2003) *Науа слатки стрип*, Београд: Народна књига.

Pješčić, M. (2017) 15 godina Salona stripa, *Petnaesti međunarodni salon stripa*, [katalog izložbe], Београд: Studentski kulturni centar.

Posavac, Z. (1975) Strip i stripologija, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 22–23, Zagreb.

Радовановић, М. (2014) *Српски стрип – порекло, развој, значај* [дипломски рад], Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд.

Rustemagić, E. (2011) *Profesionalne tajne stripa*, Celje: Strip Art Features.

Savić, B. (2003) *O ilustraciji* [magistarski rad], Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti, Београд.

Stefanović, Z. (2007) Hiljadu cvetova, okean pupoljaka, *Peti međunarodni salon stripa*, [katalog izložbe], Београд: Studentski kulturni centar.

Стефановић, З. (2013) Два у један или кућа – бајка за крушку и зеца, *Два у један*, [каталог изложбе], Београд: СУЛУЈ.

Тирнанић, В. (1989) *Ogled o Paji Patku*, Београд: XX vek.

Tomić, S. (1985) *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad: Forum.

Tucakov, A. (2000) *Strip u Srbiji 1975–1995*, Београд: Zadužbina Andrejević.

Ćurić, A. (2008) *Prostorni strip* [PDF prezentacija], Београд.

Dragana Kuprešanin  
Belgrade

AESTHETICS OF THE INVISIBLE

TACTILITY IN THE FUNCTION OF THE STRUCTURAL  
ELEMENT OF THE COMICS

Abstract

Definitions of comic media that have been brushed aside over the years and decades in order to define the media as clearly and accurately as possible are being revised due to technological modifications of the comics. Comic authors emerged in the late 1960s in America (and 1970s in Yugoslavia). They were mostly organized in groups who won the stage with experimental approaches and were institutionally accepted. Alternative expression in Serbia has peaked in the 1990s, when that pole of expression overwhelmed almost the entire scene. After the 2000s, when the International Comics Salon was established in Belgrade (in 2003), an important space for action was formed in the field of experimentation, as it established an incentive “prize for innovation in comics” that motivated authors to advance their avant-garde research. Notwithstanding the freshness of ideas throughout the fifteen years of the Salon existence, only a handful of authors have achieved more notable accomplishments: A. Ćurić with the realization of the concept of *spatial comics* (2007), and A. Gajić who received the Grand Prix for the first time in the history of the Salon for his experimental work “Rewinding” (2012). At the University of Arts in Belgrade, several authors (D. Kuprešanin – Faculty of Fine Arts/Faculty of Applied Arts; V. Veljašević – Faculty of Fine Arts) have developed in their PhD researches similar concepts in different media – *comics in space* and *unnarrative comics*. Since 2013, Kuprešanin has also introduces a novelty with the concept of *experimental tactile comics*. Just like A. Ćurić deletes the concepts of classical *media transfers* into the structure of comics, so does D. Kuprešanin introduce novelty into the structure of the media with tactility and haptic adaptation (technological innovation) – this novelty is especially important not only because of the new way of structuring of the media itself, but also because it was the first time that the blind and partially sighted audiences were given the opportunity to read comics.

**Key words:** *the interdisciplinarity of comics, inclusion, tactility, haptic adaptation*