

ГРАФИКА— ТРАДИЦИЈА И НОВИ МЕДИЈИ

Владимир М.
Ранковић

Деса Тома Ђуровић,
Айоло 8, 1969.

Промене кроз које уметност графике пролази довеле су, последњих деценија, до изражених тежњи да се ближе и прецизније одреди шта графика као уметничка пракса јесте. Једина особина која графику разликује од сликарства и скулптуре, друге две у „класичној” тријади ликовних грана, јесте умножавање, односно постојање више оригинала, претпостављено истоветних и исте вредности. Анализирајући уметничке праксе које се формално односе на графику, овај рад даје могуће одређење традиције и традиционалног у контексту графике као уметничке дисциплине, указује на то да је поимање и дефинисање графике као уметности мултиоригинала предмет преиспитивања и да је подложно променама, и утврђује извесне законитости које се у тим променама могу препознати.

Оригинална графика, ликовна графика, уметничка графика, затим и уметничка шtamа, ручна шtamа, малоширажна шtamа, синтагме су које се са мањом или већом оправданошћу користе да означе графику као уметничку дисциплину, односно уметничку праксу. Неке од њих присутне су у стручној литератури, али све се врло често могу чути у свакодневној употреби, не само међу лаицима, већ и међу ствараоцима, наставницима и студентима уметности, као и међу проучаваоцима уметности. Поједи-

на наведена одређења немају нити чврсто утемељење нити јасан садржај и обим, но, свеједно, присутна су. Посматрана у светлу промена кроз које уметност графике пролази, а које су условљене новим медијима и новим технологијама, та одређења могу се довести у везу са израженим тежњама, нарочито последњих деценија, не по први пут, да се ближе и прецизније одреди шта графика као уметничка пракса јесте.

Поред тога, у употреби је, вероватно да би одсликала медијске и технолошке промене, неадекватна подела на традиционалну графику и дигиталну графику, понекад, како би била избегнута њена логичка неодрживост, формулисана као подела на традиционалну графику и њен опозитум који се не именује.

О графици као о уметничкој пракси првенствено се говори као о *уметности мултиоригинала*¹, односно, као о поступцима и техникама умножавања штампањем који за циљ имају производњу графичког листа као уметничког дела, или уметничког рада који је конституисан продукцијом графичких поступака и техника. Тиме се указује на две одли-

¹ Синтагма *уметности мултиоригинала* (односно *уметности мултиоригинала*) преузета је из наслова свеобухватне, најобимније студије о уметности графике настале на просторима СФРЈ, књиге *Уметности мултиоригинала – култура графичког листа* Џевада Хоза (Нозо 1988).



ке графике као уметничке праксе. Прва је – да припада корпусу уметности, односно да је њен продукт уметнички рад или уметничко дело. Друга је – да је мултиоригинал, односно да као уметнички рад или уметничко дело постоји у више примерака.

Значење појма уметност није чврсто утемељено и непроменљиво. Напротив, оно следи друштво и епоху у оквиру којих се успоставља (Gostuški 1968: 46). Сходно томе, може се пратити врло сложен пут графике од заната или племенитог заната до уметности. Појава графике чији је непрекидан континуитет могуће сагледати и следити до данашњих времена, догодила се на тлу Европе око 1400. године, као последица „опште демократизације уметности” (Fridrih 1967: 13). Ововременско поимање графике као уметности, односно као уметничке дисциплине, производ је стварања модерног концепта уметности током 18. века (Шинер 2007: 102–111).² Оно што се са сигурношћу може утврдити јесте да графике, подразумевајући и оне које су настајале од касног XIV до XVIII века, данас остварују или имају потенцијал да остваре статус уметничког дела.

Друга одредница, мултиоригинал, мање је арбитрарна. Она говори о постојању више оригинала,

отисака, графичких листова или уметничких дела која могу бити у форми објекта или инсталације. Графика као уметничка пракса подразумева да је сваки истоветан и на исти начин добијен примерак уметничког дела – оригинал, за разлику од слике или цртежа који су једнократна остварења. Могућност умножавања је, дакле, одлика која графику разликује од сликарства и скулптуре, друге две у „’класичној’ тријади ликовних грана” (Denegri 1985: 9). Иако умножавање није искључиво везано за графику, једина је њена детерминанта која се не доводи у питање, и као таква полазиште је за одређење графике као уметности, али и за анализу сваког појединачног дела.

Остали елементи на основу којих је графика бивала детерминисана (попут поступака израде матрице и добијања отиска са ње, степена учешћа уметника у целокупном процесу, као и многих других) кроз уметничке праксе довођени су у питање.

Технички и технолошки поступци и процеси помоћу којих се умножавање постиже најчешће се називају графичким техникама. Међутим, графика као уметничка дисциплина не полаже искључиво право на њих. Неке графичке технике, односно технике умножавања штампањем, махом су намењене неуметничкој, индустријској производњи и у веома малом броју случајева користе се у уметничким праксама. С друге стране, примена неких графичких техника изван уметничких пракси изузетно је ретка или, чак, непостојећа.



Љубодраг Јанковић Јале,
Кућа зачараној, 1970.

² Термин лепе уметности (beaux-arts) чврсто је установљен до краја XVIII века. Иако је варирао од аутора до аутора, његов садржај најчешће је чинило пет дисциплина – поезија, архитектура, сликарство, скулптура и музика, којима су додаване и неке друге, попут плеса, ораторства и гравирања, односно графике, коју, поред других, укључује Жан-Франсоа Мармонтел (Jean-François Marmontel). Дени Дидро (Denis Diderot) и Жан ле Рон д'Аламбер (Jean le Rond d'Alembert) у *Енциклопедији* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), 1751. године, у табели знања, наводе пет лепих уметности – поезију, сликарство, скулптуру, гравирање и музику (Шинер 2007: 102–111).

Присутност на рецентним изложбама ексклузивно окренутим графичком стваралаштву предмета чија појавност одступа од графичког листа, уобичајене форме графике као уметничког дела, сведочи о томе да се прецизно одређење графике као уметничке дисциплине не може лако и недвосмислено спровести, као и да је предмет преиспитивања и да је подложно променама.

Нови медији, као техничка средства, поступци и процедуре реализације уметничког дела или уметничког рада, јесу они који у процес стварања тог дела или рада укључују елементе који претходно нису били део прецизно дефинисаног медијског идентитета уметничке дисциплине и/или искључују оне који су, бар извесно време, били део тог идентитета (Šuvaković 2011: 500).

Медијски идентитет графике је, око 1400. године, био одређен постојањем матрице са које је могао бити одштампан одређен број отисака. Производња матрице подразумевала је механички рад. Неколико деценија касније у медијски идентитет графике уткана је употреба хемијских средстава, и, као такав, медијски идентитет дисциплине остао је непромењен све до прве четвртине XIX века. Изум литографије, као индустријског поступка штампе, 1796. године,³ и његова употреба у оквирима уметничких пракси, од двадесетих година XIX века, тај идентитет су променили – чињеница да литографија „није личила на неку од старих графичких техника“ (Момиров 2014: 6) условила је редеофинисање графике као уметничке праксе. Приближно у исто време уследило је преиспитивање везано за улогу и место фотографије у контексту уметности и, као последица тога – употребу фотографских поступака у графици. У доба позног модернизма предмет полемике била је сито-штампа. Тек су уметници америчког поп-арта, пре свих Енди Ворхол (Andy Warhol), продукте сито-штампе увели у институције уметности – галерије и музеје. Друга половина XX века време је *pro et contra* расправа које се тичу употребе компјутерских технологија, а у XXI веку, у интерференцији са графичким техникама које су јој претходиле, већ бивају замагљене медијске границе увелико прихваћене форме која је, на говорном подручју енглеског језика прво названа „computer adjusted design“⁴, па „computer generated design“⁵, а

3 Литографија, техника равне штампе која почива на антагонизму између масних супстанци и воде, изум је Алојза Зенефелдера (Alois Senefelder). Као техника она нема основу ни у једном штампарском поступку који јој је претходио. Откриће литографије одиграло се у доба Прве индустријске револуције и пресудно је утицало на развој штампарске индустрије. Најзаступљенији технички поступак савремене индустријске штампе, офсет штампа, базира се на истом принципу на којем и литографија (Klajn 1979: 102–105, 145).

4 Компјутерски установљен (подешен) цртеж.

5 Компјутерски генерисан цртеж.

српски и хрватски језик је од установљавања познатију као „дигиталну графику“ или „рачуналну графику“. Дакле, данас се као најновија техничка средства која су редеофинисала медијски идентитет графике као уметничке дисциплине перципирају компјутер и софтвер за креирање и обраду слике.

Савремену графику Јеша Денегри (2009: 23–24) је позиционирао изрекавши следеће:

Данас, наиме, није – као што је можда донедавно било – сасвим извесно могуће утврдити шта све графика као уметничка дисциплина неоспорно јесте, докле сежу њене специфичне медијске границе, није посве једногласно поставити и заступати једну чврсту дефиницију савременог поимања ове уметничке категорије. Оно што, међутим, остаје константно јесте да је графика без изузетка уметност умножавања, мултипликације, другим речима уметност мултиоригинала, све остало у њеној природи може да буде подложно и подвргнуто преиспитивању појавних форми и продукцијских поступака ове уметничке дисциплине.

Оно на шта Денегри недвосмислено указује јесте да је преиспитивање природе графике, узроковано пре свега специфичношћу, разнородношћу и мноштвом техничких и технолошких поступака и процеса који воде стварању уметничког дела или уметничког рада, али и бројним другим чиниоцима, веома значајна одлика графике данас. Поред тога, актуелно преиспитивање се од сличних у прошлости разликује углавном по друштвеном и историјском окружењу у којем се одиграва. Могуће је, дакле,



извести закључак да је преиспитивање сопствене природе иманентно графици као грани ликовне уметности.

Препознавање традиције, као културалног и друштвеног предања, „преношења знања, норми, вредности, правила, навика и обичаја, али и комплексних односа, [...] система, [...] с једне генерације на другу” (Lelke 2008: 701), у контексту одређеног, уског поља културалног деловања, нужно изискује релациони, односно компаративни приступ. Ако се ради о пољу чије границе су дифузне, а то је случај са графиком као уметничком праксом, неминован је приступ са више позиција, узимајући у обзир многобројне чиниоце. Стога је дефинисање традиционалне графике закључивање које за премисе има партикуларне судове засноване на појмовима не увек прецизно одређених садржаја и обима, и готово увек се креће од појединачног ка општем, па као такво не може довести до универзалних закључака.

Илустративан пример перцепције традиције и неопходности њеног тумачења унутар оквира у којима настаје и постоји, јесу две рецентне изложбе ексклузивно графичког стваралаштва – Међународно графичко бијенале у Љубљани и Словенско бијенале графике, Оточец, Ново Место. Обе манифестације као лајтмотив имају традицију. Међутим, традиција се поима и гради на веома различите, готово супротстављене начине.

Славица Марковић (2007: 40), историчарка уметности, директорка Кабинета графике Хрватске академије знаности и умјетности, о изложби у Новом Месту пише:

Како би заштитио Бијенале од различитих експеримената, организатор је јасно омеђио своје подручје. Излагање је омогућено академским графичарима и члановима словенског друштва ликовних умјетника. Примају се радови у традиционалним графичким техникама, док се одбијају аутори који раде рачуналну графику и различита ликовна остварење изведена инсталирањем објеката, колажирањем, акварелирањем, компилирањем фотографија и видеа. Иако је умноживост темељно начело таквих ликовних дјела, Бијенале се одлучило за чување оригиналне графике, истицање ликовних и умјетничких досега дјела реализираних примјеном дубокога, високога, плошнога и пропуснога тиска. Словенски је бијенале графике утемељен на том принципу и на тој је линији чистоће и досљедности медију устрајао до данас. По томе се разликује од бројних бијенала и тријенала графике у свијету, који губећи се у критеријима и појмовима више или мање радикално помичу границе графичке умјетности у друга подручја умјетничкога изражавања.

Љиљана Степанчић (2009: 28), директорка Међународнога графичког ликовног центра у Љубљани, који организује Међународно графичко бијенале у Љубљани, о тој изложби каже:

Већ је педесетих година графика пролазила кроз немале промијене. Бијенале их је слиједио и представљао њезине тематске и техничке иновације. Тако је шездесетих година укључен био и ситотисак, који је у умјетничким круговима био сматран индустријском и неумјетничком техником, као рецимо фотокопирање осамдесетих. [...] Почетком седамдесетих бијенале је излагао рачуналну графику Едварда Зајца, једног од пионира те умјетности. Зато је укључивање других техника размножавања био логичан корак традиционалне отворености бијенала.

С једне стране, у случају Словенског бијенала графике, традиција се огледа у традиционалним графичким техникама, што је још један појам који нема фиксирано значење. С друге стране, када се ради о Међународном графичком бијеналу у Љубљани, традиционалност се очитује у одређеној врсти уметничких дела или уметничких радова који се, устаљено, презентују на тој манифестацији, а које карактерише укључивање савремених технолошких приступа умножавању, као и, што је још значајније, одступање од презентовања графике искључиво у форми графичког листа. Као носилац традиционалног, кључно место заузима, како је изречено, отвореност.

„Циљ и значајка 'традиција' [...] јест непроменљивост. Прошлост, стварна или измишљена, на коју се традиције позивају, намеће ригидне (углавном формализиране) праксе, као што је понављање” (Hobsbawm 2006: 140). У оба разматрана случаја, у сагласју са изнетом тезом, традиција тежи томе да опстане непромењена. Словенско бијенале графике за циљ има да прикаже уметничка дела детерминисана пре свега техничко-технолошким приступом графици као уметничкој дисциплини. Традиција те манифестације, односно њен непроменљиви конституент, јесте присуство традиционалних графичких техника које је сама институција одредила као такве. Међународно графичко бијенале у Љубљани излаже уметничка дела и уметничке радове који преиспитују медијски идентитет уметничке дисциплине. Традиција те манифестације, односно њен

непроменљиви конституент, јесте употреба нових техничко-технолошких средстава, превасходно оних која нису претходно виђена, и то како у умножавању тако и у презентацији графика. Док је у првом случају тежња ка непроменљивости очигледна, у другом она је у извесној мери замагљена тиме што непроменљиви део, носилац традиције, јесте презентовање промена. Дакле, иако то може изгледати парадоксално, непроменљива је, у другом случају, подједнако чврсто колико је то у првом окренутост одређеним графичким техникама – тежња да буду приказане промене.

Едвард Шилс (Edward Shils) сматра да „неко предање може да се сматра традицијом уколико га чува више од две генерације. Тиме слаби веза са утемељивачем норме, а настаје утисак да дато предање постоји већ дуго, ако не и од памтивека” (Lelke 2008: 701). Генерација је још један термин чији садржај и обим не могу бити јасно одређени, па појам, самим тим, не може бити фиксиран. То чини „покушај да се стварање традиције одреди временски, као рок од 30 или 50 година” нечим што „нема много смисла, зато што традиције могу да настану и у року од неколико година, рецимо ако се генерације смењују у бржем ритму (тако се, на пример, у школи сваке године смењују генерације матураната)” (*ibid.*). Карл Попер (Karl Popper) указује на још једну позицију са које се традиција може посматрати. Осим временске димензије, он као кључну наводи и просторну. Локалне традиције су, сматра он, од велике важности, а као њихову битну одлику види везу са одређеним простором и врло отежано или немогуће ширење, односно „пресађивање“, на друге просторе (Popper 1962: 121). Генерације се, дакле, у контексту уметности графике, могу посматрати на више начина, на пример као генерације оних који уче, које се смењују сваких годину дана, или као генерације учитеља, које су, узимајући за критеријум протекло време, блиске биолошким генерацијама. Простор се, у истом контексту, може одредити као простор нације или простор државе, али и простор регије, града, заједнице или школе, било да је она формална или не.

С обзиром на то да савремена графика, као уметничка дисциплина, постоји готово искључиво унутар академске и струковне заједнице, те да

су готово сви који се графиком баве, као ствараоци, критичари, историчари или теоретичари, били део прве, па су, напустивши је или не, постали део друге заједнице, традиција се, у контексту уметности графике, може посматрати и као нешто што припада одређеној, у великој мери херметичној групи. На основу анализе те групе и њених бројних подгрупа, при чему се оне могу одредити на више нивоа, узимајући као критеријум за то мноштво фактора, односно све што се тиче уметничког, графичког, рада, као и стручног, теоријског и научног рада њихових потенцијалних припадника, проналажење заједничког чиниоца традиције у графици постаје још сложеније.⁶

Једна од појава која се може окарактерисати као традиција, а чврсто је везана и за простор и за време, за такозвани Београдски графички круг и почетак седме деценије XX века, јесте техника дубоке штампе – линогравура. Линогравура је створена са намером да буде употребљавана искључиво у оквирима графике као уметничке праксе. Љиљана Слијепчевић (1985: 26) о почецима те графичке технике пише:

Иницијативом [Бошка] Карановића и [Божицара] Џмерковића створен је један нови тип дубоке штампе – линогравура, што ће од средине шездесетих година у Београдском кругу бити особеност графичког поступка једног броја млађих аутора, чији ће израз директно произилазити из експериментисања са овим материјалом. На Ликовној академији, у намери да се у процесу наставе поједностави поступак дубоке штампе, опити са линолеумом дали су сличне резултате и временом били усавршавани у раду многих младих следбеника.

6 Учесници претходно разматраних рецентних изложби графичког стваралаштва, Међународног графичког бијенала у Љубљани и Словенског бијенала графике у Новом Месту, припадници су две свакако диспаратне групе. Претпоставка је да, иако формално припадају једној, заједничкој, суперординираној групи – уметницима-графичарима, многи од њих би, једни другима, то оспорили. Тиме би, на извештај начин, била поновљена ситуација из 1928, у којој је Едвард Стајхен (Edward Steichen), амерички колекционар, пред судом доказивао да је скулптура Константина Бранкушија (Constantin Brâncuși) уметничко дело – и речи Форбса Вотсона (Forbes Watson), уредника часописа *The Arts*, Стајхеновог сведока, који је, говорећи о двојци вајара, Бранкушију и Роберту Ејткену (Robert Aitken), позваном да буде сведок Владе Сједињених Америчких Држава, са циљем оспоравања статуса уметничког дела Бранкушијевом делу. Вотсон је рекао: „Господин Бранкуши каже да господин Ејткен није вајар, а господин Ејткен каже да господин Бранкуши није вајар. Оба су мишљења подједнако искрена и подједнако бесмислена – изузев за оне који деле њихове уметничке наклоности” (Gostuški 1968: 48).

И ПОВЕДОХ ЈЕ ДО РЕКЕ
ВЕРУЈУЋИ ДЕВОЈКА ЈЕ
ДА ОНА ЦЕЛА МУЖА
НА ЈАКОВЉЕВО БЕШЕ НОГУ
И ГОТОВО ПО ДОГОВОРУ
ФЕЊЕРИ СЕ УГАСИШЕ
А ЗРИКАВИИ УПАЦИШЕ



6/11

J. Spivack 9/19/17

Драгољуб Раша Тодосијевић,
Моје руке у твојој шрави, 1971.



Данас се о линогравири може говорити као о традицији српске графикае, пренетој са београдских на остале, касније основане уметничке школе, у Новом Саду, Приштини (односно Косовској Митровици), Нишу и Крагујевцу. Међутим, и поред експанзије у годинама настанка и током вишедеценијског периода који је уследио, линогравира данас, нешто више од пола века од увођења у праксу студената београдских високих уметничких школа, јесте традиција која у значајнијој мери опстаје изван места настанка, у мањим центрима, и, уз малобројне изузетке, у националним оквирима.

Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer) улогу и значај традиције промишља на следећи начин:

„Тко нема хоризонта, човек је који не види довољно далеко те оцењује тек то што му је блиско. Напротив, имати хоризонт значи: не бити скучен на оно најближе него бити кадар гледати и онкрај тога. Тко има хоризонт, тај зна значење свих ствари унутар тога хоризонта оцијенити према њиховој близини или удаљености, према њиховој величини или њиховој незнатности. [...] Напротив се хоризонт садашњости непрестано развија, у оној мери у којој морамо стално испитивати своје предрасуде. Такво се испитивање врши великим дијелом с помоћу сусрета с прошлошћу



Љубомир Кокотовић,
Међусобни односи, 1971.

и с помоћу разумијевања традиције из које долазимо. Хоризонт садашњости уопште се не развија без прошлости. Једнако тако не постоји хоризонт садашњости о себи, као што нема ни историјских хоризоната које би требало да стекнемо. Напротив се разумијевање састоји у стапању тих хоризоната који наоко постоје сами по себи. [...] Удјеловању традиције непрестано се врши такво стапање. Јер у њој старо и ново сраста увијек изнова до живе дјелотворности, а да се једно од другог уопће изричито не одваја”⁷ (Škreb 2002: 14).

Рефлектујући Гадамерово промишљање, Карл Попер тежиште ставља на однос појединца према традицији. Он износи следећи став: „Два су могућа односа према традицији. Један је прихватити је *некријички* [...]. Други је *кријички* став, који доводи до тога да се традиција прихвати или одбаци, или, можда, да се нађе компромис” (Popper 1962: 121–122).

Још половином девете деценије XX века, пишући о графици, Јеша Денегри (1985: 9–10) изнео је мишљење да:

Савремени графичар [...] може да буде, на једној страни, марљиви трудбеник, скромни занатлија заљубљен у резбарење својих плоча и у отиске својих листова, често затворен у свој атеље, окружен разним алатима и пресамма, скоро као некакав модерни алхемичар који из средстава што му стоје на располагању извлачи на видело вредности за којима трага. Но сасвим супротно од њега, савремени графичар зна бити и тај који само даје пројекте и нацрте, који се широко користи медијумима репродукције попут сериграфије и фотографије, тај који 'диже руке' од сопственог посла што га препушта специјализованим техничарима да би постао нека врста продуцента умножених уметничких предмета.

⁷ Gadamer, Hans-Georg. 1965². *Wahrheit und Methode*. Tübingen, цитирано према: Škreb 2002: 14.

Богдан Крпић,
Проклећа авлија, 1972,



Бошко Карановић,
У часи јосиодина Г. К., 1971.

Иако може да буде марљиви трудбеник, скромни занатлија или нека врста продуцента, уметник-графичар у XXI веку, најчешће је, у некој мери, и једно и друго.

Важно је уочити и да Денегри не помиње графички лист, део медијског идентитета графике који ни увођење литографије ни сито-штампе нису уздрмали, већ умножени уметнички предмет. Другим речима, он каже да уметнички радови сложене појавности – објекти, односно уметнички предмети, који су у потпуности или делимично производи штампе, амбијентални радови, ефемерни радови, они чији су конституенти производи умножавања штампањем, и који постоје у више примерака или имају потенцијал да постоје у више примерака – могу бити перципирани као графика.

Следећи тезу Карла Попера, Денегри заузима критички став према традицији графике као уметничке дисциплине, наглашавајући да се проблему који је од XV века детерминисао графика – како умножити – с пуним правом може придружити и онај који доносе интензивне промене у њеном медијском идентитету – како умножено представити.

Размишљање о традицији у контексту уметности графике износи историчар уметности и кустос

Међународног центра за графику у Љубљани, Божидар Зрински (2016: 3):

У савремености је традиција увек присутна, а однос који успоставимо према њој је веома значајан. Савремена графичка продукција у традицији не види бреме, већ културно, друштвено и политичко оруђе за препознавање садашњости; она у традицији види подстрек, који јој омогућава да сачува контакт са коренима и подстиче је да иде ка новим циљевима.

Зрински свој став гради стављајући у центар пажње однос који графика као савремена уметничка пракса са традицијом успоставља, али он традицију не одређује на било који начин, закључујући, само, да је традиција елемент који повезује савременост са прошлошћу. Он тиме допушта да као традиција буде препознат било који чинилац у стваралачком процесу и презентовању продукта стваралачког процеса, уз једини поуздан критеријум – да је предмет друштвеног и културалног предања.

Иако је најчешће стављен у први план, техничко-технолошки приступ, односно коришћење одређених графичких техника у извођењу графике као

уметничког дела или уметничког рада, као и употреба одређених материјала, није једини критеријум на основу којег се може разматрати присуство презетих знања, норми, вредности, правила, навика, обичаја, сложених односа. Други, глобално присутан критеријум, јесте форма презентовања графике као уметничког дела, при чему се, као општеприхваћена и традиционална форма може перципирати искључиво графички лист; међутим, вишедеценијска и све чешћа присутност одређених међусобно сличних форми, попут објеката сачињених од продуката штампања, отвара могућност прихватања као традиционалних и других форми постојања и излагања графика унутар уметничких институција. Одређене црте традиционалног, одлике које су установљене као традиција, могу се односити на стилске и тематске карактеристике, при чему прве могу бити условљене техничко-технолошким приступом, што указује да постоји могућност да се традиција формира успостављањем односа више чинилаца у настанку уметничког дела или уметничког рада. Поред тога, као традиција може бити установљена и функција графике,⁸ њено друштвено деловање, институционална позиција, па чак и њена цена.

Одређујући традицију, Улрих Лелке (Ulrich Lölke) констатује да „изгледа да придев 'традиционални' сам по себи не значи нешто посебно” (2008: 702). Разматрајући традицију графике и утицај који нови медији на имају на то поље уметности, могло би се, парафразирајући Лелкеа, закључити да – изгледа да синтагма „традиционална графика” сама по себи не значи нешто посебно. Односно, да свака позиција традиционалне графике унутар корпуса графике као уметничке дисциплине може бити одбрањена или оспорена на основу контекста који могу сачињавати време, простор, као и медијски идентитет, улога, позиција, намена графике или било који други елемент *свешта уметности*⁹, речима Памеле Ли (Pamela Lee) – „између уметности и свега осталог” (2012: 18).

8 Екслибрис је пример графике као уметничког дела одређеног функцијом, а функција, у овом слушају условљава и формат – „екслибрис или књижни листић” је штампано уметничко дело малог формата, које се обично лепи на унутрашњу страну корица књиге да би идентификовало власника. [...] Могу се употребити све графичке технике које дозвољавају квалитетно умножавање потребне слике, а употребљавају их уметници већ вековима [...]” (Жино 2007: 11).

9 *Свешта уметности* – *the Artworld* – односи се на конструкт Артура К. Дантоа (Arthur C. Danto): „Да би нешто било виђено као уметност потребно је нешто што превазилази могућности чула вида – контекст уметничке теорије, познавање историје уметности: свет уметности” (1967: 580).

ЛИТЕРАТУРА:

- Popper, K.** 1962
Conjectures and Refutations : The Growth of Scientific Knowledge, New York – London: Basic Books.
- Danto, A. C.** 1967
„The Artworld”, in: *Journal of Philosophy* (New York), 61/19: 71–584.
- Fridrih, G.** 1967
„Nemačka grafika 15. i 16. veka”, u: *Stara nemačka grafika*, Beograd: Narodni muzej, 13–30.
- Gostuški, D.** 1968
„Umetnost u nedostatku dokaza”, u: *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (Beograd) 2/3: 46–54.
- Klajn, H.** 1979
Mali leksikon štamparstva i grafike : od otiska do cilindrične štamparske mašine, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Denegri, J.** 1985
„Grafika 1950–1980”, u: *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 9–15.
- Sljepčević, Lj.** 1985
„Grafika Beogradskog kruga”, u: *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 21–36.
- Hozo, Dž.** 1988
Umjetnost multioriginala – kultura grafičkog lista, Mostar: Prva književna komuna.
- Škreb, Z.** 2002
„Tradicija”, u: *Avangarda i tradicija*, ur. G. Tešić, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 13–17.
- Hobsbawm, E.** 2006
„Izmišljanje tradicije”, u: *Kultura pamćenja i historija*, prir. M. Brljkačić i S. Prlenda, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga, 138–150.
- Жино, Б.** 2007
„Екслибрис? Шта је то?”, у: *Зборник о екслибрису*, прир. Р. Ђирић, Београд: Екслибрис друштво Београд, Факултет примењених уметности, Котур и остали, 11–13.
- Marković, S.** 2007
„Smotra koja zastupa i vrednuje stvaralaštvo pod kritičkim pojmom originalne grafike”, u: *Grafika, hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* (Zagreb) 10–11: 38–43.
- Шинер, Л.** 2007
Откривање уметности : културна историја, Нови Сад: Адреса.
- Lelke, U.** 2008
„Tradicija”, u: *Leksikon savremene kulture*, prir. R. Šnel, Beograd: Plato, 701–702.
- Денегри, Ј.** 2009
„Графика у савременим цивилизацијским, културним и уметничким праксама”, у: *Графика на ивици – графика и њена гранична погручја у 21. веку*, Београд: Графички колектив, 23–28.
- Stepančić, Lj.** 2009
Nastojanja Međunarodnoga grafičkog bijenala u Ljubljani – uloga grafike u suvremenoj umjetnosti, u: *Grafika, hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* (Zagreb) 19: 28–31.
- Švaković, M.** 2011
Pojmovnik teorije umetnosti. Beograd: Orion art.
- Lee, P. M.** 2012
Forgetting the Art World, Cambridge (Massachusetts), London: MIT Press.
- Момиров, Д.** 2014
Раслојавање графичке слике до просторној ликовној објекта – ишамјани објекти на ирозирајној основи, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду.
- Zrinski, B.** 2016
„Grafika danas – The Sky is the Limit”, u: *XVIII bijenale studentske grafike Srbije*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 3.

