

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије  
Теорија уметности и медија

Докторска дисертација  
**УМЕТНИЧКО ДЕЛО ОД МЕХАНИЧКЕ ДО ДИГИТАЛНЕ  
РЕПРОДУКЦИЈЕ – ФАТАЛНА СУДБИНА ГРАФИКЕ**

Аутор:  
Милош Ђорђевић

Ментор:  
др Никола Шуица, ред. проф.

Београд, август 2021. године

Захваљујем се најпре свом ментору, професору Николи Шуици на усмеравању и исказаној стрпљивости и разумевању током читавог процеса писања ове докторске дисертације. Дугујем велику захвалност стручном особљу библиотеке Факултета педагошких наука у Јагодини на огромној помоћи у добављању неопходне литературе. Искузујем и велику захвалност Божидару Зринском и Бреди Шкрјанец, кустосима Међународног графичког ликовног центра у Љубљани, на професионалности и експедитивности у комуникацији током припреме и израде студије случаја у склопу дисертације. Посебну захвалност дугујем свакако родитељима на константној подршци и храбрењу у тешким тренутцима, а било их је, и наравно супрузи и ћерки на пруженом разумевању и мотивацији да на крају стигнем до циља.

*Посвећено мојој мами.*

## **Садржај**

Апстракт / 5

Abstract / 7

Методологија / 8

Увод / 14

### **1. ШТАМПА И ИСТОРИЈСКЕ ФАСЕТЕ РАЗВОЈА ГРАФИЧКЕ УМЕТНОСТИ / 17**

1.1. Штампа и идеологија буржоаске класе / 17

1.2. Штампа као инструмент реформаторске пропаганде / 28

1.3. Политичност штампе / 46

1.4. Штампа као двојна инвенција / 55

1.5. Оригинална и репродукцијска графика / 62

1.6. Кратка закључна разматрања / 79

### **2. КОНЦЕПТИ И ОРИЈЕНТИРИ ОРИГИНАЛНОСТИ У ГРАФИЦИ / 80**

2.1. Графика ради графике / 81

2.2. Конвенције у оригиналној графици / 101

2.3. Институционалне матрице / 123

2.3.1. Музеј као матрица / 124

2.3.2. Изложба као матрица / 136

2.3.3. Кустос као матрица / 141

2.4. Кратка закључна разматрања / 147

### **3. ГРАФИКА У ПРОШИРЕНОМ ПОЉУ / 148**

3.1. Графика у релацији са уметничким стратегијама и графика као уметничка стратегија / 150

3.2. Графика у релацији са новим технологијама и уметности нових медија / 182

3.3. Графика у релацији са концептом проширеног поља / 216

3.4. Кратка закључна разматрања / 235

### **4. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ЉУБЉАНСКО МЕЂУНАРОДНО БИЈЕНАЛЕ ГРАФИКЕ КАО ПОЛИГОН ГРАФИЧКИХ ПРЕСТУПА И ПОСКОКА / 237**

- 4.1. Историјски контекст оснивања љубљанског Међународног бијенала графике / 238
- 4.2. Бијенале у другој половини XX века / 245
- 4.3. Бијенале у XXI веку / 260
- 4.4. Уместо кратких закључних разматрања / 267

## **5. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА / 269**

Литература / 280

Вебографија / 296

Биографија / 300

Изјава о ауторству / 303

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /  
докторског уметничког пројекта / 304

Изјава о коришћењу / 305

**Апстракт:** докторска дисертација „Уметничко дело од механичке до дигиталне репродукције – фатална судбина графике” бави се критичком анализом читавог комплекса историјских, друштвених, идеолошких и економских фактора који су утицали на обликовање графичке уметничке дисциплине. Поникла на прото/капиталистичкој економској основи и обликована производним снагама пред/индустријског друштва, графичка уметност је у прошлости имала статус модела цивилизацијских вредности, док су њене технике одражавале актуелни технички систем производње, а њени производи владајуће друштвене вредности. Она је наизглед тај статус изгубила током XX века. У дисертацији ћемо показати да је заправо пре реч о ефекту примене неадекватног, тј. историјски истрајалог нормативног гледишта графичке уметности којег чине рестриктивне конвенције и резолуције уобличене по мери модерне епохе и које је као такво непримењиво за валоризовање укупне реалности актуелне графичке сцене.

Ближим разматрањем покретача огромне и разнолике уметничке продукције током друге половине XX века и касније, указаћемо да исти сежу и у графичку уметност те да је стога она не само витална већ и да представља распрострањен културни феномен и релевантан чинилац савремених токова уметности. Показаћемо да управо из разлога преовлађујућег једнозначног техницистичког тумачења графичке уметности сагледане у стриктно објектној форми уметничког дела, измиче њено ревалоризовање као вишезначног феномена савремене уметности.

Сагледаћемо са интердисциплинарне теоријске платформе кроз след историјских фаза развоја људског друштва (индустријска, постиндустријска, тј. информацијска) три периода развоја графичке уметности (класични, модерни и савремени), током којих су историјска датост штампе и техничка парадигма, којима је графика оперативно и методолошки обликована и културно профилисана, поступно превладавани и то, парадоксално, путем технолошког прогреса, премда не потпуно али свакако у таквој мери да је током последње три деценије дошло до квалитативног помака у њеном развоју. Док је класично схватање графике и даље саставни део данашње савремене уметности, премда у мањинској заступљености у односу на друге видове графичког и уметничког стваралаштва али са јаким упориштем у нишама излагачке инфраструктуре интернационалног система уметности, показаћемо да су фундаментални конституенти графичке уметности реконтекстуализовани под утицајем дигиталне технологије као и под утицајем прогресивних и радикалних индивидуалних

уметничких стратегија, и да се тако у новом, дискурзивном облику проналазе и изван стриктних оквира графике у ширем пољу уметности.

**Кључне речи:** штампа, графика, репродукција, мултиоригинал, нови медији, дигитална револуција.

**Abstract:** Doctoral dissertation „Work of art from mechanical to digital reproduction – the fatal fate of printmaking” deals with a critical analysis of the wide complex of historical, social, ideological and economic factors that influenced the formation of printmaking as a fine art discipline. Emerged on a proto/capitalist economic basis and shaped by the productive forces of pre/industrial society, printmaking art in the past reflected a model of civilization values; its techniques reflected the current technical system of production and its products the ruling social values. During the twentieth century printmaking art presumably lost such a status. We will show that this present opinion is actually the effect of applying the inadequate, i.e. historically outdated approach to printmaking art, based on conventions and resolutions shaped by the modern era and which is inappropriate for the valorization of the overall reality of the current printmaking art scene.

Taking a closer look at the initiators of a diverse art production during the second half of the twentieth century, and later, we will show that they reach into the printmaking art as well and therefore that printmaking art is not only still vital but also a widespread cultural phenomenon and a relevant factor in contemporary art. We will show that revaluation of printmaking art as a multifaceted phenomenon of contemporary art eludes, because of the still prevailing unambiguous technical interpretation of printmaking art.

From an interdisciplinary theoretical platform we will take a look, through the progression of historical phases of human society (industrial, post-industrial, i.e. informational), into the three periods of development of the printmaking art (classical, modern and contemporary), during which the historical disposition of print and technical paradigm of printing were gradually overcome, paradoxically through technological progress, although not completely but certainly to such an extent that during the last three decades there has been a qualitative shift in printmaking art development. While the classical understanding of printmaking art is still an integral part of today's contemporary art, although in minority in relation to other forms of printmaking and to art overall, although with a strong foothold in the niches of the exhibition infrastructure of the international art system, we will show that the fundamental constituents of printmaking art were recontextualized through the impact of digital technologies, as well as under the influence of progressive and radical individual artistic strategies, thus resulting in a new, discursive form of printmaking art outside of the strict disciplinary boundaries, present in the wider field of art in general.

**Keywords:** printing, printmaking art, reproduction, multioriginal, new media, digital revolution.

## Методологија истраживања

Проблемски оквир истраживања: тема истраживања упућује на разматрање графичке уметности као ситуиране на два удаљеним па чак и супротстављеним позицијама праксе и теорије – традиционалној и савременој, са постављеним фокусом на могућност превазилажења антагонистичке релације између ових позиција.

Након фундаирања графике као нове самосталне уметничке дисциплине у XIX веку, у великој мери одређене занатском традицијом и наслеђем из прошлости, даљи развој графичке уметности током друге половине XX и почетком XXI века обележен је низом *унутрашњих* али и *спољних* импулса који су иницирали различите облике њене трансформације, што је уопште и случај са другим традиционалним уметничким дисциплинама (сликарство и вајарство). Извесно је да промена парадигми у уметности није превасходно промена само уметничких поступака, већ да се ради о суштинским променама у уметничким идеологијама, где се под идеологијом подразумева систем доминације који служи промовисању прихватљивих и неприхватљивих појава и њихових значења. Ово место истраживања изузетно је важно зато што узима у обзир диверзитет ауторских интерпретација графичке уметности, како историјских тако и савремених таквих случајева.

Превелики су распони техничких поступака и врло разнородни начини извођења умножених отисака да би се са сигурношћу могла дати трајна и сасвим задовољавајућа дефиниција графике као посебне уметничке дисциплине. Од својих историјских почетака до данашњег стадијума, графика је у различитом темпу мењала сопствене оперативне феноменологије задржавајући притом једну константу. Реч је о продукцији уметничког дела у ексклузивном статусу мултиоригинала. Уместо униката као својства цртежа или слике, у графици мултиоригинал је својство графичког отиска као уметничког дела које у својој умноживости егзистира у више идентичних а подједнако вредних примерака окупљених у тираж. Технички поступци израде матрице и штампе наслеђени из вишевековне занатске традиције и канонизовани као ексклузивне графичке технике дуго су одређивали графичку уметност као технички условљену вештину занатског карактера.

Међутим, током XX века интензивнија примена савремених технологија и других видова умножавања као легитимних графичких поступака доводи до помака у тумачењу графичке уметности и одређења статуса графичког уметничког дела. Сходно



томе, истраживањем се предлаже одмак од бинарне опозиције графика/не-графика и предлаже се редефинисање интервала значења појма графика ради поновног успостављања консензуса о (естетским, медијским, техничким) вредностима у овој уметности.

Предмет истраживања обухвата појаву и развој графичке уметности у историјском контексту, утицај проширења концепта и промене контекста уметничког стваралаштва и утицај савремених технологија и нових медија на брисање њених канонских оквира и померање граница њеног формулисања као уметничке дисциплине. Опсег истраживања креће се од историјских занатских традиција почев од појаве изума штампе који је одређује у оперативном и методолошком погледу сво до XX века, преко медијских проширења током друге половине XX века до промена базичних техничких парадигми графичке уметности током високотехнолошког информацијског доба. Истраживање треба критички да преиспита настале промене и утицај дигиталних технологија и нових медија који су допринели да се графичка уметност крајем XX и почетком XXI века ревитализује, поврати у токове савремене уметности и квалификује као њен релевантан чинилац.

Тако се у истраживању посебна пажња поставља разматрању *релативизације* темељних претпоставки графичке уметности, као што су матрица и тираж, и такође утицаја многоструких техничких могућности умножавања, дистрибуције и рецепције слика на медијско одређење данашње савремене графичке уметности.

Циљ истраживања је да се систематски размотре појаве које су дале обресе и/или иницирале појаву нових модела савремених графичких пракси. Истраживање треба критички да преиспита и расветли промене које су допринеле да се графичка уметност ревитализује, постави у токове савремене уметности и квалификује као њен релевантан чинилац. Одредница фатално у поднаслову докторске дисертације указује на неразрешен статус графике у свету уметности под теретом историјског наслеђа. Интегритет техничког традиционализма у графици дуго је истрајавао и одолевао утицајима из констатно мењајућег (друштвеног, економског, технолошког, културног) окружења, готово до самоизолације у аутореферентан систем институција и манифестација. Указивањем да су промене током друге половине XX и посебно почетком XXI века, иако се споља гледано указују тек као формалне, заправо онтолошке природе, има се за као крајњи циљ истраживања ревизија фундаменталних и конститутивних одређења графичког медија ради пружања могућности проширења интервала значења појма графика.

Полазне хипотезе истраживања су:

- графика се као самостална уметничка дисциплина појављује у XIX веку под окриљем дискурса *уметност ради уметности*;
- институционалне матрице, конвенције и резолуције уведене у другој половини XX века заједно обликују модерну графичку уметност али чине и основу дискрепанције између традиционалистичког њеног одређења и прогресивних стремљења развоја графике;
- савремена графичка уметност почива на отворености према новим могућностима и видовима умножавања уметничког дела;
- ремедијација представља вид регенерације и ревитализације графичке уметности усвајањем и применом дигиталне технологије и нових медија;
- примена дигиталне технологије и нових медија у графичкој уметности доноси нову форму матрице и чини излишном конвенцију ограниченог тиража;
- компатибилност графичког принципа умноживости и облика комуникације нових медија пружа могућност видљивости графичке уметности на нивоу свакодневног искуства;
- супротстављени ставови о примени дигиталних технологија и нових медија у графици указују на потребу редефинисања обима и садржаја појма *графика* како би се проширио референтни оквир за нове графичке праксе;
- теоријско тумачење нових графичких пракси и њихово увођење у проширени вредносни систем ове уметности допринеће целовитијој слици рецентне графичке продукције и савременог феномена графичке уметности.

На основу постављених циљева ово истраживање се категорише као експликативно. Основне методе истраживања су теоријска анализа и студија случаја. У интерпретативном повезивању чињеница са теоријским оквиром рада преплићу се фактографско и појмовно теоријско излагање постављеног проблема. Разматрање постављених претпоставки креће се од анализе мноштва података ка поступном уопштавању закључака са намером да се утврди да ли се графика трансформисала до непознатљивости од уметничке дисциплине до (плиновитог) културног феномена или је данас и даље витална као уметничка дисциплина у многоструким појавним облицима. Пошто постављени проблем превазилази формалистички приступ, свакако се намеће интердисциплинарни карактер истраживања, те теоријска платформа овог

истраживања обухвата историју уметности, студије културе, теорију кустоских пракси, теорију нових медија и теорију у уметности. Теоријску основу истраживања чини Марксова (Karl Marx) критика капитализма, а главни и екстензиван приступ разматрању предмета истраживања је из перспективе историјског материјализма. Такав приступ нам даје објашњење на који начин промене у материјалној сфери друштвеног живота условљавају друштвени развој и на који начин се путем сукоба класа мењају сви аспекти једног друштва, што ће нам у разматрању историјских прилика XV века пружити основу за систематску и вишестрану анализу околности појаве и примене изума штампе и са њом повезаних графичких техника. У сагледавању културолошког утицаја штампе и графичке – прве идентично технички поновљиве – слике користићемо увиде теоријских разматрања Маршала Меклуана (Marshall McLuhan), Елизабет Ајзенштајн (Elizabeth L. Eisenstein), Вилијама Ивинса (William Ivins), Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Макса Хоркхајмера (Max Horkheimer). У сегменту о институционалним матрицама и њиховом утицају на формирање дискурса графичке уметности позивамо се на истраживања и различита гледишта кустоса, социолога, филозофа и теоретичара културе, међу којима су Луј Алтисер (Louis Althusser), Антонио Грамши (Antonio Gramsci), Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), Кристин Мелцер (Christien Melzer), Тони Бенет (Tonny Bennett) и Макс Рос (Max Ross). Манифестацију друштвених промена на културној и уметничкој равни које су се одражавале на статус графичке уметности у различитим епохама и временским периодима сагледаћемо кроз комплекс теоријских разматрања социолога, историчара, теоретичара и критичара културе и уметности, чију окосницу чине Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) за уметност кроз епохе новог века; Ђулио Арган (Giulio Carlo Argan), Петер Биргер (Peter Bürger), Жак Рансијер (Jacques Rancière), Клемент Гринберг (Clement Greenberg) за модерну уметност; Ги Дебор (Guy Debord), Никола Бурио (Nicolas Bourriaud), Лев Манович (Lev Manovich), Розалинд Краус (Rosalind Krauss), Мануел Кастелс (Manuel Castell), Фридер Наке (Frieder Nake), Јеша Денегри и Мишко Шуваковић за постмодерну, компјутерску, новомедијску, савремену, дигиталну уметност у другој половини XX века и XXI века. Преглед главних мислилаца и теоретичара на чије се теорије, идеје и гледишта позивамо, указује на изражено заступљену (пост)марксистичку оптику у раду кроз коју посматрамо постављени проблем истраживања. Сматрамо да се фундаменталне претпоставке графичке уметности могу потпуније разумети и објаснити сагледане најпре у области

рада одакле следи њихов историјски развој уз све подразумевајуће утицаје на пре/обликовање графичке уметности до данас.

Фактографске податке о догађајима из различитих епоха и њиховим главним актерима, узетих као важних за одређивање или усмеравање развоја штампе и графичких техника, црпићемо из различитих архивских извора, лексикона уметности, научних студија, стручних чланака у часописима, приказа у каталозима изложби и новинских текстова, а о графичким техникама и култури графичког листа нарочито из капиталне студије *Умјетност мултиоригинала (Umjetnost multioriginala)* Џевада Хоза (Dževad Hozo). Преглед графичких техника и њихове техничке и изражајне карактеристике биће изложене у раду тек на информативном нивоу и нећемо се бавити њиховим темељнијим разматрањем.

Рад се састоји од три екстензивна поглавља са пратећом студијом случаја као четвртим поглављем. Свако од прва три поглавља је структурирано у више потпоглавља замишљених као мањих проблемских блокова у којима се разматрању главног проблема сваког поглавља приступа из комплементарних аспеката. Почетни део истраживања у целом првом поглављу подразумева анализу појаве и развоја графичке уметности при чему се креће од рашчлањивања графичке уметности на њену основну претпоставку (репродуктивност), ради откривања (историјског) порекла те претпоставке и различитих страна њене употребљивости сагледано на основу другачијих друштвених потреба. Овај део истраживања открива факторе контекстуализовања репродукцијске функције графичких техника у естетску специфичност графике као нове уметничке дисциплине (репродуктибилност). У већинском делу даље разраде истраживања у осталим поглављима методом анализе су истраживани ефекти стратегија других уметничких пракси, нових медија и савремених технологија на уметност и њихов утицај на појаву другачијих схватања и тумачења графичке уметности која су као некомпатибилна са владајућим уским референтним оквиром графичке уметности периодично и местимично изазивала неспоразуме и конфликте у свету уметности поводом валоризовања нових видова графичке уметности, или њиховог негирања.

За циљ истраживања ове докторске дисертације, индикативан је историјат развоја љубљанског Међународног графичког бијенала који ће послужити за студију случаја. Метод студије случаја има демонстративни карактер. Ова манифестација ће послужити као пример институционалног оквира у којем се сусрећу савремене друштвене околности, историјске традиције и конвенције са прогресивним

оријентацијама и преокупацијама уметника другачијих естетских и стваралачких стремљења у односу на оне из прошлости. Размотрићемо потом радикалан заокрет у концепцији Бијенала и темељну ревизију његове излагачке политике. Након деценијске дисциплинране оријентације у приказивању актуелности графичке продукције, на прагу новог миленијума организатори отварају Бијенале новим технологијама и прогресивним индивидуалним стваралачким концептима са циљем ревитализације манифестације у тренутку њене стагнације, што ће последично подразумевати посредно и редефиницију графичког медија. Таквом организационом и концептуалном ревизијом Бијенала институционално је афирмисан (легитимисан) дискурзивни и полемички приступ тумачења графичког медија који већ од половине XX века у реалности графичке сцене константно одражава нестабилност дисциплинарног одређења. Овај случај за нас је значајан као показни пример да се редефиниција графичког медија најпре изводи са позиције ауторитета институције складно њеним интересима, пре него на основу чињеничног стања на графичкој уметничкој сцени.

## Увод

У прегледу историјског развоја штампе, појам *историја* користићемо у општем значењу у контексту друштвеног развоја, а у ближем одређењу фактора и правца кретања друштвеног развоја приступићемо из перспективе историјског материјализма. Такав избор гледишта пружа нам одговарајуће теоријско полазиште за почетно разматрање назначеног предмета истраживања. У историјском материјализму основ за анализу целокупног људског историјског развоја и сваког људског друштва представља производња материјалног живота и начин на који је она организована. Начин производње материјалног живота се каткад мења квалитативно и револуционарно, тј. у скоковима, под утицајем брзог раста нивоа знања и наглог технолошког развоја. За нас је на почетку овог истраживања значајан управо тај технолошки аспект као један (али не једини) значајан покретач друштвеног развоја, односно као фактор историјског кретања друштва. Тиме не заузимамо став заговарања технолошког детерминизма друштвеног развоја, већ истичемо чињеницу да развој технологије чини битан моменат радикалних промена производне структуре и у том процесу у првом маху и остатка друштвеног живота и свих његових феномена. Управо развој науке и технологије на прагу новог века одиграће кључну улогу за ток и темпо друштвеног развоја и за настајање капиталистичке друштвено-економске формације која ће својом „логиком” обликовати анатомију и вредности читаве друштвене надградње. Полазећи од овако сагледане основе друштвених трансформација размотрићемо дакле историјски контекст појаве изума штампе уз осврт на импликације економског и идеолошког уобличења његовог развоја у пољу културе и свакако ликовне уметности.

Изум штампарске пресе је појава која је била историјски предусловљена. Принцип умноживости се као идеја разнолико испољавао кроз историју, на начин који је одговарао степену друштвеног развоја, што ће рећи, развоја начина производње, односно начина човековог *овладавања природом* путем оруђа и другим техничким средствима. Умножавање знакова и артефаката путем утискивања/отискивања/изливања можемо да пратимо кроз историју од ритуалних и магијских симбола у праисторији, преко административних ознака у антици, потом различитих културних форми на измаку средњег века. Квантитет у онтолошкој основи принципа умноживости манифестовао се у уметности и култури у зрелом облику тек у

XV веку захваљујући споју различитих техничких иновација и научних сазнања који је коначно довео до појаве изума штампе. Технички поступак отискивања временом се мењао и технолошки унапређивао, а пропратно, штампа као једна техничка константа принципа умноживости у практичној примени имала је различите материјалне употребне облике у зависности од типа економије једног друштва, заступљеног друштвеног живота и његових разноврсних феномена током различитих епоха.

У прошлости материјалне форме принципа умноживости манифестовале су се под утицајем економске основе друштва, друштвено-политичке организације друштва и владајућег облика друштвене свести (религија, наука, идеологија, политика или уметност). Постоји мање или више изражена узајамна повезаност ових фактора у погледу карактеристичне практичне примене принципа умноживости у конкретним заједницама или друштвима. Функције и начини примене принципа умноживости, доступност и развој технологије штампе били су условљени економском базом друштвене структуре (како се производи) и на њој заснованим производним односима (ко производи) и друштвеним односима (за кога се производи). Облици друштвене производње имају префикс доминантног облика друштвене свести као историјске стварности живота. Доминантни облик друштвене свести одговара степену развоја производних снага (знања, средства за рад и односи које људи испољавају/успостављају према природним силама). Степен развоја средстава за рад утиче на промене у односима међу људима у друштвеној производњи, што ће рећи у производним односима, што их чини најважнијим друштвеним односима. Овај однос је такође узајаман, то значи да производне снаге утичу на производне односе али и исто тако, производни односи могу да утичу повратно на производне снаге, другим речима производне снаге и производни односи стоје у дијалектичком односу. Сагледано из перспективе историјског материјализма свака промена средстава за производњу делује као покретач историјског кретања које се рефлектује у осталим сферама друштвеног живота (политика, култура, религија и др.). Нове технологије и савршенија средства за рад и производњу исход су општег повећања знања али и материјалног богатства једног дела друштва, класе које тежи да промени производне односе у своју корист или сходно својим интересима. У том смислу, темпо и степен техничко-технолошког развоја епохе може бити подложен регулацији сходно (најпре) економским и другим циљевима владајуће класе; у зависности од конкретних историјских околности, у складу са њима или насупрот њима, у зависности од карактера историјског кретања, попут друштвених антагонизама и преокрета у друштвеној структури постојеће

технологије могу се развијати динамично или бити у фази мировања када тренутни степен њиховог развоја одговара владајућој класи. Исто тако, домен примене техничких иновација у блиској је вези са утицајима унутар појединачног сегмента друштвене структуре па тако технолошки развој једне издвојене друштвене делатности може бити изражено подстицан сходно интересима и циљевима појединаца или удружене групе појединаца који обављају ту делатност. Развој технике и технологије који се догађао у прошлости упућивао је на одређену фазу људског напретка али истовремено и на друштвене и производне односе унутар друштвене структуре.

Дакле, по свему можемо рећи да су техника и технологија сведочанство времена, односно, феномен који има *историјску* димензију. Зато у критичкој расправи о дискурсу графичке уметности морамо да се вратимо на тренутак у прошлости када се појавио изум штампе и да у потпунијем сагледавању укупних услова ондашњег друштвеног живота, сагледамо рубне моменте тог тренутка те да кроз многоборојна питања откријемо историјске околности појаве овог изума и услове његовог даљег развоја не би ли разрешили фатализам<sup>1</sup> који графичку уметност данас оптерећује и умногоме дефинише.

---

<sup>1</sup> Односи се на детерминистичко схватање графичке уметности одређено према историјској датости штампе као онтолошке основе графике.



# 1. ШТАМПА И ИСТОРИЈСКЕ ФАСЕТЕ РАЗВОЈА ГРАФИЧКЕ УМЕТНОСТИ

## 1.1. Штампа и идеологија буржоаске класе

Најпре на самом почетку овог истраживања наглашавамо да феномен графичке уметности разматрамо у контексту европског културног оквира. Иако су поједини облици графичких техника и други поступци умножавања слике и текста били познати на азијском Истоку вековима пре појаве изума штампе у Европи, дискурс графичке уметности који је данас доминантан има изражен европоцентрични карактер. Европоцентрични дискурс графичке уметности је доминантан управо из разлога зато што су функција и примена изума штампе и блиских графичких техника обликоване са економске инстанце нове друштвене реалности у настајању у Европи током XV века. Управо то је разлог зашто смо приступ предмета истраживања фокусирали само на европску традицију графичке уметности.

Сагледаћемо појаву изума штампе и на његовој основи настале штампарску и графичку делатност из теоријске перспективе историјског материјализма и Марксове (Karl Marx) критике капитализма у циљу њиховог тумачења као културних феномена суштински пред/одређених историјским фактором, што ће рећи, преображајем начина производње на економској основи. Разлог за овакав приступ налазимо у међусобној повезаности штампарске и графичке делатности заснованој на економској основи мануфактурног начина производње, што ће штампане производе, било текст или слику, значајно обележити или их у великој мери квалификовати као робу. За потпуније разумевање ове међуповезаности, размотрићемо историјске околности успостављања капиталистичке парадигме у мануфактурној производњи (робе).

У историјско-онтолошком осврту објашњење узрока појаве буржоазије као друштвене класе налазимо у кризи друштвено-економских односа тог доба. Сукцесија класних подела и пратећа друштвена подвајања у државама Европе на прагу новог века одиграли су се на основи наметања друштвено-економске идеологије буржоазије као стасавајуће друштвене класе. Преструктурирање друштва на прелазу из феудализма у буржоаско друштво у европским земљама између XV и XVII века представља (а/синхрони) догађај који се одиграо као поступни процес урбанизације, експроприације земље, централизације сељака у градове и њиховог претварања у

најамне раднике, ревалоризовања и комерцијализације земљорадње, сабирања заната, надградње мануфактуре и надасве до успостављања нове економске основе производних односа која се заснива на најамном раду и приватном власништву средстава за производњу.<sup>2</sup> Агенс овог историјског кретања је економска сила оличена у буржоаској класи као револуционарном покретачу друштвеног развоја. Први елементи буржоазије развили су из екстензивног грађанског становништа, углавном богатих трговаца, занатлија и власника првобитних мануфактура. У садејству економског и техничког развоја захваљујући географским открићима тог времена, положена је одговарајућа основа за промену дотадашње друштвено-економске формације. Географска открића омогућила су успостављање нових прекоокеанских и трансконтиненталних трговинских рута којима се обављала знатна економска, научна и културна размена. „Откриће Америке и морског пута око Африке створили су нови терен буржоазији која се уздизала. Источноиндијско и кинеско тржиште, колонизација Америке, размена са колонијама, умножавање средстава за размену и робу уопште дали су трговини, бродарству и индустрији до тада невиђени полет, а тиме су убрзали развитак револуционарног елемента у пропадајућем феудалном систему.”<sup>3</sup>

Пораст потражње нових тржишта феудални начини производње нису могли да задовоље. Стабилност постојеће феудалне друштвене структуре нарушена је колебањима темељних економских категорија на којима се заснивала материјална производња живота. Уместо пређашње, претежно аграрно и занатски базиране феудалне економије, економска основа буржоаског друштва заснована је на приватном власништву материјалних средстава за производњу добара и на најамној радној снази. Средства за производњу и промет на основи којих се изградила буржоазија, створена су у феудалном друштву, међутим даљи степен њиховог развоја долази у противречност са заступљеним односима производње и размене, са начинима организације пољопривредне и занатске производње, и надасве са феудалним својинским односима. *Затечени* друштвени и производни односи су кочили производњу уместо да је унапређују и морали су бити раскинути. „На извесном степену развоја тих средстава за производњу и промет, односи у којима је феудално друштво производило и размењивало, феудална организација пољопривреде и мануфактуре, једном речи – феудални односи својине нису више одговарали већ развијеним производним снагама. На њихово место дошла је слободна конкуренција са

<sup>2</sup> Karl Marx, *Kapital: Kritika političke ekonomije. 1-3*, Beograd: Prosveta: BIGZ, 1979, 631-632.

<sup>3</sup> Karl Marks, Fridrih Engels, *Manifest komunističke partije*, Beograd: Mladost, 1976, 17.

њој својственом друштвеном и политичком структуром, са економском и политичком владавином буржоаске класе.”<sup>4</sup> Конзерватизам производних метода и привредне политике занатских еснафа кочио је даљи привредни развој на идеји слободног тржишта. Дакле, у погледу конкретног историјског тренутка идеологија буржоаске класе се манифестује као револуционарна, тј. као позитиван фактор друштвеног развоја. Међутим, буржоаска класа не мења „логику” класних односа него поставља сасвим нову основу друштвених подела. Припадници буржоаске класе нису суштински класно освешћени, већ чине онај део друштвене структуре који се формира као *класа за себе*. Буржоазија је само створила нове облике подела у грађанском друштву на место старих.<sup>5</sup> Променом економске основе мења се и читава мрежа односа у које људи ступају у друштвеној производњи свога живота. „У друштвеној производњи свога живота људи ступају у одређене, нужне односе, независне од њихове воље, односе производње, који одговарају одређеном ступњу развитка њихових материјалних производних снага. Цјелокупност тих односа производње сачињава економску структуру друштва, реалну основу, на којој се диже правна и политичка надградња и којој одговарају одређени облици друштвене свијести. Начин производње материјалног живота увјетује процес социјалног, политичког и духовног живота уопће.”<sup>6</sup> Дакле, производни односи као објективне друштвене релације постоје независно од индивидуалне воље и свести људи, у којима они, стога, морају да учествују. Међутим, спецификум нових производних односа огледа се у приватном власништву над производним средствима концентрисаног у рукама буржоазије. Тај однос обликује друштвену стварност која се испољава кроз капитал као основе друштвене стратификације и социјалног отуђења. Конкретан облик тог отуђења представља хијерархијска структура грађанског друштва и подељеност друштвених класа.

Материјални статус буржоаске класе омогућио је појединцима или групи појединаца привилегије и реалан друштвени утицај у задовољењу својих економских интереса у мери да се њихов утицај поступно проширио и на домен политике, права, образовања, културе и религије. Напредовање у овим областима начелно је од користи за друштво у целисти, ипак владајућа класа сходно својим личним интересима улаже

---

<sup>4</sup> Karl Marks, Fridrih Engels, Manifest komunističke partije, 22.

<sup>5</sup> Исто, 17.

<sup>6</sup> Karl Marx, „Predgovor za 'Prilog kritici političke ekonomije’”, у: A. Dragičević, V. Mikecin i M. Nikić (ур.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Zagreb: Stvarnost, 1979, 700.

известан напор у одређивање правца у којем ће се напредак кретати. У том смислу, надградња друштва као и владајућа правна и морална правила биће пред/одређена ономе што је у најбољем интересу владајуће класе. Представљањем својих посебних интереса као општедруштвене, рационализацијом својих интереса као „праве” истине и (прикривеним) деловањем на практичном подручју живота, идеологија буржоаске класе остварује се као владајућа идеологија друштва. Другим речима, процес инсталирања нових економских услова производње садржи јаку идеолошку компоненту. Припадници исте класе или група појединаца који су у истом или сличном положају у структури друштва могу да имају слична или претежно иста искуства, сличне ставове и вредности, тј. сличну свест о положају у друштвеној структури, те стога, могу да деле заједнички интерес да тај положај измене уколико је неповољан. Тај интерес ка самоодређењу и самопотврђивању друштвена класа изражава у облику класне свести. Међутим, када свој интерес друштвена класа приказује као интерес целог друштва реч је о класној идеологији. Идеологија представља рационализован систем идеја, вредности и веровања којима се на посредан начин изражавају интереси једне друштвене класе тако да се приказују као интереси целог друштва, да би, тако рационализовани, били лакше прихваћени од стране других друштвених класа као њихови сопствени интереси и надамце као њихов вредносни систем.<sup>7</sup> Како идеологија начелно прожима једно друштво у свим његовим сегментима то неизбежно репродукује успостављене друштвене односе којима се то друштво структурише. Доминантна друштвена класа наметењем своје идеологије структурише друштво на два нивоа. На вишем нивоу, „несвесно” репродукује историјски иманентан принцип друштвене хијерархије, док на нижем нивоу успоставља сопствену матрицу друштвене хијерархије. Апсолутни домет идеологије једне класе чини класну идеологију лажном друштвеном свешћу. Пошто је идеологија доминантне друштвене класе доминантна идеологија у друштву, последично, економија коју диктира доминантна друштвена класа је економија дате епохе, а успостављени начин производње и размене добара представља економску основу постојеће друштвене структуре. Индивиде које сачињавају владајућу класу имају између осталог и свест и, стога, мисле; дакле, уколико оне владају као класа и одређују читав обим једне историјске епохе, само се по себи разуме да оне то чине целим својим опсегом, па између осталог владају и као створења која мисле, као произвођачи мисли, регулишу

---

<sup>7</sup> Đuro Šušnjić, „Ideologija”, у: Milan Matić, Milan Podunavac (ур.), *Enciklopedija političke kulture*, Beograd: Savremena administracija, 1993, 374.

производњу и расподелу мисли свога доба: дакле, по себи је разумљиво да су њихове мисли владајуће мисли те епохе.”<sup>8</sup>

Развој мануфактурне капиталистичке производње робе комплементаран је са друштвеним околностима развоја грађанског друштва, и кореспондира раној фази акумулације капитала, тј. новчаног богатства у рукама младе буржоазије. Првобитно акумулирани *трговачки и зеленашки капитал*<sup>9</sup> буржоазија претвара у капитал у правом смислу речи. Поседовање капитала за покретање производне делатности постепено концентрише просту и сложену производњу под једним истим капиталом. То је подразумевало аспорбовање занатске производње и слабљење утицаја еснафа као интересних хомогених институција за очување интегритета самосталне занатске производње. Већ је реч о промени тежишта моћи кроз успостављање неравноравних односа својине над средствима за рад и реалних услова за рад. Основа мануфактурне производње робе у XV веку и даље је занатска производња, с тим што у погледу реорганизације процеса производње, самостални занат губи самоталност. Виртуозност занатлије представља основу процеса производње али уједно представља и основу његове негације. Мануфактура ствара „виртуозност делимичног радника”<sup>10</sup> тиме што у радионици репродукује и тера до крајности самониклу поделу заната коју је у друштву затекла. Док је самостални занатлија, чак и у првобитној кооперативној мануфактури, сам обављао цео процес производње у свим етапама, сопственим средствима за рад и под сопственим условима производње, трошења и размене производа рада, његов рад је био сврсисходан. „Радникова приватна својина на његова средства за производњу јесте основа ситне радионости, а ситна радиност нужан је услов за развитак друштвене производње и слободне индивидуалности самог радника. [овај начин производње – М.Ћ.] ...цвета, развија своју енергију и долази до саобразног класичног облика само кад је радник слободан приватни власник услова рада којима сам рукује: [као – М.Ћ.] ...занатлија алата којим влада као виртуоз.”<sup>11</sup> Међутим, одвајање духовних потенција од рада као сврсисходне делатности кулминира у мануфактурној подели рада. Радник је доведен у позицију да се само служи средствима за производњу чиме је његово одвајање од заната изведено у потпуности. Занатлија је у подели и диверсификацији рада сведен на само једну етапу или, уже, на једну операцију, претвара се у искључив и

<sup>8</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, „Nemačka ideologija”, у: А. Драгићевић, V. Mikecin i M. Nikić (ур.), исто, 321.

<sup>9</sup> Karl Marx, *Kapital: Kritika političke ekonomije. 1-3*, 661.

<sup>10</sup> Исто, 304.

<sup>11</sup> Исто, 671.

аутоматски орган те операције. Његов рад сада манифестује његову делимичну техничку виртуозност, класификује га као *делимичног радника*, као једнородног елемента целокупног механизма производње, тј. *укупног радника*.<sup>12</sup> Дакле, основа отуђења радника од сврсисходног рада положена је у радионици мануфактурне робне производње. Производ рада једног скупа занатлија у мануфактурној организацији производње, у којем сваки врши само једну исту делимичну операцију, је *укупни производ* као добро над којим радник као делимични произвођач нема више контролу у тржишној размени.

Да би се подела рада у оквиру једне мануфактуре извела савршеније, цепа се једна иста грана производње на разне, делом сасвим нове мануфактуре што непосредно доводи до друштвене поделе рада. Мануфактурна подела рада има за претпоставку концентрисање средстава за производњу у рукама једног капиталисте, а друштвена подела рада распарчаност средстава за производњу међу многе међусобно независне произвођаче роба. „Зато иста буржоаска свест која мануфактурну поделу рада, тј. доживотно прикивање радника за једну парцијалну радњу и безусловно потчињавање делимичних радника под капитал, слави као организацију рада која повећава његову производну снагу, исто тако пуним гласом жигосе сваку свесну друштвену контролу и регулисање друштвеног процеса производње као захватање у неповредива права својине, у слободу и у самоопредељиву „генијалност“ индивидуалног капиталисте.<sup>13</sup> Тржиште рада се константо обнавља револуционисњем процеса производње, тако да радници своје животне услове затичу унапред одређене. Њихов хабитус<sup>14</sup> им одређује друштвени положај, а тиме и не/могућност њиховог личног развоја, односно имплицира им субјективно прилагођавање друштвеном положају радничке класе. Заправо реч је о перпетуалном ходу механизма репродукције буржоаског друштва: револуционисање тржишта рада подржава (необходно) револуционисање процеса производње и средстава за производњу, и *vice versa*. Специфичну машинерију мануфактурног периода представља сам *укупни радник* састављен из многих

<sup>12</sup> Karl Marx, *Kapital: Kritika političke ekonomije*. 1-3, 309-311.

<sup>13</sup> Исто, 318.

<sup>14</sup> Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) под појмом хабитус подразумева системе трајних диспозиција које су производ структура унутар једне посебне врсте окружења (попут материјалних услова постојања који су карактеристични за једно класно стање), и које могу бити емпиријски спознате као правилности које се односе на једно друштвено структурисано окружење, као, структурисане структуре предодређене да дејствују као структурирајуће структуре. Диспозиције као „реални” стицај (материјалних, класних) околности под којима се индивидуа затиче у животу, представљају систем шанси и ограничења кретања индивидуе унутар и између друштвених поља, односно у друштвеној структури. Види више: Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999, 158-171.

делимичних радника. Укупни радник има све производне особине у једнаком степену виртуозности, а уједно их и најекономичније троши, јер све своје органе, који су индивидуалисани у посебним радницима или радничким групама, употребљава искључиво на посебне њихове функције.

Развој нових техничких средстава за рад који је поступно допринео успостављању капиталистичке робне производње, спонтано је „револуционисао” и друге делатности. Буржоаска класа је свакако била носилац друштвених процеса али тек са (са)учешћем других чланова друштва ти процеси постају стварност, тј. друштвена реалност. Обухватање бројних делатности новим начином производње, и не/посредних друштвених односа, буржоазија је успостављала упоришне тачке своје моћи којом је, тако, премрежила читаво друштво. Буржоаска „себичност” је постала основна динамика друштвених односа и основа (као и порекло) разноврсних облика друштвености. Пошто се, дакле, та промена дешава у самом темељу производње живота, она се распростире целином друштва, стога је капиталистичка производња заправо п/остала адаптивна нужност.

Ту наилазимо на (неизбежну) везу између материјалне и духовне производње. Духовна производња је суштински исторично одређена, условљења истом (историчном) идејом развоја материјалне производње. „Класа, којој стоје на располагању средства за материјалну производњу, располаже самим тим и средствима за духовну производњу тако да су јој због тога, узевши у просјеку, подређене мисли оних који су лишени средстава за духовну производњу. Владајуће мисли нису ништа друго до идеални израз владајућих материјалних односа, тј. у облику мисли изражени владајући материјални односи; дакле идеални израз односа који баш једну класу чине владајућом, дакле, мисли њене владавине.”<sup>15</sup> На овој основи сасвим је јасно да промене у култури и уметности које су се десиле не можемо да тумачимо кроз њихове „уобразиље о епохи”<sup>16</sup>, већ кроз околности под којима ове, и ништа мање, било које друге претходне уобразиље настају, односно у дијалектичком тоталитету историје као релане основе све људске праксе. Историју свих људских делатности треба обрађивати увек у вези са историјом начина производње и размене, јер начин производње је увек повезан са одређеним начином заједничког деловања који је и сам једна „производна снага”, јер количина људима доступних производних снага условљава друштвено

---

<sup>15</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, „Немачка идеологија”, у: А. Драгићевић, V. Mikecin i M. Nikić (ур.), исто, 321.

<sup>16</sup> Исто, 316.

стање.<sup>17</sup> Материјалистичка повезаност међу људима која је условљена потребама и начином производње поприма конкретне историчне облике у зависности од степена друштвеног развоја (начин производње) а која прожима друштво у целисти. Последишно томе, једнообразност начина материјалне производње незаобилазно уобличава и материјалну продукцију духовне производње. Одавде произилази да су промене у сфери културе и уметности најпре превладале у начину производње.

Производња заснована на техничкој подели рада и најамном раду примењивао се у свим етапама новоуспостављене штампарске делатности у домену културне производње. У том погледу, изражено организована на начин мануфактурног облика производње, штампарска делатност репродукује (противречно) производне и друштвене односе, речју, испољава се као рефлекс класне идеологије буржоазије. Исто важи и за графичку делатност чија се онтолошка основа садржи у штампарском процесу производње. Спојем дуборезачког и граверског заната и штампарске делатности конфигурише се ново поље израде слика које у погледу начина производње одговара принципима мануфактурног капиталистичког облика производње робе. Сагледано у начину производње, и виртуозност резача као облик рада у само једној операцији мануфактурног процеса штампарске производње, постаје основ његове негације. Исто важи и за уметника који учествује само у једној од припремних фаза процеса производње (израда цртежа за умножавање). Једина разлика између гравера и уметника је у вредности радне снаге на основу разлике у њиховим квалификацијама. Мануфактурна производња је развила хијерархију радних снага којој је одговарала извесна скала радничких најамнина. У случају графичке делатности, сходно конкретном типу крајњег производа (појединачан отисак, серија отисака, комплет отисака, илустрација за књигу, итд.), подела рада у производњи изводи се између радника на основу различитих занатлијских или делимичних квалификација. То је свакако условило и прекарне услове рада запослених и повремено ангажованих уметника. У сваком случају, све и уз разлике у вредности радне снаге рецимо резача и уметника, чињеница је да се рад обојице манифестује као најамни рад који је основица капиталистичке робне производње. Другим речима, буржоазија је својим властитим развојем у центар свих друштвених односа, средстава постојања и начина мишљења људи ставила економски облик експлоатације. „Буржоазија је са свих дотад уважених професија, на које се гледало са страхопоштовањем, скинула светитељски ореол. Она је

---

<sup>17</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, „Nemačka ideologija”, у: A. Dragičević, V. Mikecin i M. Nikić (ур.), исто, 309.



лекара, правника, свештеника, песника, [у овај низ можемо додати и уметника – прим. М. Ђ.] и научника претворила у своје плаћене најамне реднике.”<sup>18</sup> Једна од главних карактеристика мануфактурног облика производње у односу на занатску је пораст продуктивности и производња у знатно ширим размерама захваљујући техничкој подели рада и примени производне технике.

Основни принцип економске репродукције – остварити максималне резултате (излазе из економског система) уз минимална улагања (улазе у економски систем) – налази се у самој основи графичке делатности и представљао је снажан мотив бројних уметника да у домен свог стваралаштва уведу примену графичких техника. За разлику од других видова ликовног стваралаштва, попут сликарства или вајарства<sup>19</sup>, који у исходу обављеног рада дају уникатно и непоновљиво уметничко дела, графичке технике пружају могућност брзог и лаког умножавања цртежа и репродукције слика у више примерака. У том смислу графичка делатност прати сасвим другу продукцијску логику од оне до тада заступљене у уметничком стваралаштву. Док је у претходним случајевима непоновљивост и јединственост била специфична вредност уметничког дела, која је уједно и (економски) гарант уметничког рада који једино он може да обави, са графичком продукцијом дешава се обрт. Једном израђена штампарска форма и стављена у процес производње било појединачног отиска или илустрације за књигу, представља средство за рад које је а) продуктивно – омогућава да се оствари одређена количина производа уз минимално трошење радне снаге (тираж отисака); б) економично – омогућава да се оствари одређена вредност производње уз минималне трошкове у тој производњи (отисак као јефтинија слика); в) рентабилно – омогућује да се оствари максимални доходак уз минималну суму ангажованих средстава (иста матрица може наново да се враћа у процес производње). Технички детерминизам у развоју штампарске делатности подразумевао је стално револуционисање штампарске технологије и производних средстава за рад, у циљу повећања квантитета производње и постизања репродукцијских резултата, тј. имитирања формалних естетских вредности уникатних уметничких дела (имитација изражајних квалитета својствених цртежу или слици).

---

<sup>18</sup> Karl Marks, Fridrih Engels, *Manifest komunističke partije*, 19.

<sup>19</sup> Осим технике ливења која пружа могућност израде више примерака једне форме из истог калупа али је због технолошке комплексности у прошлости представљала подухват изражених трошкова продукције које је само мањина могла да финансира.

Дакле, видели смо да продукција првобитне штампарске и графичке делатности одговара примарном економском принципу робне производње. Које су онда биле консеквенце оваквог начина производње на традиционалне функције уметности у друштву? Примена изума штампе у културној продукцији XV века (и надаље), узрокује промену режима уметности. У сусрету културним потребама екстензивне грађанске класе као новог топоса друштвеног живота, актери културне продукције уводе у производњу примену техничких ресурса који омогућавају шири обим производње. Квантитет је спецификум „квалитета” графичке продукције. Међутим, квантитет графичке слике не укида монаду униката у уметности, напротив графичка делатност је „афирмише” у репродукцији, а уметност је апсорбује као парадокс који се региструје као мултиоригинал<sup>20</sup>. Овде се двојачко оцртава класни карактер графичке слике, с једне стране реч је о профанисаном карактеру слике која је већ по форми, теми, садржају и цени намењена ширем кругу корисника, док се с друге стране, као још само једна могућност привредног живота буржоазије користи у практичне сврхе продаје или препродаје и претвара у обичну економску рачуницу. Свакако да је и током првог периода нововековне уметности било уметника који су уживали висок друштвени положај захваљујући приватним покровитељима или дворској служби, но ипак је било више оних који су масовно производили дела ниже вредности формалне и техничке природе за потражњу на „тржишту”, тј. за ширу јавност. Дакле стваралаштво уметника било је окренуто и укусу већине која је, бар онај образованији део, естетски суд заснивала на знању о културама прошлости, што је у социолошком смислу значило зачетак уметничке публике у модерном смислу речи.<sup>21</sup> Стицање културе постало је одраз самог порива за стицањем: почивало је на неограниченом капацитету за сакупљање и гомилање физичког блага. У сопственом дому, човек се показивао културним ако би се окурио фрагментима, репродукцијама или украсним имитацијама античког света. Последица шпекуланства издавача и трговаца, је отуђење уметника од публике и отуђење публике од уметника. Уметник ради за безличне, тј. њему непознате купце, док га комерцијална природа популарних мотива или тема нагони да се специјализује за ову врсту дела сходно потражњи и поруцбинама издавача или трговаца. С друге стране, људи се навикавају на посредовану куповину, на понуду

---

<sup>20</sup> Појам је преузет из свеобухватне студије Џевада Хоза (Dževad Hozo) о графичкој уметности и технологије која у наслову реферише на репродуктивност као фактичку особеност графичког медија. Види: Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar: Prva književna komuna, 1988.

<sup>21</sup> Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2005, 256.

на коју наилазе код трговаца и почињу да сматрају уметничко дело исто тако безличном робом као и сваки други артикал.<sup>22</sup> Може се рећи начелно да су потражња и платежна способност грађана обликовале уметност првог периода новог века.<sup>23</sup> Графички отисци су значајно утицали на смањење цена и вредности оригиналих уметничких дела преплављивањем тржишта репродукцијама дела живих уметника или оних из прошлости; графички отисак је у суштини представљао „вернакуларну” слику. Графичка продукција је омасовила јефтине ликовне производе не зато што је графичка слика била нижа уметничка форма *per se*, већ зато што су таква дела била одраз потражње.

Ово натурализовање „спољних” услова производње у сферу културе није ништа друго до распрострање идеологије буржоаске класе. Мануфактурни облик производње и технички карактер штампарске делатности пружили су одговарајуће и неопходне услове продукције културних добара која су, на израженој политичкој идеји демократизације знања и културе, намењена широј јавности, док је у основи тек идеолошки интерес п/одржавања успостављеног начина материјалне производње. Пошто смо видели да „логика” буржоаске класе делује дисперзивно, конструише се „нови” историјски дискурс о култури као предуслову за уметничко стваралаштво у складу са друштвеним односима производње, дистрибуције и потрошње. Измењени режим валоризовања културе укључује садржаје који су лако доступни. Сагледано у идеолошком смислу уметност је исторично обликована област духовне производње, дакле одраз друштвене свести. Посматрана у контексту овог историјског процеса, уметност је, између осталог као и друге друштвене делатности, ревалоризована променама у људском раду. *Спуштена* у профани живот, у свет чулних – првенствено радно-производних – делатности и односа, уметност задобија изразито световни карактер уместо пређашњег сакралног карактера. Заправо и култура и уметност су постале сфера тржишне потрошње културних форми које одговарају економској основи капиталистичке робне производње.

Штампарска делатност, и у ширем смислу сви видови таквог начина продукције културних артефаката, представљала је делотворно средство којим се јавност неосетно

---

<sup>22</sup> Arnold Hauzer, исто, 389.

<sup>23</sup> Види више: Martin Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance artist. Projects and patrons, workshop and art market*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011. Вакернагелова студија пружа увид у културни и уметнички живот Фиренце током високе ренесансе од 1480-1520. године. Карактеристике Фиренце као културног чворишта у великој мери се односе и на друге културне центре Европе међу којима је иначе била успостављена мрежа трговине уметницама.

придобија за вредности буржоаског друштва. Рационализовање свеопште производње као капиталистичке робне производње заснивало се на задовољењу „реалних” друштвених потреба о чему ће кроз сагледавање омасовљења знања и културе путем штампе као једном таквом примеру бити више речи даље у наредним сегментима овог поглавља. Уместо као демонстрација моћи класе у претходним облицима друштвене хијерархије, култура и уметност сада делују као средство постизања друштвеног консензуса. Другим речима, иако се моћ доминантне класе успоставља одозго на доле, на појединца много делотворније делује када са свих страна долази одасвуд. На тај начин, путем културе и уметности, као и путем других делатности, буржоазија одржава status quo своје друштвене хегемоније.

Квантитет у онтолошкој основи принципа умноживости, манифестовао се у уметности и култури у зрелом облику тек у XV веку захваљујући разноликим техничким иновацијама и научним сазнањима. Принцип умноживости се као мисао разнолико испољавао кроз историју људске праксе, на начин који је одговарао степену друштвеног развоја, што ће рећи, развоја начина производње, односно начина човековог *овладавања природом* путем оруђа и других техничких поступака. Једном досегнутим високим степеном могућности производње захваљујући развоју технике и науке, производња је одређена њеном функционалном рационалношћу пре него истинитом потребом. Економски карактер таквог друштва огледа се у производњи поствареног света ствари. Може се рећи да су штампарска и графичка делатност сасвим одражавале карактеристике прото/пред/капиталистичке економске епохе, али, треба нагласити, у њеном зрелом облику (епохе) не тек као капиталистичка производња робе, већ као одраз система капиталистичке репродукције живота који одређује све делатности.

## 1.2. Штампа као инструмент реформаторске пропаганде

Пропаганда је свеприсутан савремени феномен који се може дефинисати као облик комуникације чији је циљ „формирање, потврђивање и/или мењање ставова појединаца и друштвених група у одређеној социјалној заједници, а последично изазивање њиховог тренутног или релативно трајног жељеног понашања и делања”<sup>24</sup>. Као појава старија је од свог имена, реч пропаганда први пут је употребљена у називу

<sup>24</sup> Мирко Милетић, Марко М. Ђорђевић, *Од знака до хипертекста*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу/Београд: Србија, 2018, 139.

организације „Конгрегација за ширење вере” (лат. *Congregatio de propaganda fide*), коју је 1622. године основао папа Гргур XV, настојећи да спречи раскол у католичкој цркви изазван појавом протестантизма.<sup>25</sup> Сагледаћемо узроке појаве протестантске реформе и посебно значај и улогу штампе у прогресивном пропагандном деловању овог покрета за које можемо рећи да је имало одлике готово медијске кампање: промоцију личности, циљне групе, њима прилагођене садржаје, дистрибутивне центре и најзначајније – примену (технологије) штампе као средства за масовну комуникацију.

Штампана реч и слика до почетка XVI века постали су општеприхваћена средства за преношење и ширење текстуалних и визуелних информација, научних и културних идеја и политичких ставова. У том смислу сагледане као специфичан начин комуникације, конотирају друштвену и политичку моћ. На тој основи, размотрићемо идеолошке импликације примене ране штампарске и графичке делатности у овом конкретном историјском тренутку.

Друштвеним противречностима и променама у начину производње које смо изложили у претходном сегменту кореспондирају драстичне промене унутар Цркве и религије. Промене у људском раду, захтевале су темељне промене друштвених институција којима ће се делотворно осигурати слободно поље развитка нових садржаја у подручју људског рада. У овом конкретном историјском тренутку тај захтев се првобитно односио на промене феудалне друштвено-економске формације и са њом, у тесној вези, традиционалне црквене организације. Слом универзализма средњовековног хришћанства заправо открива темељни конфликт у друштвима широм европских држава између институција феудализма и Цркве, с једне стране, и новонастајућег грађанског друштва и буржоаске класе, с друге стране.

Земља је у феудализму била скоро једини предмет рада, и као природни оквир радно-производне делатности и готово целокупне егзистенције човека суштински је представљала његову радно-производну, егзистенцијску и правну везаност човека за предмет рада. Средњовековна црква и феудална друштвена организација својим догмама и теолошко-политичким доктринама, изведеним/интерпретираним из темељних ставова хришћанства, спроводиле су прикованост човека за земљу и одржавале су непроменљивост друштвених односа који су одговарали тој тоталној сраслости човека и земље. Конзервативни услови радно-производне делатности, најпре одређени степеном развоја производних средстава какви одговарају статичном

---

<sup>25</sup> Мирко Милетић, Марко М. Ђорђевић, исто, 140.

предмету рада, погодовали су стварању и наметању „довршене” религијске слике света и форсирању феудалних институција као непроменљивог стања „природне неједнакости” изведеног из божје воље и утемељеног у подели рада коме земља одређује основна обележја. Нови начини производње и производни односи неизоставно су захтевали напуштање старе „довршене” религијске слике света и идеје о друштвеном поретку према мери Божје воље. На тој основи религија је имала изражене идеолошке импликације у економским интересима Римокатоличке цркве (у даљем тексту: Црква) и сукобљених друштвених класа.

Сходно томе, протестантска реформација (у даљем тексту: реформација) коју је покренуо Мартин Лутер (Martin Luther, 1483-1546) није представљала само неутрално питање могућности и потребе нормативне регулације организације Цркве и идеју враћања изворном хришћанству. Реформација је делом била и социјални покрет јер је посредно деловала и као снажан катализатор ширих друштвених промена на прагу новог века. Док је са једне стране слабила утицај и моћ Цркве, са друге стране је неминовно, додуше супротно циљевима појединих реформатора, јачала друштвену моћ буржоазије. Религијска револуција која је кренула из Немачке проширила се широм Европе на западу и северу и свугде је пратио местимични или изражени развој капиталистичке привреде обликован примарно на локалним околностима.<sup>26</sup> Из разлога изразите преплетености токова религијске и привредне револуције повлачићемо извесне паралеле између реформације и процеса стасавања буржоазије као владајуће друштвене класе како бисмо нагласили значајне друштвене околности у позадини успеха Лутерове реформације.

Лутерова Библија није била прва<sup>27</sup> штампана Библија, нити је Лутер био први реформиста<sup>28</sup>, а исто тако, ни „првобитни”<sup>29</sup> капитализам није био спецификум

---

<sup>26</sup> Рани облици капитализма који су се већ били појавили, током реформације само су се брже повезали и проширили европским државама захвљујући „интернационализму” протестантског покрета. Протестански покрет је допринео квантитативном ширењу капиталистичке идеје. Реформација је широм Европе имала изражену подршку локалних припадника буржоазије у сукобу са племством или свештенством.

<sup>27</sup> Прву Библију одштампао је Јохан Гутенберг (Johannes Gutenberg) између 1458 и 1460. године у Мајнцу. Прву Библију на немачком језику одштампао је Јохан Ментелин (Johannes Mentelin) 1466. године у Стразбуру.

<sup>28</sup> Џон Викилф (John Wycliffe) је био енглески теолог и отворени заговорник реформације организације Цркве и религијских догми у XIV веку. О његовим ставовима о Цркви, Папи, свештенству и црквеним догмама види више у: Јарослав Пеликан, *Хришћанско предање. историја развоја догмата. Реформација цркве и догме (од 1300. до 1700. године)*, Београд: Гласник, 2011.

<sup>29</sup> Луис Мемфорд (Lewis Mumford) назнаке капитализма у историјској перспективи ставља неколико векова пре Лутеровог времена. Види више: у Lewis Mumford, „Capitalism, Absolutism, Protestantism”, у

његовог времена. Ипак оно што јесте специфично, и неизмерно важно за неупитни зачетак промене феудалне друштвено-економске формације са којом се реформација уопштено доводи у узрочну везу, јесте временско поравњање наречених феномена у одговарајућем политичко-економском амбијенту.<sup>30</sup> Дакле, реформација је у знатној мери била ношена замахом догађаја, а не идејом као таквом, и може се у том смислу сматрати реалним чиниоцем нове (економске) стварности у европским околностима.

Лутер је био свештеник, професор моралне филозофије на Универзитету у Ерфурту и библијске егзегезе у Витенбергу, оснивач хришћанске протестантске (лутеранске) цркве у Немачкој и један од вођа реформације<sup>31</sup>. Реформацији је претходио Лутеров сукоб са папинством по питању злоупотребе индулгенција<sup>32</sup> и посредничке улоге Цркве у опросту грехова. Насупрот институционалној пракси индулгенција, Лутер је сматрао да се човек може спасити само вером у Исуса као спаситеља од грехова. Објавио је рукопис са 95 теза као позив за академску дискусију против индулгенција који је уместо тога изазавао дугачак процес Римске курије против њега. Ускоро се сукоб са папинством претворио у покрет за темељну реформацију традиционалне организације Цркве и хришћанских догми.

Лутер је заговарао одбацивање посредничке функције у спасењу коју је наметала Црква, јер је сматрао да у чину вере особа стоји у непосредном, лично-одговорном односу према Богу. Такође је сматрао да основу вере представља Библија

---

*The Condition of Man*, New York/London: A Harvest/HBJ Book, 1973, 152–200. Превод на српском језику доступан је на: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/lewis-mumford-kapitalizam-apsolutizam-protestantizam.pdf> Последњи пут приступљено 17.09.2020. у 22:14.

<sup>30</sup> У историји акумулације првобитног капитала крајем XIV и почетком XV века кондензују се два предуслова формирања капиталистичке класе - експроприација земље и географска открића. Потоњи је за Немачку био од посебног значаја. Нове поморске трговачке руте ослабиле су политички утицај и економску надмоћ медитеранских држава над атланским. Отварање воденог пута до Индије и откриће Америке имали су девастирајући ефекат на превласт трговине северне Италије и Рим у израженијој мери него феудални ратови тог времена. Немачка трговина се све више кретала Рајном ка тржиштима Северног мора, а све мање преко планина ка Италији, што је омогућило трговинску независност Немачке од Италије и допринело њеном самосталном опстанку. Ове околности су суштински допринеле успеху реформације. Реформација је у том смислу била и узрок и последица економске пропасти Италије. Била је узрок у том смислу што је смањила кретање ходочасника и црквених прихода из северних држава у Рим, а последица по томе што се воденим пут за Индију Немачка истргла из италијанске трговинске и, самим тиме, религијске мреже. Опширније види: Вил Дјурант, *Ренесанса. Историја италијанске цивилизације: 1304-1576*, Београд: Народна књига-Алфа, 1999, 607-611.

<sup>31</sup> О Лутеровој концепцији реформе црквене организације и догме види: Martin Luther, *Temeljni reformatorski spisi. Sv. 1*, (прев. Горан Гајшак), Zagreb: Demetra, 2006.

<sup>32</sup> Лутер се изразито противио пракси откупа почињених грехова, и оних будућих, коју је Црква обилато практиковала из лукративних мотива. Сматрао је да опрост грехова откупом и речју свештеника представља лажно покајање и исто тако јерес јер само Бог зна шта чека душу после смрти. Види више: Јарослав Пеликан, исто, 248-258.

која због тога мора бити доступна свима. Сходно томе, Лутер је 1522. године превео и штампао Библију (Нови завет) на вернакуларном немачком језику. На јединству личног филолошког и теолошког знања и искуства створио је *Библију за немачки народ* из духа „изворне” Библије.<sup>33</sup> Све већа доступност штампане Библије омогућавала је верницима самостално читање и лично тумачење. У том смислу Библија написана обичним језиком разумљивим већини, постала је симбол религијске слободе. Може се рећи да је реформација, стицајем околности, наличје процеса политичке еманципације грађанског друштва од старог режима средњег века. Протестанска афирмација индивидуализма на религијско-теолошкој основи дешавала се упоредо са постепеним развојем трговине који је пресудно обележио нововековне економске друштвене процесе и подразумевао настанак темељних форми грађанског друштва. Треба нагласити да је Лутерово заговарање индивидуалности било мотивисано религијским интересом као његовим суштинским одређењем. Он у свом учењу говори о индивидуализацији човека од институције Цркве и наглашава важност унутрашњег искуства вере као личног односа човека са Богом. У супротстављању римокатоличком формализму, Лутерова теолошка концепција принципа индивидуалности ослањала се на новозаветно учење о моралу као усмерености (љубави) ка Богу, и према ближњима, која се у пракси ваљаног вођења живота испољава као склад између оног шта се верује и онога како се живи.<sup>34</sup> О могућим морално упитним формама понашања у профаном животу, Лутер је сматрао да треба да се стара држава као самостална световна власт. Лутерова летигимизација идеје државе као самосталне световне власти заснива се на

---

<sup>33</sup> Лутер је превео Библију на језик саксонске области који је била разумљив већинском становништву упркос различитости између регионалних дијалеката. Стандардизација регионалног говора у национални језик била је последица интензивне примене штампе. Примена штампе у овом и другим случајевима била је корисног исхода утолико што је подстицала друштвену кохезију, мада је притом широм западног света подстакла тежњу ка културној самодовољности, и посредно, појаву национализма, односно идеје о националној држави. Бројни теоретичари и истраживачи виде идеју националне државе феноменом модерне Европе. Из њихових перспектива настанак националних држава је „нехотични нуспродукт” општег интелектуалног и техничког прогреса из XV века у политичкој економији, капитализму, меркантилизму, политичкој географији и географији, описмењавању и појави првих медија информисања. Штампарска и графичка делатност имале су практични и инструментални карактер у овим појединачним сегментима или у њиховом садејству. Види више: Jeremy Black, *Maps and Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 59-146; Robert, L Carneiro, „A Theory of the Origin of the State”, *Science*, Vol. 169, Issue 3947, 1970, 733-738; Jordan Branch, „Mapping the Sovereign State: Technology, Authority, and Systemic Change”, *International Organization*, Volume 65, Issue 1, 2011, 1-36; Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, 55-114.

<sup>34</sup> Види: Slobodan Sadžakov, Mihael Antolović, „Reformacija i moral”, *Filozofska istraživanja*, Br. 152, God. 38, Sv. 4, 2018, 747-759.



његовом уверењу о радикалној искварености људске („морални песимизам”<sup>35</sup>, такође новозаветна основа у Августиновим тезама о покварности људске природе) природе која као таква мора да се, између осталог, зауздава и силом коју спроводи држава. У том смислу суштински је заговарао разграничење верске и државне сфере, потоње као сфере јавног живота и световне власти, и на тој основи подржавао је отклон од претензије на световну власт коју је пројектовала Црква. У једном парадоксалном обрту заправо реформација Цркве подразумевала је секуларизацију државе. Лутерово схватање односа институција Цркве и државе одговарало је немачким кнежевима (а касније и владарима у европским другим земљама) јер је, на значајан начин, легитимисало њихове амбиције и интересе везане за смањивање доминације Цркве и цара. Дакле, Лутерова реформација представљала је пробојну тачку окова средњовековног теоцентричног феудалног друштва.

Индивидуалност схваћена ограничено и класно, као буржоаска, поставила је камен темељац за нову друштвено-економску формацију. Световна надградња иницијалне религијске индивидуализације поставила је вектор развоја политичких слобода током векова и стварања грађанског друштва и политичке државе. Политички еквивалент религијској индивидуализацији огледа се у конституисању грађанског друштва и политичке државе. Конституисање политичке државе истовремено је значило и „распадање” грађанског друштва на независне индивидууме. То ће постати атомизирано друштво као амбијент за антагонистичке интересе и међусобне конкуренције, у којем свако следи свој посебни индивидуални интерес, не водећи рачуна о својој друштвеној суштини и реализацији те друштвености. Идеја религијске индивидуализације произвела је, или је бар допринела, на „супротном” полу живота – у политичкој димензији друштвености, отуђење човека од човека у грађанском друштву, и у економској ниши живота, отуђење човека од свог рада.

Идеализам Лутерове борбе за реформу Цркве и религије неизбежно је био повезан са привредним, друштвеним и политичким животом Немачке, што ће се показати и као општи случај са реформацијом и протестантизмом. Сужавање утицајног поља религије последично је значило ослобађање привредних односа и друштвеног устројства од њеног апсолутног ауторитета.<sup>36</sup> Реформацију су, стога, у Немачкој као

---

<sup>35</sup> Slobodan Sadžakov, Mihael Antolović, исто, 752.

<sup>36</sup> Занимљиво је Резнерово економско читање теолошке основе Лутерове реформације у погледу раздвајања материјалне и духовне сфере чиме су, према њему, ослобођена значајна средства за капиталистички тржишни процес. Види више: Philipp Robinson Rössner, „Martin Luther and the making of

блиском својим циљевима схватили подјармљени сељаци али исто тако (мада много важније) моћни кнежеви, витезови, такође хуманисти али и добростојећи трговци и занатлије.<sup>37</sup> Биографска цртица из Лутеровог живота указује на вишестрану важност његове личности за укупност тадашње друштвене реалности: саксонски кнез Фридрих Мудри (Friedrich der Weise von Sachsen, 1463-1525) инсценирао је отмицу Лутера да би га у свом замку заштитио од могућих трагичних последица процеса који је био покренут против њега 1521. године у Вормсу. Лутер је управо током боравка у Фридриховом замку радио на преводу Библије (Нови завет) на немачки језик.

Утицај Лутерове Библије не огледа се само у распрострањености њене употребе или у појави адаптираних верзија, већ и у високој цитатности коју је убрзо стекла.<sup>38</sup> Такође, Лутерова Библија утицала је и на убрзану појаву сличних вернакуларних превода у другим државама, попут енглеског превода Вилијама Тиндала (William Tyndale) из 1525. године међу првима.<sup>39</sup> У појединим случајевима служила је као узор и чак као извор за превођење<sup>40</sup>. Има потврђених навода бројних историчара и библиографа да је пре Лутера постојао позамашан број немачких превода Библије, и исто тако превода Библије на другим језицима у земљама широм Европе, што

---

the modern economic mind”, *International Review of Economics*, 66, 2019, 242. Доступно на: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12232-018-0307-x.pdf> Последњи пут приступљено 01.12.2020. у 21:46.

<sup>37</sup> У извесном смислу Лутерова реформа има елитистички карактер. Лутер је у придобијању подршке јавности инклинирао вишим сталежима, тј. класама. Штавише, прилично је оштро и прекорно критиковао побуне сељака, и јавно позивао на њихово гушење, сматрајући да нарушавају објективни историјски поредак у који су сви стављени према Божјој вољи. У његовом ставу провејава теолошки ослонац на новозаветни детерминизам мада могуће је да делом има извесну срачунатост у вези са подршком личности из виших друштвених слојева као реалном политичком и финансијском упоришту своје борбе. Пошто је тврдио да је црквена хијерархија корумпирана и безбожна, сматрао је да је једина нада за реформу Цркве била екстерна секуларна власт. Види више: Martin Luther, „Against the robbing and murdering hordes of peasants”, у *Works Of Martin Luther With Introductions And Notes. Vol. IV*, Philadelphia: A. J. Holman Company and the Castle Press, 1931, 248-254. Доступно на: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.75685/page/n13/mode/2up> Последњи приступ 04.10.2020. у 12:19; Martin Luther, „An open letter to the Christian nobility”, у: *Works Of Martin Luther With Introductions And Notes. Vol. II*, Philadelphia: A. J. Holman Company and the Castle Press, 1915, 99-147. Доступно на: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.180153/page/n11/mode/2up> Последњи приступ 05.10.2020. у 13:28.

<sup>38</sup> Holm Zerener према Mark U. Edwards Jr. Види више у: Mark U. Edwards Jr., *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Minneapolis: Fortress Press, 1994, 129.

<sup>39</sup> Daniel Weissbort, Astradur Eysteinnsson (уп.), *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 68.

<sup>40</sup> Daniel Weissbort, Astradur Eysteinnsson (уп.), исто, 8.

штампаних, што ручно писаних, било делова или Библије у целости.<sup>41</sup> Међутим, пређашња издања на латинском и другим језицима била су недоступна лаицима, тј. *неквалификованим* читаоцима и *неовлашћеним* корисницима Библије пошто је Црква неприкосновено посредовала у њеној примени у религијској пракси. Управо се у тој отуђености црквене организације и институционализоване религије налази основа и идеологија Лутерове побуне и позива за реновирање изворног хришћанства и стратегије за придобијање верника на основи „демократизације” Библије. Библија више није била посед Цркве и свештенства као теолошких стручњака позваних да о њој говоре и да је другима тумаче.

Лутеранска реформација, и идеја реновирања изворне хришћанске вере садржане у Библији, са нагласком на нужној доступности Библије верницима, савршено се поклопила са експанзијом штампарске делатности којом је омогућено први пут да се Божја реч приближи свима. Поред Библије, Лутер је и друге своје бројне теолошке списе и публикације штампао на немачком језику у намери да постигне што већи ефекат реформације. Ово драстично окретање народном језику било је сасвим рационално и стратешки промишљено. Само је мали део становништва у XV веку био писмен, а још мањи део је умео читати латински језик. Публикације на латинском језику су се, дакле, обраћале малобројним ученим појединцима, превасходно свештеницима и аристократији. С друге стране, публикације на немачком језику, поред образованих могли су да читају и они писмени на народном језику. У том погледу, ране године реформацијског покрета карактерише напор уложен у објављивање публикација на немачком језику. Сходно томе, када су протестантски аутори писали контроверзне расправе на народном језику, „мета” им је била *општа јавност*. Напомињено да се овде реч *јавности* не уводи као асинхрон појам схваћен у оном хабермасовом смислу критичке јавности грађанског друштва, или као друштвеног простора отвореног за партиципацију грађана у јавној критичкој дебати. У деловању протестаната *јавност* је и јавни отворен физички простор присвојен за изношење алтернативног мишљења, простор који је (претходно) резервисан за спектакле или свечаности којим приређивачи у својој по/јавности демонстрирају сопствену величину и моћ пред народом, а исто тако *јавност* представља целу популацију посматраног географског подручја којој се протестантски аутори *збирно* обраћају. Рецимо, примера

---

<sup>41</sup> Види више: Andrew C. Gow, „The Contested History of a Book: The German Bible of the Later Middle Ages and Reformation in Legend, Ideology, and Scholarship”, *The Journal of Hebrew Scriptures*, Vol. 9, 2009. Доступно на: <https://doi.org/10.5508/jhs.2009.v9.a13> Последњи пут приступљено 15.9.2020. у 20:09.

ради, када Лутер 1520. године изражава свој коначан разлаз са Црквом спаљивањем папине буле, он то чини *јавно*, тј. у јавном простору у присуству мноштва професора, студената и грађана Витенбурга свих сталежа, дакле пред широм јавношћу. Његово овакво јавно иступање није јавна репрезентација атрибута своје личности, већ је инсистирање на „волумену” комуникације који ће потом сасвим организовано изводити помоћу штампе књига и нарочито брошура као средствима масовне комуникације.

С тога није чудно да је Лутерова издавачка делатност такође била предмет процеса у Вормсу 1521. године. Том приликом од њега је захтевано не само да се одрекне својих учења већ и књига које су их садржавале као и да обустави њихову даљу штампу.<sup>42</sup> Штампарима је након Вормског процеса било забрањивано да штампају и објављују његова учења као и било које друге *јеретичке* протестантске публикације или оне које пропагирају слободно тумачење Библије католичке религије. Цензура је била посебно јака у градовима под влашћу католичких владара, као што је то био случај у Лајпцигу под влашћу војводе Георга Брадатог (Georg der Bärtige).<sup>43</sup>

У многим слободним градовима у којима је протестантски покрет деловао, штампарски еснафи су интересно фаворизовали реформацију и протестантизам. До појаве реформације већ је увелико постојала врло широка мрежа штампарија у Немачкој и широм Европе.<sup>44</sup> Штампарска делатност у експанзији сасвим је имала економски удео у ширењу реформације објављивањем протестантске пропаганде, коју је, између осталог, добар део чланова штампарских еснафа побожно и прихватао.<sup>45</sup> Штампари, уметници и занатлије резачи и друге делатности обухваћене штампом и издаваштвом профитирале су од новоуспостављеног тржишта протестантском

---

<sup>42</sup> Види више: David Bagchi, „Printing, Propaganda, and Public Opinion in the Age of Martin Luther”, 2016. Доступно на: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.269> Последњи пут приступљено 08.10.2020. у 18:50.

<sup>43</sup> Лајпциг је у периоду од 1518. до 1520. године био водећи издавачки центар Лутерових публикација, чак 29% издања је штамано у овом граду да би након 1521. године ступила на снагу забрана штампе његових издања. Види више: Mark U. Edwards Jr., исто, 14.

<sup>44</sup> У року од тридесет година од појаве изума штампе, ова технологија се проширила већим делом западне Европе. До 1480. штампарије су успостављене у најмање 30 градова: у Немачкој у Стразбуру (1458), Келну (1465), Аугзбургу (1468) и Нирнбергу (1470), у Италији у Риму (1464) и Венецији (1469), у Француској и Низоземској у Паризу (1470) и Антверпену (1481). До првих година шеснаестог века штампе су постојале на преко 100 локација, а поједини европски градови, попут Венеције, Париза, Рима и Антверпена, већ су стекли репутацију главних центара производње књига. До 1500. године 60 немачких и преко 200 других градова широм Европе већ су стекли репутацију главних штампарских и издавачких центара. Види више: Steven Ozment, *Protestants: The Birth of a Revolution*, New York: Doubleday, 1993, 46; Andrew Pettegree, *Europe in the Sixteenth Century*, Oxford: Blackwell, 2002, 80.

<sup>45</sup> Steven Ozment, *Protestants: The Birth of a Revolution*, 19.

пропагандом и разних других комерцијалних предмета украшених Лутеровим ликом<sup>46</sup>. Штампарии су се дословно надметали око права да приме рукопис на штампу. Издавачии и трговци вешто су користили не само повећање образовања, већ и новостворену потребу за информацијама о верским контрадикцијама у текућим расправама о новим доктринама.<sup>47</sup>

Деловање протестанатског покрета раних двадесетих година XV века судећи према његовом обиму, коришћеним средствима и методама имало је сва обележја медијске кампање.<sup>48</sup> Келн, Нирнберг, Стразбур, Базел, Витенберг и Аугзбург били су до 1520. године већ водећи издавачки центри Немачке и Швајцарске конфедерације, а изузев Келна који је остао католички, штампарије у овим градовима постале су кључни центри протестантске кампање, преплавивши Немачку памфлетима, тј. брошурама<sup>49</sup> којима је заговарана радикална реформа Цркве. Брошуре су чиниле окосницу протестантске пропаганде. То су биле једнорочне публикације предвиђене за широку циркулацију, мањег формата и обима не већим од четрдесет страница, са честим појединачним дрворезима као пратећим илустрацијама уз текстуалне садржаје.<sup>50</sup> Таквим „хибридним” садржајем биле су прилагођене и за писмене и неписмене кориснике. Осим тога, из више других разлога биле су идеално средство пропаганде. Низак трошак производње и релативно ниске цене<sup>51</sup> у продаји учинили су их приуштивим великој већини. Због мањег формата и без тврдих корица, путујући трговци су могли лако да их сакрију и да их неопажено дистрибуирају по селима и градовима широм Немачке и даље<sup>52</sup>, тако да су их реформатори учестало користили

---

<sup>46</sup> Lyndal Roper, „Martin Luther’s Body: The ‘Stout Doctor’ and His Biographers”, *The American Historical Review*, Vol. 115, Issue 2, 2010, 382. Доступно на: <https://doi.org/10.1086/ahr.115.2.351> Последњи пут приступљено 18.11.2020. у 01:12.

<sup>47</sup> Петро Котляров, „Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи”, *Text and Image: Essential Problems in Art History*, Vol. 1, No. 5, 2018, 36. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/592330.pdf> Последњи пут приступљено 20.11.2020. у 09:44.

<sup>48</sup> Mark U. Edwards Jr., исто, 15.

<sup>49</sup> Памфлет или летак служио је у средњем веку као писано обавештење на једној страни да би се омасовио као средство информисања након изума штампе. У Немачкој у XVI веку користио се латински назив *libellus* или немачки *buchlein* и *schandbuchlein*, а у XVIII веку и *flugschrift*, који у преводу - летећи спис - најбоље описује природу лакоће њихове дистрибуције. Види: David Bagchi, исто. С обзиром на обим страница, тип садржаја и карактер памфелата као публикација у протестантској пропаганди назваћемо их погоднијим именом брошура.

<sup>50</sup> Mark U. Edwards Jr., исто, 15.

<sup>51</sup> Петро Котляров, исто, 36.

<sup>52</sup> Alpheus Hyatt Mayor, *Prints & People. A Social History of Printed Pictures*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971, 304.

као средство за ширење протестантских идеја и субверзивних порука. Примењиване су у „двостепеном” процесу комуникације: првотно усмерене на писмене и утицајне личности, идеално носиоцима неке врсте ауторитета у заједници – обично проповедник или свештеник, понекад градски чиновник, занатлија или учењак – којима је инструисано да садржај и поруку брошуре преносе даље каскадно у јавном гласном читању окупљенима, препричавањем у мањим групама или беседама након службе. Тако се у многим брошурама из периода реформације често налазе директне и индиректне референце/упутства на рецепцију садржаја путем слуха.<sup>53</sup>

Лутерова издања су првовремено, судећи бар по забележеним тиражима, имала знатно већи учинак него осталих реформатора. Његова брошура насловљена и намењена немачком племству *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung* штампана 1520. године, у првом издању у тиражу од 4000 примерака распродата је за само неколико дана, након чега је уследило још 14 поновљених издања у укупном тиражу процењеном на 68.000 примерака<sup>54</sup> што је за оне прилике била невероватна продукција и потражња. Почев од 1516. године Лутерова издања бележе константни пораст са врхунцем у 1523. години када је објавио чак 390 различитих издања.<sup>55</sup> Процена истраживача и историчара је да су реформациона издања уопште, а посебно Лутерова дела, трансформисала тржиште књига на немачком говорном подручју језику, које се учетворостручило између 1518. и 1520. готово и готово удвостручило између 1520. и 1524. године.<sup>56</sup> Према Келеровим (Hans-Joachim Köhler) проценама, само 1524. године објављено је око 2.400 брошура различитих аутора, са процењених укупно 2.4 милиона примерака.<sup>57</sup> Келер такође процењује да је у Немачкој између 1501. и 1530. године објављено приближно 10.000 издања брошура у укупном тиражу од десет милиона примерака, што у просеку на популацији од 12 милиона становника Немачке чини 15 брошура за сваку писмену

---

<sup>53</sup> Види више: Monika Rössing-Hager, „Wie stark findet der nicht-lesekundige Rezipient Berücksichtigung in den Flugschriften?“, у: Hans-Joachim Köhler (уп.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, Stuttgart: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 1981, 135-137.

<sup>54</sup> Martin H. Jung, „Luthers Aufruf 'An den christlichen Adel' (1520) und seine Folgen“, у Olga Weckenbrock (уп.): *Ritterschaft und Reformation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, 58.

<sup>55</sup> Види табелу 1 (Summary of Printings and Reprintings of Luther's Works) у: Mark U. Edwards, Jr., исто, 17.

<sup>56</sup> David Bagchi, исто.

<sup>57</sup> Hans-Joachim Köhler, „Erste Schritte zu einem Meinungsprofil der frühen Reformationszeit“, у: Dieter Stievermann (уп.), *Martin Luther: Probleme seiner Zeit*, Stuttgart: Volker Press, 1986, 250.

особу којих је било свега 5 процената у овом периоду.<sup>58</sup> Келер хронолошки прати продукцију брошура кроз четири различита периода: 1500-1517, 1518-1519, 1520-1526. и 1527-1530. Продукција брошура бележи драстичан пораст између 1517. и 1518. године, чак 530 процената, и тај треба раста наставља се до 1524. године када је произведено готово 16 процената укупног броја брошура током прве три деценије XVI века. Готово три четвртине укупне продукције појавило се између 1520. и 1526. године, дакле, током првог талас покрета Реформације. Сам Лутер је у овом периоду био заслужан за приближно 20 процената<sup>59</sup> од укупног броја издања, док се у периоду од 1518. до 1525. године налази се на убедљивом првом месту по продукцији брошура са готово дупло већим бројем издања спрам укупне продукције *свих осталих водећих аутора*<sup>60</sup>. Поред ширења протестантске пропаганде овај издавачки феномен заслужан је и за ширење немачког језика и његову све учесталију књижевну примену уместо устаљеног латинског језика. У том смислу посебно је значајна продукција издања током 1520. године када су брошуре на немачком језику премашиле латинска издања и то не само зато што су била у порасту већ и зато што су латинска издања опадала. Ова чињеница је показатељ да су брошуре практично постале прво право *средство масовне комуникације*<sup>61</sup> у широј јавности немачког говорног подручја и да је, сасвим извесно, немачки језик поступно постао кохезионо средство новог друштвено-културног амбијента. Продукција брошура опала је током 1525. и 1526. године, али је ипак остала на нивоу готово двоструко већем него 1518. и 1519. године, и више од 20 пута већем него пре 1518. године.<sup>62</sup>

Занимљиву карактеристику ових брошура представљају пратећи дрворези. Лутер је имао прагматичко мишљење о религијским сликама и за разлику од цвинглиста<sup>63</sup> и калвиниста поборника икониклазма<sup>64</sup>, сматрао је да библијске слике могу да послуже као помоћно образовно средство, те да као такве имају дидактичку

---

<sup>58</sup> Hans-Joachim Köhler, „The Flugschriften and their Importance in Religious Debate: A Quantitative Approach”, у: Paola Zambelli (ур.), *Astrologi Hallucinati: Stars and the End of the World in Luther's Time*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1986, 154-155.

<sup>59</sup> Mark U. Edwards Jr., исто, 18.

<sup>60</sup> Види табелу 5 (Major Evangelical Publicists, 1518-1525) у: Mark U. Edwards Jr., исто, 26. Високи тиражи Лутерових издања и вишеструка реиздања свакако потврђују популарност његових дела али исто тако довољно говоре и о штампарима и издавачима који су желели да зараде објављујући његова дела.

<sup>61</sup> Hans-Joachim Köhler, „The Flugschriften and their Importance in Religious Debate: A Quantitative Approach”, исто, 156.

<sup>62</sup> Исто.

<sup>63</sup> Швајцарски реформаторски покрет који је предводио свештеник Улрих Цвингли (Ulrich Zwingli).

<sup>64</sup> Види: David Bagchi, исто.

вредност.<sup>65</sup> Другим речима, сматрао их је корисним у интересу религије. Бројне брошуре садржале су дрворезе као илустрације текстова или као комплементарну визуелну компонентну лутеранске пропаганде. То су биле или религијске композиције или илустрације оштрог критичког тона према папинству и институцији Цркве. Келер је у истраживању на основу узорка од 3000 брошура установио да 519 њих, тј. скоро 17 процената, има дрворезе на насловним странама.<sup>66</sup> Илустративна врста дрвореза, која, такође, визуелно парафразира и појачава поруку наслова, чини најмање 40 процената укупног броја дрвореза. Ови дрворези и илустроване насловне страна као паратекстуални елементи брошура имају примарну визуелну улогу у привлачењу пажње као подстицај за куповину и читање, и наглашавају комуникацијску функцију реформацијских брошура у преношењу информација. Према Шриберовом мишљењу овај ефекат брошура може се протумачити као вид промишљене визуелне пропаганде.<sup>67</sup> Анализом илустрација он примећује да се не може искључиво закључити да је реформација узела маха само кроз писану реч, већ да је за учинак пропаганде била подједнако важна и визуелна компонента. Штавише, он сматра да су илустрације у том смислу чак могле имати већи ефекат на јавност као облик директне и тренутне комуникације са (већински) неписменим корисницима. На тај начин, илустрације као „споредни елемент” брошура ефикасно су подстицале људе да подрже протестантски циљ, у појединим случајевима и више од писане поруке. Дрворези су били чести пратећи елементи и других публикација, а поједине теме илустрација биле су због наочите провокативности понављане више пута, попут Кранахових (Lucas Cranach der Ältere) визуелних антитеза у мањој илустрованој књизи *Passional Christi und Antichristi*<sup>68</sup> из 1521. године, са сценама из Христовог живота супротстављених призорима нечасних поступака папе, чиме се инсинуира његово безбоштво, посебно у дванаестом пару илустрација у којем се сцена Христовог протеривања трговаца из храма на левој страници контрастира призору папиних опроста у замену за новац на десној страници књиге. Супротстављајући сценама из Христовог живота поступке

---

<sup>65</sup> Steven Félix-Jäger, *Pentecostal Aesthetics: Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, Leiden-Boston: Brill Academic Publishers, 2015, 22-23.

<sup>66</sup> Hans-Joachim Köhler, „The Flugschriften and their Importance in Religious Debate: A Quantitative Approach”, исто, 163.

<sup>67</sup> Види више: Robert W. Scribner, *For the sake of simple folk: popular propaganda for the German Reformation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 58.

<sup>68</sup> Martin Luther, et al., *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg: Johann Rhau Grunenberg, 1521.

Доступно у дигиталном формату на: <https://www.loc.gov/item/24013891/> Последњи пут приступљено 11.11.2020. у 16:00.



папске фигуре, Кранах ствара антитезу Христу, противника добром, антихриста којем се хришћански човек мора супротставити. Лутер је на врло мудро примењивао визуелне информације у циљу преношења својих теолошких и програмских идеја широј јавности. Кранах је сходно томе пажљиво бирао библијске мотиве који су јавности већ познати и приказивао их једноставним стилем и на лако разумљив начин, комбинујући их са популарним друштвеним предрасудама. Тако је створио сасвим ефикасан визуелни наратив који лако функционише без нужног или неопходног објашењења. Све илустрације уз пратеће текстове кроз дискредитовање папе и свештенства заправо подвлаче оне основе Лутеровог програма реформације и његових теолошких погледа, што ову књижицу заправо чини визуелним рекламним материјалом *par excellence*, а историчар Роберт Скрибнер<sup>69</sup> (Robert W. Scribner) је чак сматра најуспешнијим материјалом визуелне пропаганде произведене од стране реформацијског покрета. Кранахове „дидактичке илустрације” осим стварања начелне одбојности према папској институцији и конкретно према савременом папи Лаву X, на адекватан начин сликом побуђују и појачану приврженост Христовом животу код оног дела неписмене јавности.

Лутер и Кранах понављају и радикализују антипапинску пропаганду и у Библији из 1522. године. Кранах је у илустрацијама за Књигу Откровења приказао звер са троструком круном на глави попут папске тијаре чиме је папа идентификован као антихрист. Кранахова имагинација била је толико ефектна да је у Витенбуршком реиздању Лутерове Библије 1522. године на наговор војводе Георга Брадатог спорни детаљ морао бити коригован. Већина других поновљених издања је или изостављала ове дрворезе или је штампала кориговане верзије, могуће из чисто пословних мотива штампара и издавача. Међутим, други штампари вођени управо овом интригом као основном потражње, ангажовали су уметнике у сопственом аранжману да копирају или интерпретирају Кранахове дрворезе. Базелски штампар Јакоб Вулф (Jakob Wolff) за своје реиздање Лутерове библије поручио је 1523. године од Ханса Холбајна (Hans Holbein der Jüngere) да направи дрворез по узору на изворни Кранахов, док је Амандус Фаркал (Amandus Farkal) штампар из Хагенауа, копирао Холбајнове дрворезе за своје издање из 1524. године, а Јохан Кноблех (Johann Knobloch) штампар из Стразбура користио је у својим реиздањима из 1524. и 1525. године Холбајнове оригиналне

---

<sup>69</sup> Robert W. Scribner, исто, 149.

дрворезе.<sup>70</sup> Укратко, нешто мање од четвртине издања и реиздања Лутерове Библије садржало је визуелну идентификацију папинства као звери из Књиге Откривења. За превод Библије у целости (Стари и Нови завет) објављене 1534. године, урађен је римејк Кранаховог контроверзног дрвореза са папском круном мада није сасвим јасно да ли га је израдио Кранах лично или неко од његових ученика. Иначе, почетком 1520-их година већину штампе и објављивања Лутер је обавио у сарадњи са Кранаховом удруженом издавачком кућом<sup>71</sup>. Кранахова и Лутерова сарадња показала се толико успешном да су у том периоду квантитетом и квалитетом продукције протестантске штампе доминирали регионалним тржиштем.<sup>72</sup> Бројни успеси Лутерове пропаганде имају утемељење у овој сарадњи, попут троделног трактата о реформацији<sup>73</sup>, чувене Библије на немачком језику или серије пропагандних дрвореза за различите публикације. Кранах је такође урадио више Лутерових портрета укључујући и званичну верзију визуелно прикладну за све друштвене прилике и друштвене класе.<sup>74</sup> Кранахова радионица је брзо постигла доминацију у начину на који је Лутер визуелно представљан и практично је комерцијализовала његове портрете који су могли купити као штампани дрворези у облику плаката.<sup>75</sup> Кранахови портрети Лутера, а и од других савремених уметника, којима је по потреби на иконички начин Лутер разнолико профилисан у брошурама (Лутер као теолог, професор, хуманиста, национални/митски херој, светац, итд.)<sup>76</sup> готово су постали визуелни синоним за реформацију и додатно су учврстили његову ауторитет које је постигао као јавна личност. Уметници су на његовим портретима често инкорпорирали и католичку иконографију да би лакше

---

<sup>70</sup> Mark U. Edwards, Jr., исто, 127.

<sup>71</sup> Кранах се 1520. године удружио са Дорингом (Christian Döring), градским златаром и утицајним поборником реформације и са Лотером (Melchior Lotter der Jüngere), штампаром који је у то време у Витенбургу руководио огранком очеве врло успешне штампарије у Лајпцигу.

<sup>72</sup> Steven Ozment, *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*, New Haven/London: Yale University Press, 2013, 106-107.

<sup>73</sup> Првобитно штампан на латинском, али убрзо преведен на немачки језик. Похвално прихваћен међу хуманистима. Први трактат је позив немачком племству да искористи прилику за реформу хришћанства, другим Лутер разоткрива корупцију у Римској цркви, а у последњем резимира лутеранску теологију вере, слободе и милосрђа. Сваки трактат је имао циљну групу, а издање се показало као врло профитабилно и за Лутера и за издаваче. Први трактат практично представља манифест реформације у израженом „социо-политичком” тону. Види више: Thomas Kaufmann, „Luthers kopernikanische Wende”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, October 27, 2013, [https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/reformationstag-luthers-kopernikanische-wende-12636264-p4.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_3](https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/reformationstag-luthers-kopernikanische-wende-12636264-p4.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3) Последњи пут приступљено 11.10.2020. у 10:57.

<sup>74</sup> Steven Ozment, *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*, 130.

<sup>75</sup> Lyndal Roper, исто, 356.

<sup>76</sup> Robert W. Scribner, исто, 14-36; Lyndal Roper, исто, 351-384.

придобили тврдокорне католичке вернике и да би задржали оне који су напустили католичанство због лутеранског учења.<sup>77</sup> Према Скрибнеру, визуелна компонента протестантске (лутеранске) пропаганде нарасла је имала врло значајну улогу за афирмацију реформације и у ширењу протестантских идеја.<sup>78</sup> Он најпре сматра да је визуелна компонента била нужан део брошура као хибридне – текстуално-аудио-визуелне – форме комуникације из разлога високог степена неписмености верника. Обрађујући се сликом првенствено бројнијим необразованим и неписменим верницима, протестантски пропагандисти су обилно користили општепознате симболе, елементе обичаја и веровања, и културне кодове својствене припадницима нижег слоја друштва.

Католичка црква је и сама производила велике количине пропагандног материјала али одговор Цркве на протестантску пропаганду, најпре Лутеру, није био адекватан у кванитету нити оригиналан у концепту да би значајно осујетила пријем реформаторске кампање у јавности. Њена пропаганда је била више традиционална, антипротестантски садржаји су пласирали усмено путем проповеди ослањајући се на ауторитет свештеника. Пропагандни наратив усмерен на Лутера заснивао се на приписивању пежоративних особина његове личности или изгледа или на манипулацији информацијама (дрворези са приказима Лутера као седмоглаве немани којим се седмостепено дискредитује његова личност као теолога, професора, итд., односно приписивање кривице за страдање сељака у побуни и сл.). Црква је одлучније реаговала цензуром, што је у крајњем резултату само изазивало супротан ефекат. Заправо, побијајући Лутерове тврдње и забраном његовог учења, католички публицисти су нехотице и индиректно пропагирани реформацијске идеје. На тој основи није изненађујуће што је учинак контрареакције Цркве био слаб у јавности. У накнадним реакцијама на ширење покрета у другим државама Европе Црква је знатно ефикасније користила штампу, а садржаји су и даље штампани на латинском али из нужде и све више и на локалним језицима. Лутеру је у придобијању подршке шире јавности, бар оног образованијег и софистициранијег њеног дела, чак више шкодио агресиван тон сопствене реторике него пропагандни одговор Цркве.

Сагледано у ширем контексту, штампа је за Лутера и друге поборнике реформације представљала много више од помоћне улоге у надметању са ауторитетом

---

<sup>77</sup> Петро Котляров, исто, 39.

<sup>78</sup> Скрибнер ову своју тврдњу аргументује анализом више различитих илустрованих брошура. Види више у: Robert W. Scribner, исто, 59-147.

Цркве. Захваљујући мрежи штампарија Лутер и други реформатори били су у интензивном контакту и у релативно координисаној масовној кампањи емитовали су своје идеје много већој и географски разноликој популацији него што је икада раније било могуће. Као и сваки облик пропаганде, и протестантска пропаганда је имала сегмент којим је уверавала јавност на нужност промена за добробит свих. Протестантска пропаганда је максимално користила све могућности и доступне форме штампе на утицање мишљења шире јавности у локалним и другим срединама. Када је Јохан Каролус (Johann Carolus) почео 1605. године у Стразбуру да штампа и објављује недељник *Relation aller Fürnemmen und gedenckwürdigen Historien*, или краће *Relation*, који се иначе сматра првим европским новинама<sup>79</sup>, то је била још једна прилика за протестантску пропаганду да допре до шире јавности. Концепт овог недељника био је обавештавање о домаћим актуелностима и из иностранства одакле су писали и извештавали дописници из више градова, међу којима и протестантски поборници, који су указујући на локалне црквене злоупотребе додатно подстицали реформацију.

Ако идеју протестантизма, или превасходно лутеранство, начелно окарактеришемо као религију (свете) речи, утолико је управо штампа сасвим логичан избор пропагандног средства реформације. Лутер је штампу описао као „највиши и најизраженији Божји чин благодати, којим се унапређује деловање Јеванђеља”<sup>80</sup>. Нема сумње да је штампа учинила много за афирмацију реформације; мора се такође признати да је реформација учинила много за афирмацију штампе. Брошуре и друге сличне публикације још више су усталиле штампу као свакодневну потребу него што је то био учинак издавачке делатности „само” са понудом „стандардних” књига. Од појаве изума штампарске пресе до краја XV века, транзиција од манускриптних књига преко хиро-ксилографских до типографских књига кретала се споријим темпом.<sup>81</sup> Књиге су и током наредних деценија након изума пресе и даље умножаване традиционалним преписивањем и блок-штампом. Осврт на ову поступну промену указује да се значење револуционарног контекста штампе огледа не само у промени технологије, техничке могућности брже и обимније штампе, већ и у адекватној

---

<sup>79</sup> Johannes Weber, „Unterthenige Supplication Johann Caroli/Buchtruckers. Der Beginn gedrückter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605”, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Vol. 38, 1992, 257-265.

<sup>80</sup> Навод и превод према Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2012, 165.

<sup>81</sup> Елизабет Ајзенштајн (Elizabeth L. Eisenstein) у врло опсежној студији елаборира конкурентне теорије еволуције и револуције штампе налазећи их симултаним процесима сагледано кроз вишестране околности промене начина умножавање речи и слика. Види више: Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1980, 3-162.

примени, па и потреби, тог потенцијала. Пун потенцијал штампе испољавао се постепено док су аутори и издавачи откривали њен значај за свет науке, образовања и културе. Истински темељне промене настале су када је штампа интегрисана домен свакодневног живота, када је њена употребна вредност приближена друштву у целисти и када је препозната као опште корисна. Могућност ширења другачијих и супротних идеја претворила је овај медиј, према речима историчарке Елизабет Ајзенштајн (Elizabeth L. Eisenstein), у моћан *агенс промене*<sup>82</sup> што је реформација и потврдила.

Реформатори су били сасвим свесни корисности штампе и препознали су њен значај за остварење својих циљева. Лутер и други реформатори су „обичну” погодност штампе издигли из сфере пуке прагматике. Као моћно пропагандно средство за ширење протестантских учења и оспоравање ауторитета Цркве, брошуре су мобилисале ширу јавност и утицале на промену мишљења по питању религијских и других тема у Немачкој. Без сумње, захваљујући брошурама ране реформације, у року од неколико година, подигнут је општи ниво информисаности о горућим друштвеним питањима тог периода. Штампом је трансформисан постојећи али још увек у великој мери неартикулисан осећај нелагоде и незадовољства у јасну дискусију о потреби реформе Цркве. Сасвим је сигурно да је без масовне продукције и дистрибуције брошура тешко био могућ „консензус” о овом питању почетком XVI века. Управо је овај обједињујући ефекат пропагандних брошура ране реформације поставио идеолошку основу за развој и формирање релативно хомогеног и кохерентног реформацијског покрета<sup>83</sup>, који се показао довољно снажним да се ре/организује и настави своје даље деловање у развојним облицима калвинизма и цвинглизма.

Протестантска пропаганда, посебно лутеранска, функционисала је путем штампе схваћене као погодним средством за масовну комуникацију. Према томе, није погрешно рећи да координирана сарадања између протестантских аутора, уметника, штампара и публициста надилази слику (Лутера) индивидуалног „усамљеног” реформатора као креатора поруке промене. Брошуре као облик информацисања биле су резултат заједничког и организованог рада више актера различитих делатности са успостављеним центром деловања у штампарији/издавачкој кући. Надасве, тенденциозном употребом штампе, на начин који су практиковали реформатори, мимо

---

<sup>82</sup> Елизабет Ајзенштајн апострофира општи револуционарни карактер штампе у наслову своје књиге *The Printing Press as an Agent of Change*.

<sup>83</sup> Andrew Pettegree, Matthew Hall, „The Reformation and the Book: A Reconsideration”, *The Historical Journal*, Vol. 47, No. 4, 2004, 792.

афирмације протестантизма постављен је рудимент схватања читаве једне делатности као интегралне праксе унутар политичких сукоба и идеолошког деловања. Штампа која је напајала информацијску мрежу религијске пропаганде у подједнакој мери је утицала на друштвене, економске и културне промене. Другим речима, утицај технолошке иновације штампе књига и слика проширио се изван њене „родне” средине. Не само да је ова технолошка иновација отворила свет знања широј јавности већ је заувек променила начин комуникације и размене информација. То је била јединствена технологија којом је доступност информација о значајним догађајима поступно прешла из затворених кругова повлашћених у домен шире јавности. Ништа мање значајно, економија као темељна мотивација изума штампарске пресе и изникле штампарске и издавачке делатности, у великој мери је одредила њене вредносне оквире и дириговала сфере практичне примене.

Механички поступак умножавања текста и слике на овај начин постао је синоним за саму делатност – штампа, а посредно временом и за медиј масовне комуникације, односно за штампу, тј. новине као први такав медиј. Поред тога што је омогућила појачану циркулацију речи и слика, било научних знања или општег образовања, културних садржаја или свакодневних информација, штампа их је учинила комерцијалном робом што је, у сасвим кратком временском периоду, ову испрва субверзивну технологију претворило у конзервативну индустрију света привреде и економије, уз спорадичне испаде у домену уметности романтичарског, политичког или идеолошког набоја које операционализују медијски карактер њених производа (претежно по квантитету). На концу тога, временом се исконска субверзивност штампе претворила у „меки” субверзивни дискурс предусловљен економским или другим интересима укључених страна.

### **1.3. Политичност штампе**

Сагледани историјске тренутак и пратеће околности појаве и примене изума штампарске пресе и развој штампарске делатности у временском обухвату од једног века, указују на очите и сасвим рано исказане идеолошке импликације њихове примене. Уплив штампарске делатности у поље економских делатности, политике и

културе неизоставно подразумева политични карактер њене примене.<sup>84</sup> Премда се он различито читавао у свакој од ових поменутих сфера – према следу примене штампе у наведеним подручја: као ограничавање приступачности технологији штампе; контрола домета њених производа; пласирање фаворизованих садржаја – начелно је реч о израженој тенденцији регулације штампе. Ова тенденција је драстично изражена у контрасту супротстављених погледа на свет у историјској фази друштвеног кретања коју смо претходно маркирали, док се нешто касније дешава „неприметно” у бројним и разноврсним нишама друштвеног живота. Реч *штампа* у овом сегменту користи се у двојаком значењу, као технологија и као медиј.

Видели смо да се изум штампарске пресе појавио на самом рубу феудалне друштвено-економске формације при чему је готово одмах постао обухваћен општим идеолошким колебањима новонастајућег друштвеног поретка. Период прва два века консолидације штампарске технологије и њене примене карактерише тенденција спутавања и потчињености монополистичким режимима црквених и световних власти и привилегованих групација. Различити принципи овлашћења и дозвола утицали су на могућност објављивања књига, при чему су ти системи овисили од средине и временског периода. Један од начина контроле издаваштва био је интересни принцип привилегије. Штампар/издавач је привилегијом издејствованом од стране институције ауторитета (монарх, градска управа или еснаф) стицао ексклузивно право или монопол да у одређеном временском периоду штампа одређену књигу или категорију књига.<sup>85</sup> Право на штампу било је означено изјавом „*cum privilegio*” (са привилегијом) обично штампаном на крају књиге, или на насловној страници, односно на страници после ње.

У другим случајевима Црква је давала одобрење да ли ће се нека књига штампати. Црква је према штампаној књизи имала подозрив однос на идеолошкој основи. Књига је за цркву била основа усмене комуникације са верницима. Свештеници су литургијске књиге у јавном богослужењу гласно читали, тј. *саопштавали* верницима. Исто тако, верници су религијске идеје садржане у Библији, али и сва веровања и учења временом уведена у црквене догме, усвајали путем светог предања. Другим речима, у основи практиковања католичке религије било је колективно и дириговано искуство; усмена и колективна рецепција била је основа

---

<sup>84</sup> Наведена три подручја треба сагледати као шире скупове у којима су сабране сродне и блиске друштвене делатности и односи између ентитета којима директно или индиректно посредује штампа, а не као искључива хомогена подручја која имлицитно подразумевају примену штампе.

<sup>85</sup> Sarah Werner, *Studying Early Printed Books, 1450-1800: A Practical Guide*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2019, 96.

усвајања црквених догми и неупитних знања и моралних начела, и у том смислу књига је, најпре Библија, за средњевековну цркву била више средство за чување идеја пре него за њихово дељење. Језичка баријера и рукописно умножавање религијских списа и књига, вековима су осигуравали ауторитет и моћ Цркве.

Интересанто је да је Црква рано препознала моћ штампане речи и слике и да је већ у XIII веку било покушаја да се рани дрворези и рудиментарна штампа ставе под јурисдикцију манастира. Минијатуристи су у XIV веку практиковали примену првих дрвореза у манускриптима – руком писаних литургијских књига и религијских списа, простим ручним отискивањем на месту где је требало да стоји иницијал или илустрација. Та делатност проистекла из манастира одвијала се под оштрим пропозицијама и под јурисдикцијом папа који су фаворизовали умножавање дрворезних слика уколико су служиле за пропаганду и у славу вере.<sup>86</sup> То су испрва, пре свега, биле слике светаца и светица, слике успомена са ходочашћа и црквених светковина, црквени календари, али касније и хироксилографске и ксилографске књиге<sup>87</sup>. Дакле, већ тада је наслућена велика моћ умноживог текста и слике и извесно је да је Црква тежила контроли технологије колико и садржаја, уз идеолошки реакционарну задршку која је одговарала њеној замисли друштвене статичности. С друге стране, динамично грађанско друштво у експанзији, имало је сасвим другачији поглед на штампарску технологију и производне могућности сходно новим начинима организације производње.

За разлику од традиционалног начина умножавања преписивањем манускрипта, штампање је представљало потенцијалну опасност по ауторитет Цркве. Дуга традиција умножавања рукописних књига и списа преписивањем имала је најтврђе упориште у манастирским радионицама<sup>88</sup>. Умножавање књига и списа на овај начин у оквиру манастирских радионица имало је функционалан разлог. Пружало је лаку контролу над радом преписивача и над доследности доктринарног садржаја и исто тако гарантовало је задржавање привилегије или монопола над даљом употребом садржаја. У случају

---

<sup>86</sup> Dževad Hozo, исто, 70.

<sup>87</sup> У првом случају реч је о рукописним књигама са ручно отиснутим илустрацијама дрворезом, док се у другом случају и текст и слика ручно отискивани са исте плоче израђене поступком дрвореза.

<sup>88</sup> Осим питања ауторитарности средњевековних манастира у производњи рукописних књига, за поједине монашке редове XV и XVI века механичко умножавање књига било је супротно медитативној страни умножавања религијских текстова путем ручног преписивања. Тај нерационални начин умножавања књига по којем питање времена и количине утрошеног рада није представљало приоритет, био је у суштој супротности са принципом рационалног економисања процесом производње књига штампарском пресом.



Библије, оба ова аспекта била су од фундаменталног значаја за ауторитет Цркве. С обзиром на централно место које је Библија имала у конститутивном чину католичке религије и институције Цркве, монопол над њеним умножавањем, појачан језичком баријером, свакако је одржавао снагу и утврђивао дуготрајност ауторитета Цркве и црквене заједнице. Према томе, промена услова и начина умножавања Библије представљала је озбиљан ризик по ауторитет Цркве. Као што смо видели, Лутер је сасвим промућурно отворио питање ауторитета Цркве управо у самој његовој жижи. Омасовљење Библије на немачком језику требало је у „једном потезу” да сруши пирамидалну структуру моћи Цркве. Ту се огледа Лутерова заиста брилијантна идеја економике реорганизације институције Цркве јер отварање Библије „читавој” популацији заправо је требало да разголити суштинску нелегитимност ауторитарног поретка Цркве и целокупну хијерархију њене моћи. Сагледано у ширем контексту, протестанатизам је, у суштини, омасовио књигу и створио социјално-политички контекст за брз развој штампе као медија масовног комуницирања, с обзиром на првобитни задатак да се Библија учини приступачном свим хришћанима.<sup>89</sup>

Истовремено, књига је на ренесансном југу, у Италији, постала медиј посредовања науке. Нови начин израде и умножавања књига омогућавао је слободније и неконтролисано ширење идеја и знања другачијих и супротних од оних владајућих. Утицај на појаву нове научне мисли имала су дела античких филозофа за којима је током XV века расло изражено интересовање међу ренесансним хуманистима у Италији услед емиграције грчких учењака из Цариграда у градове Италије узроковане османлијском опсадом Византије.<sup>90</sup> Циркулација нових научних идеја међу хуманистима подстакла је критичност савремених научника према традиционалним назорима и исто тако покренула је отвореност, самокритичност и самокреацију знања.

---

<sup>89</sup> Miroљub Radojković, Mirko Miletić, *Komuniciranje, mediji i društvo*, Novi Sad: Stylos, 2006, 109.

<sup>90</sup> Велики број грчких учењака пребегао је из Цариграда у Италију где су побудили интересовање за античку филозофију, науку и књижевност. Локалне богате породице финансирале су пројекте сакупљања, превођења и публикавања грчких класика на латински језик. Козимо Медичи (Cosimo de' Medici) је субвенционисао ревитализацију платонистичке школе на Академији у Фиренци познатој као Фичинијева академија по управитељу Марсилију Фичинију (Marsilio Ficino) који је и изнео подухват превођења читавог корпуса Платонових учења. Фичинијева и друга издања у бројним штампаријама широм Италије омогућила су интензиван оптицај читаве серије грчких класика. Штампа је имала велики значај за ову обнову интересовања за античку филозофију, науку и књижевност и њихово брзо ширење у научним и културним круговима италијанских и других европских градива. Усавршавање технологије штампе омогућило је продукцију јефтине издања у већим тиражима те је у том погледу штампарско-издавачка делатност значајно допринела појави хуманистичког покрета и развоју ренесансне епохе.

Прогресивна дела ренесансних мислилаца слабила су универзалност теоцентричне слике света и поступно су крчила пут секуларизацији научних дисциплина.

Црква је у заштити својих интереса одреаговала на начин како је то чинила у прошлости, рестриктивним и репресивним мерама. Међутим, док је у прошлости било знатно лакше контролисати, забранити или уништити уникатне, или ретко вишебројне, примерке руком писаних књига, то је код штампаних књига био знатно тежи случај захваљујући великим тиражима. То је већ после само неколико деценија након изума пресе довело да учесталије репресивне контроле штампе и рестриктивних мера према садржајима књига. Крајем друге половине XV и прве половине XVI века, било је више покушаја *превентивне* цензуре књига од стране локалних надбискупа и папа. Према овом принципу цензуре рукопис је морао бити преконтролисан и по потреби коригован пре стављања у штампу, а могао је бити објављен само уз формалну дозволу цензора. Одобрење за штампу и публикавање „*Imprimatur*” („нека се штампа”) обично је морало бити одштампано на насловној страници у облику изјаве „*Nihil obstat*” [„(штампу) ништа не спречава”] као доказ одобрења Цркве.<sup>91</sup> Међутим, пошто ова мера није била задовољавајуће делотворна, папа Павле IV (*Paulus IV*) је 1559. године објавио *Списак забрањених књига* (*Index Librorum Prohibitorum*) као вид *суспензивне* цензуре. Овај принцип цензуре подразумевао је стриктну забрану дела савремених аутора, и аутора из прошлости, која су процењена као јеретичка, атеистичка, материјалистичка или из неког другог разлога неприхватљива. Уз овај облик цензуре практикована је и даље превентивна цензура. Савремени аутори имали су могућност да припреме ново издање рукописа са потребним корекцијама под обавезом да исправе уочене „грешке”. Корисна дела из прошлости била су грубо редигована руком цензора и штампана у коригованој верзији. У садејству ова два облика цензуре, код савремених аутора појавила се аутоцензура као вид унутрашњег прилагођавања на спољашње притиске, код појединих аутора чак и у виду изражене склоности као последица професионалног конформизма. Због строгости цензора већина аутора је постала толико опрезна да се нису упуштали у штампање рукописа за које би унапред знали да би могли бити одбијени или забрањени. Други аутори су се у избегавању цензуре или забране довијали навођењем измишљеног порекла књиге како им се не би могло ући у траг.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Sarah Werner, исто, 96.

<sup>92</sup> Једна од контролних мера уз спровођење цензуре подразумевала је обавезу навођења имена издавача и места издавања публикације, који представљају елементе данашњег импресума. Види: Jürgen Wilke,

Најрестриктније поступање било је према протестанстким ауторима. Њихова комплетна дела била су забрањивана пошто су „контаминирана лошим верским убеђењима”<sup>93</sup>, чак и она која се нису бавила религиозним темама. Поред неподобних теолошких дела забрањивана су и бројна неподобна научна дела иако су у мањој или већој мери била прихваћена у научним круговима; примера ради да поменемо случај Коперниковог (Nicolaus Copernicus) дела *О кружењима небеских сфера* (De revolutionibus orbium coelestium, 1543) које је забрањено 1616. године након све израженијег утицаја на друге научнике. Временом су следиле сталне допуне или ревизије пописа забрањених књига, а *Списак* је коначно укинут тек 1966. године.

Упркос свим забранама, захваљујући реформацији на северу и ренесанси на југу, од почетка XVI века књига постаје све присутнији медиј који преобликује како друштвени тако и индивидуални живот људи. Књиге се штампају у све већем броју тако да се више није могло контролисати до кога стижу и ко их све чита. Повећањем писмености у грађанском друштву у експанзији, читање ће постати распрострањена индивидуална делатност. Могућност индивидуалног и слободног коришћења културних вредности, сагледана у ширем друштвеном контексту, односи се на могућност самоодређења и самосталног деловања човека, односно упућује на незадржив продор индивидуализма и либерализма у све сфере друштвеног живота. То је период историјског преображаја феудалне у капиталистичку друштвено-економску формацију током којег расте друштвени значај штампаног медија. Штампана књига заправо представља праг новог – у економској равни: индустријског, у политичкој равни: капиталистичког, у социјалној: грађанског – друштва, које она оличава у сва три случаја. Исти социјално-економски услови који су допринели појави штампарске делатности диктираће њен даљи развој као и развој, уз књигу, и других различитих штапаних медија масовне комуникације, новине, плаката, летка и стрипа, заједнички названим – штампом. Читалачку публику коју је породила књига, медиј штампе ће „изгурати” из приватне у јавну димензију и претворити у грађанску јавност као јавну друштвену сферу размене критичког мишљења и полемике. Заправо, историјски развој медија штампе (новина) одвија се блиско уз буржоаске револуције XVIII века под пароллама људских права и грађанских слобода, у којима буржоазија и пролетаријат као

---

„Censorship and Freedom of the Press”, *European History Online*, Mainz: Leibniz Inst. f. Europ. History, 2013, пар. 7. <http://www.ieg-ego.eu/wilke-2013a-en> Последњи пут приступљено 15.10.2020. у 21:35.

<sup>93</sup> Charles B. Smith, et al., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988, 46.

нове друштвене снаге наступају заједно у изградњи буржоаске државе и истовременом декласирању аристократије. „Будући политички развлашћени, они желе на јавну сцену која се, према Хабермасу, најпре формира у кафанама, разним друштвима и клубовима као – литерарна јавност. У њој се мешају елементи старог и новог, артикулише јавно мњење које тражи промене и учешће свих сталежа у управљању државом.”<sup>94</sup> Иако литерарна јавност није била аутохтоно грађанска, она је била један од услова извођења буржоаских револуција у западној Европи чиме је заправо допринела конституисању једине аутентичне јавности у историји – грађанске јавности.

Ширењем тржишта, претварањем штампаних производа у робу, њиховом израженом естетизацијом, иновирањем технологије и производње унутар процеса индустријализације, урбанизације и модернизације, штампа ће значајно утицати на даље обликовање друштвеног живота у XIX и XX веку сталним ширењем домета њеног деловања. Током XIX века, захваљујући и новинама са наглашено политичким садржајима, буржоазија је у Европи и САД овладала јавном сфером и брже или спорије преузимала државне полуге власти.<sup>95</sup> „Њено интересовање за новине је стога, било све мање политички, а све више профитно оријентисано. Новине у овом веку постају роба као и сваки други производ на тржишту, а тиме и медиј масовног комуницирања у савременом смислу речи са милионским тиражима и неодредивим бројем читалаца.”<sup>96</sup> Политички притисак власти на штампане медије слаби услед њихове финансијске независности. Укрупњавање и централизација капитала у тржишном надметању за конзументима штампа постаје предмет потчињености економској моћи приватних група и интереса.<sup>97</sup> Комерцијализација садржаја поступно мења критичко резоновање медија у средство за забаву и сензационализам. „Резоновање се губи иза вела интерно донесених одлука о селекцији и презентацији материјала. Затим се мења удео политичких или политички релевантних вести: јавни послови, социјални проблеми, збивања у привреди, обазовање, здравље... чак и вести са накнадним ефектом, не само да су потиснути од вести са непосредним ефектом: хумор, корупција, природне и људске катастрофе, спорт, разонода, друштвене теме, сентиментално дирљиве теме, него се стварно мање и читају. Најзад, вести уопште добијају облик сликовитог представљања, од формата до стилског детаља постају слични некој причи (*news*

<sup>94</sup> Мирко Милетић, Марко М. Ђорђевић, исто, 127.

<sup>95</sup> Mirosljub Radojković, Mirko Miletić, исто, 115.

<sup>96</sup> Исто, 115.

<sup>97</sup> Đovani Gocini, *Istorija novinarstva*, Beograd: Clio, 2001, 14.

*stories*); све чешће напушта строго разликовање чињеница (*fact*) и творевина маште (*fiction*).”<sup>98</sup>

Чињеница да се штампаним медијима дисеминирају искључиво визуелне поруке представља још један аспект манипулисања јавношћу – чулном организацијом јавног физичког простора. Гутенберова галаксија је, да се послужимо метафором Маршала Меклуана (Marshall McLuhan), створила културу штампе и проширила размере и функцију комуникације која, на трагу истоименог дела<sup>99</sup> овог аутора, заводи вид. Штампа је комуникацију пренела на визуелно поље јер је штампани медиј у комуникацијској пракси, без обзира на садржај, увек посредује визуелном – вербалном и/или иконичком – поруком.<sup>100</sup> Као медиј масовног комуницирања, штампа је, кроз појединачне штампане медије и њихове особите форме, распростраила и наметнула комуникацију јавним простором друштвеног живота. Последице и ефекти деловања штампаних медија зависили су од њиховог положаја у друштвеној структури и на тој основи схваћене и изведене њихове друштвене функције.

Захваљујући штампаним медијима, пласирање информација у јавном простору, широм градског топоса или у објектима јавне намене, постао је комуникацијски образац којим се мноштво појединаца ефикасно пресеће порукама и којим се фиксирају њихове тачке погледа. То командовање чулу вида посебно се ефикасно изводи на пример путем плаката, који се у великом броју примерака постављају на јавним местима. Плакат је од раних дана био ефикасно средство информисања о јавним догађајима, тржишној понуди или, у случајевима масовне мобилизације мишљења јавности, о некој колективној акцији или поступању (имунизација нације, регрутација војника, мере економске штедне и сл.). Начелно плакатом, као штампаним медијем масовне комуникације, посредују се једнозначне и директивне поруке које и естетско иконичком текстуром треба да појачају управо ту једнозначност.<sup>101</sup> Тенденциозно обликовање иконичких садржаја (илустрација, карикатура, фотографија, итд.), сужавање информативног језгра и семантичког поља у комбинацији са једнодимензионалном вербалном поруком, може да произведе жељено/очекивано тумачење емитоване поруке, и да се притом као исход постигне не/деловање јавности, односно да се обезбеди акламација неког догађаја. Ратна пропаганда током Првог и

---

<sup>98</sup> Miroљjub Radojković, Mirko Miletić, исто, 115.

<sup>99</sup> Maršal Mekluan, *Gutenbergova galaksija. Nastajanje tipografskog čoveka*, Beograd: Nolit, 1973.

<sup>100</sup> Miroљjub Radojković, Mirko Miletić, исто, 105.

<sup>101</sup> Исто, 113.

Другог светског рата најбоље демонстрира моћ овог штампаног медија. Плакати које су пропагандни центри сукобљених страна производили у абнормалним количинама, омогућени индустријским развојем штампарске делатности, имали су огроман значај за јавно оправдање и подршку ратног сукоба, регрутацију војника или подизање морала војске. Плакат је током целог XX века остао моћно средство масовне комуникације све до његове вулгаризације у рекламној примени. Даљим технолошким развојем штампе физички формат плаката временом се све више повећавао до гигантских данашњих билборда који су контаминирали јавни простор у толикој мери да се њихова савремена појава манифестује као феномен визуелног загађења.

Сатурацијом јавног простора информацијама и порукама путем различитих штампаних медија, реципијент се налази у стању посредног доживљаја стварности. Ово омогућава сама природа штампаног медија, оличена у техничкој способности да посредује просторно и временски расуте догађаје који су, као такви, изван домета личног и непосредног искуства реципијента. Временом навикнути дневном штампом на медијски посредоване информације, реципијенти их прихватају као идеолошки неутралне или као стварност саму. На тај начин штампани медији постају кључни чинилац личног (политичког, културног, друштвеног) искуства реципијената и њихових погледа на свет.

У том погледу штампа је, поред информацијске функције, постала погодно средство за разне врсте манипулација људским потребама као и за утицање на појединачно или групно деловање и понашање људи у складу са постављеним циљевима комуникационог центра. Делотворност манипулације на овакав начин огледа се кроз непосредне ефекте у тренутним реакцијама јавности у вези са актуелним дешавањима као и кроз дугорочне ефекте учесталом дистрибуцијом масмедијских садржаја у јавној сфери друштва којима се постепено врши социјални инжењеринг, тј. преобликовање постојећег друштвеног вредносног система и неопажено усвајање нових друштвених вредности.

Током периода релевантности штампаних медија масовне комуникације, најпре новина као изразитог представника, због потчињености приватним економским интересима уз сва наличја друштвене контроле, у првом случају уз наглашен императив актуелности и правремености својствен тржишној трци и индустрији вести, и у другом случају због извитоперене објективности и истинитости информисања, штампа се у пракси масовног комуницирања испољавала као облик

пропагандне производње медијске стварности, заснивајући свој легитимитет у традицији и/или у институцији.

У историјској перспективи штампа (технологија) се може разумети као утопистичка идеја о трансформацији друштва путем технолошког напретка. Међутим, идејна слобода штампе у пракси није имала сасвим истоветан одраз. С једне стране, штампа јесте омогућила распрострањен и брз проток знања и информација али је, с друге стране, отворила простор за вишестрано одлучивање које и какве ће мисли, идеје или теме и за кога, кад, где и како да се укључе или пак искључе из света. Сагледано на тај начин, штампа је, и као технологија и као медиј комуникације, кроз друштвене функције (информисање, образовање, забава) служила као моћно средство одржавања, де/регулације и балансирања унутрашње стабилности друштвеног система.

#### **1.4. Штампа као двојна инвенција**

Штампарска технологија је свакако изум који има немерљив значај у новијој историји човечанства као агенс или пратилац бројних друштвених и културних промена. Захваљујући штампи десила се религијска револуција као пробојна тачка научне револуције која је била предуслов индустријске револуције. Управо штампа представља пример примене акумулираног знања за унапређење начина производње, што директно кореспондира општем значају науке и знања за појаву и развој индустријског начина производње. Целокупно достигнуће оличено у илустрованој штампаној књизи представља упечатљив пример мноштва појединачних проналаска неопходних да би се постигао такав нови квалитативни резултат.<sup>102</sup> Поред показног примера значаја знања и науке за развој производне делатности, штампа и је полазна тачка за ошти развој науке и бројних других делатности. За развој науке, посебно природних и техничких наука које су биле неопходне за изум механичких система и за конструкцију првих машина као покретача индустријске производње, штампа је била од круцијалног значаја као нужан предуслов.

---

<sup>102</sup> Историчар екномике Абот Ашер (Abbott Payson Usher) говори о збирном дејству акумулираног искуства и знања из различитих подручја и крајева света али и нових наменских изума сабраних у проналаску штампарске пресе. У целости, изум штампе укључује читаву породицу старих и нових изума сабраних у нову констелацију: проналазак израде папира, проналазак штампарске боје на уљаној основи, примену занатских техника дубореза, златарског и ковачког гравирања на металу за израду графичких матрица, проналазак ливења оловних типографских карактера и конструкција пресе и нарочите механичке принципе рада пресе коју штампање подразумева. Види више: Abbott Payson Usher, *A History of Mechanical Inventions*, New York: Dover Publications, 2011, 239-240.

Међутим, у ширењу знања захваљујући штампаној књизи обично се превиђа прави *novum* штампе. С једне стране, штампана књига је заправо *нова стара књига*. Током периода инкунабула<sup>103</sup>, штампане књиге су изгледом у великој мери личиле на рукописне.<sup>104</sup> Инкунабуле су првобитно типографски опонашале рукописно писмо, такође иницијале, илустрације и декорације, ширину и дужину пасуса, начин корицења и друге стилске и естетске карактеристике рукописних књига, чак су биле и штампане на пергаменту. С друге стране, штампана слика у књизи је иновација *par excellence*. Осим погодности лакшег, бржег и масовног ширења текстуалног садржаја, штампа је пружила први пут могућност умножавања *идентичних слика* у књизи. Писана култура је на подручју Европе постојала хиљадама година пре штампе али тек са изумом штампарске пресе први пут је било могуће непогрешиво и идентично умножити слику у књизи. Пре појаве штампе јесте било помоћних поступака и техника за ручно копирање слика, међутим ниједан није био поуздан за њихово идентично и непогрешиво умножавање у великом броју примерака. Недостатак ефикасне методе за идентично понављање сликовних садржаја у прошлости био је огроман проблем у напорима бележења, очувања и ширења знања, науке и посебно технологије. Сlike и илустрације често су биле неопходне да би поједини делови текстуалних садржаја били јаснији и разумљивији. Међутим, због ручног начина копирања није било могуће поновити их идентично изворном примеру, посебно оне комплексније сликовне приказе са обиљем детаља. Сlike су учесталим копирањем изобличаване у тој мери да су губиле сличност са оригиналним примером. Другим речима, током периода копирања, ликовне репрезентације су губиле функцију чистог „знака”. Тако су често изазивале супротан ефекат од жељеног, тј. неретко су представљале сметњу за разумевање текстуалног садржаја. Из тог разлога често се одустајало од њихове примене и прибегавало се што детаљнијем текстуалном описивању датог феномена. Ово је делом један од разлога знатно споријег темпа научног развоја и посебно технолошког прогреса у прошлости пре изума штампе. Управо са комуникацијског аспекта, Вилијам Ивинс<sup>105</sup> (William Ivins) у својој књизи *Prints and Visual*

---

<sup>103</sup> Инкунабула (лат. incunabula, колевка, почетак, детињство) је назив за првобитне штампане књиге настале током првих деценија развоја штампарства све до краја XV века.

<sup>104</sup> Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 23.

<sup>105</sup> Вилијам Ивинс (1881–1961) је био кустос одељена за графичку уметност у Метрополитенском музеју уметности у Њујорку од 1916. до 1946. године. Ивинс је најзаслужнији институционални кустос за преиспитивање значаја графичких техника у XX веку



*Communication*<sup>106</sup> истиче непостојање одговарајућег средства за умножавање идентичних слика као разлог спорог развоја науке и технологије у прошлости. Ивинс као пример наводи античко доба. Он пре свега наводи запажања римског писца и научника Плинија Старијег (лат. Gaius Plinius Secundus Maior) о грчким ботаничким студијама. Наиме, Плиније је у сакупљању грађе за своју енциклопедију *Историја природе (Naturalis Historia)*, у списима грчких ботаничара приметио очит недостатак пратећих слика уз описе карактеристика биљака. Открио је да су се грчки ботаничари, у недостатку поузданог начина за израду идентичних илустрација током умножавања текста, у класификацији биљака ослањали само на вербални, тј. писани опис.

Оно што је у овом случају важило за грчку ботанику важило је за широк спектар научних дисциплина током античког доба. Често су у литератури разних научних дисциплина изостајале сликовне представе, посебно у области природних и техничких наука, тако да се размена знања доминантно ослањала само на речи. У апострофирању значаја идентично поновљивих сликовних исказа за развој науке и технологије, Ивинс сматра да је њихово непостојање у античко доба, и дуго након, разлог спорог темпа технолошког, самим тим и друштвеног, развоја европске цивилизације. Иако Ивинс успутно помиње примере хеленистичких механичких постигнућа<sup>107</sup> и одсуство њихове технолошке примене за уштеду рада која би имала друштвени или економски значај, он превиђа чињеницу да за античку, робовласнички засновану, економију ропски рад практично није имао вредност и да се њена ефикасност постизала једноставним повећањем експлоатације робова (масе рада), те да је према томе друштвени развој заправо подразумевао и одржавање такве конструкције друштва без битних друштвених промена, а самим тим и без нужног технолошког напретка зарад унапређења начина производње. У том смислу, чињеница да се потреба за идентичним умножавањем слика у науци изражено јавља почетком новог века током постепеног развоја средстава за рад и трансформисања мануфактурне производње у преиндустријску, потврђује значај науке и технологије за развој производних средстава који ће кулминирати индустријском револуцијом.

За поуздан систем научног знања, осим веродостојности и егзактности сликовних приказа као помоћних дидактичких елемената, било је неопходно и њихово

---

<sup>106</sup> William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge: Harvard University Press, 1953, 13-15.

<sup>107</sup> Ивинс мисли на механичке направе из хеленистичког периода Грчке и ословљава их механичким играчкама. Иначе данас не постоји усаглашено мишљење чему су служили ови „аутомати”, у каквим приликама су употребљавани и за кога су израђивани али свакако сведоче о знању закона механике, хидраулике или пнеуматике код античких Грка.

идентично понављање у свим примерцима текста са којим су у оптицају. Једном када је постало могуће идентично умножавати сликовне исказе, научна комуникација раног модерног доба постала је богатија за још један поуздан медиј комуникације. Чињеница да су многобројни научници могли истовремено да уз штампани текст располажу и идентичним сликама, мапама, табелама, дијаграмима итд., предочава околност која је учинила научну комуникацијску револуцију потпунијом. Идентичне слике, мапе, табеле, дијаграми, итд., омогућавали су научницима из различитих крајева да лакше координирају своја истраживања. Знање је постало флуидно, његово кретање динамичније, а научна заједница повезанија.

Управо та могућност тачног понављања сликовних садржаја коју је пружала штампа, била је најзаслужнија за убрзани развој науке и технологије већ почетком XVI века. Штампа је омогућила умножавање илустрација, схема, дијаграма, итд., са уједначеном прецизношћу без нарушавања интегритета тачности информације. Током XVI и XVII века обим научне литературе богате илустрацијама, као и број појединачних самосталних илустрација, нагло се повећао управо захваљујући изуму штампе. Бројне научне идеје и открића, ликовним умећем уметника и занатском вештином гравера, преведене у слике које су се могле идентично репродуковати, постале су саставни део стручне научне литературе. Ивинс посебно наглашава овај функционални значај првих графичких слика за модерну науку: „Штампање слика, међутим, за разлику од штампања речи са покретног слога, представљало је новину која је први пут омогућила такве сликовне исказе који би се могли тачно поновити, током ефективног трајања матрице. Ово тачно понављање сликовних изјава имало је несагледиве ефекте на знање и мишљење, на науку и технологију сваке врсте. Није претерано рећи да од изума писања није било важнијег изума од тачно поновљивог сликовног исказа.”<sup>108</sup> Он сматра да су графичке слике најпре имале репродуктивну функцију, а да су тек временом, што ће рећи напретком технологије утилитарне штампе, задобиле естетско својство чисте уметничке форме. „Пре ренесансе није било тачно поновљивих сликовних изјава. До пре једног века, графике рађене у старим графичким техникама испуњавале су све функције које данас испуњавају растерска штампа, фотографија и репродукције техничких цртежа [цијанотипијом – прим. М. Ђ.], машинска вишебојна штампа, штампане политичке карикатуре и рекламни плакати. Ако графике дефинишемо са тако назначене функционалне тачке гледишта, а не било

---

<sup>108</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 3.

којим ограничењем [техничког – прим. М. Ђ.] процеса или естетским вредностима, постаје очигледно да без графика не бисмо имали сву данашњу науку, технологију, археологију или етнологију – јер све оне изражено зависе од информација које се преносе тачно поновљивим сликовним исказима.”<sup>109</sup> Према Ивинсовом мишљењу, то значи да ране графике нису првобитно уметничка дела, већ „најважнији и најмоћнији алати модерног доба”<sup>110</sup>.

Иако су технички принципи за изум штапарске пресе постојали већ у прошлости, иако су материјали, вештине и занати неопходни за израду графичких слика људима такође били познати, то су биле међусобно одвојене појаве које су повезане једном заједничком функцијом тек под друштвеним и економским околностима XV века које смо претходно већ сагледали. Прва технички поступак за израду графичких слика на подручју Европе био је дрворез<sup>111</sup> који је у ту сврху почео да се примењује пре изума штапарске пресе. Појавом Гутенбергове пресе убрзо се увиђа погодност дрвореза за примену у штампи за израду књижних илустрација. Физичка компатибилност плочасте форме дрвореза са штапарском типографском пресом представљала је техничку иновацију штампе која је омогућила да се револуционише научна литература увођењем тачно поновљивих сликовних исказа у садржаје књига. Ручно цртане илустрације примењиване у првим типографским књигама замењене су лако умноживим дрворезима. Уз неопходно прилагођавање висини типографског слога, дрворезне матрице могле су се штапати заједно са текстом у једном једином радном поступку. Ивинс напомиње да, иако је израда графичких слика започела негде око 1400. године, препознавање друштвене, економске и научне важности тачног понављања сликовних исказа уследило је знатно касније тек након што су графичке слике увелико биле у употреби. Он у прилог тврдњи наводи примере касних издања илустроване техничке литературе зачудо чак и о самом штапарству и графичким техникама.<sup>112</sup> Разлог томе може бити касни период консолидације научног знања управо током XVI и прве половине XVII века. Ајзенштајн такође истиче значај који су идентичне и униформне штапарске слике имале у научној револуцији.<sup>113</sup> Она сматра да први век штапарства најпре

---

<sup>109</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 3.

<sup>110</sup> Исто.

<sup>111</sup> О овој и другим графичким техникама биће више речи у следећем сегменту поглавља. На овом месту нећемо се бавити техничким карактеристикама дрвореза.

<sup>112</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 16.

<sup>113</sup> Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 290.

карактерише општи корективни захват на знању наслеђеном из прошлости.<sup>114</sup> Изум штампе је зауставио даљу деградацију акумулираног знања као директне последице дугог периода умножавања преписивањем. Ширење великог броја штампаних примерака класика омогућило је уочавање и уклањање грешака у новим издањима и поступан, а негде и напрасан, одмак од назора из прошлости (сетимо се Коперника). То је у даљем току развоја науке покренуло еру акумулације новог знања.

Научне илустрације су у прво време, пратећи традиционално научно наслеђе, биле наивне. Учесталијом применом емпиријског посматрања и експеримента у научној теорији и пракси у потрази за објективном истином, и степен научне заснованости илустрација се повећао. Аналитички и научни поглед на свет као парадигма модерног доба, у ликовном изражавању/бележењу опаженог најбоље се огледа у увођењу принципа линеране перспективе у ликовну уметност као научно заснованом начину графичког приказа дубине простора, којом је Брунолески (Filippo Brunelleschi) положио основу за даљи развој не само ликовне уметности већ и бројних научних дисциплина. Утврђена тачка гледишта „утемељена” у индивидуалном посматрачу може се узети као прикладна метафора за нову рационалну научну мисао. Примена овог принципа у изради научних илустрација допринела је да приказ положаја објеката у простору и њихов однос делује реалистично и да кореспондира објективној реалности. Ове научне илустрације израђивали су савремени уметници који су својим личним интересовањем за науку, и посебно за натурализмом у уметности, допринели визуелизацији знања и реалистичној представи феномена описиваних у текстовима. У многим случајевима ове илустрације су ликовно обликоване под утицајем спољних фактора, попут стилских карактеристика епохе и локалне културне традиције или неизбежно под утицајем индивидуалне ликовне синтаксе уметника који је израђивао цртеж као предлог за дрворез. Међутим, практично у периоду једне генерације, садржај илустрација је постао прочишћенији од непотребних ликовних садржаја и метафоричних приказа у мери да су приказивале чист феномен у смислу дословности њихових репрезентација. Начини ликовног приказивања научних информација стандардизовани су тако да су графичке слике имале улогу дидактичког инструмента. Током XVI века утемељена је примена конвенција попут „отвореног” или „транспарентног” погледа за ликовно приказивање структура испод непрозирне површине објекта, често примењиваних нпр. у подручјима

---

<sup>114</sup> Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 87.

механике или анатомије.<sup>115</sup> Посебан куриозитет представљају први атласи људске анатомије у којима је обилно коришћен овакав начин приказа унутрашње телесне структуре чак и у дословном смислу кроз вишеструке физичке отворе у првим правим интерактивним илустрацијама.<sup>116</sup>

Крајем XV века појавили су се први штампани илустровани атласи анатомије и хербаријуми. Комуникација између науке и уметности током периода високе ренесансе извесно је била најизраженија на подручју анатомске илустрације. Научници и уметници блиско су сарађивали на изради цртежа за умножавање дрворезом. Поред ове сарадње и развој саме уметности на научној основи у овом периоду свакако је имао великог удела за настанак научно заснованих илустрација. Ренесансна уметност је била репрезентациона и реалистична. Ренесансни уметник је савладао перспективу у ликовном приказивању тродимензионалног простора и могао је реалистично и веродостојно да представи просторне односе делова машине или органа људског тела. Уметници су били окупирани опажањем и тачним бележењем изгледа биљака и животиња, анатомије људског тела, светлости итд. Тежећи потпунијем разумевању животињског и људског организма, са циљем да унапреде реализам свог уметничког стваралаштва, уметници, попут Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci) или Микеланђела Буонаротија (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), су се и сами бавили сецирањем људског тела. Следећих педесет година забележено је огромно побољшање стандарда анатомских атласа. Довољно је поменути Везалијусов (Andreas Vesalius) анатомски атлас<sup>117</sup> чије су дрворезне илустрације представљале исход темељних медицинских истраживања али и сасвим блиске сарадње научника и уметника.

Поступно је све учесталијом применом научних илустрација развијен јединствен облик ликовног језика са сопственом иконографијом, системом симбола и конвенцијама који преносе информације баш као и речи и реченице. Такве графичке

---

<sup>115</sup> Samuel Y. Edgerton, „The Renaissance Development of the Scientific Illustration”, у: John W. Shirley, David F. Hoeniger (ур.), *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library; London: Associated University Presses, 1985, 184.

<sup>116</sup> Види више: Ангелина Милосављевић, „Жива тела: примењена графика у анатомским атласима Андреа Везалијуса из 1543. и Јохана Ремелина из 1609. године”, *Зборник Музеја примењене уметности*, 14, 2018, 15-25.

<sup>117</sup> Анатомски атлас *De humani corporis fabrica* објављен 1543. године био је прави колаборативни пројекат на којем је Везалијус сарађивао са уметницима из Падове за израду цртежа за умножавање, занатлијама у Венецији који су резали плоче и штампарском радионицом у Базелу где је атлас штампан и публикован. Види више: Stephen N. Joffe, Veronica Buchanan, „The Andreas Vesalius Woodblocks: A Four Hundred Year Journey from Creation to Destruction”, *Acta Med Hist Adriat.*, Vol. 14, No. 2, 2016, 347-372.

слике су пре свега имале прагматичну функцију и епистемолошку улогу, комуницирале су информацију о одређеном феномену. То значи да ове графичке слике не треба рестриктивно схватати као висока уметничка постигнућа. Иако их данас појмимо као примарно ликовна дела високих уметничких вредности због везивања за личност и опус уметника којима се приписује ауторство цртежа по којима је израђивана графичка слика, то својство им није било у основи примарне функције. С друге стране, на овој основи примене дрвореза у штампи и издаваштву, интерес за реалитет и перфектан пренос оригиналног цртежа усмеравао је дрворез у занатско савршенство, којег се иначе дрворез касније и као самостално изражајно средство у уметности дуго потом неће ослободити.

Према речима Џорџа Сартона (George Sarton), утемељитеља историје науке, главни догађај који је раздвојио период који називамо ренесансом од средњег века је управо изум штампе. Сартон сматра да је у изуму штампе садржана двојака инвенција – типографија за текст и гравура за слику.<sup>118</sup> У том смислу изум штампе је за равој науке био од двојаког значаја, јер управо то садејство штампаног текста и штампане слике имало је круцијалну улогу за даљи динамичнији развој науке револуционисањем научне литературе ревношћу и преданошћу многих научника, уметника, гравера, штампара и издавача. Исто тако, штампа као двојна инвенција унеће драстичну промену и у домену ликовног стваралаштва. На рубу штампарске делатности развиће се поступно графичка уметност као нова форма ликовног стварања и изражавања.

### 1.5. Оригинална и репродукцијска графика

Примена технике дрворез за израду самосталне штампарске форме чини полазну тачку класичног периода развоја графичке уметности под којим подразумевамо временски опсег од друге половине XV до друге половине XIX века. Референтни оквир који је графичку уметност учинио карактеристичном ликовном дисциплином састојао се из две константе – техника израде матрице и поступак умножавања слике помоћу штампарске пресе. У овом сегменту пратићемо више развојних црта графичке уметности које заједно чине њен технички и естетски спецификум.

---

<sup>118</sup> George Sarton, *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450-1600)*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016, xi.

Изражена утилитарност графике на коју смо указивали у претходним сегментима рада, имала је функцију израде штампарских форми намењених умножавању отисака различитих својстава, међу којима се препознају девоционални карактер, декоративна и илустративна примена, дидактички инструментални значај, пропагандно својство, тржишни интерес и уметнички рад. Испуњавањем таквих амбивалентних утилитарних и уметничких задатака, графика је током свог постојања, више него било која друга уметност, задобијала различита значења која су представљала извор константних забуна у њеном друштвеном и уметничком вредновању. Размотрићемо првобитне формативне оквире који је као историјско наслеђе прате и у савременом контексту.

Дрворез се сматра првом графичком техником која се у Европи примењивала пре изума штампарске пресе. Примена дрвореза за отискивање дезена на тканини примењује се вероватно у XII веку, мада најстарији документ о овој делатности потиче тек из XIV века. У документу из Улма из 1393. године помиње се први пут израз „Formschneider” који се односи се на израду форме – дрвене матрице – за отискивање тканине намењене за олтар.<sup>119</sup> Првобитни дрворез био је ручни поступак отискивања који по техничким аспектима спада у тип високе штампе. Плоче за дрворез су се израђивале из уздужног пресека дебла дрвета. Поступак рада је подразумевао ручну обраду дрвене плоче, најчешће од крушкиног дрвета, ножевима и длетима којима се уклањају нетисковни делови површине плоче, тако да се на подлогу по набојавању површине плоче, боја отискује само са издигнутих делова плоче, одакле и потиче назив типа штампе. Када се производња папира проширила Европом и папир постао релативно лако доступан, од око 1400. године дрворез се примењивао за израду мањих појединачних религиозних слика и популарних карата за играње. Сачувани дрворези из овог периода нису потписани и сасвим је могуће да су аутори цртежа саме занатлије резбари који су иначе били без уметничке обуке. Дрворезом су у Немачкој и Холандији око 1430. године израђиване табеларне ксилографске књиге тзв. блок књиге<sup>120</sup> (нем. Blockbuch). Назив потиче од карактеристичног техничког поступка. За сваку појединачну страну такве књиге био је потребан дрвени блок, односно дрвена плоча на којој су резбарени и текст и слика. Такве дрвене плоче отискиване су ручно

---

<sup>119</sup> Dževad Hozo, исто, 69.

<sup>120</sup> То су већином биле књиге религиозног карактера са доминантним сликама и врло мало текста, попут *Веитина умирања* (Ars Moriendi, с.1450) и *Библије сиромаша* (Biblia pauperum, с.1460). Сматра се да су ове сликовнице стриповног карактера служиле свештенству у поучавању неписменог становништва.

само на једној страни подлоге (папира или пергаментa). Златно доба ксилографских књига је друга трећина XV века. Овај поступак је био неекономичан и посебно непрактичан јер је због настале грешке у тексту или слици приликом резбарења комплетна плоча морала да се израђује испочетка. Престао је да се практикује за израду књига недуго након појаве штампарске пресе, а дрворез је наставио да се обилно примењује за илустровање књига. У том погледу, као техника израде илустрација у књигама, графика ће имати изражену репродукцијску функцију која ће се у истом својству јављати и у економским интересима многих уметника у оквиру сопствене уметничке делатности и праксе.

Првобитне дрворезе карактерисала је изражена линеарност цртежа са монотоним вијугавом и крутом изломљеном линијом налик оној у готичкој уметности. Извесно је да се не ради тек о закасном одјеку овог стила већ пре о почетним резултатима овладавања експресивним могућностима технике под диктатом материјала, алата и специфичног поступка рада. Линеарност ових дрвореза представљала је инвенцију ликовног језика нове форме изражавања у којој је линија добила пуније значење као градивни носилац композиције. На основу сачуваних примерака дрвореза чини се да је била учестала појава ручног колорисања отисака са амбивалентним циљем (декоративно својство, делимично дочаравање илузије простора или замена за илуминацију). Из потребе за већом пикторалношћу црно-бели дрворез је убрзо развио нова изражајна средства. Тако се током последње трећине XV века појављује уз виртуозну италијанску шару и северњачка шрафура која постаје главни ликовни образац у поступку градње графичке слике са имитативним изражајним средствима цртежа, и са линијама и линеарним системима са привидом полутонова усмереним на моделовање волумена фигура и изражавање дубине простора.

Првобитни дрворези са религиозном и профаном тематиком више су били везани за утилитарно-технички циљ њиховог умножавања него за уметнички оправдани циљ и садржај. Током раног класичног периода развоја графике домен уметничког (уметничког) рада био је сужен искључиво на израду цртежа по којем је резана плоча. Због језгровитости цртежа, техничка реализација матрице препуштана је искусним и вештим занатлијама, дуборесцима или столарима. Уједначеност линија раних дрвореза упућује на захтевност резања матрице према таквим цртежима. Вештина резања у дрвету у циљу обсецања чистих и једнообразних линија била је од кључне важности за квалитет коначног отиска. Заправо ове дрворезе практично можемо окарактерисати као „факсимилне репродукције” пошто је задатак резача био



да ножем обреже линију цртежа са обе стране и потом помоћу длета уклони непотребну површину плоче.<sup>121</sup> Поступак резања је у том смислу подразумевао „фиксирање” цртежа на дрвеној плочи ради његовог репродуковања штампом. Ово је један од разлога зашто је графика дуго сматрана репродукцијском техником занатског карактера.

Поред дрвореза, већ у XV веку су се у штампи почеле примењивати и друге компатибилне технике уведене из других заната. Таква је нијело техника гравирања (лат. *gravellum*, у преводу црnilo) преузета из златарског заната. То је техника која се током средњег века широм Европе примењивала за истицање детаља на различитим предметима израђених од скупочених метала. Поступак је подразумевао урезивање цртежа на металну површину, а потом утрљавање црне смесе у урезане линије и уклањање вишка са површине да би урезни цртеж био изражајнији. Сматра се да је отискивање са овако гравираних предмета резултат тек пуке случајности мада има и мишљења да је отискивање практиковано као контрола гравирања мотива, као и у сврху каталогизирања мотива у понуди гравера.<sup>122</sup> Ова техника примењена у штампи са мањим изменама чинила је основу за механичку графичку технику бакрореза за ручно урезивање цртежа у металну плочу, углавном бакарну, помоћу челичног длета. Разлика између технике бакрореза и дрвореза је у другачијем поступку штампе матрице. У штампи бакрореза боја се утрљава у урезане линије на плочи, вишак боје се потом пажљивим брисањем уклони са површине плоче, затим се на површину плоче положи влажан папир и отисне се под високим притиском у штампарској преси. Пошто се боја отискује/истискује из урезаних делова овај тип штампе назива се дубока штампа. Рани бакрорези су штампани ручно, поступком трљана руком или глатким алатом по полеђини папира положеног на матрицу. Убрзо је конструисана преса са цилиндрима између којих је под јаким притиском у хоризонталном покрету провлачена матрица заједно са папиром.<sup>123</sup> Увођење цилиндричне пресе током 1460-их година

---

<sup>121</sup> Цртеж за умножавање се наносио на дрвену плочу на више начина - директним исцртавањем, лепљењем, пунктирањем, или прецртавањем.

<sup>122</sup> Dževad Hozo, исто, 366.

<sup>123</sup> Претпоставља се да се конструкција прве цилиндричне графичке пресе заснива на рољачи или ручној преси коришћеној крајем XIII века за сатинирање тканина, хартије или коже. Сматра се да је први почео да је примењује Мајстор E.S. у својој радионици између 1460. и 1465. године. Током претходног ручног отискивања, на отисцима су се јављале дупле линије због мрдања папира услед трљања алатом по његовој полеђини. Цилиндрична преса је поступним преносом равномерног притиска у штампи давала јасну, прецизну и израженију линију на отисцима, што се први пут бележи управо на отисцима Мајстора E. S. Види више: Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Process*, London: Archetype Publications, 2012, 38-39.

значило је механизацију дубоке штампе и омогућило је да се за мање времена произведу отисци у већем броју и са уједначеним квалитетом. Најранији отисак бакрореза је непознатог немачког аутора из 1446. године. Иначе је током XV века, посебно у другој половини, било доста активних али неидентификованих немачких, низоземских и италијанских бакрорезаца који су у дисциплини историје уметности класификовани према темама, годинама или монограмима, да наведемо само неке – Мајстор Маријиног живота, Мајстор играћих карата, Мајстор Маријине смрти, Мајстор берлинске пасије, Мајстор женских моћи, Мајстор из 1446, Мајстор из 1462, Мајстор из 1515, монограмисти E.S., B.M., P.M., A.G., I.C. и други. Најутицајнији немачки бакрорезац у том периоду познат именом и презименом био је немачки гравер Мартин Шонгауер (Martin Schongauer) иза кога је остало евидентирано 116 бакрореза. Бакрорез се испрва слабије употребљавао за илустровање књига. Разлог је био техничке природе. Пошто захтева много јачи притисак, бакрорез није могао да се штампа са типографским слогом, а и металне плоче су се у штампани много брже хабале у односу на дрвене које су, пажљиво употребљаване, могле да дају и више хиљада одличних отисака у односу на највише неколико стотина у бакрорезу. Заокрет са примене дрвореза на бакрорез као преферирајуће технике за илустровање књига везује се за делатност штампара и издавача Христофера Плантина (Christopher Plantin).

Сродна бакрорезу је техника сува игла. То је такође механичка техника у којој се цртеж урезује у металну плочу помоћу челичне игле. Боја се потом утрљава у урезане линије, а плоча се отискује истим поступком као у бакрорезу. Најранији отисци у овој техници датирају око 1480. године од непознатих аутора које данас такође разликујемо према регији или теми, нпр. Мајстор амстердамског кабинета, Мајстор кућне књиге и други.<sup>124</sup> Гравирање сувом иглом примењивано је као припремна фаза и корективна метода у бакрорезу, а од XVI века и као самостална техника. Сува игла на отиску производи линију врло специфичног, баршунастог квалитета и неуједначеног интензитета па су због тога ову технику практиковали претежно технички вештији и способнији уметници, попут Дирера међу првима. Већи интерес за ову технику затичемо у *chiaroscuro* експериментима и драматичним сценама на делима барокних уметника, попут Рембранта (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) који је у валерски префињене линеране системе бакрописа уносио додатна ефектна затамњења урезима техником суве игле.

---

<sup>124</sup> Dževad Hozo, исто, 401.

Још једна рана графичка техника дубоке штампе је бакропис. Основа за ову технику је преузета из поступка у оружарском занату практикованог за украшавање оружја и друге ратне опреме. Бакропис је графичка техника заснована на хемијском поступку у којем се површина металне плоче, најчешће бакарне, прекрије заштитном подлогом отпорном на киселину и по којој се потом гребањем изводи цртеж при чему се уклања вишак подлоге тако да је површина металне плоче на тим местима изложена дејству киселине. Релативна једноставност техничког поступка учинила је ову технику врло популарном међу уметницима, посебно зато што омогућава већу спонтаност у цртању по плочи. Проналазак овог поступка приписује се аугзбуршком мајстору украшавања оружја Даниелу Хопферу (Daniel Hopfer) око 1503-04. године, мада је најраније потврђени, тј. датирани бакропис из 1513. године швајцарског уметника и златара Урса Графа (Urs Graf).<sup>125</sup> У прво време се уместо бакарне користила гвоздена плоча пошто још увек није постојала одговарајућа киселина за бакар. Замена гвоздене плоче бакарном уз примену одговарајуће киселине приписује се немачком уметнику и картографу Аугустину Хиршвогелу (Augustin Hirschvogel) 1530. године. Лакоћа извођења префињених линија и вишеструког линеарног система пружала је велике изражајне могућности и прецизност у цртежу. Бакропис је често комбинован са другим техникама, посебно са бакрорезом с обзиром на блискост квалитета изражајних елемента. За разлику од занатски амбициозног бакрореза који у утилитарним применама није дозвољавао импровизације и спонтаност, бакропис је међу уметницима афирмисан претежно као самостално изражајно средство оријентисано ка техничким експериментима, индивидуалним интересовањима и личној експресији уметника о разним ликовним или друштвеним темама. Као еклатантне примере поменућемо Рембрантов интимистички опус пејзажа, сатиричне пасторале Вилијама Хогарта (William Hogarth) или критичке серије „Ужаси рата” („Los desastres de la guerra”) и „Каприци” („Los caprichos”) Франциска Гоје (Francisco José de Goya).

За графичку продукцију класичног периода карактеристична је производња уметничких дела уобичајено организована поделом рада, која се на самим отисцима читавала кроз систем сигнирања. Прве ознаке које се јављају почетком XVI века, били су скромни монограми аутора урезани у матрицу и штампани на отиску. Ове ознаке су најпре представљале вид мере заштите од копирања, што је иначе била распрострањена појава, али говоре и о поступном профилисању графичара од обичног занатлије до

---

<sup>125</sup> Dževad Hozo, исто, 281-282.

афирмисане уметничке личности која је графичку уметност уздигла до самосталног уметничког израза. Током класичног периода, сигнатура се спушта на маргину графичког отиска и обухвата детаљне информације о улогама и активностима свих лица и институција укључених у продукцију а исписаних на локалном језику. То су углавном подаци о аутору цртежа предлошка за израду матрице, о резачу, тј. граверу, о издавачу, подаци о примењеним графичким техникама, о садржају графичке слике, ознаке привилегија и други подаци који обавештавају о специфичности настанка графичког листа, серије или албума, а касније садрже и ознаке колекционара, збирки, графичких кабинета, музеја и других институција.<sup>126</sup> Детаљи сигнатуре упућују на то да је настанак графичког пројекта подразумевао комплексан подухват који је на степену развоја друштвених (производних) односа тог периода изазавао раслојавање унутар еснафа и концентрисање средстава за производњу. Чести су били случајеви заштите иноваторских права и економских интереса штампара принципом привилегија добијених од градских или државних и црквених власти. Прва таква забележена издајствована привилегија је петогодишњи монопол на штампу додељен 1469. године немачком штампару Јохану из Шпајера (Johann von Spreyer) у Венецији. У све сложенијој организацији штампарске и графичке делатности, уметник, односно аутор графичке слике и иноватор ефикаснијег техничког поступка постају „само фактори првих облика индустријске производње 'робе' намењене анонимном купцу у организованом облику дистрибуције, на тржишту”<sup>127</sup>. У предузимачки организованој производњи издавача и штампарије, уметник је био „само” цртач, тј. аутор цртежа, јер анагажовање уметника и за механички део рада није било економично. Економичност искоришћавања вештине уметника као аутора цртежа за умножавање изискивала је потребу за ангажовањем и професионалног резача или гравера који је био способан да у реализацији штампарске форме имитативним ликовним средствима транспонује или успешно реинтерпретира изражајне вредности цртежа. Од способности и техничке вештине резача или гравера зависила је мања или већа префињеност имитативних графичких изражајних средстава. У зависности од његове способности, графичка слика је могла попримити одлике виртуозности или осредњости. Рад гравера је иначе био плаћенији од рада резача сасвим могуће из разлога првобитне везе претходног за

---

<sup>126</sup> Детаљан списак скраћеница и ознака на више језика са њиховим значењима доступан у Ad Stijnman, „Terms in Print Addresses: Abbreviations and Phrases on Printed Images 1500–1900”, 2020, [https://9ea6427a-9293-483f-80d4-9523d4ed999b.filesusr.com/ugd/6b3a67\\_db9199dc0985433bb58448cd13c5589c.pdf](https://9ea6427a-9293-483f-80d4-9523d4ed999b.filesusr.com/ugd/6b3a67_db9199dc0985433bb58448cd13c5589c.pdf)

Последњи пут приступљено 30.09.2020. у 20:30.

<sup>127</sup> Dževad Hozo, исто, 502.

цењеним златарским занатом. Под комерцијалним циљевима, спретност гравера била је посебно цењена што је у појединим случајевима утицало на веће вредновање њиховог рада чак и спрам уметника као аутора цртежа за умножавање. Џевад Хозо (Dževad Hozo) наводи такве примере плаћања граверског рада у вишеструко већем износу него уметниковог попут у случају ангажовања Петера Паула Рубенса (Peter Paul Rubens) као мање плаћеног за израду цртежа за илустрацију књига.<sup>128</sup> Тако је графичка делатност уз штампарство и издаваштво сасвим рано попримила капиталистичка обележја, између осталог са сталним продубљивањем класне диференцијације између настајуће радничке класе, најамних радника и власника средстава за графичку производњу, укључујући и уметнике чије су се услуге такође користиле у штампарству. Томе је свакако дало замах и успостављање основе организованог тржишта уметнина за које су се већ у XVI веку развили сви предуслови (потражња и платежна моћ грађана свих сталежа). Масовна производња уметнина и појава вишка уметника и пролетаријата у уметничком свету већ је била очита у Холандији у XVI веку.<sup>129</sup>

У измењеној социјалној структури утилитарна примена графичких техника у штампи била је условљена још једном новом друштвеном појавом. Популарност портрета у XVI веку одражавала је изражени индивидуализам грађанског друштва и буржоазије као нове друштвене класе и њихову жудњу да себе виде у огледалу славе. Тај изражени индивидуализам епохе регистровао се као интелектуална слобода у модерној литератури акцентовањем ауторства и путем графичке слике. Књиге су све чешће на насловним или првим страницама садржавале и портрет аутора израђен у некој од графичких техника. Првобитно је то био дрворез али је убрзо замењен знатно експресивнијим бакрописом који је омогућавао већи степен финеса реалистичности портрета. Све до појаве фотографије, графичке технике су у издаваштву учестало примењиване и у ову сврху опреме књиге.

Артизам форме појављује се изражено код значајних ренесансних и барокних уметника који су заслужни са рану афирмацију графике као технике привржене уметности. Крајем XV века дрворез постаје предмет ликовног интересовања и економског интереса значајнијих сликара епохе који ће снагом стваралачке имагинације и техничком вештином унапредити његову ликовну изражајност и обогатити графичку слику новим изражајним могућностима не само у црно-белој већ и

---

<sup>128</sup> Dževad Hozo, исто, 504.

<sup>129</sup> Arnold Hauzer, исто, 387.

у вишебојној штампи. Међу уметницима који су посебно заслужни за револуционисање линеарног дрвореза издваја се Албрехт Дирер (Albrecht Dürer). Он је издигао дрворез на висок технички ниво који је омогућио равноправну примену графике за изражајне квалитете који су окупирали интересовања уметника у другим уметничким техникама (попут волумена облика и текстуре који су захваљујући техничким својствима уљаног сликарства постали знатно пластичнији). У својој радионици у Нирнбергу, у периоду између 1495. и 1505. године, Дирер је развио сасвим нову техничку основу дрвореза коју су потом увежбавали његови радници. Исти случај је био и са гравуром у којој је постигао врло високе квалитете, а када је технику усавршио, гравирање је остављао својим обученим помоћницима. Ово механистичко резање и гравирање помоћника у случајевима каснијих Дирерових графичких дела одразило се приметним формализмом у ликовном квалитету отисака. Међутим, управо захваљујући њему, и касније другим истакнутијим уметницима, дрворез и друге графичке технике постале су једнакоправно изражајно средство у уметности, а захваљујући њиховом опусу у графичким техникама, графика је кренула самосталним развојним путем поступно се удаљавајући од штампарске и графичке делатности. Уметник је у графици нашао погодно подручје за истраживање и продубљивање властитих уметничких идеја и субјективног ликовног изражавања. У графици уметници су могли брзо, свакако много брже него у слици, да испрате и развију своју раднозналост за неку тему или мотив, слободно и независно од спољних притисака и налога тржишта (сетимо се само зачудних Рембрантових аутопортрета који засигурно нису били намењени тржишном пласирању). Многи од ових уметника су стекли славу и интернационалну репутацију и извршили снажан утицај на друге уметнике управо путем графичких отисака који су одштампани у много примерака широко и лако циркулисали преко граница њихове земље. Током класичног периода развоја графике техницизам и уметнички израз текли су упоредо као одраз тенденција уметника да сами овладају техникама и поступком штампе, тј. читавим процесом израде графичког пројекта.

Развојем графичких техника појавила се и сасвим нова квалитативна и квантитативна могућност промоције уметности у виду праксе репродуковања уникатних уметничких дела. Дрворез и друге графичке технике служиле су за репродуковање уметничких слика или других уметничких дела савремених уметника или античких узора у комерцијалне сврхе. Овакво схватање графике и репродукцијска функција графичких техника представљају други разлог зашто се графика дуго

сматрала репродукцијском техником занатског карактера. Готово од почетка XVI века, интерпретативно репродуковање уникатних уметничких дела била је редовна појава. У уметности је до тада иначе била уобичајена „култура копирања” у виду стилске интерпретације античких мотива или примене копирања као дидактичке методе у мајсторском радионицама. Ипак, графичке технике трансформишу ову појаву у честу праксу уметника репродуковања сопствених уметничких дела у циљу профитирања од потражње за њиховим делима. Исто тако, репродуковање је постала честа пракса и међу бескрупулозним опортунистима који су профитирали од туђих уметничких дела. Дирер је 1506. године отпутовао у Венецију револтиран копирањем његових дрвореза од стране гравера Маркантонија Раимондија (Marcantonio Raimondi). Исход спора пред градским судом том приликом био је забрана репродуковања само Диреровог монограма на гравурама.<sup>130</sup> Раимондијево вешто копирање, и у великој мери веродостојно репродуковање Дирерових дрвореза до најситнијих детаља, заједно са његовим монограмом, говори о најави једне друге појаве која надилази проблем „пуког” фалсификовања. Реч је о симулацији уметничког дела, тј. о привиду естетског искуства уметничког дела које ће се у пуној мери испољити са знатно напреднијим техникама и технологијама репродукције у XIX и XX веку, феномен који ће Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) одредити као губитак ауре<sup>131</sup> уметничког дела, о чему ћемо више говорити у следећем поглављу. За сада ћемо се задржати на техницистичком императиву графичке уметности који се у класичном периоду њеног развоја двојачко манифестовао – као тежња уметника ка проширењу спектра експресивности графике и као утилитарна функција графике са чисто репродукцијским карактером.

У многим другим случајевима репродуковања уникатних уметничких дела, радило се о споразумној сарадњи између уметника и гравера или издавача и гравера у виду правог пословног подухвата. Поменути Раимонди је иначе блиско сарађивао са Рафаелом Сантијем (Raffaello Santi) за којег је израђивао графичке репродукције његових цртежа.<sup>132</sup> Такође, фламански издавач Јеронимус Кок (Hieronymus Cock) је у својој штампарији упошљавао врсне гравере за репродуковање популарних цртежа

---

<sup>130</sup> Christopher L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden/Boston: Brill, 2004, 82-83.

<sup>131</sup> О девастирајућем ефекту репродукције на јединствене материјалне и традицијске вредности уметничког дела које Бенјамин сажима под појмом ауре уметничког дела биће више речи у следећем поглављу.

<sup>132</sup> Alison G. Stewart, „The Birth of Mass Media: Printmaking in Early Modern Europe”, у: Babette Bohn and James M. Saslow (ур.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: John Wiley & Sons, 2013, 261.

познатих уметника, попут Питера Бројгела Старијег (Pieter Bruegel de Oude).<sup>133</sup> Исто тако је и Рубенс ангажовао талентоване гравере да репродукују његове слике према цртежима које је сам припремао.<sup>134</sup>

Графичке технике су пружиле средство да ове појаве добију једну сасвим нову димензију. Период до краја XVIII века у графици је обележен низом техничких експеримената, иновација и инвенција у потрази за што ефикаснијим средством репродукције. Репродуковање уникатних уметничких дела постало је уносан посао подједнако и за уметнике који су графичким техникама могли да капитализују своја дела у уникатним уметностима, и за издаваче који су на популарна уметничка дела, као и на друге материјалне артефакте за којима је постојало интересовање и потражња а који су могли графичким техникама да се умножавају и пласирају на тржишту у великом броју примерака, гледали као на пословну прилику. Графика је проузроковала сасвим ново схватање уметничке продукције које ће током XVIII и XIX века покренути низ правних регулација о питањима корисничких, власничких и ауторских права над уникатним и репродуктивним формама уметничких дела.<sup>135</sup>

Репродукцијска примена графичких техника давала је задовољавајуће резултате у транслатацији најпре цртежа због блискости изражајних средстава. Док је репродуковање графичких отисака или цртежа, рукама вештих резача и гравера давало резултате врло блиске оригиналу и према томе правило проблем у њиховом разликовању, на репродукованим сликама или фрескама било је лакше идентификовати разлику између формалних квалитета репродукције и оригинала, јер је у случају њиховог репродуковања у питању „креативно” интерпретирање, тј. „превођење”<sup>136</sup> изражајних вредности, што је најочигледније рецимо у транспоновању колорита уметничке слике у ахроматске вредности системима линија или тачака на репродукцији. Међутим, једном препозната могућност лакшег умножавања и репродуковања уникатних уметничких дела помоћу графичких техника, покренула је

---

<sup>133</sup> Alison G. Stewart, исто, 261.

<sup>134</sup> Исто, 262.

<sup>135</sup> Ronan Deazley, Martin Kretschmer, Lionel Bently (ур.), *Privilege and Property. Essays on the History of Copyright*, Cambridge: Open Book Publishers, 2010.

<sup>136</sup> Чарлс Бланк (Charles Blanc), ликовни критичар и гравер-аматер, у својој књизи *Grammaire des arts du dessin* (1867) користи метафору превођења у разматрању везе између гравуре и слике. Навод према Ségolène Le Men, „Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire”, у: Michael R. Orwicz (ур.), *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1994, 89.



константну потрагу за ефикаснијим имитативним техникама чиме је умногоме одређен репродукцијски карактер графике и њена таква функција све до појаве фотографије.

Веродостојност репродукције оригиналу зависила је у великој мери од степена техничке вештине уметника или гравера. Последично, због тога ће техницизам неизбежно п/остати чест и распрострањен приступ вредновању значаја и процени уметничке вредности графике или неког конкретног графичког остварења. Поред значајног техничког умећа гравера блискости репродукције са оригиналом знатно је допринело и иновирање постојећих и увођење нових техника и поступака штампе. Технике са изразитим контрастом, претходно омекшаван једино *chiaroscuro* поступком и шрафуром, уступају место техникама са префињенијим изражајним могућностима имитативног карактера са ефектима оловке – мека превлака<sup>137</sup> (1620) и гравирање рулетима<sup>138</sup> (1740); цртежа лавирањем – знатно ефектнијом техником акватинте<sup>139</sup> (1768); или тонске слике – мецотинта<sup>140</sup> (1642) и дуборез, тј. дрворез попречног реза<sup>141</sup> (1775). Мецотинта, чији се изум приписује немачком ентузијасту граверу Лудвигу фон Зигену (Ludwig von Siegen), брзо је постала популарна у земљама широм Европе. У самој техничкој основи и даљим развојем, мецотинта је пружала могућност постизања врло префињене полутонске градиције у знатно већој мери него остале технике. Мецотинта је брзо усвојена за комерцијалну израду портета, а технички је предњачила у употреби за репродукцију слика познатих уметника. Дуборез, развијен од стране енглеског графичара и илустратора Томаса Бевика (Thomas Bewick), заменио је много скупље гравирање у бакарној плочи. Ову технику су убрзо прихватили бројни

---

<sup>137</sup> Варијација бакрописа у којој се уместо уобичајене тврде заштитне подлоге на металну плочу наноси мекани слој лепљивог лака или воска на коју се потом положи храпави папир. Цртање по папиру на оловка одлепљује делове заштитне подлоге остављајући отворе за деловање киселине. Линија на отиску се региструје као фина назрчана линија цртежа меком оловком.

<sup>138</sup> Алат који на крају дршке има назубљен чврсти чврсти који се котрљањем по површини металне плоче постиже траг сличан цртежу оловком или пастелом. Гранулација се постиже или директним цртањем рулетом по плочи или по заштитној подлози као у бакропису и потом излагању киселини.

<sup>139</sup> Технички поступак обликовања вишетонске графичке слике у дубокој штапи. Метална плоча се напраши финим прахом калофонијума које се подвргне загревању ради фиксирања зрна а потом се потопи у киселину. Поступним прекривањем делова и сукцесивним третирањем киселине у различитом временском трајању постиже се отисак са тонском скалом и ефектима лавираног цртежа.

<sup>140</sup> Техника дубоке штампе која је подразумевала назрчавање бакарне плоче, првобитно помоћу рулета уместо којих се данас користе њихалице, полукружне назубљене алатке. Површина плоче се назрчи до једноличне плисане текстуре која се потом обрађује стругалицом или гладилицом, тако да се добију различити степени глатких површина који кореспондирају полутонским вредностима на отиску.

<sup>141</sup> Варијација дрвореза са извесним техничко-технолошким иновацијама. Дрвене плоче се израђују из попречног пресека дебла што јој даје необично јаку чврстину, а цртеж се урезује, тј. гравира длетима сличним оним за бакорез као и помоћу длета са вишеканалним врховима за истовремено система линија.

Бевикови савременици одушевљени њеним репродуктивним могућностима и интерпретативним карактером, као и могућностима имитативности изражајних средстава скоро свих графичких техника.<sup>142</sup> Компактност дрвене плоче и употреба длета дозвољавала је гравирање најфинијих линија, шрафура и система линија и тачака којима је стваран ефекат полутонова. Током XIX века дуборез је изразито примењиван за репродуковање уметничких дела, фотографија и за израду илустрација за новине, часописе и књиге. Из овог периода истиче се продукција Гистава Дореа (Paul Gustave Louis Christophe Doré) који је у изради илустрација за бројна књижевна дела иновирао технику у начину резања пружајући тако изванредне нове репродуктивне могућности. Веће шриближавање савршенству тонске градације у дуборезу постигнуто је даљим техничким и технолошким иновацијама, од примене машина у гравирању до увођења фотографије и фотохемијских поступака између 1830. и 1860. године.

Тежња ка веродостојанством подражавању изражајних вредности уникатних уметничких дела условила је и врло рану инаугурацију боје кроз кјароскуро (итал. *chiaroscuro*) и камаје (итал. *camaièu*) дрворезе у првој четвртини XVI века у Италији и Немачкој. Инвенција се приписује венецијанском уметнику Хугу да Карпију (Ugo da Carpi) мада има индиција да је поступак установио немачки уметник Ханс Бургмајер (Hans Burgkmair). Обе технике унеле су као техничку иновацију израду једнобојних вишетонских дрвореза (сиве, зелене, смеђе боје) у настојању имитирања сликарског ефекта лавираног цртежа у графичким сликама. Инаугурација боје је представљала нови ликовни квалитет графичке слике као и могућност вернијег подражавања изражајних сликарских квалитета и ближу интерпретацију уметничких униката у њиховима репродукованим издањима. Штамп тонова исте боје из више плоча унела је у графичку слику квалитативни новитет за постизање ефекта тродимензионалности предмета и фигура. Инаугурација боје представљала је нови ликовни квалитет графичке слике која је својом новом атрактивношћу наново налазила место у економским интересима штампара и уметника. Тако је графика уз елементарне функције репродуковања и умножавања слика, у свом развоју била непрестано суочавана са проблемима, значењима и вредноћима техничких иновација које ће заиста пружати нови и свежији ликовни квалитет отисака али и пречесто се налазити првенствено у утилитарној примени и комерцијалној експлоатацији. Штамп у боји у правом смислу налазимо тек у Ле Блоновој (Jacob Christoph Le Blon) инвенцији 1711.

---

<sup>142</sup> Dževad Hozo, исто, 61.

године. Ле Блон је револуционисао штампу у боји применом технике мецотинте и пружио је поуздану могућност постизања знатно егзактнијих резултата вишебојне штампе. Поступак је подразумевао разлагање колорита слике на три плоче и сукцесивну штампу из три основне боје уз четврту плочу са црном бојом ради додатног контрастирања тонова. Ле Блон се штампом на овај начин сасвим приближио факсимилној репродукцији вишебојних униката. Мецотинта у боји је врло успешно подражавала ефекат уљаних слика. Ле Блонова метода је иначе представљала основу за СМУК систем боја који се најчешће примењује у савременој индустријској штампи. Могло би се рећи да је Ле Блонов поступак био испред свог времена пошто су технолошке иновације, које су потенцијал ове методе претвориле у ефикасну индустријску штампу, уследиле тек крајем XIX века сусретом технологије равне штампе и фотографије и инвенцијом растерске офсет штампе почетком XX века. Уз мецотинту јавља се и примена акватинте и њених варијација у функцији вишебојне штампе за репродуковање пастела познатих сликара током друге половине XVIII века.

Вишебојну штампу током XIX века преузима литографија. Литографија је најмлађа техника класичног периода развоја графике која је у највећој мери имала широко распрострањену утилитарну примену са различитим задацима. Технику је изумео Алојз Зенефелдер (Alois Senefelder) 1796. године за коју је 1798. године конструисао и наменску пресу за нови тип штампе. У овом поступку тзв. равне штампе елементи матрице који се штампају налазе се у истој равни са оним елементима матрице који се не штампају.<sup>143</sup> Литографија је омогућавала лакоћу рада као ниједна друга графичка техника. Пружала је спонтаност и слободу покрета као и цртање или сликање. У техничком погледу ни полутонови нису представљали проблем. Из тог разлога ова техника је готово моментално привукла бројне сликаре тог времена. Исто тако литографија је нашла примену у индустријској штампи. У штампи литографски камен је трпео велике тираже, а омогућавао је и штампу великих формата до 1,4 метара у дужини. У комерцијалној штампарско-издавачкој делатности литографски поступак се нарочито примењивао за израду репродукција бројних уметничких дела. Многе

---

<sup>143</sup> Принцип равне штампе почива на антагонизму између масне боје и воде. Делови плоче који се штампају препарирани су тако да примају боју а одбијају воду, а супротно, делови који се не штампају примају воду а одбијају боју, што ову технику чини хемијским поступком штампе. Цртеж се наноси масном бојом (тушем или кредом) и у реакцији са каменом плочом чини хидрофобну основу док се остатак површине камена третира киселином тако да постаје хидрофилан. Потом се површина камена овлажи водом и наваља се масна боја за штампу која ће се задржати само на масном цртежу, а неће пријањати на овлаженим површинама где нема цртежа. Поступак влажења камена понавља се са свим наредним отискивањем.

штампарије и издавачке куће у државама широм Европе у одазиву на културне потребе ситне буржоазије производиле су масовне количине репродукција уметничких дела и других декоративних артефаката. У Немачкој је рецимо тржиштем доминирала „фабрика слика” EG May Söhne која је 1888. године производила дневно око 1500 табака са сликама.<sup>144</sup> Унапређењем поступка равне штампе, заменом камене плоче металним и увођењем фотохемијских поступака у израду штампарске форме, постављена је основа за модерну штампарску индустрију.

С друге стране, имитативни карактер литографије који се огледао у могућности подражавања изражајних средстава цртежа и слике али исто тако и других графичких техника, интригирала је бројне уметнике током друге половине XIX века који су ову технику усвојили као саставно средство својег уметничког изражавања дајући јој притом сасвим нов ликовни и креативан карактер супротан доминирајућем техницистичком карактеру примарно вођеним интересом за економичнијим умножавањем текста и слике. Уметници су и даље сарађивали са техничарима и штампарима али сада на изради својих уметничких замисли и других пројеката. Литографија је уметницима послужила као средство истраживања изражајних могућности које друге технике нису могле да пруже или којима је графика посебно погодала, као у случају поентилистичких истраживања Пола Сињака (Paul Signac) и Жорж-Пјера Сераа (Georges-Pierre Seurat). Њоме су се уметници служили за истраживање потенцијала нових форми изражавања, попут комерцијалног плаката, у којем су бројни уметници, попут Тулуза Лотрека (Henri de Toulouse-Lautrec) Алфонса Мухе (Alphonse Mucha), Пјера Бонара (Pierre Bonnard) и др., постигли изванредне уметничке резултате постављајући основе примењеној графици која се касније развила као самостална уметничка област. Изражајна могућност литографије, подстакнута начелним демократичним карактером графике и лакоћом комуникације путем тиражних примерака, нашла је адекватну примену и у сатиричном садржају у радовима друштвено ангажованих француских уметника, попут Пола Гаварнија (Paul Gavarni), Жана Ињаса Исидора Жерарда (Jean Ignace Isidore Gérard), Онореа Домијеа (Honoré Daumier) који су карикатурама критиковали режим и друштвене неједнакости тридесетих година XIX века. Померање граница примене литографије и других графичких техника путем ликовних инвенција и техничких иновација успоставиће ова

---

<sup>144</sup> Heijo Klajn, *Mali leksikon štamparstva i grafike*, Beograd: IZ Jugoslavija, 1979, 28-29; Heinz Schilling, *Kleinbürger: Mentalität und Lebensstil*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2003, 141-143.

два приступа графичком изразу као факторе вредновања значења самог медија графике и неког конкретног графичког остварења као уметничког дела.

XIX век као период кондензације великог броја уметника који су у графици налазили екстензивно поље за индивидуалне уметничке циљеве остварене аутохтоним графичким рукописом, упоредо са развојем технички комплекснијих индустријских поступака штампе, говори о коначном освајању аутономије графике од утилитарних задатака којима се повиновала од првих сусрета за штампом. Више пута смо поменули фотографију у контексту замене графичких техника као репродуктивног средства. Изум фотографије представља коначни историјски тренутак појаве графичке уметности као чисте уметничке форме. Овом круцијалном тренутку као демаркационој линији између класичног периода развоја графике и периода модерне ~~евремене~~ графике посветићемо више пажње у следећем поглављу.

На крају прегледа ове историјске етапе развоја графике треба нагласити начелну разлику између репродукцијске и оригиналне графике на које смо овим сегментом рада упућивали. Репродукцијска графика односи се на поступке у којима је неком од графичких техника изведена факсимилна или интерпретативна репродукција уникатног уметничког дела. То је подједнако случај када је поступак израде штампарске форме извео и техничар гравер и уметник графичар у циљу репродуковања уникатног уметничког дела савременог уметника или уметника из прошлости. С друге стране, разликујемо оригиналну графику која се као термилошка одредница односи на самосталну уметничку дисциплину чији је крајњи резултат графички отисак као одраз реализације самосвојних стваралачких намера уметника. Адам Барч<sup>145</sup> (Adam von Bartsch, 1757-1821) је 1802. године увео у употребу појам *le peintre graveur* (сликар-гравер) као прву термилошку одредницу која дели уметника ствараоца од техничара репродуктивца.<sup>146</sup> Термин се односио на старе мајсторе сликарства који су се бавили графиком, било дрворезом, бакрописом, бакорезом или другом техником, са иницијалном намером израде оригиналних, тј. ауторских отисака. Барч је између 1803. и 1821. године објавио амбициозан вишетомни графички лексикон са пописом и описом (свих) графика фламанских, холандских, немачких и италијанских сликара у периоду од XV до XVII века. Он је у лексикону навео оне уметнике чије је графике

---

<sup>145</sup> Адам Барч је био аустријски графичар, историчар графичке уметности и кустос графичког кабинета Царске дворске библиотеке у Бечу.

<sup>146</sup> Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Process*, 5.

сматрао оригиналним и технички вештим, а које су настале у време док нису схватане као значајна уметничка дела. Иако је Барчова намера била да подигне графичку уметност на поштованији положај у пољу историје уметности, његов историјски дискурс којим *post factum* дефинише оригиналну, тј. уметничку графику, није пружио основу за јасно одређење графичара као уметника, нити уметничке графике као самосталног стваралачког подручја. Поред тога, појава литографије, изум фотографије и проширење техничких поступака у графичким праксама уметника друге половине XX века тражили су редефиницију схватања графике као нове и младе уметности, између осталог, и схватања самог уметничког стваралаштва.

Период модерне и савремене графике бележи удаљавање од узора у сликарству и од дотадашње њене репродукцијске функције. У свом уметничком изражавању уметници друге половине XIX века сада и применом графичких техника, које су ослобођене задатака репродуктивне и утилитарне штампе, *безинтересно* испољавају свој *субјективни* доживљај „објективне” слике света или истражују/експериментишу техничке, изражајне, симболичке, критичке, итд., потенцијале графике као новог уметничког медија. То је свакако подразумевало бројне техничке преступе и искакања из успостављених канона чији ће исходи константно тражити редефиницију графичке уметности у њеном даљем развоју. Практике институционалног вредновања и стандардизовања графичке уметности неће увек пратити темпо развоја графичке уметности подстакнутим стваралачком индивидуалношћу бројних уметника са сцене, посебно услед интензивне смене уметничких праваца и покрета у периоду између друге половине XIX и прве половине XX века, а нарочито током периода постмодернизма као анархичне демократичности уметничког изражавања и деловања. Ове феномене ћемо помније размотрити у следећим поглављима.

## 1.6. Кратка закључна разматрања

У првом потпоглављу образложили смо друштвене околности трансформисања средстава за производњу и производних односа којима су на рационалној основи преобликоване бројне делатности и такође форматирана нова штампарска делатност. Такође смо у претходним потпоглављима сагледали идеолошке импликације примене штампе према аспирацијама различитих актера нове друштвено-економске формације чиме смо указали на друштвену условљеност њене функције и као технологије и као средства комуникације.

Указали смо на начине којима је применом штампе револуционисано прикупљање, чување, обликовање и ширење информација, нарочито у форми идентично умноживих сликовних информација као посебног комуникацијског новитета. Тиме смо дошли до закључка да је увођење графичке слике у комуникацијске токове условило њену поливалентну улогу и наглашену утилитарну примену графичких техника са израженим техницистичким карактером.

У завршном делу поглавља омогућили смо потпуније сагледавање околности под којима су штампа и графичка делатност са утилитарним задацима редефинисале начин уметничке продукције и отвориле питање могућности уметничког стваралаштва изван граница друштвене реалности. Анализом историјског контекста из којег се графичка уметност појављује као самостална уметничка дисциплина утврдили смо факторе којима је у првом тренутку она као таква детерминисана техничком основом и атрибутима формалне техничке „перфекције”.

У наредном поглављу ћемо ближе размотрити утицај историјског формата на дефинисање концепта оригиналне графике као и на даљи развој модерне графичке уметности.

## 2. КОНЦЕПТИ И ОРИЈЕНТИРИ ОРИГИНАЛНОСТИ У ГРАФИЦИ

XIX век у развоју графичке уметности карактерише поступан али коначан раскид са применом графичких техника у утилитарне и комерцијалне сврхе. Техничке иновације и технолошка открића имали су пресудну улогу за ослобађање графичких техника од првобитне изразито репродукцијске функције. У овом периоду, удаљавајући се од сликарства као узора, графика је као самостална уметничка дисциплина тражила сопствене путеве у уметничком изражавању.

За разлику од класичног периода развоја графичке уметности, којег у реализацији графичког пројекта карактерише подела рада између аутора цртежа (или другог предлошка) за умножавање, мајстора гравера и/или резача и штампара у домену заједничке координиране сарадње са честим чисто репродукцијским циљем подухвата, током XIX века мануелне графичке технике постају предмет интересовања уметника у истраживању сопствене уметничке индивидуалности путем специфично графичких изражајних могућности и самосталним стваралачким радом. Графички отисак више није представљао само репродуковану слику са имитативним изражајним средствима уникатних цртачких или сликарских предложака. Графички отисак је одражавао тенденцију уметника, сликара или *чистих* графичара, да профилишу карактеристике специфично *графичког* израза кроз инхерентне методе рада и обликовне процесе.

Раскидом са формалним карактеристикама имитативности уникатног предлошка и афирмисањем специфично графичких изражајних могућности, уз различите техничке експерименте и технолошке досетке, графички отисак је постао самостално уметничко дело настало по сопственим законима и методама обликовања. Током друге половине XIX и почетком XX века као раног периода постојања графике као самосталне уметничке дисциплине, присутни су покушаји и намере дефинисања њених формално-естетских оквира и успостављања норми, ради уметничке, стручне и друштвене валоризације. Међутим, већ рана техничка проширења потекла најпре стваралачком знатижељом уметника, уносила су забуну у покушаје дефинисања конститутивних елемената графичке уметности који су се понајпре заснивали на техничким претпоставкама и вештини примене канонизованих техника и поступака са препознатљивим ликовним резултатима оствареним у непоновљивом графичком облику у процесу вођеном руком самог уметника. Тензија између покушаја дефинисања графичке уметности, посебно на институционалној равни, и



индивидуалних уметничких пракси пратиће развој модерне графичке уметности све до савремених околности. Размотрићемо следећу развојну фазу као период модерне графике, који препознајемо у распону од импресионистичких до авангардних и високомодернистичких кретања у уметности, односно од 1850-их до 1950-их година, када графички отисак поприма значење графичког мултиоригинала са својим инхерентним вредностима и са искључиво креативним и уметничким циљевима. Међутим, то не значи да ће задатак овог поглавља бити тумачење појава које настају у овом раздобљу модерне епохе. Појам *модерно* узима се у релационом значењу, за маркирање периода током којег се изводи „прочишћење” графичке делатности и реализује идеја графике као аутономне уметничке дисциплине најпре спрам наслеђа из прошлости али и спрам других савремених уметничких дисциплина.

## 2.1. Графика ради графике

Техничке појединости и принцип Гутенберговог изума штампарске пресе нису се значајније мењали све до почетка XIX века, када је дрвена преса замењена металном ручном штампарском пресом, потом штампарском пресом на парни погон и на крају аутоматском брзо слагаћом и штампарском машином. Технички развој типографске штампарске индустрије и развој нових технички и технолошки компатибилних репродукцијских поступака подразумевали су прекид примене дотадашњих графичких техника у репродукцијске сврхе. Тако је током читавог XIX века текло поступно превладавање условљености графичких техника утилитарним задацима и репродукцијском функцијом. У другој половини XIX века фотографија преузима функцију *објективне*, тј. фактографске сликовне информације, којој мануелне графичке технике, иако са израженом изведбеном виртуозношћу, нису могле да конкуришу ни у технолошком ни у економском погледу. Изум фотографије и примена каснијих фотомеханичких и фотохемијских поступака у утилитарној штампи довели су до коначног одвајања репродукцијске и оригиналне графике.

Док су сликари у прошлости интересно примењивали графичке технике за промоцију својих уметничких дела путем репродукција, током XIX века графичке технике примењиване су са истим комерцијалним префиксом само у срачунатом економском интересу проширеног круга различитих посредника, међу којима су издавачи, популарни часописи и културне институције. Подилажењем популарном укусу, издавачи и трговци уметнина, попут Теодора Гамбара (Jean Joseph Ernest

Theodore Gambart) у Лондону или Адофа Гупила (Jean-Baptiste Adophe Goupil) у Паризу, обликовали су тржиште графичких репродукција протежирањем популарних уметника, и ништа мање важно, и тржишта рада у графичкој делатности форсирањем литографије као исплативије графичке технике за потребе репродуковања у великим тиражима, уместо до тада уобичајене примене технике гравирања.<sup>147</sup> Ово је такође период интензивне репродукције различитих илустрација, уметничких дела из музејских збирки као и дела савремених уметника, у разним часописима, монографијама и другим књигама. Конвергенција унапређених графичких техника и фотографије као техничког средства за репродукцију и развој индустрије штампе омасовили су репродукције уметничких дела преоизведене у дотад невиђеној верности и квалитету копија.<sup>148</sup> Под паролом демократизације уметности која је служила као параван приватним економским интересима или популистичким државним политикама конституисања националних културних вредности и спровођења културне хегемоније, репродукције уметничких дела у разним публикацијама биле су први и неретко једини „сусрет” публике са њима. Када амерички гравер Тимоти Кол (Timothy Cole) као илустратор америчког илустрованог часописа уметности *The Century Magazine* током читаве последње декаде XIX века ради на пројекту репродуковања серије слика старих европских мајстора, он виртуозно у дуборезу изводи репродукције које су (иако ахроматске интерпретације) хваљене као верни прикази оригинала и као изузетан допринос уметничком образовању америчке и шире јавности.<sup>149</sup> Часописи попут овог, и многи други, промовисањем графике као демократске уметности заправо тиме конструишу културни контекст као алиби за своје пословање вођено најпре економским интересима.

---

<sup>147</sup> Види више: Trevor Fawcett, „Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction”, *Art History*, Vol. 9, No. 2, 1986, 185-212.

<sup>148</sup> Енглески гравер Томас Болтон (Thomas Bolton) измислио је 1860. године поступак преношења фотографије на дрвени блок матрице који је заменио претходно директно цртање илустрације за умножавање или исцртавање интерпретативног предлошка за репродукцију слике. Отприлике у исто време, француски гравери су развили модификовану верзију Бевикове технике (погледати у претходном поглављу стр. 59-60) којом су све тонске градације уместо шрафуром приказане белим линијама различитих дебљина и густине. Пред крај XIX века, комбинација Болтоновог поступка „фотографије на дрвету” и техничке виртуозности француских гравера, придала је гравури на дрвету првенство као техници за репродукцију слика, цртежа и фотографија у илустрованим часописима.

<sup>149</sup> Упореди: John C. Van Dyke, „Preface”, у *Old Dutch And Flemish Masters*, New York: The Century Co., 1911. Доступно на <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.169437/page/n1/mode/2up> Последњи пут приступљено 19.02.2021. у 10:45; William James Stillman, „Preface”, у *Old Italian Masters*, New York: The Century Co., 1892, iii-ix. Доступно на <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433071001907> Последњи пут приступљено 19.02.2021. у 11:47.

Масовна репродукција уметничког дела донела је значајну промену перцепције уметности. Технологија идентичног понављања једне слике унела је једну новину у уметност, тачније у сликарство за које је остала уско везана у узајмано зависном/одређујућем односу. До XV века у уметности није „постојала” слика као израз индивидуалне експресије уметника. Наравно да је пре било XV века било уметничких слика, али те су слике другачије функционисале: једна икона Богородице у XIII веку није представљала израз индивидуалне стваралачке личности уметника, већ једну карику у ланцу слика које реплицирају композицијски и стилски канон „прве” иконе. Графика је ослободила сликарство те нужности репликовања и отворила му нови хоризонт стваралаштва са приширеним простором за стваралачку експресију индивидуалних уметника која „зависи” од тренутних стилских карактеристика културне епохе. Слика је тако као категорија уметничког дела остала у релацији са репликом као својим опозитом, с тим што у XIX веку њена реплика више није интерпретативна репродукција са синтаксом уметника/репродуктора, већ је сада „бесконачна” и масовна идентична (фото)механичка репродукција.

Као симптоматична последица омасовљења репродукције јавља се погубно повратно дејство репродукције на уметничко дело. У приближавању уметничког дела публици на овај начин путем његових графичких репродукција, не само да се симулира естетско искуство и мења начин чулног опажања кроз медиј у којем се остварује, већ се и уништава јединственост и непоновљивост уметничког дела, односно речима Бенјамина уништава се његова *аура*<sup>150</sup>. Публика, не само што због неког разлога никада неће видети оригинал (на пример, због финансијске или географске дистанце са њим), већ више ни не мора да се накани да види оригинално дело на његовој трајној статичној (музеј) или сталној (катедрали) локацији, јер захваљујући репродукцији може да га „призове” по вољи кад год то одговара. Другим речима, материјална појавност

---

<sup>150</sup> Бенјамин под појмом ауре уметничког дела сматра његово присуство у простору и времену, његово препознатљиво неутуђиво постојање на месту где се оно налази. Аутентичност је једно значење ауре. Репликација уметничког предмета механичком репродукцијом, његово ширење у мноштво копија без аутентичности као мере вредности уништава временску и просторну индивидуалност дела, узрокујући да оно изгуби свој изворни контекст и место у континуитету традиције. Пошто више није стационарирано на своју пређашњу физичку локацију, уметничко дело може бити призвано кроз репродукцију на местима која немају никакве везе са његовим пореклом зарад друштвене употребе или јавног пријема. Може се рећи да се успон масовне културе тако поклопио са ширењем небројаних симулакра уметничких дела. Бенјамин се поред помињања графичких техника нарочито бави разматрањем напреднијих техничких средстава репродукције под којим је овај феномен посебно ескалирао и задобио потпун облик. Види више: Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, у: Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974, 114-149.

уметничког дела и искуство или доживљај у вези за њим, радикално су трансфорисани низом техника репродуковања, од графичких техника до нових техничких средстава током XIX века најпре фотографије, а за њом потом и путем радија и филма. Бенјамин објашњава првобитни ауратични начин постојања уметничког дела путем његове традиционалне ритуалне функције и култне вредности.<sup>151</sup> Сlike светаца и друге реликвије чувале су се скривене на посебним местима и биле су доступне у кратком трајању само током црквених ритуала у којима су служиле. Такве слике нису само „слике” светаца, него манифестују њихово присуство под посебним околностима рецепције. Бенјамин ову светост везану за такве ритуално постављене слике назива „ауром” као једне врсте ореола око дела који евоцира духовни домен стран свакодневном животу.<sup>152</sup> Секуларизовањем уметности и еманципацијом уметничких делатности из окриља ритуала током барока са дворским уметничким делима, и потом даље у XVIII веку појавом академија и салона, ова светост је секуларизована, при чему *аура* уметничког дела представља слабији сјај његове изузетности излагањем у условима галерија и салона.<sup>153</sup> Ипак, чак и у тим условима уметничко дело остаје „скривено”. Одлазак у музеј или галерију представљао је посебан догађај, секуларизовани ритуал. Међутим, графичком репродукцијом и дистрибуцијом у јефтиној форми, уметничко дело се „истрже” из светих простора или оних друштвено далеких, и циркулише у широком опсегу са савим новим функцијама – као репродукција у књизи, илустрација у новинама, као реклама или постер. Уметничка дела су захваљујући графичким репродукцијама постала доступна свима онима који нису могли да их приуште или да им приступе. Исто важи и за уметничка дела актуелних савремених уметника који су, попут уметника у прошлости, у сарадњи са издавачима подузимали удружени пројекат репродуковања својих уметничких дела са намером продаје по приступачној цени за велики број припадника екстензивне средње класе. У извесном смислу, уметничко дело представљало је прототип сопствених репродукција. Репродукција заузима место оригиналног уметничког дела тако што јединствену појаву уметничког дела замењује његовом масовном копијом. Због тога је репродукцијска функција коју је графика дуго обављала неизбежно створила привид да графика не може имати посебно својство оригиналног уметничког дела о којем Бенјамин говори.

---

<sup>151</sup> Walter Benjamin, исто, 121-122.

<sup>152</sup> Tajrus Miler, „Valter Benjamin”, у: Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ур.), *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd: Atoča, 2009, 188.

<sup>153</sup> Tajrus Miler, „Valter Benjamin”, исто.

Међутим, графика као репродуктибилна<sup>154</sup> уметност, прва као таква, производи мултирогинал, тј. више идентичних оригинала од којих је сваки јединствен и непоновљив. Сваки графички отисак у тиражу засебан је оригинал настао са изворне штампарске форме и сваки има своју непоновљиву историју којој је подвргнут и која се не може пренети или приписати другом отиску и поред њихове номиналне<sup>155</sup> (визуелне) идентичности. Услед етикетирања графике као доступне уметности (за масе), биће потребан дискурзивни заокрет изведен са експертске инстанце, од стране ликовних критичара, чији ће индивидуални или институционални ауторитет прокламовати графику као уметност равноправну сликарству.

Управо током друге половине XIX века изражене су тенденције за профилисањем графичке уметности и третирањем графичког отиска као уметничког оригинала. Другим речима, тек крајем XIX века коначно налазимо оригиналну графику која развија свој специфични израз као самостална уметничка дисциплина. У намерама дефинисања оригиналне графике на техничким основама традиције и историјског наслеђа јавља се у знатној мери зазор од техничких иновација и отпор даљем проширењу техничких могућности умножавања. Тако је већ у XIX веку евидентно неповерење према новим поступцима умножавања који првенствено налазе сврху у комерцијалној примени, као у случају литографије. Исто тако изразит је и отклон према техничким средствима продукције слика, најпре према фотографији као првој такве врсте. Надасве, овај период у развоју графике карактерише њено удаљавање од домена репродукцијских активности и јасна демаркација графичких техника од њих.

Дакле, оригинална графика као уметност преузима утилитарне графичке технике из прошлости које потом пуристички оријентисани уметници, нарочито они профилисани као графичари, придодавањем префикса традиционалног утврђују као изворне. Такво реакционарно схватање графичке уметности постаће током XX века

---

<sup>154</sup> Хозо предлаже термиолошку дистинкцију за разликовање оригиналне уметничке графике којој би више одговарао термин репродуктибилна, јер графика већ својим елементарним значењем подразумева техничке поступке умножавања идентичних штампарских форми, од репродуктивне графике којој је крајњи циљ репродукција као тржишна роба комерцијалног значења. Види више: Dževad Hozo, исто, 511.

<sup>155</sup> Без обзира што сви отисци у тиражу потичу са исте матрице између њих постоји незнатна, сасвим деликатна квалитативна разлика у фону, линији, тачки и сл., која овиси од вештине мајстора штампара или самог уметника. Чак и у дигиталној штампи која претпоставља неупитну идентичност отисака због компјутерског процесуирања штампе, колорит, контраст, zasiћеност боје, итд. могу варирати у зависности од квалитета машине на којој се дигитални фајл штампа. Исто важи и у случају када дигитална матрица не прелази у аналогну појавну форму штампањем фајла на папир, већ се репродукује на монитору, јер различити монитори дају слику другачијег техничког квалитета па појавност фајла може подједнако варирати у боји, осветљењу, контрасту, итд.

основа за учестале неспоразуме и спорове настале на основу примене неуметничких, тј. савремених репродукцијских средстава и поступака, преузетих из других друштвених и привредних делатности а примењених у процесу израде графичког отиска као уметничког оригинала. С друге стране, формалистички тон расправа стручних кругова није претерано интересовао општу јавност која је чини се одушевљено прихватала луцидност, доступност и приступачност графичког умношка како у оној устаљеној форми тако и у свим освеженим или новим појавним облицима, попут карикатура у дневној штампи или комерцијалних плаката. Један од директних резултата индустријске револуције била је све већа концентрација становништва у великим градовима и последични пораст масовне културе, јер су трговци свих врста производа – укључујући и уметничке – настојали да дођу до што већег броја становника модерних метропола. То је условило развој штампе у индустријском облику и појаву великог броја часописа и новина путем којих су трговци робе масовне производње штампаним огласима настојали да досегну што ширу јавност. Проналазак економичне цилиндричне брзоходне пресе (1811) и изум самоходне ротационе пресе на парни погон (1843) појачали су овај феномен. Пораст броја дневних новина, периодичних часописа и развој издаваштва стручне литературе и књижевности повећали су потражњу за сликама, илустрацијама и репродукцијама. Литографија је, која се појавила готово као предодређена за ову улогу, као нови исплативији поступак одговорила на ове потребе, да је чак њена техничка некомпатибилност са типографском машином решена посредним репродукцијским поступком превођења литографског отиска у одговарајућу штампарску форму за високу штампу.<sup>156</sup> У поређењу са, иако врло издржљивом, дрворезном матрицом која се примењивала у типографској штампи, литографска камена плоча се уопште није трошила у поступку прекомерне штампе. Квалитет изражајних средстава литографије није опадао у току штампе, што ће литографију током XIX века учинити главним ослоном комерцијалне

---

<sup>156</sup> Часописи и књиге који су литографијом илустровали текстове морали су илустрације да штампају два пута на различитим пресама. Француски гравер Фирман Жиљо (Firmin Gillot) изумео је 1850. године поступак (фр. gillotage) којим су литографски отисци превођени у рељефне цинкане матрице за високу штампу на типографским пресама. Свежи литографски отисак отиснут је на цинкану плочу и запрашен смолон која се лепила за боју стварајући слој отпоран на киселину, тако да је нагрзан само остатак изложене плоче. Исход је матрица за високу штампу примењива у типографској штампи. Поступак је био револуционаран по томе што је омогућио да се литографски отисак пренесе директно на цинкану плочу без интервенције уметника. Види више: Phillip Dennis Cate, „Prints Abound: Paris in the 1890s”, у Phillip Dennis Cate, Gale B. Murray, Richard Thomson (ур.), *Prints Abound. Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art*, Washington: National Gallery Of Art/London: Lund Humphries, 2000, 15-16.

штампе. Због лакоће и непосредности рада<sup>157</sup> и експресивности конвенционалног цртежа у свим варијантама (оловком, угљеном, кредом или тушем), литографија је истовремено привукла и пажњу уметника. Као модерна графичка техника која се развила сагласно индустријском начину производње, литографија је, парадоскално, путем комерцијалних штампаних производа допринела ревалоризацији графичке уметности. Литографија је наметнула графички отисак, мада као артефакт ниже кулурне вредности, као видљив и присутан на свакодневном нивоу у јавном простору. Након тога остало је да се разреши дуална природа графичког отиска, као популарне масовне слике и као ограниченог уметничког мултиоригинала.

Оноре Домије (Honoré Daumier) се током 1830-их година као карикатуриста у новинама *La Caricature* и *La Charivari* служио литографијом као „најдемократскијом”<sup>158</sup> графичком техником. Његови мотиви на карикатурама су политички, као што је и сва његова уметност подједнако политичка – нема разлике између Домијеа политичара и Домијеа уметника. Он је, попут Гоје, хроничар свог времена и свог друштва, оштро критикује политику краља Луја Филипа и протествује против буржоазије. Домије се без предрасуда користио комерцијалном графичком техником и штампом као средством масовне комуникације да би кроз уметност утицао на друштвено понашање. Штампа за њега није била само средство за објављивање слика, већ и технологија путем које су његове карикатуре допирале до јавног мњења и утицале на њега.<sup>159</sup> У том смислу, Домијеове литографске карикатуре нису само критика друштва, већ су и знак његовог присуства и учешћа у друштвеном животу. Техничка идеја Домијеовог „новинарског сликања”<sup>160</sup>, како историчар уметности Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) карактерише његове карикатуре, има политички и морални значај. Примена литографије, па може се рећи и дневне штампе, као уметничког средства код Домијеа одраз је одлучне идеје демократизације уметности али уз моралну ангажованост. У једној од својих саркастичних карикатура „Macaire Bill Poster” објављеној 30. марта 1837. године у новини *La Charivari*, он изводи

---

<sup>157</sup> Припрема литографске матрице подразумевала је цртање литографским тушем или угљеном директно на камену као на папиру при чему је резултат моменталан а контрола и корекција цртежа изводљиви тренутно, за разлику од других графичких техника у којима је било неопходно урадити контролни отисак за увид у радно стање матрице.

<sup>158</sup> Литографија је од свих тадашњих графичких техника пружала највећу могућност умножавања и сходно томе широки обим комуникације.

<sup>159</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, Beograd: Clio, 2004, 66.

<sup>160</sup> Arnold Hauser, исто, 626.

диверзију са циљем да изазове етичку реакцију јавности; призором двојице оглашивача који лепе рекламне плакате на улици, Домије једним штампаним медијем масовне комуникације потказује други такав, чија је подједнака суштина да непрестано поткрепљују захтеве за куповином производа.<sup>161</sup>

Плакати су до XIX века били готово чисто текстуалног садржаја и као такви једино су типографским средствима привлачили пажњу околине, попут величином и дебљином слова, комбинацијом фонтова, истицањем речи подвлачењем, итд. Међутим, захваљујући литографији, текст и слика могли су опет али сада знатно лакше да се штампају са једне плоче у истом радном поступку<sup>162</sup>, а усавршавањем литографске штампе у боји половином XIX века плакати су постали визуелно знатно атрактивнији. Тиме су настале значајне промене у схватању могућности и средстава за ширење информација. Јавно информисање плакатима све мање је користило опширан опис помоћу текста, тражећи могућност да обликом и бојом на сажет али атрактиван начин пренесе поруку. То је учинило плакат једнаком сензацијом са производом или догађајем који су њиме оглашавани. Управо од половине XIX века постала је честа пракса да уметници у сарадњи са штампаријама обликују рекламне плакате. Развој индустрије и тржишне понуде различитих производа подстакао је ову услужну делатност која је многим уметницима представљала главни извор прихода. Рекламни плакат у јавном простору постао је свакодневна појава у свим европским метрополама. Због допадљиве естетике рекламни плакат је у широј јавности препознат као згодна замена за конвенционалну слику. Увек доступан једноставно га је требало само преузети са јавне површине.<sup>163</sup> Пошто су аутори рекламних плаката били сликари и други уметници, њихови садржаји били су ликовно обликовани сагласно ондашњим актуелним стиловима (импресионизам, Art Nouveau).

Популарност комерцијалних рекламних плаката била је толика да су крајем XIX века куповани и као колекционарски примерци. Заслуге за промоцију плаката као уметничког артефакта у великој мери припадају сликару Жилу Шереу (Jules Chéret)

---

<sup>161</sup> Види илустрацију под редним бројем 1.2 у: Stephen J. Eskilson, *Graphic Design: A New History*, Yale University Press, 2019, 30-31.

<sup>162</sup> Претходно је то било могуће само путем дубореза у случају ксилографских књига XV века.

<sup>163</sup> Лотрекови плакати за наступ чувене плесачице Ла Гули (la Goulue) у ноћном клубу Мулен ружу (Moulin Rouge) били су преко ноћи скинути са већине места на којима су били постављени широм Париза од стране одушевљених грађана. Види више: Elizabeth E. Guffey, *Posters. A Global History*, London: Reaktion Books Ltd, 2015, 51-52.



који се и сматра родоначелником<sup>164</sup> модерног плаката. Шере је између 1895. и 1900. године штампао и публиковао колекцију „Les Maitres de l’Affiche” („Мајстори плаката”) од 256 литографских плаката 97 европских и америчких уметника које је сам изабрао.<sup>165</sup> Шере је плакате штампао у сарадњи са штампаријом „Imprimerie Chaix” у тиражима од хиљаду примерака. Примерци из његове понуде заправо су били репродукције оригиналних плаката штампане у мањем формату од оригиналног. Док су оригинални формати плаката (неки и до 120 x 80 цм) имали функцију да их учине видљивим из даљине, Шере је колекционарске примерке штампао у смањеном и униформном формату папира (29 x 40 цм). Шереово економисање производње и калкулисање са практичношћу поштанске доставе учинило је плакате популарном формом јефтине и приступачне ликовне уметности. Плакате је продавао преко претплате, а претплатници су поштом добијали месечно издање са четири различита плаката са повременим додатним специјалним примерком.

Заправо, Шереове верзије комерцијалних плаката можемо најпре сматрати постерима у савременом значењу те речи. Док су оригинални рекламни плакати имали функцију обавештајног средства и тржишне комуникације, постери су налазили декоративну примену у приватном животном простору углавном млађе популације, или су примењивани на различитије начине у друштвеном контексту<sup>166</sup>. Постери су, може се рећи, представљали један од првих облика популарне, тј. масовне културе. Технички аспект реализације, масовна производња и проста пренамена рекламних плаката у декоративне постере дају основу за такво њихово тумачење. Иако су плакати првобитно штампани у великом броју, тек као постери подједнако штампани у великом броју (мада уз симулирану „реткост” ограничавањем појединачних едиција) али сада тржишно пласирани, попримили су својство производа намењеног конзумацији у контексту културне потрошње. Постери као популарне слике налик уметничким, постали су уметност новог времена омиљеном међу урбаном популацијом. Као облик популарне културе постери су заправо рефлекс индустријског и потрошачког друштва, у којем сваки његов члан, захваљујући технолошком напретку производње и

---

<sup>164</sup> Шере је 1860-их година почео да користи литографију за израду рекламних плаката, а он сам је израдио више од хиљаду различитих плаката карактеристичних по упечатљивим женским ликовима и јарким бојама.

<sup>165</sup> Сви плакати из Шереове колекције могу се наћи у: Stanley Appelbaum, *The Complete „Masters of the poster”: all 256 color plates from „les Maitres de l’affiche”*, New York: Dover, 1990.

<sup>166</sup> Мотиви са постера били су популарни као теме за маскембале и разне друштвене игре организоване у приватним домовима. Види више: Elizabeth E. Guffey, исто, 54.

средствима масовне комуникације, може да конзумира разноврсне псеудо/културне производе пласиране на тржишту попут све друге робе. Оно што се у случају са штампаним постерима јавило тек као предузетничка досетка појединих издавача, развиће се у праву културну индустрију<sup>167</sup> као капиталистичког облика производње стандардизоване и униформне масовне културе<sup>168</sup> са сопственим жанровима (нпр. детективски роман или цез) и новим медијима (радио, филм и телевизија), а којој је основно својство масовна потрошња садржаја као било које друге масовно произведене робе. Разлика између ове масовне културе и високе уметности имала је класни карактер и представљала је демаркациону линију између култивисаних и духовно префињених припадника буржоаске елите од оних необразованих са недостатком укуса и склоних конзумацији лаких садржаја за просту забаву и разоноду. Треба ипак истаћи да иако тривијалног садржаја и ликовно знатно поједностављенији, у стилском погледу постери нису знатно одступали од карактеристика сликарског опуса уметника који су их креирали, дакле били су популарни – прихваћени – као и њихове слике, али су ипак третирани као артефакти ниже културне и материјалне вредности. То значи да разлика у вредносном суду између плаката, тј. постера и уметничких слика истог уметника као аутора оба артефакта није заснована на уочљивим стилским или формалним карактеристикама, или на њиховом пореклу, већ је у питању разлика заснована на друштвено приписаним својствима.<sup>169</sup> Међутим, плакат је свој пут од јефтине слике до признатог уметничког дела прошао много брже него што је то био случај са графичким отиском. Прелаз од улице до галерије десио се практично током само једне генерације. Париски књижевник и критичар Жорж-Шарл (Joris-Karl Huysmans) сматрао је уличне рекламне плакате, посебно Шереове, чак и вреднијим од већине дела изложених на Салону 1880 године.<sup>170</sup> Крајем XIX века широм Европе и САД јављају се бројне изложбе плаката, клубови љубитеља као и стручна удружења и публикације посвећене

---

<sup>167</sup> Teodor Adorno, Maks Horhajmer, „Kulturna industrija”, у: Jelena Đorđević (ур.), *Studije kulture*, (зборник), Beograd: Službeni glasnik, 2008, 66-99.

<sup>168</sup> Dvajt Mekdonald, „Teorija masovne kulture”, у: Jelena Đorđević (ур.), исто, 52

<sup>169</sup> О друштвеном контексту поделе на високу и популарну уметност види више: David Novitz, „A Distinction in Context”, у: *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*, Chiistchurch: Cybereditions Corporation, 2001, 40-46.

<sup>170</sup> Bradford R. Collins, „The Poster as Art; Jules Chéret and the Struggle for the Equality of the Arts in Late Nineteenth-Century France”, *Design Issues*, Vol. 2, No. 1, 1985, 45. Доступно на:

<https://doi.org/10.2307/1511527> Последњи пут приступљено 23.01.2021. у 12:54.

плакатима.<sup>171</sup> У исто време Емонд Сагот (Edmond Sagot) отвара прву галерију/издавачку кућу специјализовану за продају савремене графика и плаката.<sup>172</sup>

Овај екскурс о плакату којег је аутор уметник даје нам додатно светло на околности под којима је графика промовисана у уметност. У другој половини XIX века развој масовне производње као последица индустријске револуције дубоко је изменио услове живота европског човека. Развитак машинизма и индустријализације с једне стране, напредак теоријских и примењених наука с друге стране, довели су до потпуног преображаја света. Та веома значајна револуција десила се током релативно кратког временског периода у којем је дошло и до других не мање одлучујућих промена у разним областима људских делатности и сазнања. Суочени са производима машина и техничких апарата, који се јављају у двоструком, објективном и функционалном виду, уметници су учили како се преображава и њихов репертоар облика и њихове материјалне и духовне алатке. Уметник се више није ограничавао да, као до тада, руковањем неком врстом алата или прибора који представљају његову посебну технику, материјализује иманентне друштвене вредности и општа схватања која стоје изнад појединачних свести. Уплив савремене технике и науке у поље уметности проширио је опсег њених обликовних и оперативних активности. Такође, примена савремене технике и науке у уметности проширила је њену функцију од задатка верног представљања и вештине репродуковања спољнег света (природе и друштва) ка видовима његовог потпунијег откривања. Фотографија је тако од сликарства преузела функцију верног бележења слике света а од графика задатак прецизног репродуковања тих слика.

Фотоапарат је одражавао научни позитивизам и емпиризам и технички прогрес који су обележили већи део XIX века. Као помоћно средство за „брже” гледање открио је човеку аспекте природе који су му до тада били недоступни. Откриће фотографије 1826. односно 1837. године<sup>173</sup> учинило је видљивим многе појаве које људско око не може да примети. Рецимо, акционе фотографије омогућиле су бележење и научно

<sup>171</sup> Tony Fusco, *Official Identification and Price Guide to Posters*, New York: House of Collectibles 1990, 40.

<sup>172</sup> Едмонд Сагот (Edmond Sagot) био је париски књиџар који се профилисао као продавац савремених графика и плаката. Основао је издавачку кућу Ed. Sagot 1881. године у којој је нудио графика и плакате актуелних уметника. Плакати из његове понуде такође су наменски штампани за продају, често на квалитетнијем папиру. Утицао је на убрзану појаву и других продаваца савремених графика и плаката, најпре Гистава Пелеа (Gustave Pellet), Едуарда Кленмана (Edouard Kleinmann), Амброаза Волара (Ambroise Vollard) и других. Види више: Elizabeth E. Guffey, исто, 52, 54; Phillip Dennis Cate, исто, 21.

<sup>173</sup> Нисефор Нијепс (Nicéphore Niépce) је начинио прву успелу фотографију 1826. године, а поступак је потом 1837. године усавршио Луис Дагер (Louis Jacques Mandé Daguerre). Види више: Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *Fotografija. Sažeta istorija*, Beograd: IZ Jugoslavija, 1973, 20-22.

проучавање покрета људи и животиња. Прве и најпознатије у овој области су Мејбрицове (Eadweard Muybridge) и Марејеве (Etienne Jules Marey) фотографске студије кретања људи и животиња<sup>174</sup> које представљају праве пионирске радове у истраживању покрета до тада неухватљивих голим људским оком. Њихове и друге сличне фотографије уводиле су ове и друге „скривене” и натчулне феномене у домен визуелног при чему они потом постају и саставни део визуелног искуства и компетенције уметника.<sup>175</sup> Сликари попут Дегаа и Тулуз-Лотрека често су се без предрасуда служили фотографским изворима. Однос фотографије и сликарства одражавао је узајамни утицај који је постојао и између фотографије и графике. Фотографија испрва није имала наклоност међу сликарима. Све већом употребом фотографије многе друштвене услуге прешле су са сликара на фотографа (израда портрета, ведута градова, репортажа, илустрација, итд.). Иако је дуго времена сматрана неуметничком, фотографија је често у атељима уметника служила као предложак, а немали број сликара преоријентисао се на фотографисање портрета или фотографско подражавање сликарских жанрова и илустровање литерарних тема. Тако је фотографија била у старту „инфицирана” визуелним језиком ликовних уметности те се испрва фотографски кадар ослањао на сва утврђена правила ликовног компоновања, као и, сасвим кратко, на стилске конвенције реалистичког сликарства посебно када је реч о првим студијским портретима (поза модела, режирани декор, осветљење, итд.). Почетком друге половине XIX века фотографски портрети-посетнице<sup>176</sup> постали су масовна појава као замена за насликани портрет израђен од стране знаменитог уметника. Овај тренд је фотографији придавао демократску тенденцију због које је у штампи (новинама) слављена као јефтина верзија лепе уметности за масе.<sup>177</sup> Готово исти статус имао је и графички отисак у раном периоду развоја. Уздизање фотографије до праве уметности имало је својих лутања готово идентичних као у случају графике, само згуснутих у знатно краћи временски период. Ништа мање и фотографија је најпре имала да реши питање историјске реалности своје функције. Као и у случају графике, и фотографију је оптерећивао однос између уметничких и нових техничких поступака

---

<sup>174</sup> Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, исто, 152-154.

<sup>175</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 80.

<sup>176</sup> Париски фотограф Диздери (André Adolphe Disdéri) изумео је 1854. године практичан начин смањивања трошкова производње фотографија снимањем по осам портрета, које је исецањем са контактне копије стављао на карту димензија 6,5 x 10 cm уобичајене за посетнице, чиме је у понуду свог атељеа увео јефтину минијатурну форму портрета. Види: Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, исто, 47, 115.

<sup>177</sup> Исто, 118.

који се конкретизовао кроз проблем различитог значаја и вредности слика које ствара уметност и које ствара фотографија.

И за фотографију, као и у случају графике, сликарство је представљало референтну тачку. Међутим, за разлику од графике која је сликарству служила, фотографија му је „заузимањем” његовог места отворила нове хоризонте. Лакоћа, брзина и прецизност техничког бележења реланости фотографијом, индустријска производња фотоапарата и велике промене у психологији визуелног опажања до којих је довела употреба фотографије, извршили су у другој половини XIX века снажан утицај на даље усмеравање развоја сликарства и развој првих нових уметничких струја повезаних с импресионизмом.<sup>178</sup> Исто тако, као изданак<sup>179</sup> графике, фотографија је преузела утилитарне задатке које је претходно графика испуњавала. Фотографија је тиме заправо утицала на превредновање друштвеног значаја уметничког рада. Према речима Аргана, изум фотографије је прво погодио врсне сликаре јер је фотографија померила „сликарство као уметност на ниво активности елите (...) [јер – прим. М. Ђ.] кад уметничко дело постане изузетан производ, за њега се занима само узак круг људи и његов друштвени допринос је ограничен; исто тако и у уметности продукција високог квалитета више нема функцију ако не води у просечност”<sup>180</sup>.

Појавом фотографије измењена је друштвена функција сликарства и исто тако и графике. Замењени напреднијим средством за постизање истих резултата, сликарство и графика су ослобођени традиционалних задатака, у првом случају веродостојног бележења и приказивања слике света и у другом случају њиховог верног репродуковања и умножавања. Због бојазни од ишчезавања сликарства и графике као технички превазиђених уметничких делатности, у уметности је као одговор на нове друштвене и економске производне околности уследила идеја о *уметности ради уметности* (фр. *l'art pour l'art*). Уметност ради уметности представља идеју „чисте” уметности која одлучно одбацује било какве спољно наметнуте функције. Овакво схватање уметности, као вид реакције против грађанског утилитаризма и начела и етике буржоазије, које се на поље ликовне уметности пренело из књижевности (Edgar Allan Poe, Algernon Charles Swinburne, Théophile Gautier, Madame de Staël, Charles Baudelaire), ослања се заправо на немачку традицију модерне филозофске мисли о

<sup>178</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 78.

<sup>179</sup> У технолошком смислу, Нијепсови експериментни фиксирања слика *camera obscura* на металну плочу имају заједничку основу са хемијским поступцима припреме матрице за дубоку штампу у графици. Види више: Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, исто, 18-20.

<sup>180</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, исто.

естетици као научној дисциплини о чулној спознаји лепог (Alexander Gottlieb Baumgarten) и о безинтересном естетском суду (Immanuel Kant).<sup>181</sup> Одбијање друштвених канона или идеала лепоте у уметности, преко слободног и субјективног естетског суда водило је до појаве израженог индивидуализма у уметничком стваралаштву и већ међу уметницима реализма (Théodore Géricault, Gustave Courbet, Honoré Daumier) до појаве феномена модерног уметника, уметника према речима Аргана као „слободног ствараоца који не слуша ничију наредбу, не служи интересу газде, не подлеже механичкој логици машине (...) [који – М. Ђ.] је, најзад, *тип слободног радника*, који остварује слободу у пракси самог рада”<sup>182</sup>.

Идеја о функцији уметности без функције дала је одговарајући контекст да се промисли естетска и техничка посебност и могућност и графике као чисте уметности. У току поступног прелазу на примену фотографије за репродуковање уметничких дела и јењавања графичког репродуковања фотографија у новинама и књигама, уметници и професионални гравери неминовно су бивали искључивани из техничко-економског система производње у којем су до тада учествовали. Ни сликарство ни графика нису могли да парирају капиталистичкој визији визуелног, одређеног фотоапаратом који је било коме, без икаквог уметничког искуства или вештине, једним притиском дугмета пружао могућност бележења виђеног. Масовна производња фотографске опреме пружала је свакоме практичну погодност самосталног креирања фотографских мемоара и породичне хронике – све што је иначе просечан корисник фотоапарата и очекивао од фотографије – чак без нужности бављења процесом израде<sup>183</sup> фотографија. Ова тренутна криза (техника) ликовне уметности произиилази из идеје аутономије уметности успостављене у доба просветитељства приликом деобе аутономних сфера друштвеног живота – на религију, политику, етику, науку, производне делатности и уметност – при чему је уметност подручје стварања ради саме уметности али за друштво у којем настаје и сходно томе, на начин производње који је својствен степену развоја производних средстава и производних односа у конкретном историјском друштву. Нови, капиталистички производни однос човека према природи и друштву одредио је и правац даљег развоја уметности. Уметничке дисциплине са техникама наслеђеним из прошлости све више су губиле корак са убрзано мењајућим другим

<sup>181</sup> Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art 1750–2000*, New York: Oxford University Press, 2005.

<sup>182</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 41.

<sup>183</sup> Компанија Кодак је 1888. године избацила на тржиште компактни фотоапарат који је због једноставности начина употребе могао да користи било који аматер. Компанија је уз популарни мото „Ви притиснете дугме – ми радимо остало” пружала услугу развијања и израде фотографија.

сферама друштвеног живота и производње. Будући да је грађанско друштво засновано на идеалу и пракси техничког и индустријског прогреса, неизбежно су се десиле и структуралне промене у начину произвођења уметности. У пређашњем занатском начину производње, уметност је била врхунски домет такве производње. Међутим, с друге стране потреба за уметношћу у грађанском друштву усаглашена је са доминантним индустријским начином производње. Према речима Аргана, било је неизбежно да настанак индустријске технологије, која је довела до кризе занатства и његових рафинираних и индивидуалних техника, услови промену и структуре и циљева уметности.<sup>184</sup> Он такође сматра да је прелазак са занатске на индустријску производњу један од главних узрока кризе модерне уметности.<sup>185</sup>

Нови технички и оперативни начини бележења и приказивања слике света, попут фотографије, изазивали су стрепњу од потпуног ишчезавања оних до тада постојећих у примени. Чувена је анегдота која бележи изјаву Пола Делароша (Paul Delaroche) пред првим дагеротипијама: „Од данас, сликарство је мртво”. Наравно, појавом фотографије сликарство није ишчезло, напротив, фотографија му је дала импулс за врло интензиван развој. Исто тако, сва ликовна уметност је у начелу наставила даљи развој неслућеним токовима. Према речима Аргана, брзим развојем индустријског система може се објаснити и стална промена уметничких оријентација које се противе заостајању, односно низање и смењивање модернистичких „изама” може се разумети као жеља да се усклади и дефинише однос између уметности и савременог друштва у његовом сталном кретању.<sup>186</sup> Тако су уметници који су остали „заробљени” историјом као обучени у „превазиђеним” техникама производње слика, заузимали у својем деловању критички став према друштвеној реалности – или су полемички износили морални суд према друштвеним околностима чије су негативне стране биле у уметности занемарене, попут драстичних класних разлика (Курбе и реалисти), или су се, одбацујући друштво, окретали природи као чисто визуелном утиску (Моне и импресионисти) и као чисто физичкој реалности тј. као феномену светлости (Сера и поентилисти). У сваком случају, реч је о тенденцијама успостављања сопствених вредносних параметара у и о уметности, и супротстављања капиталистичком друштву које има сасвим друге вредносне параметре према којима уметност и култура могу бити једино тржишно искоришћене, што се током XIX века

---

<sup>184</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 24.

<sup>185</sup> Исто, 24-25.

<sup>186</sup> Исто, 25; Gulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982, 114.

очитава афирмацијом и пролиферацијом практичних уметничких делатности којима друштвени поредак обликује природу и уређује друштво према својој (идеолошкој) замисли стварности (архитектура и урбанизам) и свакодневног живота (уређење ентеријера).

Проблем који се у уметности јавља током XIX века почива на техничком плану у сфери рада. Ако овај проблем сагледано из историјске перспективе, према речима Хаузера уметност се увек служила неким материјалним, техничким изумом у облику справе, апарата, „машине”, и то тако наочито да се баш та непосредност, та материјалност изражајних средстава могу чак означити као једно од њених најбитнијих својстава.<sup>187</sup> Сходно томе, према њему, уметност је можда уопште најчулнији, најосетљивији „израз” људског духа, пошто је везана за неко материјално средство или технику, био то разбој, четкица, камера, чак људски глас, или, да додамо, и графичка штампарска преса.<sup>188</sup> Зато проблем у уметничкој продукцији који је настао у XIX веку Хаузер види као проблем усклађивања са брзим техничким развојем који мајстори занатлије нису могли да испрате довољно брзо да традиције свог заната прилагоде новим методама производње.<sup>189</sup> Брзи развој индустријске производње изазвао је заостајање традиционалних уметничких делатности, односно специфично уметничких техника производње, за новим техникама и начелно за новим индустријским начином производње у којем је радник претежно истиснут из сваког креативног – било производног или руководећег – аспекта. У том смислу, индустријски дизајн се појављује као наизглед једно или једино могуће афирмативно поље сусрета и сарадње уметности и индустрије, где су актери обе стране имали своја виђења те синтезе. Поједини уметници су претендовали да кроз дизајн поново учине уметност релевантном друштвеном чињеницом и да естетско искуство укључе у праксу економске производње и путем ње у свакодневни друштвени живот.

Вилијам Морис<sup>190</sup> (William Morris) је регенерацију уметности сматрао фундаментално политичким, а не искључиво уметничким питањем. Делио је политичке

---

<sup>187</sup> Arnold Hauzer, исто, 663.

<sup>188</sup> Исто.

<sup>189</sup> Исто, 664.

<sup>190</sup> Вилијам Морис (1834-1896), енглески сликар, архитекта, писац и песник, био је утицајан уметник и централна фигура друштва уметника *Art and Craft* активног у другој половини XIX века са тенденцијом обнове занатства у уметности.



докторне свог учитеља и сарадника Џона Раскина<sup>191</sup> (John Ruskin) и његове предрасуде које је имао према индустријској производњи, и био је близак естетичким идејама уметника из круга прерафаелита<sup>192</sup>. Морис је био мишљења да је бесциљно покушавати да се побољшају уметност и укус, а да се друштво остави непромењено. Као поборник социјализма и симпатизер марксизма, сматрао је да се уметничка делатност може спасити само темељном променом материјалне базе друштва, односно начина производње.<sup>193</sup> Сматрао је да уметничку производњу примарно треба да одликује јединство радне снаге и средстава за рад, те да је према томе уметничка производња вид неутуђивог рада. Зато је заговарао обнову уметничких заната и ручну израду производа високих естетских вредности и на тој основи је са групом истомишљеника 1861. године покренуо фирму *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, специјализовану за декорацију и примењену уметност, а након њеног распада, основао је 1874. године сопствену фирму *Morris & Co.* у којој је производњу и стилски засновао на наслеђу из прошлости црпећи инспирацију и мотиве из готске естетике.<sup>194</sup> Његова флорална орнаментика надахнула је Модерни стил (енг. Modern style) у Енглеској, односно Арт нуво (фр. Art Nouveau) као интернационални стил (у Аустрији под називом Wiener Secession, у Немачкој Jugendstil, у Италији Liberty) који је произведен у праву моду крајем XIX и XX века и потом замењен индустријским Арт деко стилем (Art déco). Пошто је у индустријском друштву свакодневни живот место потрошње, и будући да индустрија не тежи производњи трајних квалитативних вредности, дизајн ће постати само средство којим се капитализам служи да би победио конкуренцију на тржишту, прихватајући неке квалитативне вредности производа једино уколико могу да допринесу афирмисању производа на тржишту и његовој потрошњи као основи континуитета производње. Док су уметници сматрали да је сврха дизајна и примењене

---

<sup>191</sup> Џон Раскин, енглески ликовни критичар, социолог и сликар, међу првима је прилике у уметности и културе сагледао са аспекта политичке економије. Види више: Arnold Hauzer, исто, 658-663.

<sup>192</sup> Енглески уметнички покрет оформљен средином XIX века чији су чланови заговарали аскетску ревност према техничкој етичности средњевековне занатске уметности. Види више: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 38.

<sup>193</sup> Вилијам Морис је као отворени заговорник социјализма одржао више говора и излагања о нужности друштвених промена. Види више: Vesna Vuković (ур.), *William Morris: O umjetnosti i socijalizmu*, Zagreb: BLOK, 2019. За увид у његове идеолошке ставове види у наведеном издању посебно текст „Kako sam postao socijalist”, 109-114.

<sup>194</sup> Поред оштре критике индустријске производње и пропагирања занатског начина производње Морис није заговарао повратак на средњевековни феудални друштвени поредак, он је пре свега предлагао реконструкцију друштва на темељу једнакости, а технички напредак је видео као део таквог друштва у којем би индустријска производња била свима од подједнаке користи. Види више: William Morris, „Umjetnost i socijalizam”, у: Vesna Vuković (ур.), исто, 68-93.

уметности, осим да „улепша” производ, да допринесе бољитку живота и побољшању квалитета животног и радног простора, индустријалци су се дизајном служили као средством за оправдавање сталног усавршавања производње и пласирања нових производа. Дизајн је требао да изведе оно што уметност никако није могла, да реформише индустрију спасавајући је од доминације и контроле капитала, замењујући сврховитост максималног профита са естетским образовањем заједнице, користећи нову технологију за серијску производњу предмета који су у целини сачињавали амбијент што је одговарао модерном начину живота као колективној творевини индустријског друштва.<sup>195</sup> Насупрот томе, дизајн на крају само одражава идеологију капиталистичког друштва. Културна потрошња прелази у културу потрошње. На хоризонту капиталистичке обнове производње јавља се концепт конзумеристичке културе и њој својствен тип друштвеног субјекта – *homo consumens*<sup>196</sup>. У надолazeћем потрошачком друштву, потрошња, која се базира на привиду избора, једначена је као одраз индивидуалности док је реч о униформисању свих у потрошаче. Исто тако, иако уметник-дизајнер у таквом систему партиципира у производњи, он ипак није битно укључен у производни систем те је његов радијус евентуалног утицаја ограничен на домен компетенција, а његов креативни рад се само експлоатише у оквиру капиталистичке привреде. У коначници, све, па чак и они опозициони елементи, постаје ствар потрошње у капиталистичком друштву које апсорбује њему супротстављене идеологије и банализовањем их обесмишљава. Чак је и сам Морис, и поред својих социјалистичких идеала, производио углавном за клијентелу вишег друштвеног положаја.

Колебање између уметничких техника из прошлости и техника и техничких средстава које то (још) нису, испољено као криза уметничких техника, према Аргану има двојну претпоставку: „1) уметност је производ технике *sui generis*, која се разликује од уметности до уметности, али која је константна у структури и сврси; уметничка техника једина ствара естетску 'вредност' (квалитет) остварујући је у непоновљивом и увек изнова замишљеном процесу уметничког рада; 2) не могу постојати посебне технике, искључиво уметничке, јер једини легитимни технички систем јесте онај који друштво сваки пут изнова организује и ставља на употребу због

---

<sup>195</sup> Gulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, 222.

<sup>196</sup> Ерих Фром (Erich Fromm) овим појмом описује карактеристично понашање човека у потрошачком друштву који конзумирањем компензује духовно сиромаштво. Види више: Erich Fromm, Annis Fromm, *On Disobedience and Other Essays*, New York: The Seabury Press, 1981, 32, 95-96.

нужности живота, уметник трба да се користи 'друштвеним' техникама као што њима треба да се користи и друштво, да би заједница могла да прихвати вредности које је уметник створио."<sup>197</sup>. Оријентисан ка првој претпоставци, концепт *уметност ради уметности*, као наизглед једноставно решење питања функције уметности, имао је више одређења – као идеолошка аутономија уметности изведена одбацивањем утилитарних захтева друштва у којем настаје, као економска аутономија уметности заснована у намери уметника да у тржишним капиталистичким односима успоставе независне формалне и вредносне потенцијале уметничког рада, а у њиховом садејству у случају графике изведена је медијска аутономија уметности, тј. аутономија графике као уметничке дисциплине ослобођене од практичних очекивања свакодневнице али и од других уметничких дисциплина. Резултат је био тај што су многи, мада никако сви уметници, престали да прате своје друштво и његове захтеве, да би се бавили искључиво својом уметношћу. Себе више нису сматрали обавезним да задовоље потребе или удовоље укусима друштва у целини и одлучно су одбили да производе уметност у било које друштвене сврхе. Уметност за њих није била начин зараде, нити је произведена као вид забаве, или ради верске, моралне или политичке подуке. Уместо тога, произведена је једноставно и искључиво због себе саме. Штавише, сиромаштво је било знак уметничког интегритета, потврда да уметник није искварен утицајем тржишта.<sup>198</sup>

По принципу повлачења уметности у уметност, извођење интегритета графике као *графике ради графике* имало је двојаки ефекат. С једне стране, иступање из комерцијалне сфере и досега шире јавности време имало је у прво као нуспојаву губитак успостављене потентне платформе за „контролу” или критику друштва, попут карикатура у новинама, на пример као код Домијеа морално сензитивног према актуелним друштвеним и политичким околностима. С друге стране, сва уметност, конципирана према интровертним вредностима уметности ради уметности, као неутрална према политичким, економским или моралним питањима, одговарала је доминантној друштвеној класи у мери да је чак сматрана садржајем високе уметности, чиме су потпуно супротно интенцијама уметника њихова дела заправо наглашавала и јачала традиционалне класне поделе унутар капиталистичког друштва. Формалистичка уметност ради уметности сматрана је блиском и разумљивом само припадницима култивисане друштвене елите који су захваљујући својој *префињености* и *супериорном*

<sup>197</sup> Gulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, 232.

<sup>198</sup> David Novitz, исто, 44.

укусу могли да је цене и да праве разлику између ње и популарне уметности.<sup>199</sup> У графици, то је она разлика између оригиналног графичког отиска из ограниченог тиража и високотиражних популарних репродукованих постера.

Успостављена аутономија графике као самосталне уметничке дисциплине била је „изнуђена” технолошким прогресом током XIX века. Нови ефикаснији поступци умножавања и штампе слика учинили су застарелим, односно неекономичним, графичке технике које су претходно испуњавале ту функцију. Графичке технике умножавања, обликоване поступком штампе који је превладавао готово три века, једноставно више нису могле да прате темпо нове индустријске производње и свих друштвених потреба подстакнутих њоме и потеклих из ње. Сходно томе, можемо рећи да је аутономија графике изведена у извесном смислу путем намерне „регресије”. У дистанцирању од савремених техничких поступака штампе и индустријских сразмера штампарске производње, уметници су „ресетовали” графику на *нулту* тачку у намери да открију и успоставе њене стваралачке посебности. У екстремним случајевима, уметници попут чланова групе „Мост” (Die Brücke) окрећу се управо дрворезу као првој и најграфичкијој техници и исто тако, у том новом почетку, афирмишу оне „праелементе” ликовних изражајних средстава – линију, мрљу, плоху – како би неометано без наслага прошлости, из перспективе сопствених уметничких стремљења, могли да испоље оно графичко у графици. Тако се графика враћа руци и природном ритму човека што јој оставља простор за контемплативно промишљање у амбијенту уметничког атељеа где време има интимну димензију, али притом задржавајући висок интезитет комуникације са спољним светом, само тек по хтењу уметника.

Дисоцијација графике од репродукцијских техника и комерцијалне примене била је неопходна због њеног даљег континуитета као чисто уметничке дисциплине изван производних процеса индустријске производње. На концу механизације и потом интеграције претходно одељених фаза графичког пројекта у један исти аутоматизовани индустријски процес производње, одељене производне улоге уметника, гравера и штампара постале су непотребне у технички и друштвено развијеним делатностима штампарства и издаваштва. Таква друштвена подела рада била је производно превазиђена. Тако ће уметник у графици самостално подузети све ове радне процесе што ће и постати професионално обележје графичара као уметника. Ово присвајање одговорности за цео радни и производни процес иначе је сагласно замисли уметника

---

<sup>199</sup> David Novitz, исто, 47-48.

као *аутора*, тј. као самосталног субјекта стварања уметничког дела током XIX века у индустријском друштву у којем производни односи одређују професионалну поделу рада и раздвајање интелектуалног од производног рада. Другим речима, уметник-графичар стоји по страни тог система и више није техничар слике већ је самостални стваралац графичког отиска као оригиналног уметничког дела.

Поред декларативног успостављања графике као самосталне уметничке дисциплине било је неопходно успоставити техничке и естетске конвенције оригиналне графике које је спрам осталих делатности и уметничких дисциплина потврђују као такву. Графичка уметност је имала прво да открије своју аутентичност, да би надаље графички отисци били оригинална уметничка дела. Другим речима, графичке технике су морале да са себе „стресу” првобитне имитативне задатке да би биле сагледане као самостална уметничка средства независна од других медија којима су претходно робовале. То су била пред графику постављена питања дефинисања уметничких техника и оригиналности, а која су се уједно ослањала на актуелна питања могућности идентификовања уметничког дела, насталог специфичним уметничким техникама у неспутаном уметничком стваралачком чину, изван друштвених условљености његове примене.

## 2.2. Конвенције у оригиналној графици

„Да ли бисмо је [штампу у боји – прим. М. Ђ.] требали сматрати једноставно узурпирајућим налетом на поље сликарства? Или, напротив, она има своју суштину и посебно поље деловања? Чврсто се залажемо за потоњу потврду. А оставимо се препирки о предности једне уметности над другом. Право на постојање штампе у боји произилази из овог принципа који сматрамо аксиомом: сваки поступак у коме уметник проналази свој израз, тиме је легитиман.”<sup>200</sup>

André Mellerio, 1898.

---

<sup>200</sup> „Faut-il la considérer simplement comme une incursion usurpatrice et diminuante dans le domaine de la peinture? Ou bien, au contraire, a-t-elle un essence intrinsèque, et son champ d'action particulier? Nous penchons résolument pour cette dernière affirmative. Et nous laissons aux ergoteurs le soin de distinguer la plus ou moins réelle prééminence d'un genre sur un autre. Mais le droit à l'existence de l'estampe en couleur ressort de ce principe que nous considérons comme un axiome: tout mode de procéder où un artiste trouve à s'exprimer, est par là même légitime.” (прев. аут.). Види: André Mellerio, „La lithographie originale en couleurs”, *L'Estampe et l'affiche*, Vol. 1, Paris, 1898, 4-5. Доступно на: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692347t.texteImage> Последњи пут приступљено 02.02.2021. у 16:42.

Овај цитат прогресивног француског ликовног критичара Андреа Мелериоа<sup>201</sup> (André Mellerio), из његовог ауторског текста „La lithographie originale en couleurs” на тему уметничке литографије у боји, објављеног 1898. године у часопису *L’Estampe et l’affiche*<sup>202</sup>, упућује на приметно интересовање савремених уметника за примену нових комерцијалних графичких техника као легитимних средстава уметничког изражавања. Мелерио је својим писањима практично озваничио уметнички интегритет литографије у боји која је иначе током XIX века претежно сматрана комерцијалним поступком, и с тога, неуметничком средством. Као што смо видели, није требало дуго да литографија, посебно штампом у боји, нађе широк спектар утилитарних и комерцијалних примена у оглашавању, илустрацији, популарној штампи, као и у служби уметности где су је због изворне практичности и разнолике употребе, упорно мучиле кризе идентитета. Мелерио је управо поменути текст инаугурисао литографију у боји као модерну графичку технику *par excellence*, уз анализу литографија преко четрдесет уметника за које је сматрао да су својим интелектуалним и уметничким радом недвосмислено допринели унапређењу литографије као уметничке технике.

У техничком смислу, у уметничкој примени, литографија и ништа мање друге графичке технике, нису знатно, ако су уопште, одступале од поступака производње комерцијалних графичких слика и других производа намењених тржишту. Док је с једне стране, аксиолошки гледано, нормирање масовне производње идентичних производа у XIX веку био погодан тренутак да се прихвати идеја умноженог уметничког ликовног дела које као тиражни оригинал има исти вредносни статус као уникат с друге стране, уједно је требало вредносно одвојити уметнички графички отисак од комерцијалног корелата.

Криза уметности током XIX века која се манифестовала у њеним несталним облицима односно променљивим техничким средствима производње, заправо одражава кризу, тј. нестабилност капиталистичког друштва изазвану сталним променама средстава производње са свим друштвеним и политичким последицама (на политичком пољу буђење социјалне, тј. класне свести радника и њихово организовање

---

<sup>201</sup> Андре Мелерио (1862–1943) је био француски ликовни критичар и главни уредник часописа *L’Estampe et l’affiche*. Промовисао је савремене уметнике и уметничке појаве, нарочито симболистичко сликарство.

<sup>202</sup> Овај француски часопис о графичкој уметности излазио је у Паризу између 1897-1899. године. Уређивали су га ликовни критичари Андре Мелерио и Ноел Клемон-Жанан (Noël Clément-Janin). У часопису су објављиване рецензије актуелних продукција и чланци који су тематизовали различите уметничке и техничке аспекте графике. Уз објављивање пратећих оригиналних графичких отисака на квалитетном папиру сам часопис је постао предмет колекционарства.

у политички активне синдикате, на уметничком пољу политизација уметности, мада се ове две појаве преплићу у мери да почев од XX века подразумевају подједнако деловање). У том смислу, појава фотографије није само повећала визуелни капацитет уметности већ је променила само друштвено схватање слике, и последично, подстакла је идеолошку основу за реструктурирање традиционалне хијерархије уметничких дисциплина.<sup>203</sup> Поред сликарства, вајарства и архитектуре, и графика и фотографија нашле су своје место међу признатим уметничким дисциплинама, мада је хијерархијска структура остала и даље суштински вертикално устројена са овим додатим дисциплинама постављеним на најнижем степену значаја.

У суштини, можемо рећи да је иноваторски XIX век омогућио одређивање графике као нове самосталне умености. Литографски претисак и фотомеханичка репродукција учинили су уметничко учешће непотребним у комерцијалним и утилитарним поступцима равне штампе.<sup>204</sup> Пракса репродуковања уметничких дела у литографији, попут дуге традиције репродуктивног гравирања и бакрописа започета у XVI веку, ускоро је потпуно замењена фотомеханичким процесима. Током последње декаде XIX века, пошто је литографија била ослобођена својих утилитарних задатака, све је више уметника почело да је усваја као средство за креативно изражавање. Контрверза око оригиналног графичког отиска чини се да се решила управо кроз питање репродукцијске функције, коју је он вековно вршио као претеча знатно напредније фотографије. Појаснићемо ову тврдњу успостављањем везе између Бенјаминових и Ивинсових темељних гледишта о ефекту феномена репродукције. Трагом Бенјаминовог запажања да је *техничка репродукција коначно еманциповала уметничко дело од његовог паразитског постојања у ритуалу*<sup>205</sup>, можемо да изведемо закључак да се графика јавља као чиста репродуктивна уметност о којој је излишно говорити у термину копије. Основа уметничког дела заснива се сада на његовој

---

<sup>203</sup> Иако су отвори у структури уметничких дисциплина начети најпре као последица класне супротстављености, овде се мисли на унутарње позиције доминација хијерархијски уређеног и институционално оличеног система уметности, нпр. у Академији уметности која одређује прихватљиве и неприхватљиве појаве и њихова значења.

<sup>204</sup> У Француској су средином XIX века ефикасност и економичност у литографској производњи постали нормативне вредности и водиле у заступању националних интереса у индустрији штампе. Разматрани су алтернативни поступци и материјали који би штампаре поштедили набавке потрошног материјала из Немачке. Тако је покренут каменолом француског мермера, а подстицана је употреба металне плоче као замене за камен. Ова побољшања су све више усмеравала литографију у индустријску штампу. Види више: Jeff Rosen, „The Political Economy of Graphic Art Production during the July Monarchy”, *Art Journal*, Vol. 48, No. 1, 1989, 40-45.

<sup>205</sup> Walter Benjamin, исто, 123.

изложености, или другим речима, опет трагом Бенјаминових запажања, *уметничко дело заснива се на политици, односно његово тежиште лежи у изложбеној функцији*<sup>206</sup>. Ако овом гледишту прикључимо изведену Ивинсову генеалогiju графикае као канала (појачане) комуникације назире се принцип *тиражног оригинала* као основе графичке уметности на којој је до краја дискурзивно уобличена успостављањем система конвенција. Графички отисак као уметничко дело са умноживом појавношћу, и тиме умноженом изложбеном вредношћу, „доминира” светом модерне уметности као далеко видљивије/присутније у односу на дела осталих врста уметности.

Међутим, у прво време оквир уметничке графикае чинио се нејасним. Трагање за специфичним својствима графичког отиска, позивањем на уметнике из прошлости са изражено индивидуалним стваралаштвом изван општих тенденција свог времена, уносило је конфузију у утврђивање особене ликовности графикае. Тако су уметници који су користили технику бакропис, за основу њене естетике узимали Рембрантове бакрописе. Према речима Ада Штајнмана (Ad Stijnman) такав приступ манифестовао се двоструко: једна група уметника ценила је чисто брисане плоче и оштро контрастне отиске сматрајући да су тако брисане плоче правилан начин на који треба отискивати бакрописе, другима су пак, отисци загаситих смеђих тонова деловали као „прави” бакрописи, тако су имитирајући ове тонске ефекте штампали бакрописе намерно тонираном бојом на старом ручно рађеном папиру, премда се испоставило да је овај специфичан квалитет Рембрантових бакрописа заправо последица старости папира и испуштеног уљаног медијума из боје.<sup>207</sup> Слични тонски ефекти отисака, опет подражавањем Рембрантових бакрописа, настајали су применом новоизумљене технике ретрусаж<sup>208</sup> (*retroussage*) за брисање плоче, као начина намерне манипулације бојом пре штампе у циљу постизања отисака са „посебним уметничким квалитетом”<sup>209</sup>. То је довело до расправа између заговорника чисто обрисане плоче и оних који су потенцирали ретрусаж технику брисања, које су трајале дуго и током XX века.

Кратак увид у неколико различитих публикација о прегледу графичких техника, објављених крајем XIX и почетком XX века, био би довољан да се запази изражено

<sup>206</sup> Walter Benjamin, исто, 124-126.

<sup>207</sup> Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, 7.

<sup>208</sup> Ретрусаж је техника брисања којом се постиже добијање тона са плоче деловањем топлоте. Поступак се састоји у лаганом прелажењу врелом крпом преко набојане и обрисане матрице. Види: „Retroussage” у: Heijo Klajn, исто, 151.

<sup>209</sup> Hugh Paton, *Etching, Drypoint, Mezzotint. The Whole Art of the Painter-Etcher*, London: Raithby, Lawrence & Co., 1895, 115-116.



ривалство између класичних и новијих графичких техника, а које, могли бисмо рећи, заправо изражава конфликт са економске равни због смене производних техника и последично депласирања низа актера из учешћа у производном ланцу.<sup>210</sup> То ривалство са економске равни пренело се у XIX и XX веку на естетску раван као опонирање „уметничности” и графичке чистоће нових техника или поступака, што је био случај рецимо са монотипијом<sup>211</sup>, која је сматрана више „сликарском” графичком техником, или са применом процеса галванизације<sup>212</sup> у поступку<sup>213</sup> осмишљеном управо за умножавање/репродуковање монотипија.

У опажању естетске посебности графичке уметности, која надилази њене техничке параметре, начелно је истицана линија као њена супстанцијалност. Оно што се у другим ликовним уметничким подручјима изражава бојом или масом материјала, у графици се постиже линијом, налик цењеном цртежу са којим је графика испрва поређена<sup>214</sup> готово до једнакости, посебно у круговима француских ликовних

---

<sup>210</sup> Упоредити следећа издања која илустрју расположење у енглеским уметничким круговима. Види коментар о уметничкој вредности дрвореза, празној утилитарности дубореза и монотипији као стилском експесу у: Hans W. Singer, William Strang, *Etching, Engraving and the Other Methods of Printing Pictures*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1897, 157-158. Доступно на:

<https://archive.org/details/etchingengraving00sing/page/156/mode/2up> Последњи пут приступљено 09.02.2021. у 10:04. Види коментар о разлици између бакрописаца и гравера у: Hugh Paton, исто, 7-10; Emil H. Richter, *Prints – A Brief Review of Their Technique and History*, Boston And New York: Houghton Mifflin Company, 1914, 132. Доступно на: [https://archive.org/details/printsbriefrevie00rich\\_0](https://archive.org/details/printsbriefrevie00rich_0) Последњи пут приступљено 09.02.2021. у 12:14.

<sup>211</sup> Монотипија означава принцип отискивања графике у само једном примерку без могућности да се направи више идентичних отисака. Проналазак монотипије приписује се Ђовани Бенедето Кастиљонеу (Giovanni Benedetto Castiglione) у XVIII веку. Поступак који је он осмислио подразумевао је сликање уљаном бојом четком на бакарној плочи и отискивање у графичкој преси за дубоку штампу. У примени се налази и на више „графичку” методу цртањем, у којој се цела површина бакарне или стаклене плоче наваља бојом преко које се постави папир а затим се на његовој полеђини изводи цртеж оловком или алатом оштрог врха. Цртеж се тако отискује у инверзном облику на супротној страни папира. Види више: Dževad Hozo, исто, 640.

<sup>212</sup> Галванизација је електрохемијски поступак за nanoшеће металног слоја на површину неког предмета.

<sup>213</sup> „Spongotype” је поступак за умножавање монотипије применом процеса галванизације. Осмислио га је уметник и редитељ немачког порекла Хурберт фон Херкомер (Hubert von Herkomer) 1895. године. Поступак подразумева „изливање” монотипијског цртежа са плоче, путем процеса галванизације, у форму трајне матрице погодне за регуларно отискивање. Види више: Hubert von Herkomer, *Etching and Mezzotint Engraving: Lectures Delivered at Oxford*, London: Macmillan and Co., 1892, 104-107. Доступно на: <https://archive.org/details/etchingandmezzo00herkgoog/page/n11/mode/2up> Последњи пут приступљено 09.02.2021. у 15:13.

<sup>214</sup> Упореди: Alfred de Lostalot, „Expositions diverse: peintres – graveurs, Société des Aquarellistes français”, *Gazette des Beaux-Arts*, Tome premier, 3e période, 1889, 234. Доступно на: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1889\\_1/0013](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1889_1/0013) Последњи пут приступљено 08.03.2021. у 15:21; Roger Marx, *Société de Peintres-Graveurs Français: Troisième Exposition*, Paris: Galerie Durand-Ruel, 1891, 8. Доступно на: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168425r> Последњи пут приступљено 08.03.2021. у 15:46; Cynthia Burlingham, „Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France”, у Lee Hendrix (yp.),

критичара. Линија у графичким техникама заиста јесте прва ликовна инвенција која као градивни елемент слике доминира већином графичких техника. Интерптеативна линија из дуге репродуктивне праксе графике са задатком да емулира изражајне вредности уметничких дела из других ликовних дисциплина, у оригиналној графици ослобођена је тог задатка да би као чиста линија у стваралачким аспирацијама и креативним циљевима уметника задобила својство чињенице; линија се више не „гуши” у мноштву сугестија и мрежи преплета већ стоји много слободније и отвореније као траг уметничког промишљања синтезе и апстракције одабраних елемената из комплекса једне форме. Као репрезентативан пример стваралачке графичке линије свакако стоје графички отисци Андерса Зорна<sup>215</sup> (Anders Leonard Zorn). Заправо, Зорнови „недовршени” бакрописи и суве игле представљају за графику развојни корак даље у односу на њену претходно високо цењену техничку минуциозност.

Фотографија је још једна околност која је имала велики удео у *откривању* графике. Гравери који су се бавили репродуковањем и уметници који су стварали оригиналне графичке отиске стицали су исте вештине и знања на исти начин, тако да између њих у очима јавности практично није било разлике, тј. сматрани су подједнако уметницима. Генерално се сматрало да је разлика између њих само ствар степена њихове техничке вештине. Међутим, фотографија је одједном изоштрила разлику између њих коју свет није успео да види. Преузимањем утилитарних функција бележења догађаја, личности, природе, докумената, куриозитета, уметничких дела, итд., са циљем њиховог идентичног умножавања и дисеминације, фотографија их је испуњавала толико боље и са толико већом тачношћу и обиљем детаља да јој у томе није било премца. „Наједном” је постала јасна разлика између графичких отисака репродукцијског својства од оних заснованих на стваралачкој уметничкој намери. Према речима Ивниса, фотографија је измакла тло под ногама надасве свим оним уметницима – илустраторима, сликарима, граверима – који су репродуковали фактографске и детаљне приказе стварности.<sup>216</sup> Другим речима, у уметности се само рефлектовала промена у основи производње увођењем иновација које су „пореметиле”

---

*Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, 10.

<sup>215</sup> Андерс Зорн (1860-1920) је био шведски уметник, чији уметнички опус поред слика и скулптура у великој мери чине и графике. Види више: James Gurney, *Anders Zorn. 101 Etchings*, Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2018.

<sup>216</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 136.

постојеће тржиште рада, једноставно гашењем појединих професија и генерисањем нових. Ивинс наводи за пример француског сликара и гравера Жила Жакмара (Jules Ferdinand Jacquemart), који је стекао светску славу изванредним графичким репродукцијама слика старих мајстора и вештином да графичким техникама убедљиво прикаже текстуре и сјај скупочених употребних предмета од порцелана, стакла и метала. Међутим када је откривено да фотографски процеси све то чине далеко тачније и прецизније, постало је очито да су Жакмар, као и други уметници и гравери попут њега, само имитатори а не ствараоци уметничких дела, ма колико да је њихова техничка вештина била изванредна.<sup>217</sup>

Разлика између интерпретативних графичких репродукција и фотографских репродукција уметничких дела довела је до промене у процени и разумевању до тада рутинског техницизма. Фотографски процеси су у појединим графичким техничким експериментима примењивани као средство уметничког стваралаштва. Тако су рецимо половином XIX века настали први хибридни облици укрштањем графике и фотографије, и рано повезивање фоторграфије као новог медија са савременим уметничким тенденцијама. Уметници Барбизонске школе<sup>218</sup> експериментисали су техником фото-стаклописа<sup>219</sup> (фр. *cliché-verre*) која је концептом чини се ишла испред свог времена пошто у тернутку настанка није била схваћена као озбиљан допринос графичкој уметности. То је једноставан и лако примењив поступак израде отисака без употребе графичке пресе. Поступак рада овом техником подразумева набојавање стаклене плоче непрозирном бојом и потом гравирање цртежа на посушеном слоју боје тако да таква плоча функционише као негатив који је затим експозицијом на сунчевом светлу „копиран” на позитив фотографског папира и потом развијан и фиксиран на

---

<sup>217</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 137.

<sup>218</sup> Између 1830. и 1850. године село Барбизон недалеко од Париза постало је место окупљања сликара са намером да повлачењем у природу обнове сликарство пејзажа, напуштајући све обичаје и правила и марљиво проучавајући променљивост природе у свим њеним видовима из сопственог искуства. Главни представници ове школе су Теодор Русо (Théodore Rousseau), Шарл Добињи (Charles-François Daubigny), Жил Дипре (Jules Dupré), Констан Тројан (Constant Troyon), Дијас де ла Пења (Díaz de la Peña), Kamiј Коро (Jean-Baptiste Camille Corot) и др. Види више: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 64. За радове Короа, Добињија, Делакроа, Милеа и Русоа у овој техници види објављену мапу доступну на: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15518> Последњи пут приступљено 01.03.2021. у 20:38.

<sup>219</sup> Вилијам Талбот (William Henry Fox Talbot Талбот) је 1834. године експериментисао са „фотогеничким цртањем” које је назвао хелиографуром, што је практично исти поступак који је 1850-их година развила група француских ентузијаста у Арасу (Arras) окупљена око сликара Константа Дутилија (Constant Dutilleux) који је преко познанства са Короом технику пренео сликарима Барбизонске школе. Види више: Kimberly Schenck, „Cliché-verre: Drawing and Photography”, *Topics in Photographic Preservation*, Vol. 6, 1995, 112-113.

убичајени фото-поступак. Сам поступак примене сунчевог светла практично је био сагласан постулату Барбизонске школе „дубоко присног односа са природом”<sup>220</sup>. Резултат ове технике су отисци ликовно налик бакропису, само што је поменути поступак у односу на бакропис знатно директнији и једноставнији. Ово је свакако аутографска техника, међутим, пошто отисци нису били *прави* бакрописи, и зато што заправо нису ни фотографије, нису постали значајно популарни међу колекционарима или у јавности.<sup>221</sup> Публика, а ни стручна јавност, једноставно није могла, или није стигла, да се прилагоди новим техничким идејама, тако да је у овом конкретном случају традиција засенила чињеницу да су ово били несумњиво најоригиналнији уметнички графички отисци XIX века, како то између осталог и Ивинс<sup>222</sup> истиче.

Бујањем разноразних техничких инвенција, подстакнутим потрагом за ефикаснијим и економичнијим поступцима израде илустрација и репродукције слика, половином XIX века било је познато чак 156 различитих графичких техника судећи према једном графичком приручнику<sup>223</sup> издатом 1859. године. Већина ових графичких техника је у исходу њихове примене често давала сличне ликовне квалитете, да се само на основу графичких отисака просто није могло са сигурношћу закључити која је тачно техника коришћена у продукцији. Нажалост, услед сталне појаве нових многе од ових техника биле су кратког века, а пошто се нису довољно дуго примењивале нису се ни усталиле међу уметницима као стандардне уметничке технике. До краја XIX века све признате графичке технике већ су биле канонизоване, уз успостављену хијерархију, која је одражавала хронолошки след њихове појаве и сукцесију примене у утилитарним задацима. Присталице класичних графичких техника наметнуле су идеју, која је дуго времена утицала на ширу јавност, да су те технике суштински уметничкије од новијих. Рецимо, због почетног комерцијално-репродуктивног карактера литографије, тадашњи директор музеја Лувр (фр. Louvre) Виван Денон (Vivant Dominique Denon), иначе и сам графичар, оценио је ову технику вулгарном и неподесном за уметничко изражавање.<sup>224</sup> Тако се на основу мишљења пласираног са инстанце ауторитета, у јавности формирао

---

<sup>220</sup> Dulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 64-65.

<sup>221</sup> Осим ако аутори отисака насталих овом техником нису тржишно етаблирани уметници, попут Кораа и барбизонаца или касније Мана Реја (Man Ray), Макса Ернста (Max Erns), Пабла Пикаса (Pablo Picasso), Роберта Раушенберга (Robert Rauschenberg) и др.

<sup>222</sup> William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, 115.

<sup>223</sup> William John Stannard, *The Art Exemplar*, London: Stannard and Rae, 1859. Доступно на: <http://dcmny.org/islandora/object/gc%3A12932#page/1/mode/1up> Последњи пут приступљено 09.02.2021. у 20:38.

<sup>224</sup> Dževad Hozo, исто, 190.

утисак да постоји хијерархија међу техникама графичког медија. Ивинс као пример наводи такву градацију графичких уметничких техника у САД током XIX века на основу тврдог и општеприхваћеног мишљења да је бакропис више уметнички него гравура, да су обе технике уметничкије од дубореза, дрворез од дубореза и да су све више уметничке него литографија, а најнижа од свих техника и поступака, и крајње презрена, биле је фотографија, као и сваки други технички медиј.<sup>225</sup> У тако хијерархијски утврђену уметничку вредност дефинисаних графичких техника, нову пометњу унела је у првој половини XX века примена комерцијалне ситоштампне<sup>226</sup> као технике за уметничко стваралаштво. У поједностављеном издању као ручни поступак рада уметничке штампе, ситоштампа је у свету уметности преименована у сериграфију, а која се у уметничкој примени практично једино термилошки разликовала од изворног поступка. Према речима Карла Зигросера (Carl Zigrosser), кустоса графике и цртежа у Музеју уметности у Филаделфији (Philadelphia Museum of Art), промена назива изведена је у функцији појмовног разликовања уметничких отисака од комерцијалних производа.<sup>227</sup> Као графичка техника сериграфија се прво јавља у САД двадесетих година XX века, да би као таква била и институционално „озакоњена” наменски установљеним Националним сериграфским друштвом (првобитно Silk Screen Group основано 1940. године, преименовано у National Serigraph Society 1944. године), док се у Европи почела интензивније примењивати средином XX века, посебно међу уметницима оптичке уметности и поп-арта.

На исти овај начин су кроз наменски осниване асоцијације или удружења и класичне технике освајале уметнички интегритет. У Лондону је 1880. године основано самостално Друштво сликара-бакрописаца (Society of Painter-Etchers, у даљем тексту: ДСБ) као удружење сликара који су стварали оригиналне графике у техници бакропис. Судаћи према речима Симора Хајдена<sup>228</sup> (Francis Seymour Haden), подстицај за оснивање ДСБ потекао је након низа неуспелих покушаја уметника, који су у овој техници стварали оригинална уметничка дела, да добију признање Краљевске

---

<sup>225</sup> William M. Ivins, Jr., исто, 114.

<sup>226</sup> Ситоштампа је техника новог пропусног типа штампе у којој је носилац штампарске форме мрежасто сито од свиле, најлона, полиестера или перлона различите густине, на којем се ликовни садржај обликује на више ручних или фотохемијских начина помоћу прибора за цртање, шаблона или емулзије којима се на површини сита ствара непропусни слој тако да се приликом штампе боја протискује само кроз слободни део сита. Види више: Dževad Hozo, исто, 651.

<sup>227</sup> Karl Zigrosser, *The Book of the Fine Prints*, New York: Crown Publisher, Inc., 1956, 196.

<sup>228</sup> Симор Хајден (1818-1910) је био енглески лекар и графичар и оснивач и први председник овог удружења.

академије (Royal Academy, у даљем тексту: КА).<sup>229</sup> Хајден је као председник ДСБ у званичном обраћању члановима КА 1883. године образложио предлог за уважавање уметничке вредности бакрописа наводећи (пристрасно) да баш том графичком техником уметници изражавају сопствене мисли и стога стварају оригинална уметничка дела за разлику од гравера чији рад демонстрира само техничку вештину репродуковања већ постојећих уметничких дела.<sup>230</sup> Иако његов предлог тада није био усвојен<sup>231</sup>, ДСБ је након извесног периода деловања ипак добио краљевску повељу (доделила краљица Викторија, 1888) и Повељу о оснивању као и друге подзаконске акте (доделио краљ Џорџ V, 1911), чиме је ово удружење обезбедило континуитет рада и задобило ауторитет у струци, што је оригиналној графици несумњиво дало несумљиву квалификацију уметности. Проширење назива у Краљевско друштво сликара-бакрописаца и гравера (Royal Society of Painter-Etchers and Engravers, у даљем тексту: КДСБГ) 1898. године, прикључењем гравера у своје редове а потом и ствараоца у другим техникама<sup>232</sup> током наредних година постојања овог удружења, произвело је КДСБГ у национални институционални стожер оригиналне графичке уметности. Иако

---

<sup>229</sup> Наиме оригиналне графике сликара биле су одбијане на ревијалним изложбама КА за разлику од графичких репродукција. Види више: Hugh Paton, *Etching, Drypoint, Mezzotint. The Whole Art of the Painter-Etcher*, 11-12.

<sup>230</sup> Хајден у уводу свог обраћања наводи технички термин „etching” за разликовање графичких техника у уметничком стваралаштву од граверских техника за репродуковање оригиналних уметничких дела. Његово појмовно „разграничење” је безмало збуњујуће с обзиром да је и гравирање обухватио појмом „etching” када се та техника примењује у сврху креирања оригиналног уметничког дела. Такође, појмом „etching” којим се најпре означавају хемијски поступци (енг. etching, срп. ецовање – израда матрице деловањем одговарајуће киселине на металну плочу), Хајден збирно подразумева све механичке и хемијске поступке „гравирања”, што додатно уноси термилошко забуну (отуд у нашем у раду слободно интерпретирани преводи назива удружења). Види више: Francis Seymour Haden, *The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts, and to be Represented as Such in the Royal Academy of Arts*, London: Metchim and Son, 1883. Доступно на: <https://archive.org/details/relativeclaimse00hadegooq/page/n10/mode/2up> Последњи пут приступљено 08.03.2021. у 21:58.

<sup>231</sup> Разлог може бити тај што је у редовима КА већ било гравера, мада као чланова нижег ранга, што може да објасни одсуство воље међу ушравитељима КА за измену структуре чланства увођењем још једне „сличне” графичке технике у постојећу хијерархију уметничких дисциплина и техника. За увид у околности под којима су претходно гравери примљени у КА види више: Celina Fox, „The Engravers’ Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London”. *The London Journal*, Vol. 2, No. 1, 1976, 3-31; Gordon J. Fyfe, „Art and reproduction: some aspects of the relations between painters and engravers in London 1760-1850”, *Media, Culture & Society*, Vo. 7, 1985, 399-425.

<sup>232</sup> Дуборез 1920., хроматски отисци 1957., литографија 1987., а од 1990. и све друге технике које у исходу дају отисак као оригинално уметничко дело, што је озваничено и променом имена 1991. године у Краљевско друштво сликара-графичара (The Royal Society of Painter-Printmakers).

је првобитно проширење подобности критеријума за чланство било изнуђено<sup>233</sup>, из њега се изнедрио принцип инклузивности према свим оригиналним изразима у графичким техникама што је заправо и била основна идеја око које су се уметници испрва и организовали.

Околности у енглеским уметничким круговима одвијале су се паралелно и сагласно са сличним иницијативама француских уметника и галериста, на које се иначе по потреби и сам Хајден позивао. Издавач графика и графичар-аматер Алфред Кадар (Alfred Cadart) и графичар и мајстор штампе Огист Дулатре (Auguste Delâtre) основали су 1861. године у Паризу Друштво бакрописаца (La Société des aquafortistes, у даљем тексту: ДБ), са циљем промоције бакрописа као аутономне уметничке форме. ДБ је практично представљао први организовани покрет у Француској са циљем афирмације оригиналне графике али и протеста против репродуктивне фотографије. Кадар је мисију ДБ промовисао јавним саопштењима и писмима упућеним знаменитим културним и државним званичницима. Тако је једно писмо адресирао и Наполеону III Бонапарти (Charles Louis Napoleon Bonaparte) са објашњењем циљева ДБ да својим деловањем „оживљава заборављену уметност, поставља границу инвазији фотографије, оживљава углед међу уметницима и подиже јавни укус популаризацијом њихових дела”<sup>234</sup>, док се из других дописа опажа чак и идеолошка инстанца Кадаровог деловања, попут у апелу<sup>235</sup> упућеном министру уметности за подршку афирмацији бакрописа као вида националне уметности. Најзначајна активност ДБ била је издавачка делатност којом је пажња јавности усмеравана на оригиналне графике савремених уметника, међу којима Делакроа, Дабињија, Манеа, Короа, Бракемона и других, које су објављиване у месечним албумима током пет година у периоду 1862-1867 године.<sup>236</sup> Судаћи према речима Теофила Готјеа<sup>237</sup> (Théophile Gautier) у предговору једног од ових албума, ДБ је пружио неопходну реакцију на негативан учинак фотографских и графичких репродукција: „У овим временима, када фотографија фасцинира вулгарно механичком верношћу својих репродукција, неопходно је истицати уметничку

---

<sup>233</sup> Првобитни мото ДСБ био је „Никада не постани копист” („Never Stoop to be a Copyist”) као одраз подозрења према репродукцијским гравурама, који је Хајден морао да промени након пријема гравера у чланство. Усвојен је нови мото – „Сваки дан једна линија” („Never A Day Without A Line”).

<sup>234</sup> Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-century France*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, 177.

<sup>235</sup> Исто, 179.

<sup>236</sup> Phillip Dennis Cate, исто, 14.

<sup>237</sup> Теофил Готје (1811-1872) је био књижевник и ликовни критичар/теоретичар, један од заговорника концепта уметности ради уметности.

тенденцију ка слободи изражавања. Неопходност реакције против позитивизма апарата сличног огледалу подстакла је многе сликаре да се лате бакрописа; окупљање таквих изванредних уметника, изиритираних призорима крцатих зидова [Салона – прим. М. Ђ.] монотоним и бездушним сликама, довело је до формирања ’Друштва бакрописаца’.” (прев. аут.).<sup>238</sup> Готје је истом приликом наглашава индивидуализам као посебну карактеристику не само стваралаштва чланова ДБ већ и саме технике. Низ других ликовних критичара одавало се Кадаровом позиву да подрже његов издавачки подухват, а њихови текстови значајно су допринели ренесанси бакрописа средином XIX века.<sup>239</sup>

У позадини покретања ДБ заправо је реакција испровоцирана надметањем између (не само француских<sup>240</sup>) гравера и фотографа за уносно тржиште репродуковања уметничких дела, при чему су гравери у својим узалудним покушајима да конкуришу фотографима, у јавности наносили већу штету графици него фотографија. Зато је функција публикованих графичких албума била да истакне уметнички квалитет бакрописа наспрам механичког карактера фотографије и неаутентичних графичких репродукција намењених за масовно тржиште. Ништа мање важно било је то да су управо графички албуми ДБ, и издања других француских издавача, таквим избором аутентичних стваралаца у различитим графичким техникама и публикавањем њихових оригиналних и самостално изведених графика, практично уобличио значење *оригиналног отиска* као категорије уметничког дела, нарочито, иако кратког века, знатно каснија публикација истоименог назива (*l’Estampe originale*, 1893-1895) издавача Андре Мартија (André Marty), која је и очитим насловом апострофирала уметничку вредност публикованих отисака.<sup>241</sup> Појединачне иницијативе ових група ентузијаста и поборника графичких оригинала збирно су деловале као подстицај за оснивање Друштва сликара-графичара (*Société des Peintres-Graveurs*, у даљем тексту: ДСГ) 1888. године. Статутом ДСГ било је предвиђено организовање групних изложби чланова једном годишње на којима су биле забрањене репродукције.<sup>242</sup> Фотомеханичке технике биле су забрањене неко време јер су сматране

---

<sup>238</sup> Théophile Gautier, „Un Mot sur L’Eau-Forte”, *Société des Aquafortistes. Eaux-fortes modernes originales et inédites*, Première année, Premier volume, Paris, 1863, n. p. par. 1. Доступно на: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84700126> Последњи пут приступљено 11.03.2021. у 13:34.

<sup>239</sup> Cynthia Burlingham, „Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France”, 10-11.

<sup>240</sup> Види више: Trevor Fawcett, исто.

<sup>241</sup> За детаљнији увид види више: Phillip Dennis Cate, исто, 12-47.

<sup>242</sup> Lindsay Leard, „The Société des Peintres-Graveurs Français in 1889-97”, *Print Quarterly*, Vol. 14, No. 4, 1997, 355.



синонимом за репродукцију и самим тим супротне пледираној оригиналности графичких дела. Прва изложбе ДСГ организована је 1889. године у галерији Пол Дуран-Руела<sup>243</sup> (Paul Durand-Ruel) и на њој су биле изложене оригиналне графике савремених уметника уз њихове слике, пастеле и цртеже.<sup>244</sup> Ликовни критичар Филип Бурти (Philippe Burty), енергични заговорник уметничке графике, у предговору за каталог ове изложбе потцртао је оштру границу између оригиналне графике и репродуктивне штампе било које врсте. Бурти је иначе континуирано подржавао оригиналну графику својим прогресивним идејама које су касније постале стандард у графичкој уметности и колекционарству, као што су вредновање ауторског отиска, затворени тираж или поништавање плоче након финалне штампе тиража.<sup>245</sup> У овим напорима да се графика успостави као равноправна другим уметничким дисциплинама, и подједнако оригинална, идеја оригиналности у графици некако је једначена са (најпре) техником бакропис као најблискијом слици и цртежу<sup>246</sup>, што се може опазити и у називима овде поменутих удружења или публикација. Својеручно учешће уметника у свим фазама рада такође се подразумевало као одлика графичког оригинала. Одступање од таквог поступања често је било предмет неслагања међу уметницима и критичарима који су прибегавали чак и правним средствима како би утврдили уметнички легитимитет одређених начина продукције у односу на друге. Литографски трансфер је тако „доказан” и признат *судском парницом* као прихватљив поступак у уметничком стваралаштву, а таквим поступком настали графички отисци као легитимни уметнички оригинали.<sup>247</sup> Везивање идеје оригиналности за специфичну (мануелну) технику биће потом критички преиспитивано током 1920-их година у деловању дадаиста и конструктивиста, а остаће и до данас контроверзно питање и често основа бројних стручних спорова у графичким круговима.

Из овог кратког осврта на прилике у две различите али комплементарне културне средине, надасве референтних за ондашњи европски (и колонијални) културни простор, очито се запажа антагонизам између репродукцијске парадигме у

---

<sup>243</sup> Пол Дуран-Руел (Paul Durand-Ruel, 1831-1922) је био француски колекционар, трговац уметнина и галериста, који је међу првима сарађивао са уметницима Барбизонске школе, а посебно је заслужан за етаблирање импресиониста на интернационалној сцени.

<sup>244</sup> Lindsay Leard, исто, 355.

<sup>245</sup> Навод према Cynthia Burlingham, „Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France”, 13.

<sup>246</sup> Исто, 10.

<sup>247</sup> Види више (посебно парницу Pennell v. Sickert): Meaghan Clarke, „Seeing in Black-and-White: Incidents in Print Culture”, *Art History*, Vol. 35, No. 3, 2011, 574-595.

комерцијалној примени графичких техника и фотографије с једне стране и тенденција ка оригиналном графичком стваралаштву с друге стране. Такође, евидентни су и напори успостављања првобитне инфраструктуре за етаблирање графичке уметности као важног новог елемента у мењајућем систему уметности и уметничког тржишта.

На основу ових околности, имајући у виду водеће актере кампања за афирмацију оригиналне графике, могло би се закључити да су у графичку уметност појмови *оригинални отисак* и *затворени тираж* уведени као стратегија заштите не толико статусних или економских интереса уметника колико уско економских интереса издавача, трговаца и галериста. Већ у XVIII веку поједини издавачи графичких репродукција користили су ексклузивност затвореног тиража да подстакну потражњу коју таква вештачка реткост ствара.<sup>248</sup> Такође, трговачке организације су увеле систем градирања тржишне вредности репродуктивних отисака, тако је енглеско Удружење трговаца графикама<sup>249</sup> (Printsellers' Association) објавило 1880. године информативни текст „A few words on Art which are also words of advice and warning” у којем разликује четири типа отисака у оквиру истог графичког пројекта (енг. artist's proofs, proofs before letters, lettered proofs и prints) и који су у тржишном или колекционарском пласирању адекватно означени као такви.<sup>250</sup> Према мишљењу историчара уметности Мишела Мелоа (Michel Melot), принцип затвореног тиража потекао је средином XIX века пре као иницијатива управо издавача и трговаца, да се на такав начин постигне ексклузивни статус оригиналних отисака, а тиме и већа цена на тржишту.<sup>251</sup> Развој оригиналне графике коинцидира, или прати, просперитет екстензивне средње класе чији је живот модерна графика боље одражавала од салонских слика уметника који су сликали по строгим академским правилима. На изражено интересовање припадника средње класе за живописне мотиве, практичније

---

<sup>248</sup> Жан де Жилијен (Jean de Jullienne, 1686-1766), француски предузетник и колекционар, публиковао је 1735. године комплет графичких репродукција свих Ватоових слика, у затвореном и ограниченом тиражу од сто примерака. Види више: Isabelle Tillerot, „Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the Recueil Jullienne”, *Getty Research Journal*, No. 3, 2011, 39. Текст је уопште информативан о примени графичких техника у репродукцијске сврхе.

<sup>249</sup> Основано 1847. године као независно тело за регулацију тржишта репродукцијама, контролу квалитета репродукција и ограничених издања. С истим циљем основано је потом 1910. године *Удружење трговаца уметницама* (*The Fine Art Trade Guild*) које и данас својим жигом гарантује валидност једино оних отисака из затвореног тиража. Види више: [https://www.fineart.co.uk/buying/Stamp\\_of\\_Authenticity.aspx](https://www.fineart.co.uk/buying/Stamp_of_Authenticity.aspx) Последњи пут риступљено 15.03.2021. у 13:06.

<sup>250</sup> Навод према: Susan Lambert, „The status of the reproduction”, у: Ruth Pelzer-Montada (ур.), *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, Manchester: Manchester University Press 2018, 151.

<sup>251</sup> Навод према Phillip Dennis Cate, исто, 18.

формате и повољније цене графичких отисака, бројни издавачи и галеристи гледали су као на прилику за уносан посао.

У сваком случају, до краја XIX века појам *оригинални отисак* постао је саставни део речника ликовне уметности. Иако се појам оригиналног отиска чинио као контрадикција по себи, с обзиром да је главна карактеристика графике *умноживост* што је супротно појму оригинала са значењем непоновљивог униката, у замисли оригиналног графичког отиска садржан је стваралачки поступак који у исходу резултира оригиналним и јединственим уметничким делом у статусу мултиоригинала, тј. графичким отиском умноженим у утврђеном броју идентичних отисака једнаке вредности заједно окупљених у затворени и често ограничени тираж. Извесне контроверзе о ограничавању тиража јавиле су се рано на основу различитих и супротстављених мишљења међу колекционарима, ликовним критичарима и уметницима, и безмало у истом облику трају и данас. С једне стране тада је стајала тржишно подстакнута намера међу уметницима да се парира комерцијалним тиражима и да се чак ојачавањем површине матрице, поменути процесом галванизације, обезбеди штампање већих тиража без губитка детаља (нпр. Кадар), с друге стране, мада блиско овом гледишту, било је оних уметника који су оспоравали идеју ограничавања тиража (нпр. Филип Гилберт Хамертон), или пак њима супротна тенденција међу другим уметницима ка изради уникатних или варијантних отисака пре него тиража истоветних отисака (нпр. Дега или Писаро).<sup>252</sup>

Раздвајање оригиналне графике са уметничким циљевима од репродуктивне графике са утилитарним и комерцијалним циљевима условило је и комуникацију информација са графичког оригинала према постојећем принципу сигнатуре која је притом подразумевала ручно обележавање информација од стране самог аутора, најчешће графитном оловком директно на папиру уместо пређашњег гравирања сигнатуре на матрицу и штампања заједно са отиском. Пошто је у оригиналној графици сам уметник носилац целокупног радног процеса, означавање графичког листа као оригинала, поред својеручног потписа уметника, подразумева и навођење основних информација о тиражу<sup>253</sup>, примењеној техници или техникама, радном стању матрице,

---

<sup>252</sup> Упореди: Cynthia Burlingham, „Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France”, 11-13; Pat Gilmour, *The mechanised image: An historical perspective on 20th century prints*, Arts Council of Great Britain, 1978, 10, 22; Phillip Dennis Cate, исто, 14.

<sup>253</sup> Отисци у тиражу су обавезно појединачно нумерисани са две цифре, при чему прва цифра означава редни број отиска у штампи а друга висину тиража, нпр. отисак нумерисан као 3/20 је трећи по реду одшампан отисак у тиражу од укупно 20 отисака. Овај податак је посебно значајан колекционарима.

називу дела и години настанка. Првобитно ови детаљи су истицани дуж доње ивице отиска. Касније су се појавила честа одступања у њиховом положају у случајевима када поједини елементи, или сигранутра у целости, постају интегрисани као саставни делови композиционе целине графичког отиска. У случајевима документарног бележења генезе графичког отиска, поред наведених елемената, сигнатура је укључивала и друге ознаке које комуницирају информације о хронологији настанка коначног и затвореног графичког пројекта. Поштујући конвенције и професионалну етику уметник тако посебно обележава отиске пре тиража, тј. пробне отиске и ауторске отиске, који не улазе у обухват тиража као довршеног графичког пројекта.<sup>254</sup> Дакле, препознајемо разлику између отисака пре и након штампе тиража, а њихово вредновање варира од природе приступа. За уметнике, различита стања једног отиска имају дидактички карактер и пружају драгоцен увид у стваралачки процес, методичност и размишљање другог ствараоца, док за колекционаре ови отисци представљају посебну вредност због њихове реткости и уникатности.

Мада конвенција затвореног тиража има квалитативну оправданост она такође носи и извесну недоследност. С једне стране, затварање и ограничавање тиража имају етичку страну. Наиме, у прошлости је често била пракса да издавач или нови власник матрице наставе њено неконтролисано штампање и након смрти аутора, као што је то био случај на пример са чувеним Диреровим дрворезом „Носорог” („Rhinoceros”) из 1515. године, који је због популарности отискиван све до XVII века уз континуално репарирање матрице. С друге стране, с обзиром на концепт тиражног оригинала, односно графичког отиска са атрибутом мултиоригинала, чинило би се да на тој основи *подједнаке оригиналности* сваки отисак из тиража подразумева исту тржишну цену, уз претпоставку да их је начинио сам аутор. Међутим, тржишна цена отисака из истог тиража опада са сваким наредним редним бројем. Претпоставка је да отисци поступно губе на квалитету током интензивнијег отискивања матрице, што и јесте случај код појединих техника, посебно дубоке штампе. Хозо рецимо за уједначен квалитет бакрописа наводи 400 штампаних отисака као оптималан тираж, за суву иглу 20 отисака, за мецотинту до 80 или акватитну до 100.<sup>255</sup> Отуда се практикује принцип затвореног и/или ограниченог тиража као гарант подједнаког квалитета свих отисака у тиражу. Временом је, међутим, ограничавање тиража постало норма у графичкој пракси без обзира на примењену технику, чак и у случајевима када гарантовано нема

<sup>254</sup> За детаљан преглед и разлику између ових ознака види више: Dževad Hozo, исто, 482-484.

<sup>255</sup> Исто, 486.

оподања квалитета отисака услед интензивне штампе матрице, као код литографије или сериграфије. Тако ће код колекционара отисак са редним бројем 5 или 10 бити обавезно „вреднији” него онај под последњим редним бројем из тиража, чак и када је таква процена чињенично неоснована.

У сваком случају, поред мешетарења појединачних уметника и интересних шпекулација издавача или трговаца уматнимама, ови обичаји и правила временом су постали јасно утврђени и нормирани као кодекс поступања уметника у изради графичког пројекта намењеног професионалној презентацији и тржишној понуди. Бројни пуристички уметници и цеховна удружења придржавају се ових правила као кључних за графички идентитет иако је евидентно да њихово порекло пре има веза са тржишним мотивима него са естетским и техничким карактеристикама графичке уметности. Размотрићемо прве званично успостављене дефиниције графичког оригинала.

Прецизно дефинисање графичког отиска као уметничког оригинала постаје средином XX века питање центрирано око административних регулација промоције националне уметности и размене културне баштине. Значење оригиналне графике званично је дефинисано низом резолуција. Прву савремену формулацију појма оригинална графика (фр. *l'estampe originale*) даје француска Цеховна унија<sup>256</sup> (*Chambre Syndicale de l'Estampe et du Dessin*) на захтев Царине, убрзо редиговане 1937. године поводом прве националне изложбе графике „*La gravure et l'estampe*”<sup>257</sup> и потом усвојене 1964. године од стране Националног савета за графичку уметност (*Comité National de la Gravure*, у даљем тексту: НС). Према дефиницији из 1965. године, коју нам Хозо преноси у преводу, „оригиналним бакрорезима, бакрописима и литографијама сматрају се отисци тискани црно-бијело или вишебојно, са једне или више плоча, формираних и изведених руком једног умјетника, без обзира коју технику примјенио, искључујући све механичке и фотомеханичке поступке.”<sup>258</sup> Хозо наводи да је дефиниција усклађивана и са наднационалним законским актима, најпре 1949. године усвајањем нацрта европских царинских организација, али без знатнијих

---

<sup>256</sup> Основана 1919. године са циљем заступања интереса чланова, комуникације с јавним властима, спровођења Етичког кодекса и Повеље о оригиналној графици и извештавања чланова о свим законским изменама у вези са њиховом применом. Навод према званичном веб-сајту Синдиката: <https://www.csedt.org/presentation/> Последњи пут приступљено 15.02.2021. у 14:22.

<sup>257</sup> Формулацију графичког оригинала види у 3. параграфу у препису каталога изложбе: <https://journals.openedition.org/estampe/632#> Последњи пут приступљено 15.02.2021. у 14:55.

<sup>258</sup> Dževad Hozo, исто, 473.

промена њеног значења, при чему је у опис графичког оригинала додато сигнирање и нумерисање. Ова дефиниција је потом послужила и као основа за нешто каснију дефиницију графичког оригинала у интернационалној царинској схеми 1960. године. Ни следеће усклађивање дефиниције са царинским прописима Европске заједнице 1968. године не уноси битне измене тако да њено значење остаје блиско оној првој коју је дао НС.<sup>259</sup>

Потреба за прецизирањем значења графичког оригинала потекла је такође и из пролиферације великих интернационалних бијенала и тријенала који су служили за промоцију актуелне графичке продукције. Дефинисање оригиналне графике и питање степена уметничког ауторства над једним графичким делом било је неопходно за лакше администрирање ове културне размене, а организатори ових манифестација инкорпорирали су наведене принципе у пропозиције позива уметницима за учешће.

Током 1960-их година приметне су намере дефинисања графичког оригинала и међу цеховним удружењима и другим организацијама у више наврата. Темељне формулације проистекле су из следећих иницијатива:

- Трећи интернационални конгрес у Бечу 1960. године Интернационалног удружења ликовних уметника (International Association of Art: International Association of Art, Painting-Sculpture-Graphic Art – IAA и Association Internationale des Arts Plastiques – AIAP), на којем је усвојена дефиниција позната под именом Бечка декларација<sup>260</sup>,
- Графички савет Америке (Print Council of America, у даљем тексту: ГСА) издао је брошуру 1961. године са намером да се у графичку уметност поставе стандарди услед све веће појаве офсетних репродукција слика и цртежа, као и због повећане производње и продаје уметничких фалсификата. Бројни стручњаци су консултовани на изради овог документа међу којима и Зигросер, иначе заменик председника ГСА, а Теодор Густен (Theodore Gusten), генерални секретар ГСА, уобличио је изведене тезе у дефиницију по којој су општи захтеви оригиналне графике:

---

<sup>259</sup> Dževad Hozo, исто, 474.

<sup>260</sup> Исто, 475.

- „1. Уметник је сам извео слику на дрвеној, металној, каменој плочи или неког другог материјала, у сврху стварања оригиналног графичког дела.
2. Уметник сам отискује матрицу или друго лице под његовим упутствима.
3. Уметник лично одобарава коначни отисак.”<sup>261</sup>

- Брошура је 1964. године допуњена мањим корекцијама и доштампавана је више пута у наредне четири године, а 1965. године објављена је у проширеном издању под називом *Водич за оригиналну графику (A Guide to the Collecting and Care of Original Prints*<sup>262</sup>).

Хозо наводи и потврду формулације Бечке декларације од стране UNESCO 1963. године и допуну формулације коју је дао Националног комитета Велике Британије (у даљем тексту: НКВБ) исте године.<sup>263</sup> Бечка декларација постала је кривни документ за све касније дефиниције графичког оригинала у великом броју земаља и остала је општеприхваћени оријентир до данас. На основу упоредних дефиниција и усвојених резолуција Хозо<sup>264</sup> је уз чланове Бечке декларације и допуне (које смо назначили скраћеницама у заградама) класификовао следеће ставове о графичком отиску као оригиналном уметничком делу:

## I

Уметник има искључиво право да одреди висину тиража изведеног у различитим техникама (Бечка декларација). Оригиналном се сматрају сви графички отисци, штампани црно-бело или вишебојно, са једне или више плоча, свилене матрице, дрвеног или линолеумног блока, претежно изведених од руке самог уметника, у оба случаја са његовог оригиналног цртежа, или

---

<sup>261</sup> Joshua Binion Cahn (ур.), *What is an Original Print? Principles Recommended by the Print Council of America*, New York: Print Council of America, 1964, 7. Репринт издања доступан на: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/what-original-print-pamphlet-8324> Последњи пут приступљено 16.02.2021. у 22:22.

<sup>262</sup> Carl Zigrosser, Christa M. Gaehde, *A Guide to the Collecting and Care of Original Prints*, New York: Crown Publishers and Print Council of America, 1965.

<sup>263</sup> Dževad Hozo, исто, 475.

<sup>264</sup> Исто, 475-476.

интерпретираног са оригиналног цртежа неког другог уметника, укључујући и моменат обостране сарадње (НКВБ).

## II

Да би се сматрао оригиналом, сваки отисак мора да носи сигнатуру уметника и пратеће податке о редном броју отиска и висини тиража (Бечка декларација). Такође, а) оригинални отисци могу се штампати у ограниченом и неограниченом тиражу (ограничени отисци су они за које је уметник одредио крајњу висину штампе и својеручно их потписао), б) контролни отисци (адекватно означени, „прво стање”, „друго стање”, итд., као и „ауторски отисак”) могу чинити 10% од укупног тиража; поменути отисци не могу бити укључени у тираж, и в) ако тираж није назначен на отисцима, они се третирају као нелимитирана роба на коју се плаћају посебне таксе у земљи и иностранству (НКВБ).

## III

Након штампе планиране висине тиража пожељно је да се матрица на одговарајући начин онеспособи за поновну штампу (прецртавањем плоче по дијагонали оштром челичном иглом или сличним средством, прим. аут.), или да се посебним ознакама назначи да је са матрице одштампан планирани тираж.

## IV

Наведени принципи односе се на отиске за које је уметник припремио и обрадио матрицу, дрвену, камену или од неког другог одговарајућег материјала. Отиске који не испуњавају наведене услове треба сматрати репродукцијама. (НС у овим пропозицијама инсистира на обради матрице уз искључење свих механичких или фотомеханичких поступака).

## V

Условe за регулацију репродукција није могуће прописати, међутим, пожељно је да се репродукције означе као такве да би се без забуне могле разликовати од оригиналних графика. Ако су репродукције нарочитог квалитета, уметник може, ценећи рад штампара који их је реализовао, да их својим потписом потврди.



Дакле, закључак је да се пропозиције, које средином XX века један графички отисак уз све остале примерке из истог тиража чине оригиналним уметничким делом, тичу а) директног учешћа уметника у процесу мануелне израде матрице, применом једне или више традиционалних техника (уз извесне резерве према механичким и фотомеханичким поступцима), као и б) чина самосталне штампе тиража, мада се толерише учешће мајстора штампе али уз присуство уметника, и уз обавезну ознаку посредовања штампара (у већини средина усвојено је право мајстора штампе да поред имена уметника дода своје име на отиснутим графикама). Што се тиче извођења номенклатуре уметничке и/или тржишне вредности отисака, чини се да једино што одваја друге отиске (као што су ауторски отисак или пробни отисак који одобрава штампу) од оних једино валидних из тиража јесте чиста конвенција, или етички<sup>265</sup> принцип, а не естетски квалитет, осим када је разлика међу њима очита, нпр. у степену довршености као код пробних отисака.

Треба скренути пажњу да је из упоредног читања Бечке декларације и пратећих допуна приметно колебање о прихватању употребе репродукцијских средстава у техничком поступку израде матрице и реализације оригиналног графичког пројекта. Док је Бечка декларација (1960) недоречена по питању избора графичких техника (мада се приложено навођење техника поименеце може протумачити и као рестриктивно и обавезујуће), у проширењу дефиниције код НКВБ (1963) примећујемо толеранцију према избору техника, док у формулацији НС (1960, 1965) затичемо изричиту и поновљену искључивост према репродукцијским техникама. Закључак ове ретроспективе више узастопних верзија дефиниције графичког оригинала заправо имплицира да је избор технике важнији од самог дела, било оно замишљено као аутенични уметнички израз или чак као евидентна репродукција истог или другог аутономног уметничког дела. Чини се да су ове резолуције само подстицале фетиш према мануелном раду и класичним, тј. традиционалним техникама и да су као такве већ у старту биле контрадикторне са актуелним праксама индивидуалних уметника који су у свом раду у све већој мери примењивали репродукцијске технике и комерцијалне поступке штампе, односно једноставно речено сва расположива средства која су омогућавала умножавање отисака као оригиналних уметничких дела.

---

<sup>265</sup> Чести су случајеви тржишних манипулација; несигнирани отисци могу бити комерцијално пласирани по нижој цени, док као потписани и обележени према конвенцијама ограниченог тиража могу бити пласирани по већој цени.

Ова ситуација је додатно закомпликована половином XX века готово симултаном појавом великих графичких студија и радионица у којима су уметници могли да изводе графике у сарадњи са асистентима и мајсторима штампе уз примену савремене и индустријске опреме која је пружала много веће тираже него класичне технике и уобичајене методе рада. Прве у низу таквих радионица су Atelier 17 (Paris, France, 1927/New York, USA, 1940) и Ateliers de lithographie Desjobert<sup>266</sup> (Paris, France, 1921), потом Robert Blackburn Printmaking Workshop (New York, USA, 1948), Pratt Graphic Institute (New York, USA, 1956), Universal Limited Art Editions – ULAE (West Islip/Long Island, USA, 1957), Kelpra Studio<sup>267</sup> (Kentish Town, UK, 1957), Poligrafa Obra Gráfica (Barcelona, España, 1961), Tamarind Lithography Workshop (Los Angeles, USA, 1960) или Gemini G.E.L. (Los Angeles, USA, 1965), а са овдашњих простора треба напоменути Atelijer Brane Horvata (Загреб, СФРЈ, 1959). Колаборативни начин продукције у овим радионицама, организован по узору на ренесансне еснафске радионице, (опет) је учинио уметнике мање одговорним за сваку фазу рада, а подстицање техничког експериментисања усмеравало је графику у правцу дисциплинарних „преступа”, што је све заједно константно покретало питање одређивања статуса оригиналности дела према успостављеним дефиницијама, мада мање међу уметницима него међу трговцима уметнинама или међу кустосима који су се суочавали са потешкоћама капитализовања „нових” графика, што сасвим илуструје језгровита „дискусија” уметника, кустоса и критичара у вишеделном чланку „Alice in Dali-Land: On Originality”<sup>268</sup> објављеном 1972. године.

Појаве у *свету уметности*<sup>269</sup>, које ћемо разматрати у следећем поглављу, са рефлексијама у графичкој уметности тестирале су важеће дефиниције графичког оригинала. Док су касније дефиниције варирале у опсегу прихваћених техника и техничких поступака, у свима је остала садржана иста премиса да појам оригинала у графици не подразумева физичку уникатност уметничког дела, већ отисак као потпуно отелотворење аутентичне уметникове мисли и намере, а који по природи графичког

---

<sup>266</sup> Мада је Едмонд Дежобер (Edmond Desjobert) изворно покренуо комерцијалну литографску штампарију, њена врата била су ускоро отворена и уметницима за њихове потребе.

<sup>267</sup> Радионицу је покренуо брачни пар Крис Пратер (Chris Prater) и Роз Кели (Rose Kelly) као комерцијалну сито штампарију коју се недуго потом преоријентисали на сарадњу са уметницима.

<sup>268</sup> Види више: Gabriel Austin, Richard Field, Hubert Prouté, June Wayne, „Alice in Dali-Land: On Originality”, *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 3, No. 2, 1972, 25-29.

<sup>269</sup> Блиско нам је одређење света уметности који даје Шуваковић као скуп индивидуа и институција, односно, социјалних, психолошких, естетских, идеолошких и економских односа који у времену и простору уоквирују процесе стварања, рецепције и потрошње уметности. Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga, 1995, 106-107.

медија долази у више истоветних и једнако вредних примерака окупљених у тираж као вид коначног и потпуног исхода једног графичког пројекта. У освешћеним праксама савремених уметника приметна је синтеза форме и концепта у јединствен естетски ентитет који и примењену технику манифестује као саставну компонентну дела.

Дисконтинуитет у схватању техницизма као уметничке супстанце графике преусмерио је њен развој у правцу сталног пропитивања њених материјалних, естетских и друштвених вредности. Највиши домети графичког стваралаштва, мада и других видова стваралаштва, током друге половине XX века пружили су вишестрану потврду таквих вредности. Графичари и други уметници, у другој половини XX века и последњих деценија изнова провоцирају анализу и критичко промишљање конституената графичке уметности и њихових значења унутар једног друштвено-културног амбијента и спрам *глобалног система уметности*<sup>270</sup>, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

### 2.3. Институционалне матрице

Декларативно проглашење и фактичко освајање аутономије оригиналне графике подразумевало је и њено увођење у поље културе, односно примену практичних и теоријских друштвених и културних протокола за приказивање графичких отисака као уметничких дела. У том процесу, институционалне инстанце валоризовања уметности, које ћемо сагледати кроз три појавна облика (музеј, изложба и кустос), прикључују естетској „датости” графичке уметности и своје матичне културне, политичке или идеолошке концепте, тако да можемо рећи да је перцепција (историје, традиције и дисциплинарности) графичке уметности умногосте обликована дејством моћи ових институционалних позиција, због чега ћемо их означити матрицама. Даље у тексту у свакој од ових матрица сагледаћемо оне факторе који су у различитим развојном периодима графике имали значајног утицаја на формирање њених друштвених, културних и уметничких вредности.

---

<sup>270</sup> Под глобалним системом уметности XX века подразумевамо одређење које даје Олива: „U drugoj polovini XX veka, globalizacija označava savremenu umetničku produkciju i njen internacionalni protok, utvrđujući prevlast neoavangardnih tendencija i pokreta koji se bave eksperimentalnim istraživanjima. Nastaje Sistem umetnosti, čvrst lanac interaktivnih funkcija koje odgovaraju subjektima i uključuju njihovu sopstvenu profesionalnost. Umetnik stvara, kritičar analizira, galerista izlaže, kolekcionar sakuplja, muzej istorijski određuje, masovni mediji veličaju a publika promatra.” Види: Akile Bonito Oliva, „Sistem umetnosti”, у: Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga III*, Beograd: Clio, 2004, 75.

### 2.3.1. Музеј као матрица

Првобитне уметничке збирке које су временом прерасле у музејске колекције, или саме постале музејске институције, биле су изворно приватне уметничке збирке које су настајале у духу времена у својству репрезентације апсолутистичке моћи владара и других властодржаца. Сходно томе владари су издвајали знатна новчана средства за израду или куповину уметничких дела, што су као активност практиковали и наследници круне или други чланови краљевских породица. Док су први облици локалних или регионалних тржишта ликовних добара током XVI и XVII века, окренути раној средњој грађанској класи, подстицали проток робе, дворски уметници стварали су уметност за „гомилање”, тј. за приватне збирке владара. У првом случају уметници су се водили тренутним укусом и потражњом, док су у другом случају овисили о привилегованим ангажманима на двору. Сходно томе, служење уметника и уметности политичкој глорификацији владара имало је директан утицај на друштвену валоризацију и поимање задатака уметности. Та блиска веза између извора политичке и финансијске моћи с једне стране и уметности и културне баштине с друге стране условиће неравноправан однос између ових инстанци и наметнуће потоњим инфериоран положај који ће током времена узимати разне облике следно типовима политичке власти и њихових идеолошких усмерења унутар конкретног друштвеног амбијента. Такви друштвени фактори имаће значајан и понекад одлучујући утицај на програмску и развојну оријентацију једне културне институције и посредно на обликовање традиције и културе једног друштва, као и његове живе уметничке сцене. У структурама моћи, културне институције према томе служе као екстензија политичког или идеолошког утицаја доминантних друштвених фактора.

Сакупљање уметничких дела у прошлости био је подухват који је само привилегована мањина могла да приушти, све до појаве графичких отисака. Поред владара и Цркве као покровитеља уметности, од XV века све је већи број припадника других друштвених структура који сакупљају њима приступачније и доступније графичке отиске у некакве еkleктичне колекције. Графички отисци били су не само финансијски доступнији већ и практичнији за чување. Према наводу историчарке уметности Алисон Стјуарт (Alison Stewart), једна од најранијих приватних графичких збирки је збирка нирнбершког хуманистичког научника и лекара Хартмана Шедела (Hartmann Schedel, 1440-1514), која је обухватала око 300 различитих и разноврсних

графичких отисака залепљених на странице књиге у неку врсту албума.<sup>271</sup> До XVIII века компилације антикних графика, сабраних и залепљених у албуме, чуване су у библиотекама као књиге, а тек се касније затиче случај њиховог појединачног урамљивања и постављања у простор ради декорације или као допуна ентеријеру.<sup>272</sup> Ови албуми и друге сличне колекције испрва или нису имале посебан систем за класификацију графичких отисака или су биле уређиване по принципу груписања отисака према њиховим садржајима. Такав критеријум за сортирање графичких отисака налазимо у упутствима за формирање уметничке колекције у тексту Семјуела Квихелберга<sup>273</sup> (Samuel Quicchelberg, 1529-1567) „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi” из 1565. године. Његов текст практично представља прву „музеолошку” студију идеалног модела универзалне енциклопедијске колекције.<sup>274</sup> Према наводу историчарке уметности Елизабет Хајош (Elizabeth M. Hájós), у класи пет која се односи на збирку уметничких дела, Квихелберг излаже предлог за уређење колекције графичких отисака према темама, тј. према садржајима, чак даје и препоруке за просторни распоред њихове презентације.<sup>275</sup> Овај Квихелбергов тематски принцип примењиван је у пракси као канон за формирање и уређење првих већих приватних графичких збирки.

Многе приватне уметничке збирке завршиле су откупом или донацијом у племићким или краљевским збиркама. То је рецимо био случај са богатом уметничком

---

<sup>271</sup> Alison G. Stewart, „The Birth of Mass Media: Printmaking in Early Modern Europe”, 268.

<sup>272</sup> Anthony Griffiths, „The archeology of the print”, у Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick (ур.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, London/New York: Routledge, 2003, 9.

<sup>273</sup> Семјуел Квихелберг се сматра оснивачем музеологије у Немачкој. Био је лекар, саветник за науку и уметност баварског војводе Албрехта V (Albrecht V) и библиотекар моћне немачке трговачке и банкарске породице Фугер (Fugger).

<sup>274</sup> Koji Kuwakino, „The great theatre of creative thought The Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi ... (1565) by Samuel von Quiccheberg”, *Journal of the History of Collections*, Vol. 25, No. 3, 2013, 303.

<sup>275</sup> Графике према упутству треба аранжирати на три полице, под 10, тј. 11 наслова према теми дефинисаној на основу сродности садржаја, тако да следе на првој полици: Библија; Нови завет; Апостоли и Јеванђељисти; Светитељи; Теолошке студије; Историја хришћанства; Чуда; Ратови; Портрети; Генеалогичка; на другој полици: Природа (Животиње, Биљке, Анатомија); Филозофија; Дијаграми и Табеле (Наука, Уметност, Математика, итд.); Музика; Древна историја; Поезија и Митови; Спорт и Доколица; Спектакли и Античке процесије; Модерни обичаји и церемоније као Лов, Гозбе, Гладијаторске игре и друге активности; Костими; Хералдика; и на трећој полици: Географија; Топографија; Архитектура; Антички споменици; Нумизматика, Прошлост и Садашњост; Машине и Бродови; Оруђа; Разна опрема и намештај; Керамика; Орнаментика. Види више: Elizabeth M. Hájós, „The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quicchelberg, Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi”, *The Art Bulletin*, Vol. 40, No. 2, 1958, 152-153.

збирком француског игумана Мишела д'Марола<sup>276</sup> (Michel de Marolles, 1600-1681), која је откупљена 1667. године за колекцију француског Краљевског графичког кабинета (Cabinet des Estampes<sup>277</sup>). Према Хозовом наводу, ова графичка колекција је организована у две групе отисака: прва група која садржи графичке репродукције уметничких дела старих мајстора и друга група графичких отисака са садржајима из различитих области знања (хералдика, географија, биологија, ботаника, инжењерство, итд.), дакле блиско устаљеном начину класификовања графичких отисака према садржају.<sup>278</sup>

Зачеци модерне институционалне класификације графичких отисака по типолошким целинама, попут код данашњих музејских колекција, падају отприлике у време крајем XVIII века. Ђакомо Дурацо<sup>279</sup> (Giacomo Durazzo, 1717-1794) је конципирао систематизацију колекције графичких отисака аустријског војводе Алберта Казимира (Albert Kasimir von Sachsen-Teschen, 1738-1822) као историјски преглед „школа” према формално естетским карактеристикама графичких отисака, укључујући и примерке савремених уметника (концепт је формулисао у тексту „Discorso Preliminare”).<sup>280</sup> Дурацо је колекцију замислио као енциклопедијску целовитост „светског”, тј. европског уметничког стваралаштва, са дидактичким својством – сходно актуелним просветитељском принципима – да власницима пружи преглед историје сликарства од ране ренесансе до тог доба.<sup>281</sup> Поштујући Дурацове принципе војвода Алберт је наредних деценија обилно употпуњавао колекцију, у великој мери сходно свом афинитету према графичким отисцима са историјским и

---

<sup>276</sup> Мишелова импозантна приватна збирка садржала је око 120.000 разноврсних отисака. Види више: <https://www.bnf.fr/fr/les-collections-destampes#bnf-diff-rents-modes-d-entr-e> Последњи пут приступљено 02.03.2021. у 11:43.

<sup>277</sup> Данашњи Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, види више: <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie> Последњи пут приступљено 02.03.2021. у 13:23.

<sup>278</sup> Види више у: Dževad Hozo, исто, 510.

<sup>279</sup> Ђакомо Дурацо је био ђеновљански аристократа и дипломат. У Бечу је служио као амбасадор Ђенове, а након дипломатске службе постао је кључна фигура у музичком и сценском животу Беча. Током дипломатске службе у Венецији сакупио је уз подршку аустријског војводе Алберта Казимира велики број графичких отисака који су чинили основу будућег бечког музеја графике Албертина (Die Albertina).

<sup>280</sup> Roberto Santamaria, „'Amantissimo di stampe e instancabile a farne raccolta': nuovi elementi per la collezione di Giacomo Durazzo”, у Luca Leoncini (ур.), *Giacomo Durazzo. Teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, Genova: Sagep Editori, 2012, 119-141; Eva Michel, „Collecting in the Age of Enlightenment: The Collecting of Duke Albert of Saxe-Teschen”, у: Andrea M. Gáldy, Sylvia Heudecker (ур.), *Collecting Prints and Drawings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019, 190-202.

<sup>281</sup> Eva Michel, „Collecting in the Age of Enlightenment: The Collecting of Duke Albert of Saxe-Teschen”, 198.

жанровским темама, посебно са пејзажима, како уметника из прошлости тако и из периода неокласицизма и бидермајера. Ова графичка колекција је дуго била приватна и само су ретки појединци изван уског круга војводеове породице могли да јој приступе, попут рецимо Барча док је припремао свој графички лексикон.<sup>282</sup> Када је Аустрија постала република након Првог светског рата 1918. године, збирка је национализована и спојена са збирком графичких отисака некадашње Дворске библиотеке.

Једна од најстаријих јавних колекција графичке уметности је Графички кабинет<sup>283</sup> у Дрездену (Kupferstich-Kabinett, у даљем тексту: ГКД). Као званична установа ГКД је настао 1720. године на иницијативу саксонског кнеза Августа II Јаког (August II der Starke, 1670-1733), када је дворска збирка уметничких дела и артефаката кнеза Фридриха Мудрог, систематизована и подељена у неколико засебних институционаних одељака према врсти ликовних уметности (данашњи дрезденски музеји). Судаћи према студији Кристине Мелцер (Christien Melzer), кустоскиње Берлинског државног музеја (Staatliche Museen zu Berlin), инвентари ГКД сачињени између 1587. и 1741. године показују раст колекције у овом периоду и одражавају промене у приказу, чувању и класификацији отисака.<sup>284</sup> У даљим аквизицијама колекција ГКД је употпуњена графикама саксонских уметника и проширена делима савремених француских и холандских уметника. Динамичан раст ове колекције укључивањем графичких отисака насталих новим техникама и отисака са новим садржајима условио је нужан процес прилагођавања постојећег система уређења колекције. Промене уређења колекције могу се пратити у њеним пописима и пратећим описима техничких карактеристика графичких отисака који су временом бивали све детаљнији како су чувари колекција, који се могу сагледати као претече професионалних кустоса, развијали нове системе за класификовање отисака.<sup>285</sup>

За првог управитеља ГКД постављен је ботаничар и лекар Јохан Хајнрих (Johann Heinrich von Neucher, 1677-1746), који је природњачку таксономију применио на поље историје уметности, тако да систематизација колекције током његовог периода

---

<sup>282</sup> Eva Michel, „Collecting in the Age of Enlightenment: The Collecting od Duke Albert of Saxe-Teschen”, 202.

<sup>283</sup> Данас Музеј графике, цртежа и фотографије и других уметничких дела и артефаката на папиру. Види више: <https://kupferstich-kabinett.skd.museum> Последњи пут приступљено 03.03.2021. у 23:03.

<sup>284</sup> Christien Melzer, „Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738”, *RIHA Journal*, 2010, пар. 17. Доступно на: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/68532/63139> Последњи пут приступљено 23.03.2021. у 00:43.

<sup>285</sup> О праксама појединачних чувара колекције види више: Christien Melzer, „Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738”, пар. 65-69.

поприма израз научне праксе.<sup>286</sup> Он је коренито променио систем класификације отисака. Најпре је одвојио отиске од цртежа, потом их је поделио на националне школе и према техникама, и одвојио је групу репродукцијских отисака од *оригиналних*, тј. уметничких.

За првог „професионалног” управитеља колекције био је постављен 1746. године библиотекар Карл Хајнрих (Carl Heinrich von Heineken, 1707–1791), који је својом публикацијом *Idée générale d'une collection complete d'estampes*<sup>287</sup> поставио темељ научном приступу у проучавању историје графике. Захваљујући сакупљачкој активности током његовог управљања колекцијом ГКД данас поседује једну од најбогатијих колекција раних немачких и италијанских бакрореза.<sup>288</sup> Због нестабилних привредних и политичких прилика након 1756. године изостале су веће аквизиције све до половине XIX века када се ове активности обнављају и када ГКД наставља рад у новој згради под новом професионалном управом, од 1872. године вођеном историчарем уметности Карлом Верманом (Karl Woermann, 1844-1933), а од 1896. године Максом Лерсом (Max Lehrs, 1855-1938).<sup>289</sup> Обојица су се активно бавили истраживањем и писањем о историјском развоју европске графике. Поред набавке цртежа старих мајстора и великог броја графичких отисака ране немачке графике, колекција је у овом периоду обогаћенима и делима немачких романтичара али и савремених немачких и других уметника, међу којима 1883. године Макса Клингера (Max Klinger), 1889. године Макса Либермана (Max Liebermann), потом Кејт Колвиц (Käthe Kollwitz), 1902. године Лотрека, такође Едварда Мунка (Edvard Munch), а после 1918. године и делима немачких експресиониста (Otto Dix, Erich Heckel, Oskar Kokoschka), да би међутим нацистичка управа укинула буџет за аквизиције и, штавише, 1937. године изопштила 381 дело експресиониста, антифашистичких социјалних критичара и апстрактних уметника као декадентну уметност.<sup>290</sup> У овом

---

<sup>286</sup> Christien Melzer, „Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738”, пар. 61.

<sup>287</sup> Ово је био најранији водич за прикупљање графика и најранијих штампаних књига. Carl Heinrich Von Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes: Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres d'Images*, Vienne: J. P. Kraus, 1771. Доступно на: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525109k/f29.item.texteImage> Последњи пут приступљено 15.03.2021. у 23:25.

<sup>288</sup> Verner Šmit, „Kratok istorijat Grafičkog kabineta u Drezdenu”, у: Lazar Trifunović (ур.), *Stara nemačka grafika*, (каталог изложбе), Beograd: Narodni muzej, 1967, 10.

<sup>289</sup> Verner Šmit, исто, 11; Robin Lenman, *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1997, 168.

<sup>290</sup> Verner Šmit, исто, 11.



периоду даљи опстанак ГКД је, поред идеолошког девастирања колекције, додатно угрозила материјална штета настала савезничким бомбардовањем Дрездена током Другог светског рата у којем су зграда ГКД као и друге зграде музејског комплекса готово потпуно уништене. Срећом, већина експоната је претходно била измештена на сигурну локацију и тако спашена од уништења. Совјетска армија их је након краја рата преузела на „чување” у Совјетски савез одакле је већина враћена тек 1958. године у ГКД након обнове зграде. У новим аквизицијама колекција је употпуњена делима немачких уметника XIX века, као и делима међународне савремене уметности, углавном из земаља совјетског блока.<sup>291</sup> Од шездесетих година XX века, под дугогодишњим директором Вернером Шмитом (Werner Schmidt), ГКД је прибавио и велики број дела из западне Немачке, западне Европе и САД. Поред аквизиција, колекција је током друге половине XX века употпуњавања и из донација и поклона.<sup>292</sup> ГКД данас има једну од највећих музејских колекција графика, цртежа и фотографија.<sup>293</sup>

Претеча ГКД била је колекција графика конципирана као *архива*<sup>294</sup> универзалног знања, разноврсна по садржају и у саставу дворског кабинета куриозитета. Због обимног репертоара тема графичких отисака, њиховог малог формата и практичности складиштења, због повољности набавке и широке дистрибуције, ране графичке колекције биле су предодређене за такву функцију као архив знања. Развој и састав раних графичких колекција, као и њихових специфичних задатака у контексту раног модерног представљања и организације знања централне су тачке које се морају узети у обзир при разматрању историје конкретних колекција. Овај модел се може применити у случају колекције ГКД, која је према мишљењу Мелцерове настала мање из уметничких и естетских него из документаристички мотива.<sup>295</sup> Колекција ГКД је преузела специфичну функцију визуелне меморије која је служила

---

<sup>291</sup> Verner Šmit, исто, 12.

<sup>292</sup> Значајну подршку проширењу колекције пружају удружења Пријатељи дрезденских музеја (Staatliche Kunstsammlungen) и Пријатељи ГКД, као иницијативе покренуте са циљем прибављања донација и прикупљања средстава за нове аквизиције. Види више: <http://freundskreis-kupferstich-kabinett.de> и <https://www.freunde-sk-d.de> Последњи пут приступљено 03.03.2021. у 21:02.

<sup>293</sup> Обухвата дела бројних уметника у распону од осам векова из различитих земаља, што укупно износи око 515.000 дела од преко 20.000 уметника. Спектар тема је опсежан и обухвата портрете, пејзаже и мртве природе, као и историјске приказе дворских свечаности и разноврсне научне, профане и библијске илустрације. Види више:

<sup>294</sup> Christien Melzer, „Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738”, пар. 39.

<sup>295</sup> Исто, пар. 40.

стицању, производњи, складиштењу и управљању знањем. Тако су чак графички отисци просторно организовани, у садејству са осталим предметима збирке, служили као помагало за вежбање мнемоничке вештине. То је практично био резон Квихелберговог идеалног модела графичке збирке као ризнице – *Theatrum Sapientiae*<sup>296</sup> – документованог свег знања света сабраног на једном месту. И то је могло би се рећи, судећи по инвентару сличних збирки из тог периода (Беч, Минхен, Амбрас, Праг, Париз), био распрострањен приступ у сортирању и просторном организовању графичких отисака.<sup>297</sup> Ни као основани специјализовани музеј графике 1720. године, ГKD није се пуно разликовао од пређашње функције дворске збирке. У XVIII веку сакупљане су углавном репродукцијске графике културних артефаката из прошлости и дела знаменитих старих мајстора, а уз облике модерног покровитељства тако креирана колекција имала је улогу приказа моћи владара и кроз његово уметничко покровитељство и колекционарство. Од почетка као институционализована збирка, ГKD је био уско повезан са изразом моћи владара и исто тако касније модерне државе, тј. са економским и политичким идејама државне културне политике.

Ако музејску колекцију сагледамо као систем вредности који репрезентује једно друштво, суочавамо се са питањем који су то критеријуми селекције на основу којих друштво, односно одређени појединци, одлучују шта је достојно чувања и презентовања јавности, а шта може бити одбачено и заборављено. На претходним примерима разазнајемо првобитно неселективно акумулирање графика на основу њихове документарне сврхе, од накнадне појаве првих критеријума за њихово естетско и уметничко вредновање који кореспондирају идеолошким и политичким функцијама уметности у одређеном друштву. Европски музеји имају корене у личним и елитним уметничким колекцијама, које су биле смештене у приватним просторима приступачним само ограниченом кругу пријатеља и познаника, или другима уз

---

<sup>296</sup> Квихелберг назива *Kunstkammer* у Минхену „*theatrum*” или „*theatrum sapientiae*”, тј. театар мудрости. Једна алтернативна рана дефиниција термина „*theatrum*” дефинише га као комплетну изложбу одређене врсте узорка. У ренесанси термин „театар” је означавао „компилацију” или „компендијум”. Термин „театар” у писању Ђулија Камила (*Giulio Camillo*) наводи на везу између мнемоничког система и устројства збирки овог времена. Такође, ризнице куриозитета биле су просторно уређиване према мнемотехничким принципима. Упореди: Angelina Milosavljević, „*Ars Memoriae* ulazi u muzej”, *Istorija umetnosti 1-2*, (годишњак), Београд: Друштво истраживача уметности Србије, 2002, 81-96; Милена Б. Јокановић, „Кабинети чудеса у свету уметности: Употреба историјских модела колекционирања у савременој уметничкој пракси”, (докторска дисертација, Филозофски Факултет, Универзитет у Београду, 2017). Доступно на: <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/9870> Последњи пут приступљено 06.03.2021. у 11:02.

<sup>297</sup> Види више у: Christien Melzer, *Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett: Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560-1738)*, Hildesheim: Olms, 2010.

одговарајућу препоруку, међу којима су готово увек били богати и образовани мушкарци. Иако се опсег посетилаца колекцијама донекле проширио оснивањем јавних музеја у XVIII веку, оне су остале ексклузивне и недоступне за већину људи. Социолог Тони Бенет (Tony Bennett) стварање јавног музеја повезује са феноменом међународних изложби, тј. са *излагачким синдромом*<sup>298</sup> (*the exhibitionary complex*) као појавим у XIX веку чија је парадигма Велика изложба у Лондону 1851. године. Бенет појаву јавног музеја исказује двома супротстављеним окосницама: с једне стране музеји су испољавали универзалистичке аспирације у представљању људског рода, али с друге стране чинили су то селективно, подређујући ту нарацију изразитој хегемонији европске империје.<sup>299</sup>

Током целог XIX и дуго током XX века структурирање уметничке колекције, као и следствене аквизиције, биле су у знатној мери условљене идејом националне државе и пројектом конструисања националног културног идентитета. Национали дускурс, у смислу затворених и према унутра окренутих идеолошких уверења о постојању посебних држава које имају своје јасно дефинисане хомогене културне идентитете, налагао је конструисање рационалних категорија и интелектуалних оквира неопходних за његово функционисање. Музеји су представљали перформативне и материјалне изразе националних идентитета. Као просторне мапе света музеји су конструисали разлике између других нација или етнија, и тако институционално испостављали „знања” као неупитне чињенице.<sup>300</sup> Организовање уметничких дела у националне школе током XIX и добрим делом XX века служило је као заједнички систем вредновања уметности која је све више циркулисала различитим националним тржиштима. Такав систем је постављао полу/пропустљиве границе ка спољним утицајима као и нормативе према унутарњим дешавањима. Музеји су деловали као институционални „апарати” за утврђивање естетске, уметничке и културне вредности уметничког дела, односно за извођење дела уметничким, у активностима излагања, тумачења или интерпретирања, што ће први радикално демистификовати Марсел Дишан (Marcel Duchamp) својим редимејдима (најпре „Fountain”, 1917), а сасвим изричито и конструисањем личног „музеја” по својим правилима („La Boîte-en-valise”,

---

<sup>298</sup> Навод према: Пјотр Пјотровски, *Критички музеј*, Београд: Европа Ностра Србија/Центар за музеологију и херитологију, 2013, 26.

<sup>299</sup> Исто.

<sup>300</sup> Sharon Macdonald, „Museums, National, Postnational and Transcultural Identities”, *Museum and Society*, Vol. 1, No. 1, 2003, 1-2. Доступно на: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/3/50> Последњи пут приступљено 26.03.2021. у 15:38.

1935-1940), преузимајући ингиренције институције у прокламовању једног објекта уметничким делом.

Економска вредност уметничких дела такође је имала утицај на „надградњу” њихове уметничке вредности, при чему економска вредност надилази прост ефекат акумулације рада у уметничком делу и представља онај вишак вредности који није дат само као новчани еквивалент, већ „као сложена смеша и, често *збрка* новчаног еквивалнета са друштвеним, културалним и уметничким вредностима, улогама и ефектима који се ’лепе’ уз уметнички производ у постпродукцијским разменама и презентацијама (...) уметничког дела”<sup>301</sup>. Комерцијални успех уметничких дела на интернационалном тржишту могао је да делује као „потврда” њихове уметничке и културне вредности и да потакне задобијање националног значаја којим она заслужују место у музејским колекцијама.<sup>302</sup> Рецимо, вредновање импресионизма као „врло” француске националне уметности у великој мери је заслуга Дуран-Руела и његових пословних тактизирања у позиционирању импресионистичких уметничких дела на иностраном, посебно америчком, тржишту. Такав *спољни* фактор је, разумљиво, у стручно вредновање уносио извесне резерве и некритичке критеријуме и не/толеранцију у процењивању уметничке прошлости и садашњости. У међувремену, према савременим уметничким појавама постојала је стална подозривост, нарочито ако оне нису биле сагласне канонским или конвенционалним вредностима. На пример, Бурти је 1890. године посредовао у аквизицији графика за збирку Луксембуршког музеја (Le musée du Luxembourg), а из његове селекције графика за откуп са друге независне изложбе ДСГ, држава је ипак откупила дела оних уметника који су већ били заступљени (и потврђени) на званичном париском Салону.<sup>303</sup> Музеј је у том смислу место или тачка сталне напетости између мноштва потенцијалности уметности и канонског идентификовања уметности на основу традиције и традиционалних вредности. Тако су бројна уметничка дела остала ван музеја, посебно дела жена, разних мањина, аматера, тј. ствараоца који искачу из западног концепта *белог мушкарца великог уметника који ствара ремек-дела*. То значи да музејске збирке које почивају

---

<sup>301</sup> Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа, Преступи и/или приступи ’дискурзивне анализе’ филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Београд: Орион Арт; Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 2010, 129.

<sup>302</sup> Види више: Jan Dirk Baetens, Dries Lyna, „Introduction: Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade”, у Jan Dirk Baetens, Dries Lyna (ур.): *Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden; Boston: Brill, 2019, 1.

<sup>303</sup> Lindsay Leard, исто, 358-360.

на идеји трајности канона као културног ауторитета представљају идеолошки апарат конструкције друштвене моћи и доминације. Тек отварањем и темељним преиспитивањем са различитих позиција канона мушке доминације током XX века сугерисане су разноврсне *историје уметности*. Рецимо „официјална” историја уметности ретко помиње жене графичаре из прошлости, а ретко их затичемо и у сталним поставкама музејских колекција. Тако је изложба „Printing Women: Three Centuries of Female Printmakers, 1570-1900”<sup>304</sup>, отворена 2015. године у Њујоршкој јавној библиотеци (New York Public Library), *открила* јавности бројне жене које су се бавиле графиком од њене најраније појаве. Трагом Шуваковићеве дискурзивне анализе канона и традиције, можемо да закључимо да је оно што је ова изложба заправо стварно открила је да канон западне уметности није био постављен на такав начин да би жене биле узете у обзир, тј. да је канон тиме политичко питање којим једно друштво изводи идентификацију и интерпелацију индивидуално или колективно ситуираног субјекта привидном саморазумљивошћу уметности, књижевности или културе у конкретним историјским и географским условима и околностима.<sup>305</sup>

Интернационализација европских уметничких светова током XIX века била је уско испреплетена са концептуалним категоријама које је спорила по својој природи (нивелишућа инструменталност размене и економског ситуирања уметничких дела), тј. са уметничким или комерцијалним етикетама које се односе на националност и са структурама знања заснованим на разликама утемељеним у националном идентитету, а које су најочљивије артикулисане у подели уметничке продукције на засебне националне „школе” у (популарној) уметничко-историјској литератури, уметничкој критици, раним музејским каталозима, аукцијским каталозима и каталозима савремених уметничких изложби и комерцијалних галерија.<sup>306</sup> Иако је интернационално тржиште подстицало циркулацију и размену уметности, уметничка дела у музејима и галеријама дуго су и током XX века била пласирана по националној подели. Национална инстанца служила је као концептуална парадгима за процену уметника и уметничких дела према националној школи којој су припадали и карактеристикама које јој се приписују, или, у широј перспективи, чак и у односу на саму нацију одакле је потекла, у односу на њене људе и историју. Тако се, на пример

<sup>304</sup> Види више: <https://www.nypl.org/printing-women-selections#Anchor%202> Последњи пут приступљено 25.03.2021. у 22:40.

<sup>305</sup> Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа, Преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, 134.

<sup>306</sup> Jan Dirk Baetens, Dries Lyna, исто, 2.

графичка техника дрворез начелно везује за немачку културу и традицију, а која судећи према речима Лазара Трифуновића<sup>307</sup>, уз технику бакрорез одражава опште особине немачке уметности, тј. савршену технику, бриљантни цртеж и високо развијени смисао за детаљ.

Иако је реторика јавних музеја током XIX и XX века одбацивала област трговине и давала приоритет образовању и моралном уздизању, ипак како је идеја националне државе након Другог светског рата поступно губила на значају у процесу развоја глобализујућег економског тржишта, тако су на глобализованој уметничкој сцени, музеји од институција образовања идеалних грађана „напредовали” до образовања идеалних потрошача. Другим речима, музеји су постали саиграчи уметничког тржишта.

Развојни пут музејских графичких колекција прати, или тачније, рефлектује трасу кретања/промена економске и политичке моћи, од приватно-ексклузивистичког, преко национално-елитистичког до транснационално-економског „фундаментализма”, тј. глобализујуће туристичке спектакуларизације музеја. Музеји се данас „филују” читавим инстант збиркама савремених дела у тактизирању музеја са краткорочно или дугорочно финансијским исплативим изложбама. У случају графичке уметности та појава је махом подстакнута пласирањем понуде графика у форми портфолија од стране издавача или графичких радионица. Купац тако сасвим прикладно може да прибави читаву колекцију графика једног уметника, док у случају мешовитог портфолија тренутно добија инстант изложбу. У фокусу таквих аквизиција су звучна имена и мегазвезде који подижу позорност уметничке и шире јавности. Рецимо, Национална галерија Аустралије (National Gallery of Australia, у даљем тексту: НГА), која у свом пословању практикује и музејску традицију колекционарства, откупила је тако 1974. године преко 600 графика америчких уметника из колекције студија Gemini G.E.L., и то осам година пре него је званично отворена.<sup>308</sup> Такве набавке подузимају музеји и галерије који поступају као предузећа са економским интересом у експресном позиционирању на глобалној мрежи галерија и музеја, окренути туристима пре него уметничкој публици. Овакве музејске праксе заправо одражавају *културну логику*

---

<sup>307</sup> Lazar Trifunović, „Predgovor”, у: Lazar Trifunović (ур.), *Stara nemačka grafika*, (каталог изложбе), Beograd: Narodni muzej, 1967, 7.

<sup>308</sup> Jane Kinsman, *Kenneth Tyler printmaking collection. History of the collection.*

[https://nga.gov.au/internationalprints/tyler/content/history.cfm#\\_ednref3](https://nga.gov.au/internationalprints/tyler/content/history.cfm#_ednref3) Последњи пут приступљено 17.03.2021. у 15:41.

каснoг капитализма<sup>309</sup>, тј. заокрет ка светском систему мултинационалног капитализма, који наступа отприлике у време поменутих аквизиција НГА, а који се, тек да приметимо, даље развио у трансационални капитализам<sup>310</sup> који је већину сфера друштвеног живота претворио у просто пословање. Постмодернистички мултикултурализам као економска верзија културног плурализма, пружио је основу за развој тржишно усмерене културе и креативних индустрија који области културе и уметности комодификују до крајњих граница и економски прожимају са другим уносним секторима.<sup>311</sup> Не само да ничу читаве музејске колекције, већ ничу и нови музеји, сваки као грандиозан архитектонски примерак са придодатим другим садржајима за конзумирање (кафетерије, сувенирнице, бутици), све у циљу што потпунијег „искуства” посетилаца. Преиспитујући политичке и економске ефекте на савремену музеологију, Макс Рос (Max Ross) је у закључку истраживања из 2004. године указао на изражену везу између комерцијализације музеја и нових музејских теорија и пракси.<sup>312</sup> Иако је његово истраживање ограничено на подручје Велике Британије сасвим је индикативно за парадигму нове (глобалне) културне политике.<sup>313</sup>

Иако су графике настале у прошлости циркулисале у великом броју, примерци који се данас налазе у музејским колекцијама, како сугерише Антони Гриффитс<sup>314</sup> (Anthony Griffiths), спашени су из бездана времена захваљујући сакупљачкој активности колекционара, били они обични грађани, племство или владари, сваки са другачијом намером, уређењем и виђењем своје колекције. У првобитној музеолошкој пракси презентације и излагања, те графике су физички истрзане из оригиналних албума и тиме истрзане из оригиналних историја, те институционално контекстуализоване као уметнички узуси. Оно што је својевремено служило као документ, инструмент знања или корелат другом уметничком делу, у музејима је претворено у културну баштину једне цивилизације као светли пример највиших домета уметничког стваралаштва.

<sup>309</sup> Frederik Džejmson, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma”, у: Jelena Đorđević (ур.), исто, 489-528.

<sup>310</sup> Види више: Татјана Драгичевић Радичевић, „Корпоративни капитализам, крај једне доктрине – апстракционизам или креативна деструкција”, *Политичка ревија*, Година (XXII) IX, Vol. 25, бр. 3, 2010, 157-174.

<sup>311</sup> Види више: Ирина Милутиновић, „О културној демократији на неолибералним тржиштима или зашто о укусима треба расправљати”, *Култура*, бр. 160, 2018, 110-131.

<sup>312</sup> Max Ross, „Interpreting the new museology”, *Museum and Society*, Vol. 2, No. 2, 2004, 100. Доступно на: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/43/65> Последњи пут приступљено 25.03.2021. у 16:35.

<sup>313</sup> Упореди са: Ирина Милутиновић, „О културној демократији на неолибералним тржиштима или зашто о укусима треба расправљати”.

<sup>314</sup> Anthony Griffiths, „The archeology of the print”, 27.

Иако једна музејска уметничка колекција представља пројекат у процесу (аквизиције су и даље саставни део развоја колекције, такође кустости константно ревидирају делове колекције, испитују периоде, регионе, идентитете уметника), фондус једне музејске колекције данас, тј. онај фрагмент који се налази у сталној поставци, у великој мери и даље одражава концепцијску и просторну организацију временске ленте историје уметности сегментиране према националним епизодама. Једна графичка колекција, тако селектована, структурирана и представљена, чини линеарну епистемологију која садржи латентну конкурентност и (и даље) конотира принцип (националног) првенства у развоју и иновирању графичке уметности.

### 2.3.2. Изложба као матрица

Јавне институционалне изложбе су од првих појавних облика представљале моћан инструмент валоризације и регулације уметности. Као екстензија уметничких академија изложбе су служиле за потврђивање владајућих естетских канона и догматских вредности у уметности. Рецимо Француска академија уметности (L'Académie de Peinture et de Sculpture, 1648) је путем париског Салона – 1667. године првобитно дворске, а од 1725. године јавне изложбе – кроз изабрана дела својих чланова диктирала друштву академски конзервативни уметнички стил.<sup>315</sup> Салон је манипулисањем наградама и награђивањем оних уметника који су се уклапали у догматизоване програме академије репродуковао доминирајући систем естетских вредности. С обзиром да је Салон током XIX века уметницима представљао једину прилику за јавно излагање слика, а самим тим и једини начин да постигну репутацију, утицај Салона је био огроман. Међутим, конзервативној матрици париског Салона, и сличним изложбама у другим државама Европе, супротставиле су се локалне прогресивне и самостално организоване независне изложбе у алтернативним изложбеним просторима. На пример, нетрпељивост према академској уметности званичног париског Салона кулминирала је низом изложби „независних” уметника импресионистичког покрета почев од 1874. године.<sup>316</sup>

Са конституисањем графике као самосталне уметничке дисциплине, крајем XIX века практично се појављује и нови тип изложбе, изложбе специјализоване за одређену

<sup>315</sup> Elizabeth Gilmore Holt, *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton: Princeton University Press, 1983, 3.

<sup>316</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 75-76.



врсту уметности. Организоване су бројне изложбе широм Европе, под њихом утицајем и изложбе у САД (последње две декаде XIX и прве две декаде XX века)<sup>317</sup>, са циљем представљања искључиво ауторских графика савремених уметника. Ове изложбе би се могле разумети као тежња чистом прегледу графичке уметности и успостављању дистанце од сликарства као пређашње референтне тачке за графику. Ове изложбе првобитно је карактерисала инклузивност и солидарност, да би постепено и саме задобиле институционалне и рестриктивне оквире.<sup>318</sup> Док су с једне стране изворно допринеле редефинисању графичке уметности, с друге стране временом су успостављањем дисциплинарности ликовне графике уводиле и ограничења која су се заснивала на техничким и другим конвенцијама које смо претходно размотрили.

Ова правила постала су обавезујућа за уметнике приликом аплицирања за учешће на изложбама. Успостављање низа правила за учешће на изложбама интернационалног карактера, која су конципирана на основу контекста западне графичке традиције, представљала су вид успостављања евроцентричног дискурса графичке уметности и културне хегемоније Запада. Прихватање постављених правила практично је представљало принудну идентификацију са вредностима која су далека или опречна другим културама и традицијама. Рецимо у традицији јапанске или кинеске графике није постојала пракса сигнирања и обележавања отисака по принципу који смо претходно навели, а такође су се разликовали и стандарди у форматима папира. Пропозиције које су временом утврђене на конкурсима за учешће на интернационалним изложбама могу да делују рестриктивно према уметницима који их се не придржавају. Другим речима, изворни демократски карактер и лака мобилност графичких отисака поступно су устројени низом програмских правила специјализованих графичких изложби, дефинисаних према европским естетским

---

<sup>317</sup> Већ смо поменули изложбе првих француских и енглеских професионалних графичких удружења. За друге сличне изложбе у државама Европе и САД види више: Rona Schneidr, „The American Etching Revival: Its French Sources and Early Years”, *American Art Journal*, Vol. 14, No. 4, 1982, 40-65; Raymond L. Wilson, „The Rise of Etching in America's Far West”, *Print Quarterly*, Vol. 2, No. 3, 1985, 194-205; Phillip Dennis Cate, Gale B. Murray, Richard Thomson (ур.), „Select Chronology of Artists' Prints in France”, исто, 176-177; Nicole Simpson, „Prints on Display: Exhibitions of Etching and Engraving in England, 1770s-1858”, (докторска дисертација, The Graduate Center, City University of New York, 2018), 196-206. Доступно на: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/2501/](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2501/) Последњи пут приступљено 18.03.2021. у 19:55.

<sup>318</sup> ДСГ је 1891. године преиначено у Француско друштво сликара-графичара што је значило да су чланови могли да буду само домаћи уметници, а исто правило је важило и за учешће на изложбама овог удружења, због чега од те године нису могли као до тада да учествују Писаро (Camille Pissarro) и Касат (Mary Cassatt) пошто нису били француски држављани. Упореди: Lindsay Leard, исто, 361; Енднота бр. 16 у Phillip Dennis Cate, исто, 45.

идејама и уметничким праксама, и како смо видели, према државним прописима и законима.

Прве интернационалне изложбе графике имале су за циљ светску промоцију ове уметности, приказивање актуелности продукције, подстицање културне размене и институционалне сарадње као и професионалне комуникације између уметника. Развојни пут идеје за такву изложбу може се пратити до националних привредних сајмова и универзалних светских изложби, на којима су графичке технике и штампа првобитно приказиване у склопу привредног и индустријског сегмента под секцијом техничких достигнућа, а потом као засебни програмски сегменти у области уметности. Принцип националних павиљона на светским изложбама остао је окосница организације поставке радова на институционалним интернационалним графичким изложбама. Док су музеји и музејске збирке са сталним поставкама служиле у пројекту конституисања националног идентитета, ове интернационалне изложбе деловале су као платформа за „утркивање” у уметности на националној основи. Уметници су на овим изложбама учествовали у националним селекцијама као представници својих земаља. Такав принцип се практикује и данас на бројним изложбама графике, посебно на графичким бијеналима.

Динамична графичка излагачка активност на интернационалном нивоу која се бележи средином XX века подстакла је појаву интернационалне изложбе посебног бијеналног карактера. Интернационална графичка бијенала представљала су везу између локалног и интернационалног уз латентну компонентну конкуренције на националној основи. Ове манифестације, замишљене као „плурализам гласова”, организоване су као рекурентне изложбе са циљем приказивања актуелности савремене графичке продукције у свој стилској и техничкој различитости али у оквиру утврђених дисциплинарних конвенција. Ове манифестације организоване су на иницијативу појединаца или професионалних удружења, као колаборативни подухват са државним културним и привредним институцијама, неретко уз одговарајућу финансијску подршку, што наглашава њихов првобитни национални значај и упућује на извесну програмску условљеност која је рефлектовала политичке и/или идеолошке прилике тог времена. Пропозиције и уметнички критеријуми за учешће на овим манифестацијама заснивали су се на резолуцијама које смо претходно поменули, и представљали су оријентире за селекцију радова коју је вршила стручна комисија састављена од домаћих и страних уметника, историчара уметности, ликовних критичара и кустоса. Правила учешћа пројектовала су успостављену дисциплинарску матрицу, а

њихово прихватање од стране уметника вођених мотивом професионалне афирмације и стицања интернационалне репутације, поступно је формализовало такве генерализације графичке уметности које су постале заједничке пракси велике већине уметника.

Циклично понављање ових манифестација може се сагледати и као вид утврђивања западне хегемоније или глобализације европске културне традиције (већина првих графичких бијенала била је географски ситуирана у државама на тлу Европе које су се консолидовале по питању тумачења и дефинисања графичке уметности, што се односи и на њихове колонијалне домене). У исходу послератног прегруписања света и блоковске поделе након 1945. године, и ове манифестације имале су улогу у пројекту наметања економског, политичког и културног модела Запада и тежње успостављању асиметрије моћи. Ако се позовемо на Алтисерова<sup>319</sup> (Louis Althusser) разматрања идеолошких апарата државе, по којем култура свакако спада међу њих, можемо рећи да бијенала графике (и не искључиво графике), као специјализоване „институције” које делују и изван територијалних граница државе/а у корпусу идеолошког Запада, представљају инструмент „меке” моћи, тј. служе као средство за подстицање позитивне привлачности и, под статусом добровољности, изазивања рационализованог кооптивног понашања и прихватања постављених услова и пропозиција под претпоставком остваривања професионалних бенефита које ове манифестације обећавају уметницима (професионална афирмација, интернационална препознатљивост, медијска експонираност, новчане и друге материјалне или симболичне награде, итд). Гледана кроз призму Грамшијевог<sup>320</sup> (Antonio Gramsci) концепта хегемоније, првобитна (и дуготрајна) универзалност графичких бијенала (свако и графичких тријенала) потврђује невидљиви утицај једне идеолошке матрице њеним инфилтрирањем управо кроз репликацију изворних и узорних модела (и развојних облика) ових манифестација у државама других регионалних типологија заснованих на политичкој и економској идентификацији (Источна Европа), чак и када су у питању напори деколонизације, или скорије, рефлекси економске глобализације и децентрирање Запада (Пацифички обод, Глобални Југ). Од Венецијанског бијенала (1895) као најстаријег бијенала савремене уметности, преко каснијег бујања сличних бијенала у европском језгру, као и у случају другог таласа појаве бијенала на

---

<sup>319</sup> Luj Altiser, „Ideologija i državni ideološki aparati”, у *Ideologija i državni ideološki aparati. Beleške za istraživanje*, Karpos: Loznica, 2019, 7-56.

<sup>320</sup> Antonio Gramsci, „Hegemonija, intelektualci i država”, у: Jelena Đorđević (ур.), исто, 149-150.

глобалном нивоу, бијенале има (не тако) скривену улогу у пољу симболичке борбе за моћ у локалном, националном и транснационалном контексту. У овом контексту, према речима политичког теоретичара Оливера Макарта (Oliver Marchart), бијенала представљају „машине хегемоније” које повезују локално и глобално у пољу симболичке борбе за легитимитет моћи.<sup>321</sup>

Најстарије интернационално бијенале графике је љубљанско Међународно бијенале графике, које је основано 1955. године. Већ у својој раној фази, ово бијенале је концепцијски постало узорни модел за друга графичка бијенала и сличне догађаје у свету, међу првима бијенале у Токију (Јапан, 1957), тријенале у Гренхену (Швајцарска, 1958), и за друга која су уследила: тријенале у Кракову (Пољска, 1966), бијенале у Фиренци (Италија, 1968), бијенале у Брадфорду (Велика Британија, 1968), тријенале у Талину (Естонија, 1968), бијенале у Фредерикстаду (Норвешка, 1972), итд. Од самих почетака ова манифестација је нудила преглед рецентне интернационалне графичке продукције али је (неуобичајено) представљала институционални простор и за преиспитивање крајњих стилских, техничких и концепцијских граница ове дисциплине о чему ћемо детаљније разматрати у последњем поглављу.

С обзиром да су ова бијенала уско оријентисана на једну уметничку дисциплину, временом су се вредносно разилазила са тенденцијама наступајуће постмодернистичке мултидисциплинарности и касније трансдисциплинарности. Уметност с краја XX века не мари за тврде границе дисциплина или уопште за категорију дисциплине као формативне продукцијске категорије. Држећи се ортодоксије из времена самопотврђивања, графичка уметност је на ивицама новог миленијума забележила епизоду самоизолације, а графичка бијенала су тако служила као резервати за једну врсту уметности која је више полагала на концепт традиције него на активно трајање. Међутим, током последње две декаде графичка бијенала прошла су кроз радикалне концепцијске и програмске трансформације којима је графичка уметност, ако не враћена, онда бар приближена комплексу савремене уметности.

---

<sup>321</sup> Oliver Marchart, „The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery”, OICURATING, Issue 46, 2020, 22, [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue46/OnCurating\\_Issue46\\_WEB.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf) Последњи пут приступљено 04.02.2021. у 14:25.

### 2.3.3. Кустос као матрица

Карика која повезује претходне две инстанце институционалног утицаја на графичку уметност огледа се у фигури кустоса. У оба случаја кустос има улогу моћи; док у првом заступа позицију институционалне моћи, у другом случају заузима позицију моћи као „институција” по себи. Заправо ове две позиције деловања кустоса представљају трајекторију кретања развоја професије кустоса, од чувара институционалне матрице која репродукује један наратив историје уметности до слободног актера који у свету савремене уметности делује интервентно и самостално производи „матрице”.

Карактеристике задатака музејског кустоса са почетака ове професије можемо исказати значењем назива „Keeper” и „Curator” који су се примењивали за ову радну позицију у музејима Велике Британије током XIX века, а који у дословном преводу значе чувар односно надзорник збирке, дела збирке, или у неким случајевима и самог музејског здања и особља.<sup>322</sup> Овај назив је и данас у примени, рецимо у Британском музеју (енг. British Museum) у Лондону за свако одељење постоји посебан Keeper.

Иако музејски кустос има „сужен” обим деловања који се махом везује за матичну институцију, његов професионални утицај са те позиције може да резонује и изван институцијем, у пољу оне уметности која кореспондира профили музеју. На пример, врло је утицајно професионално деловање Артура Хинда (Arthur M. Hind) с почетка XX века на обликовање наратива о историји гравуре и бакрописа, којем је легитимацију дала управо Хиднова позиција кустоса за цртеж и графику (Keeper of Prints and Drawings, 1933-1945) у Британском музеју. Хинд је 1923. године написао „свеобухватну” историјску студију<sup>323</sup> о гравури и бакропису која је учврстила хегемони западни канон овог сегмента графичке уметности. Наиме, Хиндов обухват и приказ само европских уметника имплицирао је ирелевантност других регионалних и историјских појава и облика графичке уметности. Књига је до 1963. године доживела више издања и дуго је представљала основну литературу за проучавање историје графике и подучавање графичке уметности. Ако се узме у обзир и образовна функција музеја, удео музејског кустоса као еспонента институције и као стручњака у одређеном

<sup>322</sup> Види посебно фусноту бр. 12 у: J. Lynne Teather, „The Museum Keepers: The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism”, *Museum Management and Curatorship*, No. 9, 1990, 25-41.

<sup>323</sup> Arthur M. Hind, *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the year 1914*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1923.

пољу уметности, на формирање *научно утемељењог* „општег знања” може бити огroman што свакако већ потврђује случај утицаја Хиндове студије.

Да би се актуелно уметничко стваралаштво ажурно (или ретроактивно) увело и уклопило у систем музејске репрезентације, кустос изводи легитимисање (још увек историјски непостојећих) одабраних уметничких дела као „маркера” за одређену појаву или појаве које треба методолошки организовати у логички след линеарног развоја уметности, иначе преовлађујућем принципу до средине XX века. Један од најранијих таквих захвата је рецимо рад Алфреда Бара (Alfred H. Barr) као директора Музеја модерне уметности у Њујорку (Museum of Modern Art – MoMA). Иако по вокацији историчар уметности, Бар се својим кустотско-музеолошким активностима – постављање привремених тематских изложби, те ретроспективних изложби историјски значајних и актуелних уметника и појава, праксом линеарне просторне организације хронолошког следа представника модерних покрета којим је сугерисана развојна линија, тј. историја модерне уметности, парадигматско дизајнирање поставки у неутралном окружењу „беле коцке” у линеарном низу са слободним простором између слика уз примену техничких и дидактичких натписа, итд.<sup>324</sup> – приближио професионалној пракси кустоса како је данас схватамо. За једну такву прегледну изложбу „Кубизам и апстрактна уметност” („Cubism and Abstract Art”<sup>325</sup>) из 1936. године, на насловну страну каталога постављена је схема *изама* (синтетизам, неоимпресионизам, фовизам, кубизам, футуризам, итд) која практично представља „родослов” модерне уметности. Ова изложба заправо скицира позицију моћи кустоса који елементе савремености уписује у историју уметности, односно селекује, сакупља и интерпретира уметничка дела из јучерашње прошлости и садашњости, концептуализује за њих „стилски” оквир, изводи периодизацију и уводи их као чињеницу у историју уметности. Треба додати да је ова изложба потцртавала хегемони дискурс историје уметности изражено евро-западног вектора, тек са местимичним наводима „спољних” референци (јапански дрворез, афричка скулптура), што се може очитати и кроз различите колористичке акценте натписа на корицама каталога.

Знатно израженије интервентно деловање у пољу актуелности уметничке продукције свакако је у случају појаве самосталног кустоса током друге половине XX

---

<sup>324</sup> Види више: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: The MIT Press, 1998, 61-80.

<sup>325</sup> Каталог доступан на: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf)  
Последњи пут приступљено 04.04.2021. у 23:21.

века, којом се професија кустоса подваја, тј. одваја од искључиве стационараности у некој матичној институцији. Самостални кустос се креће кроз мрежу галеријских и изложбених догађаја и као активан и моћан актер савремене уметничке сцене својим деловањем суптилно је усмерава или креира. Такво је деловање Харалда Земана (Harald Szeemann, 1933-2005) који представља једног од првих самосталних кустоса по сопственом избору.<sup>326</sup> На изложби „Documenta 5” (30.7. – 8.10.1972. Касел, Немачка), на којој је именован као уметнички директор, Земан је практично успоставио позицију кустоса као нулте тачке концепта и продукције једне изложбе. Изложба у режиму кустоске праксе не ставља у фокус дела уметника већ концепт кустоса који се служи изложбом као сопственим медијем изражавања, како то каже и сам Земан<sup>327</sup>. Кустос конципира изложбу која не представља састав уметника блиских по техници и стилу и организованих у сегменте према националној припадности, већ селекује и окупља хетерогену групу уметника које доводи у везу једино његов концепт. Другим речима, кустос се служи делима уметника као грађом или материјалом за изражавање сопствених запажања, виђења ствари или концепата, а којима конструише блиска, другачија или потпуно удаљена значења у односу на појединачна изложена дела.

Као пример интерпретативног уобличавања појава графичке уметности поменућемо са овдашњих простора феномен *Загребачке сериграфије*. Јеша Денегри, историчар уметности, ликовни критичар и бивши кустос Музеја савремене уметности у Београду (1965-1991), организовао је 1968. године у Салону Музеја савремене уметности у Београду изложбу сериграфија хрватских уметника у саставу: Јурај Добровић (Juraj Dobrović), Еуген Фелер (Eugen Feler), Младен Галић (Mladen Galić), Анте Кудуз (Ante Kuduz), Иван Пицелј (Ivan Picelj), Александар Срнец (Aleksandar Srnc) и Мирослав Шутеј (Miroslav Šutej), а коју је употребио као платформу за инаугурисање феномена који је назвао Загребачка сериграфија. Према речима Денегрија, у основи ове изложбе је покушај „сумирања постојећих резултата и искустава на плану нове апстракције у савременој југословенској графици”, а које он препознаје у интересовању за технику сериграфија исказаном са више индивидуалних становишта која се, „без обзира на различитости њихових ужих методолошких и

---

<sup>326</sup> Харалд Земан је каријеру самосталног кустоса започео након напуштања позиције директора изложбеног простора савремене уметности *Kunsthalle* у Берну коју је вршио у периоду 1961-1969.

<sup>327</sup> Beti Žerovc, „'Making Things Possible': A conversation with Harald Szeemann”, *MJ – Manifesta Journal*, No. 1, 2003, 32.

формалних поставки, могу објединити у целину релативно хомогеног карактера”.<sup>328</sup> У преокупацијама ових уметника графика заузима значајно место мада они нису графичари по својој основној вокацији и делатности, будући да, како Денегри истиче, сликарство, објекти и амбијенти чине примарни, претежни и највреднији део њихових уметничких продукција<sup>329</sup>. Иако се ради, судећи према речима Денегрија, о хетерогеном саставу изразитих индивидуалности за засебним појединачним концепцијским физиономијама и радним биографијама, он их доводи у везу најпре на стилској равни, тј. према склоности к апстрактној уметности, односно конкретној уметности геометријских облика, минимализму, примарним и планираним структурама, при чему се тиме ипак не изводи програмски заснован уметнички колектив.<sup>330</sup> Занимљиво је поменути и да оно што ове уметнике суштински повезује јесте идеолошка равна интернационалног неоконструктивистичког покрета *Нове тенденције* (1961-1973, даље и тексту НТ) којег су већина били актери. Штавише, сериграфија је одиграла кључну улогу у реализацији једног од основних циљева идеологије покрета НТ – тежње ка појачаној продукцији и дистрибуцији уметничких порука посредством категорије мултипла као индустријски произведених уметничких објеката. У оперативној немогућности индустријске продукције мултипла, као замена послужила је техника сериграфије која је на задовољавајући начин обављала првобитно постављени програмски задатак, а која се потом стицајем околности, како каже Денегри, „претопила и потпуно уклопила у врло широко подручје савремене плуралистичке графичке продукције”<sup>331</sup>.

Како можемо да испратимо, Денегри нам у овом случају пружа *par excellence* пример интервентне кустоске праксе: он производи наратив којим креира аутентичну и регионално аутохтону појаву, институционално је позиционира у спектар актуелности савремене уметности и исходно смешта у историјски комплекс уметничких факата. Феномен Загребачке сериграфије је уписан као „засебно поглавље и посебни типолошки модел унутар нове хрватске и тадашње југословенске графичке

---

<sup>328</sup> Ješa Denegri, „Predgovor”, у: *Izložba serigrafija: Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduk, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej*, (каталог изложбе), Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1968, n. p., par. 1.

<sup>329</sup> Ješa Denegri, „Predgovor”, у: *Juraj DOBROVIĆ/Eugen FELLER/Julije KNIFER/Ivan PICELJ/Aleksandar SRNEC*, (каталог изложбе), Galerija Grafički kolektiv, Beograd, 2009, n. p., par. 1.

<sup>330</sup> Исто.

<sup>331</sup> Исто, пар. 3.



продукције”<sup>332</sup>, што ће Денегри у више наврата апострофирати у писањима<sup>333</sup> на ову тему, као и поводом ретроспективних изложби<sup>334</sup> посвећених графици на овим просторима и исто тако на прегледним изложбама<sup>335</sup> овог феномена.

Дакле, професионална позиција самосталног кустоса, за разлику од музејског, знатно је динамичнија и ближе се језички исказује глаголом „кустосирање” чиме се одражава његово активно и креативно деловање. Пажња самосталног кустоса усмерена је на фрагментарни и флуидни свет савремене уметности коју својим теоријским и практичним активностима укључује у систем културних институција (музеји и галерије модерне и савремене уметности) и мрежу изложбених институција (бијенала, тријенала, квадријенала, фестивали и сајмови савремене уметности). Начелно речено, кустоско деловање има одлике продуктивног рада који активира потенцијале постојећег система уметности и савремене уметничке сцене, мада у случајевима када кустос делује као арбитар једне (обично своје) идеје, вредности или концепта, оно може бити извор конфротације других актера његовој субјективности која поприма статус објективности на основу ауторитета институције саме кустоске професије. Иако једна кустоски конципирана изложба као вид колаборационог подухвата кустоса и уметника, и других актера, подразумева тимски рад, сарадњу и комуникацију, она ипак на крају представља вид евалуације и легитимације тек неколицине одабраних уметника, док мноштво других уметника остаје у предворју „привремених светова” савремене уметности. Тај латентни конфликт или тензија између кустоса и уметника огледа се у повратним провокативним, субверзивним и критичким деловањима уметника који у својим делима или деловањима тематизују позицију моћи кустоса. Навешћемо тек два таква случаја који се односе на професионалну праксу управо горе поменутих кустоса. Први пример који наводимо је „диверзија” коју изводи уметница Тања Остојић својим перформансом „I’ll Be Your Angel” на 49. Венецијанском

---

<sup>332</sup> Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, у: Branislava Anđelković-Dimitrijević et al. (ур.), *Jedan vek grafike: dela iz grafičke zbirke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, (каталог изложбе), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, 21.

<sup>333</sup> Ješa Denegri, „Zagrebačka serigrafija”; Ješa Denegri, „Treći postskriptum za Zagrebačku serigrafiju”; Ješa Denegri, „Zagrebačka serigrafija u umjetničkoj situaciji poslije dvijetisućite”; Ješa Denegri, „Zagrebačka serigrafija na Ljubljanskomu međunarodnom bijenalu grafike”. Доступно на: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/JESA-DENEGRI-pe4390/> Последњи пут приступљено 04.04.2021. у 21:23.

<sup>334</sup> *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, oktobar 1985–oktobar 1986; *Jedan vek grafike: dela iz zbirke Muzeja savremene umetnosti*, Galerija Srpske Akademije nauka i umetnosti, Beograd, novembar-decembar 2003.

<sup>335</sup> *Hrvatska serigrafija*, Galerija Grafički kolektiv, Beograd, 14-26.09.2009; *Zagrebačka serigrafija*, Savremena galerija UK Ečka, Zrenjanin, 16-27.11.2009.

бијеналу 2001. године којим центрира Земана који је био званични кустос манифестације. Остојић је пратила Земана као „професионална пратиља и његов анђео” на свим формалним догађајима током званичног отварања манифестације, чиме се сугерише да је успех уметника или улаз на једну високопрофилну изложбу, односно у релевантне токове интернационалне сцене, немогућ ако се није у „близини” кустоса. Други пример који наводимо је посебно интригантна самостална изложбу графика уметника Милана Блануше, под називом *We decide what art is*<sup>336</sup> (Графички колектив, Београд, 2010), којом Блануша центрира Денегрија као метафору за матрицу кустоског ауторитета у контексту локалне културне и уметничке сцене. Блануша мултипликовањем портрета Денегрија изводи метафору кустоса као матрице моћи која се мултипликује у виду нове генерације утицајних кустоса и ликовних критичара (које Блануша и поименце наводи на отисцима заједно са портретом Денегрија).

У сваком случају, феномен самосталног кустоса постао је реалност и на манифестацијама усмереним на презентовање савремене графичке уметности. То значи да су бројне радикалне иновације у индивидуалним графичким и другим уметничким праксама, у сусрету са сличним иновацијама у концепцији и пракси кустоса, нашле место на високопрофилним изложбама графичке уметности и у актуелном систему уметности.

---

<sup>336</sup> Види: Milan Blanuša, *We decide what art is*, (каталог самосталне изложбе), Београд: Galerija Grafički kolektiv, 2009.

## 2.4. Кратка закључна разматрања

Овим поглављем показали смо да формативни фактори који су обликовали дискурс оригиналне уметничке графике као нове самосталне уметничке дисциплине потичу из шире сфере друштвених и економских активности и да сходно томе рефлектују сусрете и сукобе другачијих и различитих интереса бројних укључених страна. Указали смо да је дисоцијација оригиналне графике од репродукцијских техника и комерцијалне примене дискурзивно изведена путем конвенција којима је у систем уметности инсталиран концепт оригиналне графике. У завршном делу поглавља такође смо утврдили и друге институционалне инстанце потврђивања дисциплинарности графике и професионализације ове уметничке дисциплине.

У наредном поглављу разматраћемо околности и последице релатавизације канонизоване графичке уметничке дисциплине под утицајем нових и радикалних уметничких пракси. Такође, размотрићемо околности прожимања графике са другим уметничким дисциплинама и видовима уметничког изражавања, утицај који су на њу имали нови медији, као и утицај дигиталних технологија на ревитализацију штампе као оперативног поступка у другим уметностима осим графике.

### 3. ГРАФИКА У ПРОШИРЕНОМ ПОЉУ

У овом поглављу разматраћемо период развоја графике у временском опсегу од раних 1960-их година до данас, а који ћемо означити као развојну фазу савремене графичке уметности. Фокусираћемо се на разматрање развоја графике кроз три релације са актуелним кретањима, оријентацијама и тенденцијама у уметности у наведеном временском периоду. Размотрићемо (неосвешћен) феномен примене графичког принципа умноживости као уметничке стратегије и штампе као оперативног средства у разноврсним и номадским уметничким праксама критички оријентисаних на актуелност разноврсних и различитих локалних/регионалних/глобалних друштвених прилика. Такође, размотрићемо феномен примене савремених технологија и нових медија у продукцији и рецепцији графичке уметности. У сагледавању утицаја и ефеката ових феномена размотрићемо да ли постоји могућност за проширење појма графике ради превазилажења дихотомије статуса (савремене) графичке уметности као *технички* условљене уметничке праксе умножавања и као *перформативне*<sup>337</sup> уметничке праксе, а у циљу суспендовања бинарне опозиције – графика/није графика, која рефлектује супротстављена тумачења графичке уметности, заснована с једне стране на традиционалној типологији уметничких медија према њиховој материјалној основи, и с друге стране на отклону од тако условљене формулације уметности.

Дакле, у овом поглављу ћемо изложити виђење графичке уметности од раних 1960-их година до данас, као интегралног дела савремене уметности и саме као савремену уметност. То значи да је графика предмет и носилац претежно истих промена које су се десиле у пост/модерној уметности и под којим се графика трансформисала у уметничку форму, у мањој или већој мери, сагласну са одликама савремене уметности. Треба нагласити да реч „савремено” овде не примењујемо у

---

<sup>337</sup> Не односи се у уском смислу на дискурс перформанс уметности, мада је у контексту поглавља обухваћен и овај оперативни концепт који се примењује у графичкој пракси центрираној на извођачки чин о чему ће бити речи у даљем тексту, већ се мисли, на трагу теоријских разматрања Џудит Батлер (Judith Butler) о конструисању и извођењу рода кроз ритуализовано понављање друштвених норми и нарочитих форми понашања (види: Džudit Batler, *Tela koja nešto znače*, Beograd: Samizdat B92, 2001), на ре/артикулисање услова легитимности другачије графичке уметности у хегемоном институционалном систему уметности, односно на извођење другачијег „идентитета” графичке уметности и графике као савремене уметности упркос институционалним конвенцијама које се намећу ритуализованим њиховим понављањем преко посредника (академија, изложба, кустос, критичар), тј. уписивањем (можемо рећи и „утискивањем”) операција – рекуретних чинова – у само тело уметника које конституишу конвенционалну графику као такву: набојавање матрице, брисање матрице, полагање папира, ручно отискивање или штампање графичком пресом, потписивање отиска и сл.

својству временске одреднице, односно, не говоримо о савременој уметности тек као о уметности која настаје у *овом* тренутку, у тренутку када се о њој пише и говори (мада то јесте начелна дефиниција појма савремене уметности). Шуваковић наводи да појам савремена уметност указује на сагласност актуелности и дух времена, такође, да је појам релативан будући да се може применити на модерну и постмодерну уметност, као и на њихове различите фазе.<sup>338</sup> То је контекст у којем ћемо разматрати савремену уметност. Савремена уметност није период, она је *постисторијска*<sup>339</sup>, она нема дуг према историји уметности, нити је одређује неки посебан наративни правац, њу карактерише *постпродукцијска методологија*<sup>340</sup>, исказан *однос према својој савремености*<sup>341</sup>, а дела савремених уметника *манифестују/документују сопствену савременост*<sup>342</sup>. У том смислу разматраћемо оне уметничке појаве које кроз критички став према савременој свакодневници актуелизују и проблематизују своју савременост, а у том разматрању фокусираћемо оне уметнике у чијим појединачно и упоредно разнородним праксама препознајемо а) примену и ре/контекстуализацију графичког

---

<sup>338</sup> Miško Šuvaković, „Savremena umetnost”, *Pojmovnik*, Beograd: Orion Art, 2011, 632-633.

<sup>339</sup> Артур Данто (Arthur Danto) указује на савремену уметност као уметност после краја ере уметности, односно као уметност коју карактерише одсуство великих наратива и недостатак стилског јединства или бар оне врсте стилског јединства која се може уздигнути у критеријум за идентификацију периода или правца. Види више: Arthur C. Danto, „Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary”, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997, 3-20.

<sup>340</sup> Никола Бурио (Nicolas Bourriaud) се служи техничким појмом „постпродукција” из аудио-визуелног речника који се користи на телевизији, филму и видеу, а који се односи на низ процеса промењених на снимљени материјал: монтажа, укључивање других визуелних или аудио-извора, титловање, синхронизација и специјални ефекти, да би описао методе конструкције дела савремене (релационе) уметности и стратегије и тактике њиховог укључивања у културу. Бурио указује да савремени уметници третирају уметност и културу као складишта из које слободно бирају постојеће фрагменте, вредности и објекте које потом монтирају, ре/миксују, рециклирају, репрограмирају и потом презентују на различите начине и различитим медијима при чему она подједнако представљају будућу грађу неком другом уметнику, што брише границу између продукције и потрошње, стварања и копирања. Види: Nikola Burio, „Postprodukcija”, у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020, 125-207.

<sup>341</sup> Тери Смит (Terry Smith) сматра да у случају уметника који постављају питање „Шта значи живети у стању савремености?” јесте оно што њихову уметност (може да чини) савременом. Бурио уводи термин „релациона естетика” за тумачење уметничких пракси деведесетих, махом уметника Западне Европе, који тематизују интерсубјективност у тренутку када се изводи комуникацијски заокрет у сразмерама без преседана. Види: Teri Smit, „Savremena umetnost današnjeg sveta: Obrasci u tranziciji”, у: *Savremena umetnost i savremenost*, (prev. Andrija Filipović), Beograd: Orion Art, 2014, 70; Nikola Burio, „Relaciona estetika”, у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, исто, 17-124.

<sup>342</sup> Борис Гројс (Boris Groys) сматра да се савременом може назвати/сматрати уметност која манифестује сопствену савременост, не само кроз тренутак настанка, већ и (најпре) начином којим показује сопствену савременост, чиме питање „Шта је савремена уметност?” покреће питање „Шта је савременост и како се као таква може приказати?”. Види: Boris Groys, „Comrades of Time”, *e-flux journal*, No. 11, 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> Последњи пут приступљено: 28.05.2021. у 14:05.

принципа умноживости у духу новог времена (технологија и друштвених односа) и/или б) операционализацију графичких поступака и техника, као блиску стратегију у њиховом деловању. Другим речима, осветлићемо случај графике и као *саме као савремене уметности* и у контексту *уметничког средства* као *опште категорије*.

Теоријску основу за ово поглавље налазимо у разматрањима Розалинд Краус (Rosalind Krauss) о измењеном статусу скулптуре XX века и проширеном пољу просторне уметности. Блиско њеним разматрањима особености постмодернистичких скулпторских пракси сагледаћемо критички оне уметничке праксе друге половине XX века које се могу назвати или интерпретирати као графичке или *графичне* (налик графици). На тој основи контекстуализоваћемо њен концепт *проширеног поља* за успостављање релације између графике и других њој блиских видова репродуктивне уметности. У перспективи ових разматрања сагледаћемо и могућност проширења интервала значења појма графика.

Успутни прегледи уметничких пракси и примера конкретних графичких уметничких дела неће бити излагани нужно хронолошким редом, већ, према њиховом вредносном значају за предмет овог рада, тако да ће више послужити као колажни прилог пре него као преглед линеарног тока историје уметности XX века.

### **3.1. Графика у релацији са уметничким стратегијама и графика као уметничка стратегија**

„I Will Not Make Any More Boring Art”

John Baldessari, 1971.

Као и сва уметност током друге половине XX века и графика се кретала (мада својим темпом) ка средишту света друштвеног живота. Да би задржао позицију слободне делатности, уметник се бавио активностима које су наизглед имале мало веза са уметношћу. За тренутак ћемо размотрити ту позицију. Преображај људског рада који се десио у налету индустријализације и преображај начина чулног опажања<sup>343</sup> „затекли” су уметника, који (и даље) мануелно ствара своје дело (слику, скулптуру, графику) по узору на природу<sup>344</sup>, неспремног (неквалификованог) да се укључи у

---

<sup>343</sup> Walter Benjamin, исто, 120.

<sup>344</sup> Било да је реч о миметичкој уметности и различитим приступима репрезентовања природе или да је реч о уметничком стварању као природној појави, као рецимо у случају Џексона Полока (Jackson Pollock).

новоуспостављени техничко-економски систем производње. Према речима Аргана<sup>345</sup>, уметник зато постаје интелектуалац и дисидент који се налази у конфликту са владајућом класом, којој се својим деловањем супротставља у тежњи за реформом свакодневнице и друштва; овај профил уметника (већег дела) XX века ће се различито манифестовати у зависности од конкретних друштвених околности. Начелно речено, уметник заузима позицију друштвеног субјекта свесно одвојеног и неукљученог у учествовање у текућем циклусу производње и потрошње и у индустријским производним циклусима. Тако се уметност јавља као непроизводни рад, тј. као рад који (примарно) не ствара вишак вредности. Уметничко стваралаштво као рад који производи (најпре) употребни предмет/вредност, немогуће је квантитативно валоризовати<sup>346</sup>, односно, уметничко стваралаштво као рад не подлеже конвенционалној процени тржишне вредности на основу друштвено потребног радног времена за производњу одређене врсте робе<sup>347</sup>. То значи да „логика” уметничког стваралаштва измиче капиталистичком облику производње (монополизовање производних средстава) и подразумеваним начинима унапређења продуктивности (продужетак радног времена, оптимизација и економизација производње сталним увођењем нове технологије). Та изузет(н)ост уметности је основа њене слободе (од капиталистичког облика производње), те уопште и основа сопствених услова и могућности бивања. Међутим, да би се уметност потврдила кроз/као *друштвено потребан рад* уметници су се поред стварања чулно уочивих уметничких вредности бавили и чулно, тј. естетским средствима, предочивим политичким питањима и друштвеним не-видљивим позицијама (нпр. радничка класа) и идентитетима (расни, сексуални, родни, културални, итд.), чиме се њихово деловање примицало пољу ангажоване уметности.<sup>348</sup> Потврђујући аутономију и прихватајући одговорност за

<sup>345</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga I*, 25.

<sup>346</sup> Разуме се да не узимамо у обзир примењене облике уметничких делатности које су као производни огранци укључени у економију компанија, попут рецимо графичког дизајна у издавачкој и штампарској делатности, што улогу уметника своди на друштвени задатак, речима Аргана, техничара слике. Види: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. Knjiga II*, 170.

<sup>347</sup> То не значи да уметничко дело не може да постане роба, јер, иако уметници не продају своју радну снагу они ипак продају, рецимо галеристи (капиталисти), дело као производ свог стваралачког рада (слику, скулптуру, фотографију, графику, инсталацију, документарни материјал, итд.), које се потом укључује у тржишну размену у циљу постизања вишка вредности, односно профита. Тиме се уметничко дело квалификује као закаснела комодификована роба, види више: Nikola Dedić, „Nacrt za kritiku političke ekonomije umjetnosti”, *Život umjetnosti*, Vol. 104, Br. 1, 2019, 25-51.

<sup>348</sup> Под овим не подразумевамо уметнике чија су појединачна дела или групе дела са садржајима политичког карактера, од политичке иконографије до политичке пропаганде, односно дела која су отворено у служби пропагирања једне политичке опције.

сопствено деловање, уметник се не отуђује од актуелне друштвене реалности, напротив, он се активно укључује у њу суочавајући се са актуелним друштвеним темама и проблемима. Континуитет идеје самосталности уметности (од капиталистичког друштвеног поретка и његових образаца којим је дефинишу) током друге половине XX века изводио се континуираном уметничком праксом мањег или већег политичког набоја (са намером деловања у или на дате/им друштвене/им околности/ма), у различитим појавним облицима: хепенинг, перформанс, ситуационизам, кластер неоавангарди, релационизам<sup>349</sup>, итд., односно, поступним откривањем, усвајањем и присвајањем *нових медија* – од сопственог тела, различитих форми комуникације, до нових медијских технологија – као нових, хибридних, медијски и дисциплинарно неухватљивих, постмедијских облика уметничког изражавања и деловања, којима се утврђује („сигурна”) аутономна<sup>350</sup> позиција уметности у савременом друштву. На тај начин истрајава потреба за уметношћу као посебном сфером јавног говора о табуизираним или скрајнутим – невидљивим – друштвеним темама (неке од: сексуалне слободе, политичке слободе, слобода говора, родна равноправност, радна права, еколошка свест, итд.). Ако направимо паралелу са Рансијеровим (Jacques Rancière) разматрањима *политике књижевности*<sup>351</sup>, реч је о бављењу уметности политиком остајући чистом уметношћу, односно, ради се о уметницима као субјектима чији говор иницира/потенцира видљивост оног што је било невидљиво. Другим речима, реч је о политици уметности, аналогно изведено према Рансијеровој политици књижевности, која утиче на однос између пракси, између облика видљивости и између начина казивања који дели један или више заједничких светова.<sup>352</sup> Носиоци таквих другачијих промишљања уметности као друштвене активности, углавном су припадници млађих генерација у Европи и САД, који су стасавајући у кризном и конфликтном стању света током 1960-их година развили самосвест о потреби за алтернативама друштвеној, економској, политичкој, културној реалности и о неопходности системских промена. Ове и касније праксе уметника одраз

---

<sup>349</sup> Мисли се на Буриоов концепт релационе естетике.

<sup>350</sup> Мисли се на аутономију уметности у ширем смислу. Поред самосталности од захтева друштвене примене уметничких дела, овде се аутономни статус уметности проширује и на (мада привремену, ако уопште) самосталност од институција, такође, подразумеваних производних средстава и техника, друштвених услова производње, па и од устаљених тема у уметности.

<sup>351</sup> Рансијер под изразом „политика књижевности” подразумева да књижевност као књижевност учествује у прерасподели чулног, односно простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке. Види: Žak Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Adresa, 2008, 8.

<sup>352</sup> Исто.



су њихових индивидуалних побуда и преокупација које упркос географској разуђености и идејним различитостима индексирају тачке отпора друштвеној детерминацији функције/а уметности и положаја уметника у конкретним друштвеним структурама, а које се по блискости могу сагледати кроз два приступа мишљења и стварања уметности: први који подразумева употребу језика као медија уметничке праксе и идеју *идеје-као-уметничког-дела* (концептуална уметност и њој блиске струје) и други, који прати субјективистичку и трансгресивну употребу различитих уметничких медија, затим неуметничких материјала, као и техничких медија и савремених технологија у радним поступцима који дају уметничко дело наглашено редуковане или неконзистентне материјалности форме (енформел, минимализам, поп-арт, арте повера, итд.). Дакле, реч је о приступима уметности који подједнако, само другачијим приступима остварено, подразумевају одбацивање конвенционалних уметничких медија или партикуларни начин њихове примене, и одбијање тржишног посредовања и валоризовања уметности. Медијски и дисциплинарни преступ као стратегија<sup>353</sup> у уметности присутна током читавог XX века, посебно евидентна у другој половини века, може се сагледати у контексту друштвених прилика тог периода које начелно карактерише отпор према разним видовима репресије (економске, расне, родне, колонијалне, сексуалне, војне, итд.), па тако и према ауторитету гринбергијанског<sup>354</sup> модернистичког модела уметности, као и према статусу и функцијама завршеног/затвореног уметничког дела и његових претпостављених идеолошких и економских вредности у грађанском друштву. Под уметничком стратегијом подразумевамо поступке уметника који одражавају индивидуални приступ у реализацији уметничког дела које у том случају више не изражава одлике неког одређеног или преовлађујућег стила, већ су исход уметниковог личног и индивидуалног начина мишљења, планирања и креативног стваралачког поступка за остваривање циљева, при чему му било која уметничка техника или дисциплина, комбинација таквих или употреба вануметничких средстава, служе тој сврси.

---

<sup>353</sup> Употреба речи „стратегија” ослања се на њено значење у војној терминологији као вештине распоређивања трупа (изворно гр. *στρατηγός*, стратегос, вођа војске), а овде се користи као реконтекстуализована за уметничке „кампање” у којима уметник оперише и служи се расположивим ресурсима (своја и туђа средства, знања, вештине и умења) у сврху остваривања одређених циљева.

<sup>354</sup> Критичар и теоретичар уметности Клемент Гринберг (Clement Greenberg) је формулисао формалистички појам чисте уметности усресређујући се на идеју специфичности медија и медијске чистоте као основе аутентичности и рецепције модерне уметности. Види више: Clement Greenberg, „Modernist Painting”, у: Francis Frascina, Charles Harrison (ур.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York: Harper & Row, 1982, 5-10.

Место графике као стратегије и у стратегијама других уметничких пракси било је заступљено и засновано на неистраженим могућностима операционализације саме основе графичког медија (принцип умноживости/репродуктивност дела). Сходо томе и други уметници поред оних којима је графика била базично средство изражавања, промишљали су могућности примене графичког медија у складу са својим идејним позицијама или агендама, при чему је технички „канон” представљао секундарни фактор или је у неким случајевима био потпуно ирелевантан за продукцију и категоризацију дела. У оним случајевима где су уметници били „аматери” у графичкој дисциплини, честа је њихова сарадња са професионалним штампарима, тј. мајсторима штампе у графичким радионицама, чија је улога била витална – и мајстора штампе и радионица – у извођењу графичког пројекта који притом превазилази првобитне облике (неретко) пуког репродуковања уметникових постојећих дела и који се у исходу ове сарадње трансформише се у аутономно уметничко дело осмишљено да функционише баш путем умножавања.

Аутономни статус уметности који је гарантовао стваралачку слободу у оним екстремним облицима је ограничавао могућност дејства уметности у целовитости животне праксе, нарочито у случајевима када је фокус уметности тенденциозно сужен на њена формална питања до статуса аутореференцијалности. То су она подручја истраживања „физиолошког” дејства боје или манипулисања другим базичним ликовним елементима, попут минимализма или оптичке уметности у којима је уметничко дело уједно тематика или његова стварност и такође једини разлог постојања. Једина „веза” ових уметничких дела са друштвеном реалношћу (у појединим случајевима) је употреба индустријских материјала и „фабрикација”<sup>355</sup> као специфичан начин израде у намери брисања трага присуства руке уметника. Репетитивни облици и модуларне структуре које се читавају у овим делима не само да доводе у питање границе медија сликарства и скулптуре, већ можемо додати и графике. Уметници минимализма, конструисањем објекта као предметно-визуелног феномена који није ни слика, ни скулптура, усмерени су на превладавање медијског ограничења заосталог из модернизма. Док „гурају” слику у тродимензионални простор

---

<sup>355</sup> Односи се на начин израде дела као „специфичног објекта” – ни слике, ни скулптуре – који се разликује од традиционалног обликовања материјала тако да дело изгледа као да је фабриковано. Доналд Џад (Donald Judd) је увео је концепт „специфичног објекта” (енг. *specific object*) за опис својих и других дела током 1960-их година на њујоршкој уметничкој сцени, која су функционисала изван стриктног ограничења дефинисаног медија као једино слике или једино скулптуре. Види: Donald Judd, „Specific Objects”, *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook* 8, 1965, 181-189.

преладавајући њену традиционалну плошност пикторалне композиције, а скулптури дају пикторалну појавност преладавајући њену конвенционалну пластичко-просторну природу, истовремено афирмишу (графици својствено) репетитивност и серијалност као принцип унутар оба ова случаја.

У случајевима других уметничких пракси, са тежњама производње друштвено или културно релевантних вредности, уметници су у стваралаштво укључивали елементе свакодневног урбаног живота и садржаје популарне културе применом савремених средстава производње као средстава естетске производње и комуникацијских медија као инструмената медијације. То су између осталог она наменска средства за техничку и индустријску производњу која су по својој репродуктивној природи нашла примену нарочито у графичкој уметничкој продукцији или у уметничком стваралаштву преко *границе* графичке уметности, као што је случај са сито-штампом која је у уметности, како смо већ напоменули модификована, поједностављена и индивидуализована као *графичка* техника сериграфија.

С обзиром на то да је тема овог рада фокусирана на европски контекст развоја графичке уметности, објаснићемо разлог због којег ћемо у овом сегменту поглавља најпре разматрати уметничка збивања на уметничкој сцени у САД са средине XX века. Након деценија усвајања уметничких утицаја са европског континента, минимализам и поп-арт су прве појаве у америчкој уметности које су стекле међународни значај и оствариле утицај на токове уметности не само у европским државама и већ глобално, што је иначе сагласно економској, војној и културној експанзионистичкој политици САД у узлету након Другог светског рата. Утицај ових уметничких праваца на промене у техничким и концепцијским приступима графичкој уметности је евидентан и међу европским уметницима. Конкретни случајеви графичких пракси америчких уметника, као и примена принципа поменутих уметничких праваца у контексту графичке уметности, неупитно су проширили њене оквире. Након рецепције тек „стилских” одлика минимализма и поп-арта, касније критичко интегрисање њихових принципа у случајевима индивидуалних графичких пракси европских и других уметника са краја XX века, имаће функцију стратегије у преиспитивању или негирању крајњих граница графичке дисциплине. Таква отвореност графичке уметности према другим аспектима савремене уметности учинило је графичку уметност комплементарним феноменом савремене уметности који индексира политичке, економске, социјалне, еколошке и друге актуелне локалне, регионалне и глобалне околности и њихово стално кретање.

Поп-арт, који настаје у исто време када и минимализам, је уметнички правац у којем су уметници обилно користили сериграфију, мада амбивалентно и често без карактерисања таквих дела у стриктној категорији графике. Иако су минимализам и поп-арт, такорећи онтолошки слични – у оба случаја делује таутологија „оно што видиш је оно што видиш”<sup>356</sup> – серијалност је у поп-арту, за разлику од случаја у минимализму<sup>357</sup>, имала друштвено *ангажовани*<sup>358</sup> карактер, рецимо у стваралаштву Ендија Ворхола (Andy Warhol), мада тек са *приповедачким*, пасивним „дејством”. Серијска продукција као елемент продукционог поступка посебно је била присутна у Ворховом стваралаштву, у његовом случају у дословном смислу<sup>359</sup>, а сериграфија, као избор за техничко извођење серијских радова али и бројних појединачних дела, представљала је „знак” индустријског доба и потрошачке културе. Ворхол је графички принцип умноживости слике (или фотографије) техником сериграфије применио као „нивелатор” уметничке продукције, односно као стандардизовану методу продукције – или као опште уметничко средство, претварајући сликарство у графику и *vice versa*. Другим речима, Ворхол се графиком, ослобођеном од дисциплинарних ограда и стилских одлика из прошлости, служио као „средством уметности”. Ако поп-арт у ширем смислу сагледамо као део неоавангардног<sup>360</sup> комплекса, који делом преузима

---

<sup>356</sup> Ова изјава Франка Стеле (Frank Stella) о његовим сликама, практично је постала максима минималне уметности. Види: Hilton Kramer, „Frank Stella: 'What You See Is What You See'”, *The New York Times*, Sunday, December 10, 1967, 39. Иста истинитост може се узети и као окосница комуникацијске директности поп арт уметности.

<sup>357</sup> Цад је иначе сам истицао таутолошки карактер својих серијалних односно модуларних радова и унитарност таквих форми указујући да је серијални поредак уметнички рад који се као такав показује, насупрот логичком скупу делова и релацијском односу композицијских елемената својствено традицији европске уметности. Види: Bruce Glaser, Lucy R. Lippard, „Questions to Stella and Judd”, у: Gregory Battcock (ур.), *Minimal art*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, 148-164.

<sup>358</sup> У стручној критици није постигнут сасвим јединствен став да ли поп арт само афирмативно приказује културу или има намеру да је критикује културу, тако да оба тумачења могу бити валидна, посебно када се одвојено гледају случајеви америчког и европског поп арта или њихови појединачни експоненти.

<sup>359</sup> Ворхол је свој атеље назвао „Фабрика” (на више различитих локација током 1964-1984). Сам је тежио продуктивности машине или производног погона, што се огледало у систематичном продукцијском поступку налик на покретну производну траку, учесталој примени индустријских поступака, попут сито-штампе, односно сериграфије, техничких средстава и апарата, фото-репродукција, фото-клишеа, фотоапарата и камере. Своју медијску и производну поетику у примени безличне сериграфије Ворхол је изразио ставом да жели бити машина. Види „What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)”, *Art News*, New York, November, 1963. Транскрипт интервјуа доступан на: <https://theoria.art-zoo.com/interview-with-gene-swenson-andy-warhol/> Последњи пут приступљено 28.04.2021. у 22:30.

<sup>360</sup> Овим немамо намеру да поп-арт покрету, посебно америчкој варијанти, приписујемо главне одлике историјских авангарди, посебно не рушење институција уметности и револуционисање целине живота, с обзиром да се поп-арт нудио као музејска уметност, али свакако да је поп-арт у својим географски распорострањеним другачијим облицима подривао традиционално схватање уметности и то интегрисањем уметности у живот и оплемењивањем тривијалног проглашавајући га за уметност.

исте циљеве историјских авангарди, у овом Ворхоловом приступу можемо да препознамо одлике авангардних покрета у погледу располагања свеукупношћу уметничких средстава протеклих епоха. Према Петеру Биргеру (Peter Bürger) авангардни покрети су могућност располагања уметничким средствима протеклих епоха уздигли до самог принципа и та универзална могућност располагања њима чини категорију уметничког средства општом категоријом.<sup>361</sup> Резултат у исходу таквих уметничких пракси је и категорија уметничког дела у подједнакој општости. У том смислу, Ворхолова дела реализована сериграфијом, у њему својственом перверзном маниру, дакле не као графичком техником већ као *уметничким средством*, представљају уметничка дела „неухватљиве” форме – слике-отисци или отисци-објекти, што већ поставља изазов њиховој музеализацији, и сходно томе представља вид субверзије институција уметности или бар устаљене праксе идентификације и класификације уметничких дела према устаљеним критеријумима.

Иако се Ворхол према појединим раним сериграфијама није јасно постављао као према графикама<sup>362</sup>, његово графичко стваралаштво практично представља први случај примене графике као критике капиталистичког друштва изведене путем њене онтолошке основе. Сингуларност форме и садржаја ових сериграфија сублимира етос потрошачког друштва; Ворхолови графички полиптиси и серијске графике који су произведени индустријским средствима, са мотивима потрошачког друштва и симболима популарне културе који оличују такву производњу, пародирају америчко друштво и огољују потрошњу као функцију слободног времена. Премда Ворхол себе није сматрао друштвеним коментатором или критичарем капиталистичког америчког друштва<sup>363</sup>, његова дела у графичкој техници сериграфије ипак се могу у слободном тумачењу сагледати као марксистичка критика америчког капитализма<sup>364</sup> или као марксистичка критика потрошачке културе<sup>365</sup>. Такви су циклуси раних радова са мотивима амбалажа производа који су указивали на перфидност индустријског и графичког дизајна („Brillo Boxes”, „Heinz Tomato Ketchup Box”, „Del Monte Peach Halves Box”, 1963-64), или са мотивима брзе хране која у потрошачком искуству

---

<sup>361</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 1988, 27.

<sup>362</sup> Навод према: Sarah Suzuki, „Print People: A Brief Taxonomy of Contemporary Printmaking”, *Art Journal*, Vol. 70, No. 4, 2011, 8.

<sup>363</sup> Навод према: Gretchen Berg, „Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol”, у: Michael O'Pray (ур.), *Andy Warhol: Film Factory*, London: BFI Publishing, 1989, 54.

<sup>364</sup> David Bourdon, *Warhol*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishing, 1989, 90.

<sup>365</sup> Marco Livingstone, Dan Cameron, *Pop Art: An International Perspective*, New York: Rizzoli, 1992, 16.

„уједињује” читаво америчко друштво без обзира на класне разлике („Green Coca-Cola Bottles”, 1962), или са мотивима популарних личности које су и сами ништа мање до „производи” и „предмети потрошње” (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Liz Taylor, 1962-64), итд. Начин на који су његова поједина дела излагана, или тачније аранжирана, опонашао је понуду артикала у трговинама. Псеудо-редимејд рад „Brillo Boxes”<sup>366</sup> који *имитира живот*, излаган је попут гомиле залиха производа у магацину тако да субверзивно подрива друштвену реалност потрошачке културе, или, пак слике/графике са мотивима Кембел супе излагане поређане једна до друге у низу са благим уједначеним размацима као конзерве у рафовима<sup>367</sup>.

Можемо рећи да и (мада латентно) концепт модула у минимализму, и (сасвим изражено) серијалност мотива у поп-арту код Ворхола, садрже идеју тиража-као-дела која ће као дословна стратегија тек знатно касније имати пун изражај у бројним индивидуалним уметничким праксама и конкретним графичким делима, инсталацијама или објектима. Код Ворхола је то најпре јасан случај са 32 појединачна примерка слика/графика са мотивима Кембел супе са његове прве самосталне изложбе (Ferus Gallery, 1962)<sup>368</sup>, када су на сугестију галеристе Валтера Хопса (Walter Hopps) и ликовног критичара Џона Копланса (John Coplans) ретроактивно преиначени у *јединствено дело* које је као такво остало познато као „32 Campbell’s Soup Cans” (1961-1962).<sup>369</sup> Заправо, ова поменута Ворхолова дела *нехотице* из перспективе (безинтересне) критике потрошачког друштва, антиципирају излишност материјалности тиража као *сепаратног* тоталитета графичког пројекта, односно антиципирају концепт тираж-као-уметничко-дело.

Ворхол је применом сериграфије у свом стваралаштву извршио неизмерно важан утицај на редефиницију графичке уметности и на развој радикалних стратегија код будућих генерација уметника у борби за место графике у свету уметности. На првом месту, традиционална ручна виртуозност више није била важна; како је уметничко дело настало престало је да буде релевантан критеријум његовог

---

<sup>366</sup> Реплике картонске амбалаже са идентичним графичким дизајном паковања Брило сапуна. Дрвени модел, сериграфија, променљиве димензије.

<sup>367</sup> Tony Scherman, David Dalton, *Pop. The Genius of Andy Warhol*, New York: Harper Collins Publishers, 2009, 119.

<sup>368</sup> Ова прва Ворхолова самостална изложба заправо је најавила појаву поп арта у Лос Анђелесу и представљала је драматични јавни деби ове уметности на Западној обали САД. Nancy Marmer, „Pop-art u Kaliforniji”, у: Lucy R. Lippard et al., *Pop Art*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1977, 158; Marco Livingstone, Dan Cameron, *Pop Art: An International Perspective*, 32.

<sup>369</sup> Види више: Tony Scherman, David Dalton, исто, 120.

квалитета, што је у пољу графичке уметности техницизам недвосмислено стављало у други план. Подједнако значајано, примена готових, постојећих сито-шаблона провоцирала је осетљиво питање ауторства, односно статуса оригинала у графици према успостављеним међународним конвенцијама, и то готово у тренутку њиховог интернационалног инсталирања<sup>370</sup>. У Ворхоловом случају, уметник више није непосредни стваралац, већ „пројектант” извођења колаборативног рада и техничке израде дела. Не само да је технички део израде отисака могао да преузме техничар или асистент (што је Ворхол учестало практиковао), већ је сам стваралачки поступак постао низ менталних одлука и планирања, од којих је најважнији био избор одговарајуће изворне слике, тј. фотографије, новинске репродукције или читаве странице часописа. Преузимање нађених полу/готових елемената и њихово инкорпорирање у рад доводи до напуштања традиционалних стваралачких поступака у графици. Спој редимејд принципа и сериграфије као нове технике „сликања” код Ворхола, у повратном дејству америчке уметничке сцене на европску, утврдиће у графичкој уметности примену стратегије апропријације, што ће (до данас) оштро поделити општу графичку заједницу. Постоји неразрешен конфликт око коришћења фотографије као носиоца мотива, коју пуристи и доследни поштоваоци међународних графичких конвенција негирају и одбацују као репродукцију наспрам аутентичног стваралаштва мануелним графичким техникама. У овом конфликту заправо одзвања ехо *базног* конфликта мене производних средстава која је иначе у прошлости, како смо већ установили и потакла на првом месту уобличавање оригиналне графике, тј. графике као самосталне уметничке дисциплине. Развој графике и комецијалне штампе развијао се на истој основи техничке погодности циркулације (сликовне и текстуалне) информације. Међутим, када је технолошки напредак дао технички напредније и економски исплативије могућности продукције и дисеминације информација, графичари су занатску вештину и традиционалне технике преобразили у циљ по себи, уз уверење да владавање њима неизоставно даје уметнички резултат. Даљи развој графичке уметности преовлађујуће се базирао на овладавању новим техничким вештинама и на унапређењу техничке основе продукције преузимањем превазиђене или савремене технологије, све не би ли се постигао ефекат „прогреса”<sup>371</sup>.

---

<sup>370</sup> Реч је о шездесетим годинама прошлог века када су дефинисане конвенције графичког оригинала које смо већ размотрили у претходном поглављу.

<sup>371</sup> Мада је такав приступ графичку уметност углавном водио у исту ону техницистичку странпутицу са које се спорадично покушавало склонити.

Дакле, овај претходно поменути *спор* око употребе фотографије у графичкој уметности је ништа друго до дијалектичко кретање графичке уметности, односно представља само етапу у развоју једног истог принципа. Тај се ход наставио и другом стазом у „дугој” другој половини XX века, рецепцијом принципа различитих других уметничких покрета или праваца и преузетих као стратегија у графичкој уметности. Рецимо, процесуалност појединих минималистичких или ленд арт радова преведена у графичку уметност иницираће подједнаку примену експеримента, спонтаности, случајности и свега што је иначе у класичном поимању ове дисциплине било незамисливо. Могуће је, на пример, констатовати паралелу између Карла Андреовог (Carlo Andre) радикалног приступа скулптури и знатно касније иновативне графичке праксе хрватског уметника Јосипа Бутковића (Josip Butković). Андреов концепт *скулптуре као простора* или материјалност његових плочастих инсталација која их чини подложним променама услед дејства атмосферских прилика („Steel-Magnesium plane”, 1969; „Tenth Copper Cardinal”, 1973; „Aluminum-zinc Dipole E/W”, 1989)<sup>372</sup> можемо препознати у основи Бутковићевих уметничких акција, односно у кооперативним експериментима са природом у изради графичких матрица („Ne budi lijen i ostavi svoj trag u riječkoj grafici”, 1999. и „Ne budi lijen i ostavi svoj trag u hrvatskoj grafici”, 2000; пројекат „Nebo u mrgaru”, 2004; пројекат „Dvorišta”, 2008)<sup>373</sup>, обојица се између осталог служе истим материјалима – бакарним или цинканим плочама.

Подједнако значајан уметник за појаву америчког поп арта, али једнако и за развој савремене графике, био је Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg). Поред тога што је и он почетком 1960-их година у свом сликарству примењивао поступак сито штампе, Раушенберг је подједнако као у сликарству и у својој графичкој пракси примењивао експеримент. Као уметник који афирмише експеримент и компонентну случајности у сликарству, Раушенберг је исти приступ примењивао у „излетима”<sup>374</sup> у поље графичког стваралаштва. У графичкој уметности, која подразумева унапред задат след техничких корака и поступака, чини се да нема места случајности у процесу

---

<sup>372</sup> Види: Daniel Marzona, Uta Grosenick, *Minimal Art*, Köln: Taschen, 2004, 28-32.

<sup>373</sup> Види: Darko Glavan, *Josip Butković. Od grafike do nove umetničke prakse i nazad*, Zagreb: HDLU/Grad Rijeka, 2008, 12, 44; *Josip Butković – Dvorišta*, predgovor Branko Franceshi, (каталог самосталне изложбе), Zagreb: Galerija Prsten, 2016.

<sup>374</sup> Раушенберг је крајем 1940-их година примењивао графику у свом стваралаштву као дисциплину или као инструмент за експерименте у другим подручјима. Таква је серија редуccionог дрвореза са четрнаест отисака „This Is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time” (1949) или полиптих од двадесет отисака „Automobile Tire Print” (1953). Види више: Walter Hopps, Susan Davidson, *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York: Guggenheim Museum Pubns., 1997, 44-45, 90-91.



реализације отисака. Међутим, у Раушенберговом случају како игра материјала тако и задржавање случајности једнако су ствар избора са интенцијом супротстављања оним конвенцијама које слободној уметности намећу „ред” и „самоцензуру”. У случају литографије „Незгода”<sup>375</sup> („Accident”) коју је релизовао 1963. године у ULAЕ студију, Раушенберг је одлучио да задржи последицу лома камена усред штампе тиража. У ликовном смислу исход је белина (папира) који се пробија кроз отисак као дијагонални рез на месту где се камен поломио, а који је Раушенберг прихватио и задржао као саставни део композиције. Међутим, ова згодна незгода у камену садржи идеју. Она има знатно већи значај од ликовног квалитета; реч је о случају када интелектуална интервенција надилази техничку манипулацију материјалима и претпоставља *нематеријални рад* у једној надасве занатски утемељеној и технички детерминисаној уметничкој дисциплини. Раушенбергов поступак подразумева интенцију приказивања исхода рада свести, а не приказивања обрађеног/обликованог предмета (матрице и графичког отиска као њеног исхода), или, може се рећи, подразумева „приказивање” једне идеје, што је својствено концептуалној уметности. Тако нешто чини се неизводљивим у графици као ликовној уметности заснованој на естетици (чулности) материјала. Ипак, „довршеност” Раушенбергове литографије огледа се у језичкој игри именовања, додавања имена као екстензије физичкој форми дела, као спољног референта његовог значења, означитељској игри могли би додати. Ова литографија заправо прекорачује праг графике као *ликовне* уметности. Она садржи, или визуелизује идеју да графика не мора нужно да буде одређена једино као материјална творевина. У њеном случају отисак је више од своје материјалности, он не представља потпуно резултат техничког и мануелног рада уметника, он је еманација идеје да о делу не одлучују нека задата и обавезујућа формална обележја графичког отиска, већ уметник. Може се рећи да ова графика чини синтезу два супротстављена и наизглед неспојива схватања графичке уметности – занатски поступак и концептуални приступ. Раушенбергов преступ је одраз једног другачијег гледишта на графичку уметност, у суштој супротности са дотадашњим њеним рестриктивним схватањем, према којем она не мора да буде само резултат прецизног техничког поступка. Полет таквом развоју графичке уметности који је Раушенберг дао својим експериментима додатно је појачан и значајном наградом коју је за ову литографију добио на љубљанском Међународном бијеналу графике 1963. године. Занимљиво је да је Раушенберг почетком 1960-их

---

<sup>375</sup> Види дело у: Walter Hopps, Susan Davidson, исто, 194.

година имао мишљење о литографији као „превазиђеној и застарелој”<sup>376</sup> техници за употребу у XX веку да би недугно потом славио њену „флексибилност”<sup>377</sup>. Током каријере екстензивно се служио и бавио литографијом у техничким и естетским експериментима изнова преступајући постављене канонске оквире ове дисциплине.<sup>378</sup>

Промишљено аплицирање папира као активног елемента графичког отиска знатно је израженије у графичком опусу<sup>379</sup> Доналда Џада (Donald Judd). Џад примењује исти нехијерархијски принцип између простора и својих објеката и у случају графичких отисака и папира на којем су они одштампани. Графички отисак је код Џада, могло би се рећи, дводимензионални еквивалент његових тродимензионалних објеката. Његове графике подједнако демонстрирају карактеристике његових објеката – унитарност форме. Као што је у његовим објектима наглашена целовитост без неутралних делова<sup>380</sup>, тако и у његовим графикама ништа не „испада” из отисака. На пример, у серији дрвореза „UNTITLED (S. 177-186)”<sup>381</sup> из 1988. године, „празан” простор папира, односно неодштампана<sup>382</sup> површина папира је укључена у отисак као његов саставни део. У овој серији графика неодштампани делови папира имају исти значај као и одштампани делови отиска који уоквирују или делимично покривају папир. Другим речима, оно што Џад ради у простору и са простором доследно практикује и када се служи графиком као стратегијом за продубљивање властитих идејних позиција.

Примена минималистичке таутологије из сликарства у графици као сродном дводимензионалном медију подразумевала је исти принцип објектне реалности дела уз разлику, рекло би се *предност*, репродуктивности графике у односу на непоновљивост слике. Док поједина дела фокусирају овај спецификум графичке

---

<sup>376</sup> Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions: A History and Catalogue, the First Twenty-five Years*, Chicago: Art Institute of Chicago, 1989, 219.

<sup>377</sup> Robert Rauschenberg, „Notes on Stoned Moon”, *Studio International*, Vol. 178, No. 917, 1969, 246.

<sup>378</sup> Више о Раушенберговом литографском опусу у: Carroll S. Clark, Kathleen A. Preciado (ур.), „Robert Rauschenberg”, Washington: National Collection of Fine Arts/Smithsonian Institution, 1976.

<sup>379</sup> Џад се током читаве каријере бавио графиком, мада се издвајају две посебно активне фазе: ране 1960-те године и период између средине 1980-их година и његове смрти 1994. године. У првим годинама израђивао је отиске као појединачне листове, а од касних 1960-их година већину је израђивао у серијама од 10 или више отисака, често осмишљене као парове позитива и негатива. Види више: Jörg Schellmann, Mariette Josephus Jitta (ур.), *Donald Judd. Prints and Works in Editions*, Cologne/New York: Edition Schellmann, 1993, 90.

<sup>380</sup> Donald Judd, „Specific Objects”, 187.

<sup>381</sup> Види у: Jörg Schellmann, Mariette Josephus Jitta (ур.), исто, 90.

<sup>382</sup> Маргина папира је у класичном и модерном периоду развоја графике представљала остатак или вишак папира као пасивног носиоца отиска. Маргина је чак у раним случајевима колекционарства уклањана као сувишна или зато што је једноставно излазила из формата страница албума.

уметности, чини се да би управо XX век био коначно време тријумфа графике у свету уметности и друштву уопште, ако се узме обзир акутелност и географска распотрањеност индустријског начина серијске производње истоветних артикала. Међутим, у уметности је о(п)стао – добрим делом током читавог XX века – концепт оригинала схваћен кроз материјалну уникатност уметничког дела, што је графику неминовно одредило као уметност другог реда. То значи да је заправо другостепени статус графике као уметности тржишно регулисан. Уникатност уметничког дела је основа „вишка вредности”, тј. профита оствареног у продаји таквог уметничког дела. Другим речима, критеријум јединствености и непоновљивости уметничког дела пружа могућност монополске цене на капиталистичком уметничком тржишту.<sup>383</sup> Графика која циркулише тржиштем у више истоветних примерака не може да постигне монополску цену, бар не попут уникатног уметничког дела свеједно да ли је истог аутора и, иако је подједнако предмет спекулативне трговине, има мањи потенцијал да „успе” као инвестиција јер временом неће развити *посебна* својства на пример штафелајне слике, нарочито старих мајстора. Објашњење таквог схватања графике може се наћи у (неизбежној) тези културне индустрије Хоркхајмера и Адорна према којој се, у погледу техничке продукције, могли бисмо рећи графика опасно приближила тржишној циркулацији јефтених масовних производа намењених истој таквој потрошњи. Другим речима, сагледано у контексту масовне културе, десила се комодификација демократичности графичке уметности. У контексту уметничког тржишта категорија уметничког дела итекако има утицај на његову „вредност”. Околности уметничког тржишта показују да слика има већи културни значај него графика. Премда новац није мерило свих ствари ипак је користан показатељ моћи. Како наводи Сузан Талман (Susan Tallman), историчарка уметности иначе у свом раду оријентисана на историју и културу графичког отиска, од 70 најскупљих уметничких дела која су икада продата, 68 припадају категорији слике. Талман уз овај навод помиње случај процене вредности „слике” америчког уметника Вејда Гајтона (Wade Guyton) у аукцијској кући Кристи (Christie’s) 2014. године на три милиона долара. С обзиром на то да је Гајтон слику реализовао помоћу компјутера и штампача, Талман сматра да је дело уместо као слика на аукцији којим случајем било уврштено под категоријом графике свакако не би досегло поменути цену.<sup>384</sup> У извесном смислу и Гајтон је у реакцији на ову аукцијску

<sup>383</sup> Види више: Nikola Dedić, „Nacrt za kritiku političke ekonomije umjetnosti”, 45-46.

<sup>384</sup> Види: Susan Tallman, „Turf Wars: Printmaking in the Expanded Field”, у: Jan Pettersson (ур.), *Printmaking in the Expanded Field*, (зборник са симпозијума), Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2015, 262.

процену изнео близак став. Наиме Гајтон је, *револтиран* високом проценом дела, исту слику одштампао, тј. ре/продуковао у више примерака, а фотографију умножених примерака је поделио на друштвеним мрежама са намером да осујети процену аукцијске куће демонстрирањем да „оригинал“ у Кристију не би имао (никакву) вредност уколико га он може практично бесконачно пута умножавати.<sup>385</sup> Чини се да је и сам Гајтон сматрао графички мултиоригинал минорном уметничком категоријом. Оно што графику тржишно – и индиректно културно – депласира је управо њен принцип умноживости и тиражна продукција. На тој основи, или тиме испровоцирано, тираж ће се појавити током друге половине XX века у графичкој пракси појединих уметника као имплицитна стратегија, или у бројним другим случајевима као латентни и неосвешћени вид субвертирања конвенција и институција, тржишне регулације уметности, питања ауторства и власништва уметничког дела, културне предрасуде, као и тираније типологије и хијерархије медијума у уметности које иако данас формално не постоје (бар не у расположењу уметника) евидентно тржишно ипак дејствују. Тако рецимо Тимоти ван Лар (Timothy Van Laar) у свом есеју „Printmaking: Editions as Artworks” објављеном 1980. године разматра виђење тиража као уметничког дела по себи, а којег је савки појединачни графички отисак интегрални део.<sup>386</sup> Он говори о тиражу као уметничком делу које је просторно дисконтинуирано, попут рецимо Цадове модуларне скулптуре. Међутим Лар не говори конкретно о читавом тиражу постављеном у исто визуелно поље. С друге стране, појављују се поједини уметници који су почели управо делове тиража или читав тираж да изражавају и приказују као јединствени „комад” уметничког дела. У таквим случајевима величина штампаног тиража превазилази тек економски чинилац у тржишној стратегији уметника или галериста. Тираж као уметничко дело има сасвим другачији социјални и економски статус него појединачни отисак као засебно уметничко дело независно од сваког другог отиска из истог тиража. Служећи се комплетним тиражима, уметници су помоћу материјалности принципа умноживости креирали упечатљиве наративе или постизали знатно јаче коментаре него што би то било могуће са појединачним

---

<sup>385</sup> Види више: Mark Stone „Protest Production“, 2019, <https://henrimag.com/?p=9745> Последњи пут приступљено 10.05.2021. у 22:23.

<sup>386</sup> Timothy Van Laar, „Printmaking: Editions as Artworks”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 14, No. 4, 1980, 100.

отисцима.<sup>387</sup> Већ Ворхол ће управо путем графичког медијума којем је оспоравана оригиналност (заснована на принципу уникатности) проблематизовати питање оригиналности у уметности у доба индустријске производње примењујући у графици индустријске технике и услове производње. Бавећи се питањем кризе аутентичности уметности у XX веку, теоретичарка Ана Вујановић наводи утицај редимејда и поп-арта као уметничких форми које су критички преиспитивале репродуктивност у уметничком стварању и оригиналност у техничкој производњи отварајући притом кризу идеје аутентичности уметничког дела као геста, чина или акта уметника. Таква идеја аутентичности је потом у целости напуштена, али не као резултат иницијалне субверзије радикалних уметничких пракси већ тек путем накнадног институционалног потврђивања њихових екстремних идеја оригиналности и кроз музеализацију нових и хибридних уметничких форми, попут Дишановог редимејда „Фонтана” који Вујановић наводи као један такав пример.<sup>388</sup>

Графика, односно сериграфија, је у случају поп-арт уметника била саставни део стратегије њиховог деловања на сцени и на тржишту (али под њиховим условима) путем категорије мултипла<sup>389</sup>, тј. продукције јефтиних уметничких артефаката у великом броју примерака. Мултипл је као категорија технички произведеног уметничког артефакта одражавао покушај досезања шире публике путем форме која је проблематизовала границу између уметности и робе. Такав је рецимо случај „уметничких” цегера са штампаним Ворхоловим и Лихтенштајновим сериграфијама поводом групне поп-арт изложбе „American Supermarket” (Bianchini Gallery, New York, 1964), који су се продавали по приступачној цени од 12 долара.<sup>390</sup> Док су мултипли америчких и европских поп-арт уметника били претежно тржишно оријентисани или промотивни као корелати њихових других уметничких дела и догађаја, ова категорија уметничких објеката је у деловању, већ претходно поменутог неоконструктивистичког покрета Нове тенденције имала сасвим другачији идеолошки набој. У покушају да формулишу уметност која одговара времену масовне индустријске производње,

---

<sup>387</sup> Види више: Milos Djordjevic, „Edition in/as art”, у: Milos Djordjevic, Dragan Dobrosavljevic (ур.), *Book of proceedings: academic papers/3rd International Printmaking Biennial*, Сасак: The Multi-Original Art Platform, 2019, 58-66.

<sup>388</sup> Види више: Ana Vujanović, „Umetnost nasuprot i posle autentičnosti: ready-made, pop art, postprodukcija i sajberformans”, *Treći program Radio Beograda*, God. 3/4, br. 139/140, 2008, 207-208.

<sup>389</sup> Уметничко дело, често индустријски произведено у релативно великим издањима. У контексту поп-арт уметности види више: Wendy Weitman, „Printmaking in the Pop Era: The Medium and the Message”, у: *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, 16-17. Такође види: Miško Šuvaković, „Multipl”, у: *Pojmovnik*, исто, 455.

<sup>390</sup> Види: Wendy Weitman, исто, 72.

уметници овог покрета прихватили су брзи напредак технологије и индустрије, али супротно културним импликацијама масовне производње и идеолошким вредностима потрошачких друштава, њихова идеја је подразумевала еманципаторску улогу технологије у пројекту стварања друштва без отуђења и репресије при чему је графика послужила као платформа за реализацију концепта мултипла предвиђеног за остваривање наведених циљева. Према речима Денегрија „за разлику од поп-арта, који безрезервно прихвата и подржава вредности савременог масовног и потрошачког друштва, неоконструктивистичка сериграфија, настала у југословенским условима непостојања таквог друштва, у основи своје идеологије изражава свест о потреби рационалне изградње једног модерног цивилизованог социјалног амбијента који ће бити заснован на уравнотеженом односу производње и коришћења свих у том амбијенту остварених подједнако духовних и материјалних добара”<sup>391</sup>. Међутим, покрет Нове тенденције се средином 1960-их година суочио са унутарњом кризом и са удаљавањем од првобитне друштвене ангажованости што се могло уочити и код изложбе „Responsive Eye” (Museum of Modern Art, New York, 1965) на којој су учествовали и чланови овог покрета, а чији су радови апсорбовани комерцијалним контекстом ове изложбе којом је практично инаугурисана оптичка уметност са чисто ретиналним ефектима дела, чиме је заправо анулирана ангажованост радова чланова покрета.<sup>392</sup> Осим што је оптичка уметност постала популаран феномен са применама у графичком и модном дизајну и индустрији, многи чланови покрета Нове тенденције су по међународном признању комерцијализовали сопствени стил и уклопили се у комерцијални систем културне индустрије који су често сами претходно оштро критиковали<sup>393</sup>. Заправо, овај случај показује ефикасност механизма деловања капиталистичког система према опозиционим струјама које теже нарушавању његове стабилности тако што их уместо репресије, као у случају тоталитарних или ауторитарних система, заправо интегрише у своје економске циљеве и укључује у круг производње и потрошње чиме неутралише њихов антагонизам и потпуно или делимично их пацификује. Систем уметности који настаје у другој половини XX века као институционални вид заступања (музеји и галерије), валоризовања (критичари), масовне дистрибуције, размене и потрошње уметности (масовни медији, локално и глобално тржиште), свакако је имао (и има) функцију у овом механизму.

---

<sup>391</sup> Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 21-22.

<sup>392</sup> Darko Fritz, „New Tendencies”, *Oris*, br. 54, 2008, 181.

<sup>393</sup> Исто.

Питање институционалног заступања графичке дисциплине укључује и оквир уметничког образовног система и учења формалних модела обликовних поступака за стварање уметничког дела. Пошто предмет овог рада није анализа уметничког образовања, која би иначе по обиму и комплексности захтевала простор засебног истраживања, размотрићемо само академски модел уметничког образовања из разлога зато што је још увек широко распрострањен у настави на графичким одсецима уметничких школа и факултета.<sup>394</sup> У случају базично практичне наставе графичке дисциплине, овај модел образовања подразумева конвенције у педагошком приступу и принцип преношења *готовог знања* кроз инструкције којима професор води студенте ка савладавању махом традиционалних техничких поступака са тежиштем на стицању вештина руковања прибором и материјалима предвиђеним за стварање уметничког дела. Оваквом моделу уметничког образовања супротстављен је концепт истраживања као начина учења (о) уметности, тј. према речима Шуваковића<sup>395</sup> насупрот се супротставља педагошка процедура у којој се уметник не школује за мануелног ствараоца или произвођача, већ за аутора као уметника чију замисао или пројекат уметничког дела могу да реализују и друге особе (професионалци, публика или случајно изабрани сарадници). Шуваковић између осталог указује на то да се замисао истраживања појављује у модерној уметности у тренутку када је изгледало да су поетичке платформе стварања као техничког умећа приказивања исцрпљене, при чему прелазак са „стварања” на „истраживање” суштински мења епистемологију уметничког рада у оном смислу у коме се епистемологија карактера рада мења из индустријског капитализма (прерада природних сировина у артефакт) у позни капитализам (извођење комуникацијских, услужних или употребних продукција).<sup>396</sup> Поводом појаве уметности као истраживања, Арган истиче као битну разлику између неистраживачке и истраживачке уметности упитност прошлих и постојећих уверења о природи, функцији и сврсисходности уметности, односно истиче да неистраживачка уметност полази од устаљених вредности, док истраживачка уметност тежи утврђивању вредности и саме

---

<sup>394</sup> Анализа начина и могућности образовања „о” и „у” уметности и једно могуће виђење уметничке школе у XXI веку, са корисним поукама за развој савремених образовних програма за/кроз/уз графичку дисциплину, могу се наћи у: Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion Art, 2008; Steven Henry Madoff (ур.), *Art school: Propositions for the 21st century*, Cambridge: MIT Press, 2009. За конкретан пример моделовања савременог наставног приступа графици у формалном образовању види: Hugh Merrill, „Educating the next generation of printmakers”, у: *Preaching to the Choir*, Kansas City: Chameleon Press, 2018, 38-55.

<sup>395</sup> Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, 41.

<sup>396</sup> Исто, 41-45

себе као вредности.<sup>397</sup> То не значи да су постојеће уметничке технике нужно одбачене, напротив, уметници су наставили да их свакојако примењују као оперативне инструменте у савременим уметничким праксама, а исто тако нису ишчезле ни из курикулума оних уметничких школа или факултета које не одликује традиционална дисциплинарна оријентација.

Поменућемо занимљив експериментални програм литографске радионице NSCAD Lithography Workshop<sup>398</sup> који је био активан на Високој школи за уметност и дизајн Нова Шкотска (Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada) од 1969. до 1976. године, а у којем је 1971. године учествовао и концептуални уметник Џон Балдесари (John Baldessari). Балдесари је у оквиру учешћа у пројекту *ауторизовао* литографију „I Will Not Make Any More Boring Art” коју су према његовим упутима технички реализовали студенти, а која је идејно произашла из инсталације исте текстуалне садржине коју су такође извели студенти према Балдесаријевим упутствима, поводом његове изложбе у галерији ове школе.<sup>399</sup> Балдесари је првобитно „наложио” студентима да изјаву „I Will Not Make Any More Boring Art” испишу на зидовима галерије што су они и учинили „бесконачним” понављањем реченице налик старомодној пракси кажњавања ученика исписивањем *обећања* преко целе табле. Занимљива је веза између инсталације и пратеће графике. Графика такође садржи изјаву „I Will Not Make Any More Boring Art” написану уредним курзивом и поновљену преко целог формата папира. Поновљена изјава на умноженим графичким отисцима наглашава Балдесаријево преиспитивање сопственог стваралаштва и представља његов заокрет ка концептуалној уметности али исто тако преиспитује неупитност „знања” које се стиче уметничким образовањем.<sup>400</sup> Балдесари је применио саму графичку

---

<sup>397</sup> Gulio Carlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje”, у: *Studije o modernoj umetnosti*, 153-154.

<sup>398</sup> Програм је подразумевао гостовање махом концептуалних уметника који су били позвани да у сарадњи са мајстором штампе литографске радионице школе своје идеје реализују у графичком медију, при чему су студенти могли да прате читав процес или да у њему чак и учествују. Види више у: Garry Neill Kennedy, „Introduction”, у: *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge: MIT Press, 2012, xvii-xxi; Jayne Wark, „Conceptual Lithography at the Nova Scotia College of Art and Design”, *Journal of Canadian Art History*, No. 30, 2009, 61-88; Eric Cameron, „The Lithography Workshop”, у: Garry N. Kennedy (ур.), *NSCAD The Nova Scotia College of Art & Design*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1982, 9-25; *About NSCAD Lithography Workshop* <https://litho.nscad.ca/about/> Последњи пут пруступљено 13.05.2021. у 18:45.

<sup>399</sup> Види више на: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/) Последњи пут приступљено 10.05.2021. у 10:45.

<sup>400</sup> Балдесари се радом „Пројекат кремације” 1970. године одрекао свих слика које је урадио између 1953. и 1966. године буквално их спаливши као чин коначног одбацивања свега „погрешног” што је претходно научио о уметности. У својој дугогодишњој педагошкој пракси (на CalArts) трудио се да



дисциплину као стратегију у контексту радикалне педагогије коју је поменула школа развијала у том периоду. Он је студентима понудио вероватно једино корисно „упутство” које заиста може постати део сасвим њихове личне уметничке праксе. Пројекат у којем је Балдесари учествовао био је осмишљен да изазове конвенције уметничког стваралаштва и уобичајеног академског модела уметничког образовања. Графика је тиме заправо уведена у стратегију извођења другачијег, експерименталног модела образовне праксе кроз колаборацију између гостујућих концептуалних уметника који „не знају” графику и мајстора штампе у литографској радионици школе, при чему су студенти изложени ситуацији која превазилази занатско учење технике за стварање уметничког дела и која има за циљ оспособљавање студената за саморефлективно учење (о) уметности. Овај атипичан приступ формалном уметничком образовању показује да графика може бити више од техничког знања за стварање уметничког дела и да може бити и средство, односно стратегија за интердисциплинарно и интермедијално истраживање могућности уметничког изражавања. Штавише, овај пример показује да формално уметничко образовање може и неизоставно мора да критички прати актуелност уметничких пракси као реакција на конкретне друштвене околности које ре/дефинишу професију уметника и које се тичу услова уметничког рада.<sup>401</sup> Ипак, иако су силабуси за наставу графичке уметности на многим уметничким факултетима, посебно током последње две деценије, концепцијски и садржајно приметно осавремењени, техницистичка парадигма и даље представља непревазиђену основу у уметничком образовању што се иначе јасно региструје на међународним изложбама графичке уметности, не само на делима студената већ и афирмисаних уметника. Заправо ове изложбе неретко и служе за одржавање успостављеног система уметничких вредности путем институције награда којом се изражено фаворизује техницистичка парадигма графичке уметности, те се тиме у пракси одржава континуитет идеологије графичке ортодоксије укорене у медијске конвенције и занатски традиционализам.<sup>402</sup> Док се постепено сваком сменом

---

уместо подучавања техника продукције уметничког дела студенте оспособи за самостални и критички приступ у учењу и стваралаштву. Види више: „Conversation: John Baldessari and Michael Craig-Martin”, у: Steven Henry Madoff (ур.), исто, 41-52.

<sup>401</sup> Однос истраживачке праксе у уметности и уметничког образовања биће тема у фокусу конференције „To Research or Not To Research in the Post-disciplinary Academy?”, Vilnius Academy of Arts (Lithuania), 14-17.10.2021. Види више: <https://www.vda.lt/en/doctoral-studies/congress-2021> Последњи пут приступљено 11.05.2021. у 10:35.

<sup>402</sup> Пропозиције конкурса за учешће на графичким изложбама у већини случајева стриктно прописују прихватљиве технике, ограничавајуће димензије отисака, па чак и обавезујућ распоред сигнатуре на

генерација наставног кадра, којом поједини предавачи уносе у наставне програме нове сензибилитете и померају вредносне параметре знања, проширује поље за флексибилнију педагошку праксу и за слободнији приступ графичкој дисциплини, реалност графичке уметности остаје подељена у два супротстављена пункта разилазећих тенденција, с једне стране са заговорницима задржавања устаљених конвенција и с друге стране са присталицама стремљењу експерименталном и проширеном пољу ове дисциплине.

Током друге половине XX века конзервативни приступ стварању и рецепцији графичког отиска као уметничког дела у парадигматском статусу нашао се у супротности са прогресивним приступима уметничком изражавању и радикалним уметничким праксама у реалности не само сцене графичке уметности већ и света уметности уопште. Међу таквим радикалним уметничким праксама у којима су коришћене штампа и графика поменућемо активности појединих чланова интернационалног неоавангардног покрета Ситуационистичка интернационала (1957-1972). Најпре треба напоменути да су ситуационисти у естетско уметничком смислу били заинтересовани за дадаизам, надреализам, летризам, књижевне експерименте, визуелну поезију, апстрактну уметност, филм и стрип, као и спајање кича и високе уметности, те да у стриктном смислу не постоји „ситуационистичка уметност”, тј. ситуационистичко сликарство или музика, па тиме ни ситуационистичка графика, већ само ситуационистичка употреба тих уметности као средстава у активистичкој интервенцији.<sup>403</sup> Тако се поједини ситуационисти у контексту уметничких пракси служе диверзијом (*détournement*)<sup>404</sup> графике, *отимањем* и *присвајањем* као сопственог средства они је истржу из контекста успостављене културне хегемоније и уметничке хијерархије и интегришу је у *супериорнију конструкцију окружења*, односно примењују као корисно *старо*<sup>405</sup> средство у циљу подривања, у њој и уметности,

---

њима. Прихваћене графике ретко излазе из оквира конвенционалног графичког отиска, а демонстрирана разноврсност традиционалних и савремених видова штампе заправо само изражава начелну једноличност схватања графике као технички условљене дисциплине.

<sup>403</sup> Miško Šuvaković, „Situacionizam”, у: Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ур.), исто, 278.

<sup>404</sup> Situacionistička internacionala, „Diverzija (*détournement*)”, *Definicije*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-definicije> Последњи пут приступљено 15.05.2021. у 13:25.

<sup>405</sup> Графика је била саставни део уметничке праксе и деловања учесника историјских авангардних покрета (дада, конструктивизам, зенитизам), историјски и географски гледано, различито примењивана, у својству уметничке дисциплине или у својству радикалног графичког дизајна часописа и графичке опреме књига, који су новим визуелним искуством читања и гледања захтевали промену начина перцепције, а самим тиме и рецепције уметности, у циљу револуционисања целине живота.

постојећих вредности и тиме, посредно, буржоаског друштва које те вредности пројектује. Такав је интермедијски пројекат „Мемоари“ („Mémoires”, 1957) као резултат сарадње између Ги Дебора (Guy Debord) и Асгера Јорна<sup>406</sup> (Asger Jorn). Реч је о уметничкој књизи (artist’s book) објављеној 1959. године, која садржајем и формом критички „ради” са преузетим и посредованим (détournement) елементима различитих естетских артефаката. Садржај књиге је изграђен летристичким<sup>407</sup> приступом и колажним поступком и визуелно обликован (у поступку штампе) услојавањем диспаратних слика и текстова (фрагменти мапа градова, стрипова, фотографија, илустрација часописа, репродукција дела старих мајстора, цитати и исечци из текстова, итд.) и бојених флека, тако да у нелинеарној просторној структури страница читалац може слободно да лута и пролази (dérive)<sup>408</sup> кроз књигу. Искуство читања је политичан чин јер књига негирањем доминантних књижевних стандарда тражи промену перцепције уметности и ослобађање од тржишне логике капитала. Књига је у оригиналном издању штампана литографском техником<sup>409</sup> у тиражу од двеста примерака, а доживела је два популистичка факсимилна реиздања. Оригинално издање замишљено као анти-књига<sup>410</sup> имало је изричито анти-робне карактеристике<sup>411</sup> са наглашеном деструктивном жестином (симболично и дословно) према другим књигама. Корица је била направљена од грубе шмиргле тако да „напада” суседну књигу на полици или оштећује површину антикног или дизајнерског намештаја на

---

<sup>406</sup> Јорн је био припадник групе Кобра (CoBrA, 1948-1951), авангардног покрета уметника и књижевника из Данске, Белгије и Холандије, којима је било својствено негирање индивидуализма и канона самосталног генијалног уметника из традиционалне западне уметности, због чега су практиковали колаборативно стварање уметничких дела.

<sup>407</sup> Летризам (фр. lettrisme) је експериментални неоавангардистички песнички покрет настао у Француској 1945. године. Летризам наглашава материјалне основе песничког записа, гласа и гестова, тј. указује на слово, хиперграфију и естаперију. Ситуационизам је преузео формалну анализу летризма и допунио је дијалектичким политичким и психолошким интерпретацијама. Мишко Шувковић, „Lettrizam”, у: *Pojmovnik*, исто, 409.

<sup>408</sup> Situacionistička internacionala, „Prolazak (dérive)”, исто.

<sup>409</sup> Слој текста и слика штампан је црном бојом а преко њега је штампан слој „носећих структура”, бојених флека и линија које је иначе изводио Јорн директно на цинканим плочама контролисаном применом технике акционог сликарства. Види више у: Christian Nolle, „Books of Warfare, The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959”, [http://www.virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html) Последњи пут приступљено 15.05.2021. у 19:35.

<sup>410</sup> Оригинално издање није било намењено продаји. Дебор је књигу делио као поклон само блиским пријатељима. Види: Guy Debord, „Attestations”, (прев. Reuben Keehan), [www.cddc.vt.edu/sionline/postsi/attestations.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/postsi/attestations.html) Последњи пут приступљено 15.05.2021. у 21:08.

<sup>411</sup> Види: Nikolas Toburn, „Anti-knjiga *Mémoires*”, у: *Anti-knjiga: Materijalni tekst i političko izdavaštvo*, Novi Sad: kuda.org, 2014, 169. Доступно на: <https://www.kuda.org/sites/default/files/docs/%2B%20Anti-knjiga%20%282014%29.pdf> Последњи пут приступљено 15.05.2021. у 23:53.

којем лежи или чак оставља траг на рукама самог читаоца. У овом и другим случајевима ситуационистичких акција, штампа и сви њени комерцијални и уметнички поступци предмет су стратегије присвајања (*détournement*) једног хегемонског медија и његове примене у измењеном контексту и са измењеним значењима у „конструисаним ситуацијама”<sup>412</sup>, тј. критичким, субверзивним или револуционарним колективним догађајима. Током студентских и радничких мајских демонстрација у Француској 1968. године, које су ситуационисти видели као остварење својих теоретизација и прокламација о спонтаној револуцији<sup>413</sup>, студенти су окупирали литографски студио Академије лепих уметности (*École des Beaux-Arts*) у Паризу и успоставили колаборациони „популарни атеље” (*Atelier Populaire*) где су заједно са другим активистима, уметницима и радницима продуковали 350 различитих плаката у ситоштампи.<sup>414</sup> Упркос техничкој и стилској блискости поп-арту<sup>415</sup> и упркос пратећим политичким пароллама, ови плакати се не могу сматрати уметничким артефактима иако су данас предмет колекционарства или проблемских и тематских изложби, нити се могу сматрати тек промотивним материјалима за протесте, већ „оружјем”<sup>416</sup> у борби за трансформацију читаве социо-економске структуре друштва вођене и уметничким средствима. Примену ситоштампе у овом случају можемо сагледати као тројаку диверзију, као ситуационистичко коришћење као средства деловања, као диверзију друштвено условљавајућих институционалних вредности (на Академији лепих уметности ситоштампа, тј. сериграфија се није подучавала у програму наставе графичке дисциплине) и као диверзију тржишног посредовања уметности као капиталистичког система поделе и експлоатације уметничког рада (плакати су се делили бесплатно а у продукцији су у подједнакој анонимности учествовали студенти, уметници и фабрички радници). Другим речима, ова продукција плаката може се видети као револуционарно деловање чија се природа манифестује кроз аспирацију

---

<sup>412</sup> Situacionistička internacionala, „Konstruisana situacija”, исто.

<sup>413</sup> Miško Šuvaković, „Situacionizam”, у: Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ур.), исто, 273.

<sup>414</sup> Види више: Rebecca J. DeRoo, „Dismantling art institutions: the 1968 explosion of social awareness”, у: *The Museum Establishment and Contemporary Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 25-60.

<sup>415</sup> Присвајање попартистичке естетике може се протумачити и као културолошка диверзија и тактика превазилажења ограничења традиционалних уметничких форми, попут сликарства, у политичкој борби у ери масовних медија. Види више: Liam Conside, „Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, *Tate Papers*, No.24, 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire> Последњи пут приступљено 16.05.2021 у 18:57.

<sup>416</sup> Atelier Populaire, „Posters from the Revolution: Paris, May 1968”, 1969, <https://theanarchistlibrary.org/library/atelierpopulaire-usine-universite-union-posterfromtherevolution-parismay1968#toc1> Последњи пут приступљено 16.05.2021. у 16:34.

учесника да пониште специјалистичке, сходно томе и хијерархизоване поделе компетенција и знања као основе буржоаског интелектуалног производног апарата, и самим тиме и успостављеног поретка друштвених односа. Као што смо већ размотрили у првом поглављу, књига као и графика у директној су вези са појавом робног облика производње. Изум штампе је произвео реч и слику у ствари јефтине конзумације, а уметничко дело у масовни производ. Не само да је штампа стандардизовала механичку и масовну производњу робе, већ је као делатност подразумевала поделу рада на интелектуални и мануелни рад, која је у основи капиталистичког апстрактног рада. У том смислу не изненађује изражено интересовање ситуациониста за присвајање употребе средстава механичке репродукције (штампа, фотографија, филм, телевизија) и за присвајајуће преображаје њихових медијских објеката (штампана ефемера, књиге, филмови) којима се имало за циљ, ако не рушење онда разобличавање функција и моћи медија у свакодневници *друштва спектакла*<sup>417</sup>.

У свом есеју о перформанс уметности историчарка уметности, кустоскиња и уметница Кристин Стајлс (Kristine Stiles) наводи да су ситуационисти утемељили стратегије које су касније почеле да се повезују са *јавном уметношћу*, тачније са оним обликом директног ангажмана у друштвеној сфери који су промовисали практичари перформанса у циљу културне промене.<sup>418</sup> То су такве прве праксе које су између 1950-их и 1970-их година сачињавале најснажнију опозицију капитализму у домену визуелних уметности и представљале (левичарску) алтернативу за производњу уметничких „објеката” који су презентовани у нетрадиционалним просторима као средства које је осим уметничког тржишта требало да субвертира и успостављене уметничке институције. У генерацији перформанс уметника оријентисаних на *body art*, тј. на феноменологију телесне акције, чинове издржљивости тела и употребе тела као оруђа, затичемо случајеве примене графичког отискивања као првостепеног, односно другостепеног оперативног поступка у извођењу дела. У њиховим перформансима отисци су „документарни” траг изведене акције, односно индекс тела, минимални материјални остатак ефемерног стања перформанса. Таква је серија радова

---

<sup>417</sup> Према Дебору савремено друштво је друштво спектакла, при чему спектакл не би требало схватити као скуп слика, већ као однос између појединаца који је посредован сликама. Guy Debord, *Društvo spektakla*, (прев. Алекса Голијанин), Београд: Anarhija/Blok 45, 2017. Доступно на: <https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Guy-Debord-Drustvo-spektakla-2017.pdf> Последњи пут приступљено 15.05.2021. у 10:44.

<sup>418</sup> Кристин Стајлс, „Перформанс”, у: Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад: Светови, 2004, 122.

„Антропометрије” („Anthropométrie”) које је Ив Клајн (Yves Klein) изводио 1960. године као перформансе пред публиком. Следствено његовој номадској<sup>419</sup> пракси, једини „чврсти” регистар ових радова са подручјем сликарства је употреба боје (пигмент карактеристичног интезитета познат као „интернационална Клајнова плава“) и употреба „живих четки” – тела живих модела као прибора за сликање. С друге стране, једно могуће тумачење употребе тела у овој Клајновој серији радова може бити и његова функција као матрице за отискивање у једној другачије виђеној чулности графичке дисциплине, што наравно не атрибуирамо Клајновој интенцији, али се такво тумачење ипак може учитати имајући у виду контекст дисциплинарних престапа, трансгресија и негација, својствених тадашњим актуелностима проширивања поља уметничког изражавања, што свакако важи и за групу новореалиста (Nouveau réalisme, 1960-1970) којој је Клајн припадао. У „Антропометријама” Клајн, према речима Шуваковића<sup>420</sup>, изводи двоструко дело – перформанс отискивања (уметнички ритуал) и отисак као слику (траг боје на платну). Клајнови перформанси, на самом граничном подручју са сликарством, изводе деконструкцију не само сликарства, или да приметимо и графике, већ и (дисциплинарно замишљене) уметности уопште. Овим и другим перформансима (Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle, 1959) проблематизовањем материјалности дела, Клајн је заоштрио идеју о нематеријалној форми уметничког дела и исто тако критику тржишног процењивања уметности, што га је према мишљењу многих приближило пољу концептуалне уметности.

У случају уметничке праксе Вита Акончија (Vito Acconci) графичко отискивање је концептуално операционализовано у његовим *body art* перформансима у којима је сопствено тело користио као матрицу за „самопотврђивање”. У раду „Трагови” („Trademarks”, 1970), сходно приповедним/показним текстовима<sup>421</sup>, Акончи минималним гестовима индексира себе уметником, „гравира” своје делове тела наносећи себи уједе до крајњег прага боли и издржљивости, а потом утрљава графичку боју у трагове уједа и отискује их на различите површине (папир, зид, другу особу). Он је овај рад поновио 1971. године приликом гостовања на већ поменутом експерименталном програму школе NSCAD, а том приликом изводи и рад „Од/љубљење” („Kiss Off”), који се у релацији са делом „О Канадо” („O Canada”) које је извела феминистичка уметница Џојс Вејланд (Joyce Wieland) само два месеца пре

<sup>419</sup> Мишко Шуваковић, „Нови реализам”, у: *Појмовник*, 501.

<sup>420</sup> Исто.

<sup>421</sup> Види више: Germano Celant, „Dirty Acconci”, *Artforum*, Vol. 19, No. 3, 1980, 77.

његовог гостовања, може сагледати као вид растварања бинарних опозиција мушко-женско<sup>422</sup>, а која се у контексту програма школе, могу исто читати и у захвату бинарне опозиције графика/није графика. Њихове графике иако технички перфектно изведене, показују да графика може бити више од уметности коју одликује превасходно техничка перфектност и виртуозност. Њихове графике најпре демонстрирају идеју уметника и његову оријентисаност на процес уметничког рада (димензија концептуалне уметности), демонстрирају и уметника дословно, његову телесност, насупрот техничкој виртуозности која „заклања” уметника, односно најпре демонстрира себе саму. У овим појединачним, и другим таквим сличним случајевима концептуално оријентисаних уметничких истраживања и пракси које нису тежиле естетском или пластичном циљу, већ вербалном саопштењу, графика се евидентно јавља као примењено средство комуникације и по потреби, а идејно сагласно, и као средство мултипликације тих саопштења. Једну крајње узбудљиву, и још не сасвим истражену епизоду концептуалних видова примене графике представља графичка продукција *нове уметности седамдесетих* на београдској уметничкој сцени чији су поједини представници почели на крајње субјективан начин да примењују традиционалне графичке технике или сасвим атипичне поступке умножавања сагласно њиховом личним стваралачким побудама супротно оријентисаним у односу на доминантне наративе локалних и глобалних наратива модерности у сликарству, скулптури и евидентно графици. „Иновативна својства ’отисака’ и графичких листова представника нове уметности седамдесетих састоје се у примени нестандартних поступака штампања и олакшане могућности умножавања (офсет, ксерокс, гума и пластичне фолије као подлоге, књига као уметничко дело и др.), уз технике литографије и сериграфије, које су у овом случају користе на што једноставнији начин без додатних естетских и ликовних ефеката.”<sup>423</sup> У листовима графичких мапа Радомира Дамњана, Браце Димитријевића, Неше Париповића, Раше Тодосијевића и Гергеља Уркома „уместо представе, лика, форме или знака коришћен је текст, писмо, рукопис уметника,

---

<sup>422</sup> Акончи је брисањем ружа о литографски камен са својих претходно накарминисаних усана у пратећем тексту на отиску описао процес као чишћење и брисање својих женских карактеристика, док Вејландова у свом раду накарминисаним усанама љуби литографски камен док пева канадску химну изводећи тиме сатирични коментар о друштвеним конструктима пасивне женске сензуалности и активног мачо патриотизма. Види више: Jayne Wark, „Conceptual Lithography at the Nova Scotia College of Art and Design”, исто, 79-82.

<sup>423</sup> Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 22-23.



једном речју језик као медиј у посредовању менталних и концептуалних пропозиција уметничког дела”.<sup>424</sup>

Карактеристике мултипликативности, комуникативности и демократичности графичке уметности можемо пронаћи као контекстуализоване у појединим реализацијама идеје *јавне уметности*, не само као јавно изведене/изложене уметности, већ као стварно јавне – свачије – уметности, кубанског уметника Феликс Гонзалес-Тореса (Felix Gonzalez-Torres). Гонзалес-Торес је истицао драстичну разлику између јавно изложене и стварно јавне уметности.<sup>425</sup> Супротно устаљеном схватању јавне уметности као уметничких дела постојане материјалности и због величине претежно изложених у екстеријеру, тј. јавном простору, Гонзалес-Торес је у свој дискурс јавне уметности укључивао учешће публике. У бројним случајевима постављањем дела у јавни простор обављени материјални рад уметника надограђује се интервенцијом и „језичким радом” публике. У рецепцији појединих Гонзалес-Торесових дела, публика мења њихов облик, а у неким ситуацијама и дословно их троши<sup>426</sup>, отвара њихова значења, својевољно их тумачи, учитава сопствене контексте и искуства и изводи властита значења. Али ови нивои индивидуалне партиципативности публике нису једино што Гонзалес-Торесова дела „квалификује” као јавну уметност. Гонзалес-Торес твори ситуације за интеракцију публике са делом али и за међусобну интеракцију публике као *микро-заједнице*. Његова дела нису одређена материјално, ни концептуално, већ *релационо*. Француски кустос и теоретичар уметности Никола Бурио (Nicolas Bourriaud) је за тумачење нових појава у уметности најпре у Западној Европи 1990-их година, увео термин *релациона естетика* под којим се разуме естетичка теорија „према којој се о уметничким делима суди у зависности од међуљудских односа која она представљају, производе или проузрокују”<sup>427</sup>. Реч је о уметничкој продукцији која прати околности и проблематизује последице преласка са

---

<sup>424</sup> Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 23. О овом феномену и другим применама и функцијама графике и штампе на алтернативној уметничкој сцени југословенског уметничког простора током његовог постојања види такође у: Slavko Timotijević, „Jedan kišni dan - a sećanja naviru. ZADOVOLJSTVO UMNOŽAVANJA, povodom virtuelnog simpozijuma o grafici danas”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_stimotijevic.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_stimotijevic.php) Последњи пут приступљено 22.05.2021 у 21:10.

<sup>425</sup> Навод према: Miwon Kwon, „The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal. a Chance to Share, a Fragile Truce”, у: Julie Ault (ур.), *Felix Gonzalez-Torres*, Gottingen: Steidl/dangin, 2006, 284.

<sup>426</sup> Радови из серије „Untitled” (Lover Boys, 1991) у виду инсталација као гомила бомбона чија се идеална тежина константно обнавља додавањем нових бомбона сваки пут када се посетиоци њима слободно послуже. Види више: Miwon Kwon, исто, 297.

<sup>427</sup> Nikola Burio, „Relaciona estetika”, у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, 119.



робне производње на производњу услуга. Бурио је са постмарксистичке<sup>428</sup> платформе приступио тумачењу уметничких пракси једне „генерације” уметника<sup>429</sup> за чија дела је сматрао да „производе релациони простор-време, у којем интерхумана искуства теже ослобађању од идеолошких стега масовне комуникације”, да представљају *места* „на којима се успостављају алтернативна друштвеност, критички модели, иксонструисани тренуци дружења”, односно да отварају друштвени међупростор у којима су остварљиве нове „животне могућности”<sup>430</sup>. Ова особена продукција детерминише и нове уметничке форме. За релационе уметнике, скулптура или фотографија, слика и графика, нису савршена дела, у техничком или естетском погледу, па се о делима релационе уметности не може разматрати кроз начела ових форми. Она могу да буду усмерена на наведене медије али нису њима ограничена. Заправо, за релационе уметнике референтне тачке из области међуљудских односа постају легитимне уметничке „форме”<sup>431</sup>. У том смислу, према речима Буриоа, скупови, састанци, разна окупљања и различити облици сарадње (игре, прославе, дружења), укратко, сви облици сусретања и успостављања односа, у релационој уметности представљају естетски предмет који се као такав може проучавати, а слика или скулптура, да додамо и графика, сматрају се тек посебним случајевима у произвођењу форме као делатности чији циљ превазилази просто естетско уживање.<sup>432</sup> Оно што је упечатљиво у делима ових уметника је њихов осећај за *демократско*, отворени однос са гледаоцем у којем ништа није унапред решено, нити је дело затворено и недоступно, нити уметник истиче свој божански (стваралачки) ауторитет. Бурио сматра да се гледалац у ситуацијама које конструишу дела релационих уметника „колеба између различитих положаја: пасивног посматрача, сведока, партнера, званице, сарадника, протагонисте” који га суочавају са разним облицима ограничења у стварном животу, тј. друштвеној реалности.<sup>433</sup> У

---

<sup>428</sup> Бурио се у извођењу закључака у књизи „Релациона естетика” ослања на Марксове теоријске мисли, као и на постмарксистичке идеје Жила Делеза (Gilles Deleuze), Феликса Гатарија (Pierre-Félix Guattari), Луја Алтисера (Louis Althusser) или Дебора.

<sup>429</sup> Поред Торес-Гонзалеса, Бурио у својој књизи о релационој уметности најчешће помиње следеће уметнике: Рикрит Тираванија (тај. ฤกษ์ฤทธิ ติรวานิช, енг. Rirkrit Tiravanija), Филип Парено (Philippe Parreno), Ванеса Бикрофт (Vanessa Beecroft), Маурицио Кателан (Maurizio Cattelan), Џес Бринч (Jes Brinch) Хенкрик Пленц Џакобсен (Henrik Plenge Jakobsen), Кристин Хил (Christine Hill), Карстен Холер (Carsten Holler), Норитоши Хиракава (Noritoshi Hirakawa), Пјер Уиг (Pierre Huyghe), Габријел Ороско (Gabriel Orozco), Лијам Гилик (Liam Gillick).

<sup>430</sup> Nikola Burio, „Relaciona estetika”, у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, 54-55.

<sup>431</sup> Исто, 38.

<sup>432</sup> Исто.

<sup>433</sup> Исто, 67-68.

случају појединих дела Гонзалес-Тореса, та демократичност је посебно наглашена и њиховом материјалном формом, попут у серији „Без назива”<sup>434</sup> („Untitled”, 1989-1993) којом је крајем 1980-их година започео промишљање идеје јавне уметности. Формална структура ових радова заснива се на (отвореном) штампаном тиражу. Реч је о делима у форми гомиле (енг. stacks) отисака, вертикално наслаганим отисцима – постера са натписима или бојеним плохама – као делима транзиторне или неухватљиве категорије скулптуре-инсталације-штампаног тиража и нестабилне материјалне форме „програмиране” за нестајање. Према замисли Гонзалес-Тореса, посетиоцима је дозвољено да понесу примерак, након чега се гомила перпетуално допуњује до „идеалне висине”<sup>435</sup>. На тај начин Гонзалес-Торес преокреће пасиван статус публике. Он је публику замишљао као перформативно одређену категорију, као насталу у самоорганизованом чину појединаца који реагују на дело, а не као функцију институционалних правила. Чак иако посетиоци врше исти чин – узети, не узети – сваки је одраз необавезујуће и несводиве сингуларности, свако ће у својој одлуци да примерак узме или не узме поступити даље на потпуно индивидуалан и непредвидив начин. Демократичност ових јавних дела и оперативна примена штампе имају и функцију субвертирања система институционалног и тржишног заступања уметности и питања власништва и права над уметничким делом. Гонзалес-Торес уводи институцију уговора и инструмент сертификата као субверзију владајућих правила система уметности.<sup>436</sup> Иако је тираж као грађа за ове скулптуре отворен, тј. иако је њихова формална материјалност обновљива, оне постављају низ компликација за њихово излагање, продају или поседовање. Пренос власништва над оваквим делом подразумева транспозицију улога: уметник који је традиционално опслуживао купце (музеј, галерија, колекционар) сада их ставља себи на услугу. Пренос власништва над делом подразумева право и обавезу етичке и финансијске одговорности израде и/или одржавања дела али под искључивим уметничким условима.<sup>437</sup> Бескрајна понуда примерака, без обзира како се њихова потрошња дешава, осујећује уобичајену интеракцију уговорних страна и коначност преноса власништва о којој зависи економија уметничког тржишта, јер не постоји могућност апсолутног поседовања дела,

---

<sup>434</sup> За примере ових радова види: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/paper-stacks>  
Последњи пут приступљено 21.05.2021. у 10:59.

<sup>435</sup> Све ове скулптуре имају идеалну висину као техничку информацију како их треба аранжирати у простору.

<sup>436</sup> Види више: Miwon Kwon, исто, 294-298.

<sup>437</sup> Исто, 298.

пошто ће увек постојати они узети појединачни отисци у непознатом и неконтролисаном оптицају<sup>438</sup>. Другим речима, институција приватне својине над средствима за производњу профита је первертирана, а заштита права на њихову експлоатацију постала је проблематична. Гонзалес-Торес сасвим лукаво користи медиј штампе, и да истакнемо, и графичке постулате тиража и мултиоригинала као и концепт тираж-као-дело, у личној стратегији подривања система из самог његовог средишта – из институције. Према његовим речима, он функционише попут „вируса унутар институције”<sup>439</sup>, не ради рушења институције већ ради присвајања њене моћи. Сагледани у контексту графичке праксе ови Торес-Гонзалесови радови упућују и на контрадикцију конвенционалне графике као уметничког медија који инхибира своју главну карактеристику – демократичност садржану у потенцијалности неограничене умноживости.

Најзад, прибегавање употреби графичког медија у бројним другим случајевима појединачних уметничких пракси манифестује се тек као појачана продукција уметничких дела, којом уметници манипулишу медијским „ексклузивитетом” специјалних или ограничених едисија, али које заправо имају врло мало везе са искреном идејом „графичности” дела, примера ради да поменемо низ (баш, баш) графика Демијена Хирста (Damien Hirst): „Grey 'Spots““, „Multi-color 'Spots““, „Ciclorox Olamine” или „Cineole” насталих 2004. године, које су конвенционално изведене у техникама бакропис и акватинта, а на којима је заправо (само) транспонован мотив из дугогодишње серије Хирстових слика „Spot” (1986-2011), чиме се ништа друго до симулира разноврсност тржишне понуде из продукције овог уметника, што се у крајњем случају може окарактерисати као маркетиншка стратегија примене посебности графичке дисциплине, садржане у обављеном (мануелном) раду и тако изведеним отисцима са *изузетним естетским резултатима*<sup>440</sup>.

---

<sup>438</sup> Последњих се година на уметничком тржишту учестало појављују појединачни отисци из ових Торес-Гонзалесових дела као његови засебни радови, што покреће бројне дилеме у вези са таквим њиховим статусом али и са власништвом оних дела у изворној форми, готово као да их је сам Торес-Гонзалес „програмирао” за такво дејство. Види више: Elena Goukassian „What Happens When People Start Selling Posters an Artist Gave Away for Free”, 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-start-selling-posters-artist-free> Последњи пут приступљено 21.05.2021. у 16:20.

<sup>439</sup> „Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation”, <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth> Последњи пут приступљено 21.05.2021. у 18:02.

<sup>440</sup> На основу техничких података закључује се да су поједине графике штампане у чак четрдесет сепаратних боја, што сугерише приближно исти број плоча конвенционално изведених у традиционалној техници акватинте, и које као такве (графике) садрже огромну количину рада и израз специјалистичког

Дакле, можемо да закључимо да су графика и/или графички принцип умноживости често саставни део стратегије рада и деловања уметника у којима се понекад само утопе у колаж примењених поступака и примењених техника у изради/реализацији/извођењу дела или се пак наочито истичу као јединствени носилац дела са дејственим учинком који се само тако може постићи, што не значи да се уметници притом фокусирају на технички аспект као извор квалитета дела. Бројни уметници који себе не сматрају графичарима или који се не ограничавају на употребу једног медија, оперативно примењују графичке поступке у својој продукцији као идеално средство за реализацију својих идеја, као када је реч о израженој намери комуникације. Међутим, колико у овим наведеним, толико и у каснијим другим случајевима уметничких пракси у којима се примењује или је садржан неки аспект графичке дисциплине, дешава се да њене карактеристике – штампа, умноживост, комуникативност – остану неосветљене, односно, према речима Хозеа Роке (José Roca) неосвешћене<sup>441</sup>. Рока истиче да, док су с једне стране графичке технике за графичаре циљ по себи или сам садржај дела, с друге стране, бројним другим уметницима оне представљају тек услужно средство изражавања или деловања. Тако се сагледано у контексту потоњег случаја дешава ситуација да је графика у самом средишту савремених уметничких пракси али неосвешћена као таква. Апсурдно, њен спецификум репродуктивности остаје непримећен у доба у којем је репродукција постала норма у комуникацији и производњи и размени визуелних садржаја, информација и разних културалних артефаката. Луис Камницер (Luis Camnitzer) објашњава ову ситуацију, с једне стране, самоизолацијом „правоверних” графичара који су свој „територијални” идентитет изградили на техничком фундаментализму, или с друге стране сагледано, он се служи метафором *колоније* којом тематизује „узурпацију“ графичких поступака у свету уметности али без њиховог адекватног признавања.<sup>442</sup> Негде између ове две крајности налази се „неубележено”, тј. неодређено подручје данашње савремене графичке уметности. То је управо, чини се, савршена позиција да се графика покаже не само као садржајни елемент савремене уметности, не

---

техничког знања, а који су као компонента изузетности укључени у тоталитет ексклузивности графика постигнуте репутацијом уметника.

<sup>441</sup> José Roca, „The graphic unconscious or the how and why of a print triennial”, у: Ruth Pelzer-Montada (ур.), исто, 97.

<sup>442</sup> Luis Camnitzer, „Printmaking: A Colony of the Arts”, 2006, <http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Printmakingacolony.pdf> Последњи пут приступљено 26.05.2021. у 11:31.

као ликовна дисциплина, већ као стваралачки и истраживачки приступ у уметности. Не да би се пред неким делом могло казати „То је графика, а не... (слика, инсталација, перформанс, амбијент, итд.)!”, већ да би се осветлило оно присуство графике у свету уметности које се превиђа. У бројним критичким прегледима историје модерне уметности, а посебно постмодерне уметности, и у теоријским разматрањима о уметности/ма, чак ни у релацији са традиционалним уметничким медијима, графика се готово уопште не помиње у литератури, нити се о појединим уметничким делима или праксама разматра из дискурса графичке уметности. Таква диспозиција структуре света уметности је неоправдана, јер се графика по себи може сагледати као крвни појам који обухвата: разнолике техничке процесе, примену технологије, сарадњу, колаборациону продукцију, размену знања, комуникацију и културну партиципацију, што је све заправо сасвим приближује параметрима савремене уметности. У том смислу, и у перспективи савремене графичке уметности и савремене уметности начелно, примеренији је приступ графици не само као асортиману техничких поступака, већ као скупу естетских вредности и концептуалних стратегија које је могуће *преводити* у различите модусе уметничког изражавања, истраживања и продукције без губљена њеног изворног смисла, чак и када у мултидисциплинарним уметничким праксама границе постају нејасне.

На основу сагледаних и других индивидуалних уметничких и графичких пракси можемо закључити да су хоризонти графичке уметности проширени тако да она обухвата замисли и материјалне, просторне, визуелне или процесуалне карактеристике хепенинга, акције, перформанса, инсталације, амбијента и других облика уметничког изражавања. У другим графичким праксама, више технички оријентисаним, нарочит утицај имала је појава и примена дигиталне технологије и нових медија. Развој дигиталних технологија и њихова учестала и распрострањена примена у графичкој уметности крајем XX и почетком XXI века отворили су сасвим нове могућности продукције, дистрибуције и потрошње уметничког дела. Штавише, увођењем ових технологија у шире поље уметности разни видови умножавања постају одлика бројних уметничких пракси. Другим речима, репродуктивност постаје онтолошко одређење и (већинске) данашње савремене уметности.

### 3.2. Графика у релацији са новим технологијама и уметности нових медија

„Gentlemen, we're talking about artificial art here!”

Max Bense, 1965.

Херметични техницизам у графици, који истрајава у уметничким праксама савремених уметника, може се боље разумети (или бар ближе објаснити) сагледан кроз гринбергијански модернистички формализам. Гринбергова материјалистичка естетика, у којој се он ослања на Кантов безинтересни естетски суд, примењена на графички медиј може да објасни разлог фиксираности графичког медија на свој технички аспект. Парафразирајући Гринбергово тумачење (америчког) модернистичког сликарства<sup>443</sup>, кратко објашњење било би да специфична метода графике (штампа) чини домен њене сопствене компетенције за стварање уметности. Графичари су развили уверење да морају да штампају да би тим путем стварали уметност. Притом то уверење налаже да се штампа изводи према утврђеним корацима и поступцима који „карактеришу” медиј - употреба канонизованих техника за израду матрице, штампа на папиру као материјалном носиоцу отиска и штампа (затвореног) тиража помоћу одговарајуће графичке пресе или друге сличне апаратуре. Владање техникама и вештином штампе у исходу (некако) даје априори уметничку вредност. У изричитом тако уском схватању, графика ће увек остати чврсто фиксирана у технички аспект сопствене компетенције за стварање уметности. Последишно, развој тако схваћене графичке уметности током XX века био је изражено вођен, па и врло често диктиран, *спољним* техничким и технолошким прогресом. У прилог овом ставу осврнућемо се на чланак „Changing times, changing technologies”<sup>444</sup> објављеног 1988. године у часопису *The Tamarind Papers*. Аутор чланка се у најави дискусије о новинама у технологији литографије на алуминијумској плочи, тј. графичке технике алграфије, сасвим успутно дотиче и контраиндикација и опасности од везивања уметничке графике за комерцијалне поступке и технологију индустрије штампе. У том смислу, случај технике о којој чланак говори представља индикативан пример изазова који пред графику стављају нове технологије комерцијалне штампе. Наиме, камене плоче изворног литографског поступка директне равне штампе биле су убрзо већ средином XIX века замењене практичнијим металним – цинканим и алуминијумским – плочама, које су даље током

<sup>443</sup> Види: Klement Grinberg, „Modernističko slikarstvo”, 3+4, (прев. Нада Сеферовић), Beograd, 1978, 32-35.

<sup>444</sup> Clinton Adams, „Changing times, changing technologies”, *The Tamarind Papers*, Vol. 11, 1988, 68.

XX века у индустрији комерцијалне офсет штампе замењене полиметалним, папирним, пластичним или полиестерским плочама. Алуминијумске плоче су се до данас задржале као основа уметничке литографије у графичким радионицама (и учестало на уметничким факултетима), због економисања набавке материјала или просто због недоступности литографског камена. Последица увођења нове (спољне) технологије у уметничку праксу је неминовна миграција на нове материјале што заправо повлачи „неприродан”, усиљен технички развој једне уметничке дисциплине, у конкретном случају графике, односно представља „прогрес” који не долази првенствено из потреба<sup>445</sup> уметника за задовољењем и артикулацијом својих стваралачких тежњи. Такође, замена материјала и примена нове технологије могу значајно да омету устаљену праксу графичара засновану на претходним материјалима и поступцима. Будући да је графичка техника алграфија у великој мери зависна од материјала произведених за употребу у офсет штампи, она је онда неизбежно осетљива на изненадне технолошке модификације ове комерцијалне штампе. Тако се дешава да материјали на које су уметници навикнути, изненада постану недоступни зато што су застарели у индустрији и као такви уклоњени са тржишта. Ослањање на комерцијалне материјале и базирање уметничке праксе на савременим технологијама чини уметнике све више зависним од индустрије и тржишне понуде и од потражње материјала и опреме, што све чини одрживост и континуитет њихове праксе неизвесним услед економских колебања унутар индустријске гране на коју се технички ослањају. Аутор претходно поменутог текста поставља сасвим проницљиво питање поводом ефеката тадашње компјутеризације комерцијалне штампе и делимичог преласка са офсет на ласерску штампу и о непредвидивим последицама по литографију због неизвесне доступности неопходних материјала.

Утицај који је појава компјутера имала на графику, као и на уметност начелно, може се пратити знатно пре времена примене компјутера у штампарској индустрији.<sup>446</sup> Почетком 1950-их година, на трагу наслеђа историјских авангарди отварања уметности према новим технологијама и новим медијима, јавља се идеја о *електронској уметности* као широком пољу уметничког истраживања могућности и начина

---

<sup>445</sup> Заступљено мишљење међу бројним графичарима је да се због физичких особина алуминијумских плоча у алграфији не могу постићи подједнако фини ефекти лавирања као на каменој плочи, чиме је последично у овој техници знатно суженији дијапазон експресивних могућности у односу на изворну литографију.

<sup>446</sup> Екстензивну хронологију развоја компјутерске уметности види на:

<http://www.zauberklang.ch/timeline.php> Последњи пут приступљено 29.05.2021. у 22:26.

употребе различитих електронских уређаја за реализацију уметничких дела, међу којима и првих компјутера. Рецимо, у првим експериментима музичког компоновања помоћу компјутера средином 1950-их година исходи су имали квалитет изводљивости као код „праве” класичне музичке композиције<sup>447</sup>, а употреба компјутера као инструмента за производњу звука у концептуалној уметности током 1960-их година и касније у популарној култури, утицала је на појаву нових музичких поджанрова и техносупкултуре.<sup>448</sup>

Појава електронске и компјутерске уметности поклапа се са идејама дематеријализације уметничког дела током 1960-их година и са залагањем уметника за некомерцијалну и демократичну уметност чије су одлике интерактивност, процесуалност и мултимедијалност. У том смислу, рану компјутерску уметност начелно карактерише употреба компјутера на начин и у сврху за коју нису били предвиђени. Први компјутери имали су војну примену и употребу у науци која је начелно служила даљем војном и индустријском развоју, те су према томе били махом доступни у војним истраживачким центрима, развојним центрима компанија или у универзитетским лабораторијама. Таква лимитирана доступност првих компјутера условила је сарадњу између научника и уметника који су делили идеју о компјутерима као средствима за уметничко експериментисање и за увођење уметности у чулно (визуелно) поље свакодневнице сагласно одликама савременог живота 1950-их и 1960-их година. Укратко, за њих су компјутери представљали релевантна и валидна средства и извор за естетска искуства, етички усмерена ка циљу постизања већег добра човечанства. Компјутери су за њих имали хуманистичку вредност, а та нова уметност је требала да пружи основу за ново хуманистичко друштво индустријског доба. То је прву компјутерску уметност приближавало авангардним пројекцијама модерног друштва и неоавангардним тенденцијама тог времена. Према Шуваковићу разликују се два периода компјутерске уметности: рани неоконструктивистички и каснији

---

<sup>447</sup> Један од првих примера компјутерски компоноване музике је композиција „Илијак свита” („Illiас suite”) за гудачки квартет коју су компоновали/програмирали Леонард Исаксон (Leonard Isaacson) и Ледарен Хилер (Lejaren Hiller) 1956. године у лабораторији на Илиноис Универзитету (University of Illinois). Види: Lejaren A. Hiller, Jr., Leonard M. Isaacson, *Experimental music; composition with an electronic computer*, New York: McGraw-Hill, 1959. Доступно онлајн на:

<https://archive.org/details/experimentalmusi00hill/page/n5/mode/2up> Последњи пут приступљено 03.06.2021. у 10:21.

<sup>448</sup> Види више у: Nick Collins, Julio d'Escrivan (ур.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.



постмодернистички.<sup>449</sup> Неоконструктивистички концепт ране компјутерске уметности заснива се на: (1) ставу, да развој уметности води према интеграцији са савременим научним и техничким достигнућима, (2) идеалима синтезе различитих уметности кроз нову технологију; будући да је компјутер применљив у различитим уметностима њиме се једна те иста замисао и програм може реализовати као ликовно, музичко или филмско дело, (3) трагању за егзактним методама, законима и облицима изражавања у уметности, дизајну, архитектури и спектаклу.<sup>450</sup> Криза и замирање компјутерских истраживања у уметности крајем 1960-их година је последица: (1) неостваривости општих неоконструктивистичких утопијских идеала синтезе уметности и науке, (2) кризе рационалистичке естетике као темеља уметничког стварања, (3) суочавање с чињеницом да се нови медији, ма колико технички моћни, могу брзо исцрпсти ако се уметнички рад заснива искључиво на њиховим формално-техничким карактеристикама, а не на критичком и концептуалном преиспитивању њихове природе.<sup>451</sup> Бројни уметнички колективи, покренути са идејом сарадње уметника, научника и инжењера и са идејом синтезе уметности и науке, привукли су пажњу и донације развојних центара телекомуникационих компанија, а поједини су постали и њихове екстерне истраживачке јединице. То значи да су уметничка истраживања имала потенцијал практичне примене у комерцијалне сврхе. Индустрија компјутерских система (хардвера и софтвера) црпила је развојне концепте између осталог из резултата уметничких експеримената са компјутерима и програмирањем. Каснија постмодернистичка компјутерска уметност нема одлике покрета већ припада фрагментарним постмодернистичким стратегијама приказивања отуђеног семиотичког друштва, његових медија, облика комуникације и масовне потрошње; док је рана компјутерска уметност представљала пионирски истраживачки рад научника и уметника у оквиру новог и неистраженог медија, компјутерска уметност постмодернизма настаје у време када компјутер постаје свакодневни алат и предмет масовне употребе.<sup>452</sup>

Рана компјутерска графика искључиво је била приказивана на папиру уместо на екрану из техничких разлога. Монитори нису били распрострањена појава, а постојећи модели са катодним екранима нису имали значајан капацитет визуелизације података.

---

<sup>449</sup> Miško Šuvaković, „Kompjuterska umetnost”, у: *Pojmovnik*, 368.

<sup>450</sup> Исто.

<sup>451</sup> Исто.

<sup>452</sup> Исто, 369.

Бележење резултата раних експеримената електронске и компјутерске графике извођено је употребом фотоапарата и спорадичним фотографисањем изазаваних оптичких ефеката на екрану употребљеног уређаја (осцилоскопа), тако да је фотографија представљала узорак и/или самосталну идејну целину експеримента (Herbert W. Franke, Benjamin F. Laposky). Чешће је то био случај „штампом”, тачније исписом компјутерски програмираних слика, односно „компјутерских графика” (енг. „computer graphics”), или помоћу екстерног уређаја за цртање – плотера, који је исцртавао слику покретањем пера по папиру у смеру ХУ-осе (flatbed plotter) или само Х-осе (drum plotter), или помоћу принтера (енг. printer) – штампача налик куцаћој машини (Kurd Alsleben/Cord Passow, Michael Noll, Frieder Nake, Georg Nees, Edward Zajec, Manfred Mohr, Vera Molnar, Hiroshi Kawano).<sup>453</sup> Постојао је раскорак између задавања инструкција компјутеру и исписа резултата прорачуна на плотеру. Пошто још увек није било компјутерских монитора са развијеним капацитетом визуелизације, резултат прорачуна компјутерског програма био је видљив тек након исписа на плотеру. То је подразумевало „слепи“, тј. више интуитиван унос података и начин програмирања без могућности визуелизације исхода компјутерског прорачуна у реалном времену, пре самог процеса плотовања. Механички плотери били су релативно спори у поређењу са брзином обраде података на компјутеру. Значајан напредак десио се појавом екрана што је уметницима дало помоћно средство за рад које је одговарало радној брзини компјутера.

Направићемо мали екскурс да бисмо објаснили терминолошку забуну насталу временом због двојаког значења термина *компјутерска графика* као компјутерске слике и као научне дисциплине, у зависности од контекста примене. Термин „computer graphics” у преводу као „компјутерска графика”, премда погрешно, користи се у уметности у једнозначном смислу као технички термин за ране електронски и компјутерски синтетисане и неким уређајем забележене слике као уметничког дела. Примеренији превод у том контексту примене био би – *компјутерски генерисана слика* (енг. graphics, у преводу, у општем значењу слика или цртеж на некој површини). Овај термин је заправо сковао графички дизајнер Вилијем Фетер (William A. Fetter) почетком 1960-их година имајући на уму нови метод дизајнирања помоћу компјутера, којим је тестирао ергономију пилотске кабине авиона у компанији Боинг (Boeing

---

<sup>453</sup> Види више: Wolf Lieser, *The World of Digital Art*, Potsdam: h.f.ullmann, 2010, 12-47; Thomas Dreher, „Computer Graphics”, *History of Computer Art*, <http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-III.2e.html#Analoggrafik> Последњи пут приступљено 28.05.2021. у 23:15.

Aircraft Co). Компјутерска графика као научна дисциплина тада још увек није била утемељена дисциплина и тек се развијала у оквиру универзитетских и војних лабораторијских истраживања напредније компјутерске технологије за обраду, приказивање и визуелизацију информација на екранима (радар, авијација, ракетна техника, итд.), али Фетер је већ тада сматрао комплексним интердисциплинарним пољем, што говори и његова дефиниција:

„Вероватно најбољи начин да дефинишемо компјутерску графику јесте тај да утврдимо шта она није. Она није машина. Она није компјутер, нити група компјутерских програма. Није ни знање графичког дизајнера, програмера, писца, филмског стручњака, нити штампара. Компјутерска графика је све ово - технологија којом се управља на промишљен начин и усмерена ка прецизном и описном комуницирању информација.”<sup>454</sup>

Распрострањеност Фетеровог термина у другим врстама употребе појачана је и снажним естетским утицајем његовог „Боинг човека”<sup>455</sup>, првог компјутерски генерисаног векторског 3D модела људске фигуре, који је послужио посебно бројним уметницима као инспирација или узор за њихове радове. Данас се термин „компјутерска графика” односи на научну дисциплину, тачније интердисциплинарно подручје које се бави развојем и употребом компјутерског хардвера и софтвера и компјутерских система за моделовање, рендеровање и анимацију 2D или 3D објекта и симулацију његове физичке интеракције са околином.<sup>456</sup> Ова дисциплина има врло широку примену од филмске индустрије, индустрије забаве, преко медицине, архитектуре, различите врсте обука, до графичких корисничких интерфејса на различитим уређајима или у визуелизацији разноврсних информација из свакодневног живота. У могућем објашњењу првобитно неодређеног значења и употребе термина „компјутерска графика” најпре ћемо се послужити семиотичким тумачењем раног компјутерског процеса генерисања слике. Тај процес можемо да сагледамо на следећи начин: резултат рада једног система писања/читања (вербалног) преводи се и очитује у логици другачијег система писања/читања (визуелног). Са те полазне тачке, ако у даљем разматрању енглеску реч „graphic” као придев преведемо као сликовит опис, јасан приказ нечега, онда можемо рећи да термин „компјутерска графика” не означава само компјутерски синтетисану или репродуковану слику, већ и „опис”, односно

<sup>454</sup> Види: William A. Fetter, „Computer Graphics”, у: *Design Quarterly*, No. 66/67, 1966, 15.

<sup>455</sup> Исто.

<sup>456</sup> Види: John F. Hughes et al., *Computer Graphics: Principles and Practice*, Addison-Wesley, 2013, 1-4.

приказ исхода прорачуна компјутерског програма у виду ликовног система помоћу уређаја за штампу/цртање. Дакле, једно могуће доследније тумачење првобитног значења термина „компјутерска графика” јесте слика настала помоћу компјутера али и читав процес у којем она настаје. Додатна забуна амбивалентног значења термина „компјутерска графика” заснива се на семантичкој сличности другог дела ове синтагме са самостојећим термином *графика* који се у енглеском језику (енг. graphics) у ширем смислу односи на слику уопште, али у ужем смислу и на специфичан тип слике – графички отисак – и на традиционалну ликовну дисциплину (графику), због чега се у српском језику у области уметности често јавља у примени синтагма *ликовна графика* у циљу прецизнијег одређења конкретног подручја.<sup>457</sup> Даље ћемо у раду задржати употребу синтагме *компјутерска графика* као техничког термина за графике настале помоћу компјутера које су предвиђене за умножавање поступком компјутерски посредоване штампе.

Прве компјутерске графике биле су „векторске слике” синтетисане помоћу програмског језика и штампане/цртане помоћу плотера, а у ликовном смислу представљале су *апстрактне линеарне композиције*<sup>458</sup> чију су структуру чинили елементарани геометријски облици међусобно повезани у различите односе. Иако ова дела асоцирају ликовну естетику апстрактне уметности и естетику традиционалних медија, она најпре одражавају суштинску естетику дигиталног медија „оцртавањем” нумеричких операција у основи принципа рада компјутера. Ови „штампани” артефакти настајали су пре као вид бележења могућности рада са компјутером као средством за уметничко истраживање, него са циљем штампане и тиражне продукције као у случају графичке дисциплине у ликовној уметности. Мада, ови примерци добијени помоћу плотера често су умножавани/репродуковани у некој од графичких традиционалних или модерних техника (литографија или сито-штампа) и излагани са прерогативима конвенционалне графике. Такав вид интеракције различитих медија додатно је унео конфузију и забуну у класификацију ових првих компјутерских уметничких дела продукованих методолошко-техничким поступком сасвим другачијим од оних у класичним извођачким поступцима дисциплина ликовне уметности, са којима се успоставља тек семантичка веза, најпре са графиком и њеним репертоаром изражајних

---

<sup>457</sup> У примени налазимо и друге синтагме које прецизније одређују домене примене визуелизације и графичког обликовања и приказивања различитих информација: телевизијска графика, примењена графика или медицинска графика.

<sup>458</sup> У овим радовима чита се стилска сродност са конструктивизмом, апстракцијом, минимализмом, сликарством оштрих ивица, премда је у неким случајева реч тек о визуелној сличности.

средстава. У тежњи за јавним признавањем ових естетских творевина, судећи према критичком тексту писаном у времену ближем поменутиим догађајима, једна од тактика аутора била је „спајање са неким другим медијумом и остваривање међуконструкција, са истим или сличним ликовним концепцијама”<sup>459</sup>. Чини се да су компјутерске графике квалификацију уметничког дела испрва добиле у оквиру постојећих конвенција („кодова” графичког отиска) и друштвених пракси увођења у сферу уметничког (изложба у галерији), при чему је графичка дисциплина ликовне уметности послужила у сврху *заједничког именитеља* на основу морфолошке и визуелне сличности између плотованих компјутерских слика и конвенционалних графичких отисака (у оба случаја ради се, речено у општем смислу, о сликама „штампаним” на папиру са истим ликовним градивним елементима). С друге стране, појаву и развој ове уметности готово паралелно је пратило настајање естетичке теорије компјутерске уметности (Abraham Moles, Max Bense, Umberto Eco, Georg Nees, Herbert Franke, Frieder Nake, Boris Kelemen, Vladimir Bonačić, Edvard Zajec)<sup>460</sup>, организовање првих симпозијума и међународних изложби посвећених њој („Cybernetic Serendipity”, Institute of Contemporary Arts, London, 1968; „Nove Tendencije 4 - Kompjuteri i vizuelna istraživanja”, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1968; „Computer-Generated Pictures”, Howard Wise Gallery, New York, 1965; „Computerkunst - On the Eve of Tomorrow”, Clarissa Gallery, Hannover, 1969; „Information”, Museum of Modern Art, New York, 1970; „Software - Information Technology: Its New Meaning for Art”, Jewish Museum, New York, 1970; „Ricerca e Progettazione. Proposte per una Esposizione Speri-mentale” 35<sup>th</sup> Venice Biennale, Venice, 1970) и формирање првих музејских колекција (аквизиција 50 различитих компјутерских графика за колекцију „Etzold“, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1970).

Упркос првобитним недоумицама око значења раних појава уметности помоћу компјутера и значаја симбиозе технологије и уметности, утицај примене компјутера у уметности, али посебно у графици, био је од несумњивог значаја. Пре свега, употреба компјутера као средства за уметничко истраживање и изражавање била је сагласна тенденцијама дематеријализације уметничког дела и отворености према публици тада

---

<sup>459</sup> Види више: Vladimir Vlasak, „Mašinska umetnost”, *Umetnost*, br. 38, 1974, 34-40.

<sup>460</sup> Реч је о теоретичарима који су блиско сарађивали кроз активности покрета Нове тенденције и кроз часопис *Bit International*. Види више у: Margit Rosen, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, Karlsruhe: ZKM/Cambridge: The MIT Press, 2011; *Bit International*, br. 1-9, 1968-1972, сви бројеви доступни на: <http://www.mg-lj.si/en/web-content/2295/bit-international/> Последњи пут приступљено 30.05.2021. у 15:23.

актуелних уметничких покрета и праваца. Употреба компјутера је подразумевала и другачији методолошки приступ стварању дела у којем мануелне техничке вештине и виртуозност нису биле од значаја. Акцент је био на менталној сфери стваралашта и креативном процесу који нису ограничени техничким не/вештином уметника као у традиционалним ликовним дисциплинама, па чак не сасвим ни самим уметником. Примарно интересовање уметника био је процес, а не завршено уметничко дело. У том погледу ова рана дела електронске и компјутерске уметности могу бити сагледана кроз оптику Ековог концепта отвореног дела<sup>461</sup>, при чему се њихова отвореност не догађа (само) на плану непрекидне могућности тумачења, већ у потенцијалности да попримају разне непредвиђене визуелне структуре, што у материјалној појавности ова дела демонстрирају већ по себи или у интеракцији са публиком (интерактивни работи и механичке направе). У тексту поводом компјутерских графика уметника Петра Милојевића и Едварда Зајца (Edvard Zajec), Денегри у осврту на употребу компјутера као средства истраживања и изражавања у уметности 1960-их година указује на то да је постало сасвим очито да овај феномен нужно претпостављала темељну ревизију појма и праксе пластичке креативности, пошто уметник више неће бити „творац дела, већ творац идеја за дело” према Абрахаму Молесу (Abraham Moles), што већ по природи ствари, сматра Денегри, одваја тренутак концептуализације од тренутка реализације дела.<sup>462</sup> Компјутер је у том контексту моћно средство обликовног поступка и аутоматизоване техничке реализације идеје уметника али које тиме не редукује обликовну улогу уметника, јер све фазе реализације и њени исходи подлежу верификацији уметника, од тачности почетне претпоставке (претпостављен исход програма на основу унетих информација) до успутних обликовних интервенција (у току плотовања цртежа) или корекција параметара програма (управљање количином случајности), што последично превазилази перцепцију компјутерских графика као чисто ликовних појава и једностранни начин њиховог тумачења/валоризовања применом (само) теорије ликовне форме и традиционалне ликовне естетике.

Филозоф и естетичар Макс Бензе (Max Bense) уводи *генеративну естетику*<sup>463</sup> као теоријску основу са које заједно са другим теоретичарима и пионирима

---

<sup>461</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, 12.

<sup>462</sup> Ješa Denegri, „Povodom kompjuterskih grafika Petra Milojevića i Edvarda Zajeca”, *Polja*, br. 145, godina XVI, 1970, 4.

<sup>463</sup> Бензе изводи генеративну естетику као синтетичку теорију естетике на основу теорије информација, семиотике и филозофије, а коју се сматрао најновијим степеном развоја естетике, односно „дефинитивном” естетиком. Његова теорија настоји да систематизује основене естетске принципе и

компјутерске уметности формализује сусрет случајности и вероватноће и свесних и естетских одлука, односно сусрет науке и уметности, програмера/инжењера и уметника.<sup>464</sup> У раној алгоритамској фази компјутерске уметности није било графичког корисничког интерфејса<sup>465</sup>, наменских компјутерских програма за обраду слика, нити других помоћних уређаја<sup>466</sup> за комуникацију са компјутером осим тастатуре. Компјутерска графика се у овој фази развијала на математичком нивоу, уметници су естетске објекте (слике) изводили алгоритамски, коришћењем властитих, често аутодидактички освојених програма.<sup>467</sup> То значи да су уметник или програмер, или заједно у сарадњи, сами писали програм за реализацију уметничког дела, при чему је крајњи исход био видљив током или тек након процеса плотовања или штампања које је уметник често намерно прекидао или понављао сходно сатисфакцији са постигнутим ликовним ефектима. Тиме уметничко дело заправо настаје у повратној спреси компјутера и уметника/програмера. Ту релацију можемо сагледати и кроз *системску естетику* (Systems Esthetics) коју је 1960-их година конципирао теоретичар Џек Бурнам (Jack Burnham) у разматрању „не-објеката”, тј. нових уметничких форми (кинетичка уметност, концептуална уметности, минимализам, компјутерска уметност) које карактерише варијабилност форме у односу на околину или спољне утицаје.<sup>468</sup> Компјутер и уметник/програмер чине систем елемената у интеракцији која има подједнако битну естетску вредност као и резултат интеракције, услед чега се статус уметничког дела не приписује (само) крајњем објекту и његовим визуелним карактеристикама, већ и самом процесу његовог настанка. Математичар и један од пионира компјутерске уметности Фридер Наке (Frieder Nake) говорио је о продукцији компјутерске слике, сагледаној на основу математичког модела трансформације *матрице* (секвенца, тренутно стање компјутерског прорачуна) и функције вредновања

---

могућности „програмирања” „естетских стања” (текст, композиција, графика). Упореди: Max Bense, „The projects of generative aesthetics”, у: Jasia Reichardt (ур.), *Cybernetics, Art, and Ideas*, New York Graphic Society Ltd., 1971, 57-60; Max Bense, „Estetika i programiranje”, *Bit International*, br. 1, 1968, 79-88.

<sup>464</sup> Види текстове на ову тему објављене у: *Bit International*, br. 1, 1968; *Bit International*, br. 2, 1968; *Bit International*, br. 3, 1968; *Bit International*, br. 7, 1971.

<sup>465</sup> Графички кориснички интерфејс (енг. Graphical User Interface, GUI) је софтверско окружење које кориснику омогућава лакшу комуникацију са компјутером употребом симбола, визуелних метафора и управљачких уређаја.

<sup>466</sup> Први такав уређај била је светлосна оловка коју је осмислио Иван Сатерланд (Ivan Sutherland) 1963. године. Његов Sketchpad програм је користио цртање светлосном оловком по екрану као нови вид комуникације са компјутером.

<sup>467</sup> Frieder Nake, „Kompjuterska umetnost”, у: Huber van der Berg, Valter Fenders (ур.), *Leksikon avangarde*, Beograd: Službeni glasnik, 2013, 164.

<sup>468</sup> Види: Jack Burnham, „Systems Esthetics”, *Artforum*, Vol. 7. No. 1, 1968, 31-35.

и регулације визуелних исхода тих трансформација од стране уметника, као посебном случају процеса (вољне) регулације и одлучивања усмерених ка естетском циљем. Наке је на основу Бензеове концепције три начелне класе естетске продукције – 1) ред из реда; 2) ред из реда и хаоса; 3) ред из хаоса – извео класификацију продукције компјутерске графике према репертоару полазних елемената (слика и/или код), а који различито и у различитој мери ангажују компјутер и/или уметника.<sup>469</sup> На тој основи, Наке је истицао да „никако не постоји опасност да би математичари или чак компјутери потпуно освојили стварање слика”, и даље да „то [стварање слика – прим. М. Ђ.] неће уклонити ни снажан продор егзактне науке у производно подручје интуитивног мишљења, тај ће продор напротив дати стимуланс да се даље напредује”<sup>470</sup>. Из ових редова наслућује се антагонизам према овом тада маргиналном подручју уметничког истраживања и уметничке продукције, а који је био изражен најпре у самом свету уметности. Уводни цитат са почетка овог сегмента сасвим адекватно описује такву атмосферу. Наиме, приликом Нисове (Georg Nees) самосталне – и уопште прве – изложбе<sup>471</sup> компјутерских графика 1965. године, Бензе је, у покушају да смири видно и чак бурно негодовање академских уметника, изазвано изложеним радовима, измислио термин „вештачка уметност” („artificial art”) како би компјутерске графике разграничио од уметности какву су стварали уметници сами на конвенционалан начин.<sup>472</sup> Заправо ради се о истој врсти стрепње која се јавила пре једног века због могућих негативних последица појаве фотографије на даљу будућност сликарства. Колико год да су 1960-их година друге тенденције уметничких покрета и праваца биле програмски радикалне, „праву” опасност по доминантан систем конвенционалних вредности у свету уметности опет је покренуо један уређај, само који је сада претио да у потпуности замени уметника (сликара, вајара, графичара, писца, редитеља, итд.) и његове специјалне вештине, умећа и знања. Али реч је и о променама које су надилазиле свет уметности. Другим речима, ради се о најави корених промена у организацији производње и производних односа које ће донети дигиталне технологије крајем XX века, са одразом на целокупну друштвену надструктуру. Овај временски тренутак може се сагледати као праг између два облика капиталистичког типа друштвено-економско формације – индустријског и предстојећег

<sup>469</sup> Види: Frieder Nake, „Klasifikacija kompjuterske grafike”, *Bit International*, br. 7, 1971, 155-162.

<sup>470</sup> Frieder Nake, „Umjetnička produkcija kao proces odlučivanja”, *Bit International*, br. 2, 1968, 49.

<sup>471</sup> *Computergrafik. Georg Nees*, Hahn-Hochhaus, Stuttgart, фебруар, 1965.

<sup>472</sup> Frieder Nake, „Roots and randomness - A perspective on the beginnings of digital art”, у: Wolf Lieser, исто, 40.



постиндустријског, односно информацијског друштва, о чему ће бити више речи у даљем тексту.

Неупитни легитимитет компјутерској уметности пружила је централна изложба 35. Венецијанског бијенала савремене уметности (у даљем тексту: ВБ) 1970. године под називом „Истраживање и планирање. Предлози за једну експерименталну изложбу” (итал. „Ricerca e Progettazione. Proposte per una Esposizione Sperimentale”), која је била посвећена управо компјутерској и другим експерименталним и истраживачким уметностима.<sup>473</sup> ВБ више није могао да игнорише појаву нових уметничких пракси или да занемарује утицај масовних медија или савремене технологије на уметност, тако да је поставку карактерисала изражена медијска хетерогеност без успостављања вредносне хијерархије међу изложеним радовима. Први пут у историји ВБ поставка није била структурирана уобичајено према уметничким категоријама, а концепција централне изложбе била је таква да је поставка пружала преглед идеја, а не преглед уметничких дела и личности. Садржаји и активности изложбе били су усмерени на посетиоце са циљем да их ангажују на активно физичко или ментално учење.<sup>474</sup> Тако је у простору изложбеног сегмента на тему „Мануална, механичка, електронска и концептуална продукција” (итал. „Produzione Manuale, Meccanica, Elettronica, Concettuale) постављена графичка радионица/лабораторија (итал. „Laboratorio per la Produzione Manuale e Meccanica”) у којој су италијански и страни уметници демонстрирали различите технике, поступке и примене наменских и ненаменских справа и уређаја за графичку продукцију (сериграфија, литографија, офсет, фото-лабораторија, фотокопир апарат, преса за вакумско моделовање амбалаже, машина за гравирање, итд.) и помагали посетиоцима да неком од њих креирају сопствене радове. Поред изложбе значајан је био и тродневни симпозијум на тему компјутерске музике са дискусијама о начелним питањима технологије и науке у уметности. Премда су поједини историчари уметности

---

<sup>473</sup> Види више: Francesca Franco, „The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale: An Experiment or Product of the Bourgeois Culture”, у: Sean Cubitt, Paul Thomas (ур.), *Relive: Media Art Histories*, Cambridge/London: The MIT Press, 2013, 119-134.

<sup>474</sup> Неки од садржаја: компјутерски генерисане графике (Computer Technique Group; Herbert W. Franke, Auro Lecci, Frieder Nake, Georg Nees), компјутерски генерисане скулптуре (Richard C. Raymond), лумино-кинетички објекти (Julio Le Parc, Otto Piene), кинетички објекти (Зоран Радовић), документарни филмови (László Moholy-Nagy, Josef Albers), итд., медијска соба доступна посетиоцима за „надзор” изложбеног комплекса, радионице, симпозијум, итд. Види: Francesca Franco, исто; 1970; Maria Vittoria Martini, „La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta”, 73-84, (*докторска дисертација*, Università Ca' Foscari Venezia, 2011), доступно на: <http://dspace.unive.it/handle/10579/1125> Последњи пут проступљено 01.06.2021. у 19:44.

традиционалних и реакционарних уверења (Gillo Dorfles, Luciano Caramel) демонстрирали извесну скепсу према примени технологије и науке у уметности и према афирмацији случајности (посебно оној исказаној у компјутерској графици), општи закључак био је да, уз све изазове и последице које технологија носи и за уметност и за друштво у целисти, свакако је реч о променама које савремени уметници морају узети у обзир.<sup>475</sup> За Аргана једна од најзанимљивијих тема у покренутој расправи била је разматрање заокрета са продукције ка фази планирања у стварању естетских објеката. У том смислу, за њега је компјутер представљао „програмабилну” машину која би операционализовала ову промену.<sup>476</sup> Бензе је окарактерисао креативност, по њему обликовану под утицајем рационалне мисли XVIII века, као аналитички методички процес, те да је као таква, креативност испољена у уметности разумљиво проширила њен (уметности) спектар производних средстава на сферу технологије, што је на крају и довело до примене компјутера у уметничком стваралаштву.<sup>477</sup> Филозоф и историчар уметности са посебним интересовањем за теорију медија, Рене Бергер (René Berger) је на основу анализе „балистике” модерних средстава масовне комуникације заснованих на савременим технологијама (директан телевизијски пренос догађаја) указао на убрзање кретања информација и на интензивирање комуникације као феномен са којим уметност, и сама као вид комуникације, мора да се усклади.<sup>478</sup> Премда су ове аргументације и теоријски погледи пружили чврсту подршку компјутерској уметности, било је назнака да је у том тренутку, након непуних десет година постојања, она већ била „компромитована”. Сама експериментална изложба ВБ указује на једну извесну контрадикцију. С једне стране, компјутерска уметност по мишљењу већине учесника симпозијума сматрана је позитивном алтернативом конзумеризму и доминацији технологије над човечанством – другим речима, новим начином за изражавање виталне функције уметности у друштву, с друге стране, тај начелно позитиван став сасвим се подударно са појавом првих симптома *проблема* са компјутерском уметношћу који се односио управо на њену комерцијализацију.<sup>479</sup> Први показатељи тога били су претходни случајеви имитирања стилова конкретних уметника из прошлости, као и западање актуелних уметника у лични стил, под утицајем тржишне комерцијализације њихових дела. У реакцији на ток

---

<sup>475</sup> Види: Franceska Franco, исто, 125.

<sup>476</sup> Исто, 126.

<sup>477</sup> Исто, 127.

<sup>478</sup> Исто, 128.

<sup>479</sup> Исто.

којим се компјутерска уметност кретала ка комодификацији, поједини уметници су декларативно одустајали од ње. Наке је исте године када је одржано ВБ престао да учествује на изложбама сматрајући да је компјутерска уметност увелико постала мода, односно тржишно уобличен стил у уметности, а у свом излагању „There Should Be No Computer Arts” (International Colloquium on Arts and Computers, Zagreb, 1971) изнео је став да је таква употреба компјутера у уметности бесмислена.<sup>480</sup>

С обзиром да је ВБ релевантна манифестација у институционалном систему који производи дискурс о уметности, дидактички карактер поменуте изложбе знатно је приближио компјутерску уметност домену свакодневнице, и упркос појединим негативним коментарима у штампи може се рећи да је ово издање ВБ значајно допринело историзацији компјутерске уметности и уметности нових медија (и изван апологетских кругова). Такође, може се рећи да је медијска хетерогеност уметничких дела приказаних на експерименталној изложби демонстрирала хуманистичко виђење употребе технологије којим се промовише визија друштва креативности, друштва у којем радник и научник колико и уметник истражују и производе истим средствима и методама, мада се може такође рећи да се испод таквог погледа протеже латентно осећање неизбежности компјутерске уметности у перспективи будућности, што је заправо одражавало једно у суштини беспоговорно и некритичко прихватање компјутерске технологије као пут прогреса без алтернативе. Ради се о аспекту технократске идеологије по којем се развој технологије сматра одлучујућим чиниоцем друштвеног прогреса. У случају компјутерских технологија њихова је појава уистину покренула значајне и корените промене у сфери рада, па тиме и радикалне промене друштва у целини.

Од времена пре и након ове експерименталне изложбе ВБ, даљи социо-економски развој заснован на примени компјутерских технологија водио је ка појави друштвеног модела који је надишао своју индустријску епоху и које је прешао у ново информацијско доба. Социолог Мануел Кастелс (Manuel Castell) у сагледавању револуције информацијске технологије<sup>481</sup> у својој капиталној студији о

---

<sup>480</sup> Franceska Franco, исто, 129.

<sup>481</sup> Под информацијском технологијом Кастелс сматра широк спектар технологија: микроелектронику, компјутерски хардвер и софтвер, телекомуникације, оптоелектронику и гетески инжењеринг. У преведеним издањима његове триологије појам „information technology” јавља се у два облика, као *информацијске технологије* и као *информатичке технологије* у зависности од контекста у којем се ова технологија разматра, тако да прва упућује на културну сферу, а друга на економски домен примене.

информацијском добу *Успон умреженом друштва*<sup>482</sup>, говори о преласку са *индустријализма* на нови начин друштвеног развоја – *информационализам*<sup>483</sup> и о појави нове друштвене структуре повезане са појавом овог новог развоја који је историјски обликован реструктурирацијом капиталистичког начина производње крајем XX века.<sup>484</sup> Та се нова друштвена структура манифестује кроз различите облике, зависно од различитости култура и институција широм света. Кастелс у својој опсежној и дубокој анализи информацијског друштва као новог друштвено-економског модела описује следеће његове главне карактеристике: знање као главни извор продуктивности; информацијска економија, обрада информација усмерена на побољшање технологије обраде информација са сврхом повећања продуктивности, унутар виртуозног круга интеракције између извора технологије утемељених на знању и примене технологије а унапређивање генерисања знања и обраде информација; умрежено друштво; глобална економија и последично слабљење идеје националне државе; стварање мреже финансијског капитала, метамреже; мрежа предузећа као нови организацијски облик, не само унутар предузећа већ сагледано и у односу са другим предузећима; исти базични производни односи (према власништву средстава за производњу) али измењена структура хијерархије радне организације (општа категоризација „чинова”: заповедници, истраживачи, дизајнери, интегратори, оператори, „оперирани”, тј. људски работи); комплекснија фрагментација друштвене структуре која осим класе укључује и друге изворе диференцијације (род, етницитет, старост, итд.); аутоматизација производње; нестабилно тржиште рада, појава глобалне радне снаге, трансформација карактера рада и запослења у виду раста категорија привремених и повремених радника, променљиви задаци професије и образаца каријере у животном циклусу радника; појава фундаменталистичких елемената, изражен идентитет отпора и криза патријархата; компјутерски посредована глобална комуникацијска мрежа; агломерација људи у мега-градове; култура стварне виртуалности, развој мултимедија, медијација реалности, сатурација приватног и јавног простора медијским сликама реалности, те доживљај тог виртуелног света

---

<sup>482</sup> Manuel Castells, *Успон умреженог друштва*, Zagreb: Golden marketing, 2000.

<sup>483</sup> Кастелс реферира на Белову (Daniel Bell) класификацију три фазе у еволуцији друштва: прединдустријско, индустријско и постиндустријско, али, упркос својим левичарским раним данима, одбацује марксистичко виђење пост-индустријског друштва као бескласног друштва ослобођеног од капитализма, већ уводи појам „информационализам” којим објашњава следећу етапу развоја капитализма и појаву информацијског новог типа друштва у којем и даље суштински исто владају класне поделе.

<sup>484</sup> Manuel Castells, исто, 49-50.

реалним. Премда се овом опису данас могу придодати и неке нове карактеристике, Кастелсова анализа информацијског друштва у великој мери важи и за данашње друштвене прилике.<sup>485</sup> Дакле, реч је о технолошкој револуцији која је донела дубоке промене не само на економском, него и на социјалном, политичком и културном плану. Када се 1970-их година (првенствено у САД) почела успостављати нова технолошка парадигма на основи информацијске технологије, та је промена са нагласком на уређаје прилагођене индивидуалном кориснику, на интерактивност, на комуникацију, ширила осећај слободе који се може повезати са индивидуалним иновацијама и предузетништом и са слободарским духом у уметничким покретима 1960-их и 1970-их година. Међутим, пошто импулси за развој материјалних производних средстава суштински долазе из *материјалне базе*, то ће овај нови начин друштвеног развоја у првој инстанци преобликовати целокупну *друштвену надструктуру*. Нова технолошка парадигма, организована око информацијске технологије, у интеракцији са глобалном економијом материјализовала се у нове начине производње, живљења, комуницирања и наравно продукције/рецепције уметности. Промена радних поступака у уметности применом компјутера и информатичке/информацијске технологије знатно је приближила уметничке праксе животним, али не на онај начин како су то програмски заговарали *естетски авангардни покрети*<sup>486</sup> са тежњом трансформације живота. Ради се о револуционисању уметности сагледано кроз примену нових технологија као уметничких средстава, чиме се притом додатно заоштрава, или реактуелизује, криза специфично уметничких техника коју је констатовао Арган, а која остаје отворена до данас као неразрешено питање, пошто евидентно уметничке технике *sui generis* и даље демонстрирају постојаност (на равни категорије, што не значи и као друштвене вредности сагледано у релацији са вредносним моделом данашњег друштва). У случају графике та се постојаност ослања на њену ранију блискост са технолошким системом индустрије и са тадашњим друштвеним вредностима, премда не баш сасвим као њихов идеални модел. Постојаност коју графика показује и током друге половине XX века ослања се на блискост комуникацијских особености/посебности њених техника и

---

<sup>485</sup> Књига *Uspon umreženog društva* први је део Кастелсове триологије на тему информацијског доба коју је објавио између 1996. и 1997. године.

<sup>486</sup> Алеш Ерјавец (Aleš Erjavec) у спектру авангардних покрета XX века разликује уметничке и естетске авангарде, прве које су изазивале уметничке револуције (нпр. експресионизам, кубизам) и друге које су ефекте својег деловања прошириле изван аутономије уметности у друге сфере живота са циљем да измене свет (нпр. футуризам, надреализам, ситуационизам). Види: Aleš Erjavec, *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, (прев. Андрија Филиповић), Beograd: FMK/Beograd: Orion Art, 2016.

сопствене „комуникацијске” мреже (мрежа међународних бијенала и радионица) са организацијским, техничким и културним значењима/значајем комуникацијских мрежа информацијског друштва. Даља постојаност графике подразумевала би *неужност* техничког осавремењавања, мада је за графичку уметност таква изричитост излишна пошто она својим развојем оличава технички и технолошки преображај који између осталог демонстрира и крајем XX века. Графика се крајем XX века показала способном да се адаптира/приближи и овлада новом технологијом која је постала од суштинске важности за развој свих друштвених делатности и читавих друштава, јер заиста, способност или неспособност друштава да овладају технологијом у датом историјском тренутку, посебно када је она стратешки пресудна, у великој мери обликује њихову судбину, тј. геополитичку улогу, у таквој мери да бисмо могли рећи да владање технологијом (или њен изостанак) оличава способност друштава да се трансформишу и да на релевантан начин ре/позицинирају свој политички, економски и културни положај у глобалном друштву.<sup>487</sup>

У даљем сагледавању развоја графике размотрићемо оперативну употребу нових ресурса и даћемо посебан значај најновијем типу штампе – дигиталној штампи, која је током последње две декаде ставила штампу као оперативну праксу у сам фокус савремене уметности. У контексту потенцијалног медијског проширења графике узећемо у обзир и друге видове умножавања слика који не предвиђају условљеност штампом, уз резерву према њиховој стриктној класификацији на основу конвенционалних уметничких категорија.

Рани технички и уметнички експерименти употребе компјутера за продукцију и умножавање слика отворили су простор за сличне експерименте употребе других електронских уређаја и медија. Посебно занимљиву такву епизоду представља случај употребе фотокопир апарата међу концептуалним, флуксус, перформанс и мејл-арт (mail-art) уметницима током 1960-их и 1970-их година, и у основи широко распрострањеног покрета копир-уметности (copy art) током 1970-их и 1980-их година.<sup>488</sup> Начин употребе фотокопир апарата код ових уметника одражавао је субверзивни карактер њихових уметничких пракси по питањима јединствености

---

<sup>487</sup> На пример, економски просперитет америчке економије током последње декаде прошлог века и њен глобални утицај на различите друштвене области, укључујући и културу, десио се захваљујући примени информацијских технологија. Кастелс упућује на тесну везу између појаве информационализма и реструктурирања историјских система друштвене организације XX века (капитализам и етатизам). Види посебно: Manuel Castells, исто, 49-60

<sup>488</sup> Види: Hilke Vagner, „Копи-арт”, у: Huber van der Berg, Valter Fenders (ур.), исто, 175.

уметничког дела и диктата тржишта а са циљем демократизације продукције и пласмана уметности. Употреба фотокопир апарата у уметности распространила се током времена у различитим срединама под другачијим техничким терминима као *Xerox уметност*, тј. *ксерографија* (према имену америчке компаније Херох која производи фотокопир апарате и штампаче), *уметност копирања*, *copу art*, *факс-уметност* и на крају *електрографија*.

Међу првим уметницима који су користили формални потенцијал фотокопир апарата био је италијански футуриста Бруно Мунари (Bruno Munari). Он је у свом манифесту<sup>489</sup> (итал. *Manifesto del Macchinismo*, 1938) позвао уметнике да овладају машинама и да их на *непрописан* начин користе за продукцију уметничких дела, а он сам је у серији радова 1964. године почео да истражује креативне могућности фотокопир апарат (итал. „*Xerographie Originali*”, 1964-1970). Мунаријев продукцијски приступ био је концентрисан на гестуални чин померања предмета преко стакла апарата током циклуса копирања, изводећи тако са машином чин бележења времена и физичког кретања на дводимензионалној површини папира. Мунари је применом техничког поступка умножавања/копирања за стварање *оригиналних* дела растварао мит о јединствености и сингуларности уметничког дела, што је апострофирао и самим називом ове серије радова. Близа Мунаријевом приступу употребе фотокопир апарата је и приступ немачког уметника Тима Урлиха (Timm Ulrichs) који је својим делом „*Фотокопија фотокопије фотокопије фотокопије*”<sup>490</sup> (нем. *Die Photokopie der Photokopie der Photokopie der Photokopie*, 1967) такође фокусирао питање конвенционалног схватања односа оригинала и копије. Улрих је фотокопирао корицу књиге у којој је објављен Бенјаминаов есеј о механичкој репродукцији уметничког дела, а потом је поновио поступак деведесет и девет пута копирајући сваку наредну копију тако да је на крају добио сасвим бледу, готово ишчезлу слику корице књиге. Његово дело је метадискурс о електронској репродукцији, обухвата и опис и демонстрацију фотокопирања, а сам процес се поставља као уметничко дело. Америчка уметница Соња Шеридан (Sonia Sheridan) покренула је 1970. године студијски програм

---

<sup>489</sup> Види: Bruno Munari, *Manifesto of Machinism*, 1938, <http://www.panarchy.org/munari/machinism.html> Последњи пут приступљено 25.06.2021. у 09:37.

<sup>490</sup> Види дело на: <https://wentrupgallery.com/en/news/walter-benjamin-das-kunstwerk-im-zeitalter-seiner-technischen-reproduzierbarkeit-interpretation-timm-ulrichs-die-photokopie-der-photokopie-der-photokopie-der-photokopie> Последњи пут приступљено 25.06.2021. у 10:36.

„Generative Systems”<sup>491</sup> (Art Institute of Chicago School, 1970-1980) за *уметничко копирање* помоћу нових медија, који је поред фотокопир апарата обухватао употребу факса, видеа и компјутера, а она сама је у својим експериментима употребе фотокопир апарата обједињавала сопствена интересовања о аспектима покрета људског тела и протока времена са питањима границе између оригинала и копије<sup>492</sup>.

Поменути и многи други уметници видели су потенцијал у фотокопир апарату као средству за умножавање и за стварање бескрајне серије јединствених уметничких дела. Ради се о таквим делима која не би могла бити замишљена нити реализована без овог уређаја. Иако је фотокопир апарат уметницима пружио нову техничку могућност умножавања уметничких дела и отворио могућност њихове лакше дистрибуције, што је иначе изражена одлика графичке уметности, ове уметничке продукције не одликује примена фотокопир апарата базирана у графичком медију. У случајевима такве примене фотокопир апарата, тј. са циљем израде оригиналног графичког пројекта са ликовним и естетским квалитетима какве није могуће добити конвенционалним графичким поступцима, затичемо ону константно присутну напетост у институционалном свету уметности због сталних тенденција уметника ка примени нових индустријских или вануметничких поступака. Премда примена фотокопирања као поступка за умножавање уметничког дела у техничком смислу проширује графичку дисциплину, јер се више не ради о традиционалним графичким технолошким поступцима механичког или хемијског обликовања матрице, медијска специфичност графике остаје ненарушена будући да конкретна дела не прекорачују границе графичког медија већ, напротив, одражавају његова формална својства (матрица, умножавање, тираж). Упркос томе дела из ове продукције су у прво време наилазила на оштра оспоравања у институционалном систему уметности због њихове нејасне типологије или ниског естетског квалитета (нискоквалитетан папир, непостојаност отисака). У појединим случајевима уметници су преводили своје ксерографије у неку од графичких техника како би могли са њима да учествују на изложбама. Такве примере преноси Балинт Сомбати (Bálint Szombathy) у историјском прегледу феномена *Мађарске електрографије*.<sup>493</sup> Он наводи податак да су поједини уметници с краја 1970-

---

<sup>491</sup> Види више: Gemma Cowan, „Generative Systems: Sonia Landy Sheridan as Artist/Master of the Machine”, *Visual Resources*, Vol. XXII, No. 4, 2006, 325-342.

<sup>492</sup> Види више: Diane Kirkpatrick, *The Art of Sonia Landy Sheridan*, Hanover: Hood Museum of Art, 2009.

<sup>493</sup> Види: Szombathy Bálint, „Kratka povijest Mađarske elektrografije”, у: Szombathy Bálint, *A magyar elektrográfia rövid története*, Szigetvár: Szigetvári Kultúr/Zöld Zóna Egyesület, 2012, 55. Доступно на:



их до половине 1980-их година репродуковали своје ксерографије у офсет или ситоштампи [*sic*] да би их неометано излагали на изложбама, што је, да приметимо, ироничан обрт с обзиром да су и те *графичке* технике саме прошле слично негирање у институционалном систему уметности. Иначе, феномен Мађарске електрографије представља врло занимљив сегмент Хегох уметности који је данас и даље виталан у новим појавним облицима. Мађарска електрографија је уметнички покрет који се 1985. године развио из сфере уметничког копирања у деловању читавог спектра уметничких колектива и иницијатива уметника окупљених око идеје употребе апарата за фотокопирање као средства уметничког изражавања, са даљом оријентацијом на употребу, без резерве, и других репродукцијских и комуникацијских електронских уређаја, укључујући *природно* и компјутер. Поље изражавања ових уметника временом се сасвим приближило графичком медију, а захваљујући њиховом организованом деловању<sup>494</sup> електрографији је прокрчен пут са маргине уметничке сцене ка њеном самом центру да би, са генерацијом уметника крајем XX века, постала носилац идеје о даљој еволуцији графике у правцу компјутерске технологије.

Бурнам је почетком 1970-их година пророчки скренуо пажњу на утицај компјутерске и информацијске технологије у сфери комуникације у будућности, укључујући и уметност као један вид комуникације. С обзиром да је савремена уметност тог времена већ потенцирала интерактивну комуникацију публике и дела/публике и уметника, Бурнам је сматрао да ће се уметници у будућности окренути информатичкој технологији као директнијем средству за такве интерактивне естетске активности.<sup>495</sup> Његова су предвиђања, може се рећи, *маклуановски* тачна. Уистину, уметност се последње две деценије екстензивно дешава/троши/рециклира у глобалној сфери комуникације; путем комуникације између компјутера, компјутерских система, компјутера и људи и између јединки повезаних у комуникацијске мреже, односно компјутерски посредованом комуникацијом која драстично мења начин продукције и рецепције уметности тако да се сада уметност, за разлику у прошлости, у великој мери производи и/или конзумира на исти начин и истим средствима, или се креће ка томе.

---

[http://kepiras.com/kepiras\\_fuzetek/szombathy\\_elektrografia\\_tortenete.pdf](http://kepiras.com/kepiras_fuzetek/szombathy_elektrografia_tortenete.pdf) Последњи пут приступљено 05.06.2021. у 14:21.

<sup>494</sup> Покренути су значајни самоиздавачки пројекти (*Arnyékkötők*, 1992-2001) путем којих су се уметници укључили у интернационалну уметничку комуникацију а 2001. године основано је и Мађарско друштво електрографије (Magyar Elektrográfiai Társaságban).

<sup>495</sup> J. W. Burnham, „The Aesthetics of Intelligent Systems”, у: Edward F. Fry. (ур.), *On the Future of Art*, New York: The Viking Press, 1970, 96-97.

Појаве првих комерцијалних персоналних компјутера (компаније IBM, Microsoft, Apple, Commodore, Atari, Sinclair) током 1970-их година, потом оперативних система са кориснички приступачнијим графичким интерфејсом и корисничких програма за обраду текста или слике током 1980-их и 1990-их година, учиниле су компјутер свакодневним средством у домену пословања и у кућној употреби. Након јењавања првобитне егзалтације компјутерском технологијом у уметности током 1970-их година, компјутер поново постаје средство за најразноврснију уметничку продукцију крајем 1980-их а нарочито током 1990-их година, подстакнуто тржишном понудом јефтинејег и кориснички приступачнијег хардвера и софтвера као и појавом цивилне употребе интернета.

Терминологија за означавање таквих уметничких форми које настају и/или се служе компјутерском технологијом и дигиталним медијима мењала се између 1960-их и 1990-их година од првобитне употребе термина *електронска уметност*, *компјутерска уметност*, потом *мултимедијална уметност*, *интерактивна уметност*, *виртуална уметност* или *кибернетска уметност*, да би се током 1990-их година усталио термин *дигитална уметност* у наизменичној употреби са термином *уметност нових медија* (енг. *new media art*).<sup>496</sup> У употреби последњег затичемо и превод *новомедијска уметност*, а додатну конфузију у јасно терминолошко одређење уноси употреба и других термина, попут: *нови медији*, *нови медији у уметности*, *нови ликовни медији* или *нови уметнички медији*. Овој забуни доприносе и чести случајеви њихове симултане употребе у говору или у истом тексту.<sup>497</sup> Терминолошку разноврсност прати и разноврсност у сагледавању и теоретизацији уметности нових медија, чему значајно доприноси константна промена њене технолошке основе. Непрекидно усавршавање постојећих и увођење нових компјутерских функција, софтверских апликација или оперативних система не дозвољава трајну стабилизацију језика и културне логике нових медија, а самим тим ни одговарајућег интерпретационог теоријског апарата, што додатно онемогућава и извођење униформног значења уметности нових медија. У теоријским разматрањима уметности нових медија (са експлицитном употребом овог термина) током последње две деценије наилазимо на разноврсност ставова и тумачења шта је уметност нових медија. Према резултатима раних музеолошких истраживања, уметност нових медија односи се на: ону уметност као такву не само што инкорпорира компјутере и друге дигиталне

<sup>496</sup> Christiane Paul, *Digital Art*, London: Thames & Hudson, 2015, 7.

<sup>497</sup> Да бисмо избегли сличне неспоразуме даље у раду користимо термин „уметност нових медија”.

технологије у настајању, већ и што обликује и субвертира рачунарске моћи компјутера и технологије да би створила нове знакове, значења, комуникације и форме; уметност са широким обухватом концепата међу којима су повезивост, сарадња, интеракција, отворено дело, мреже, друштвени процеси и случајност; уметност са широким обухватом категорија као што су веб уметност, роботика, виртуелна стварност, биотехнологија и генетика; уметност која се често дефинише кроз интеракцију са одређеним технологијама које пре нису постојале и у погледу начина како им уметник или посматрач приступају (Jennings); ону уметност коју карактерише флуидност, интангибилност, варијабилност, репетитивност, повезивост, интерактивност, прорачунљивост и случајност; уметност која обухвата категорије: нет уметност, виртуелна реланост, роботика, компјутерски вируси, биоинжењеринг, дигитална уметност и плури медија (Morris).<sup>498</sup> У литератури налазимо да се уметност нових медија односи на: уметничке пројекте који примењују технологију нових медија у настајању (интернет, компјутерски хардвер и софтвер, видео игре, камере за надзор, мобилне телефоне, ручне компјутере и уређаје глобалног позиционог система) и који се критички баве културним, политичким и естетским могућностима ових алата (Tribe, Jana); употребу дигиталних технологија за потпуно нове могућности продукције и искуства уметности; уметност која је временски базирана, динамична и дешава се у реалном времену, колаборативна и извођачка, модуларна и променљива, генеративни и прилагодљива (Paul); уметност која подразумева имплицитну употребу савремене технологије (Hope, Ryan).<sup>499</sup> Према Марку Трајбу и Рини Џани (Mark Tribe, Reena Jana), уметност нових медија може се сагледати као пресек две шире категорије: уметности и технологије и медијске уметности; они под првом категоријом сматрају уметничке праксе попут електронске уметности, роботске уметности и генетичке уметности, које укључују нове технологије али не нужно повезане са медијима, а под другим видео уметност, телематску уметност и експериментални филм, односно уметничке форме у којима се користе медијске технологије које до 1990-их година више нису биле нове.<sup>500</sup> Дакле, уметност нових медија је свеобухватан појам који се

---

<sup>498</sup> Види: Pamela Jennings, *New Media Arts / New Funding Models*, Rockefeller Foundation - Creativity and Culture Program, 2000; Susan Morris, *Museums and New Media Art*, Research report commissioned by The Rockefeller Foundation, 2001.

<sup>499</sup> Види: Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Cologne: Taschen, 2009; Christiane Paul, *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, London: University of California Press. Ltd., 2008; Cat Hope, John Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media*, New York: Bloomsbury, 2014.

<sup>500</sup> Mark Tribe, Reena Jana, исто, 6-7.

усталио 1994. године и који се односио на уметничке форме које се или производе, модификују и преносе помоћу нових медија/дигиталних технологија или, у ширем смислу, које користе нове технологије које потичу из научног, војног или медијског контекста.

Одредница „ново” у термину *нови медији* односила се на појаву нових медија средином 1990-их година за објављивање и дистрибуцију садржаја, попут компакт-дискова (CD-ROM) и светске мреже, а који су означили помак од доминације традиционалних медија, попут радија, телевизије или новина. Истовремено, међу кустосима, уметницима и критичарима тог времена почео се користити термин *уметност нових медија* за означавање уметничких дела у форми интерактивних мултимедијалних инсталација, у виртуелном окружењу или заснованих на интернет технологији, и која су реализована применом компјутерске технологије. С обзиром на то да су технологије, праксе и дискурси уметности нових медија у сталном ходу, непрестано се мења и разумевање уметности нових медија и с њом повезаних уметничких жанрова.

Уопштено речено, уметност нових медија односи се на уметничке праксе засноване на увођењу *нових* или *до тада некористићених* медија у традиционално дефинисани медијски идентитет уметничких дисциплина.<sup>501</sup> Уметници су често били међу првима у друштву који су реаговали на технолошке промене свог времена. На пример, такви су случајеви увођења фотографије, филма или видеа у контексте сликарства, скулптуре, музике или графике, са циљем иновацијског рада са вануметничким, односно нестандартним медијима у склопу стандардизоване и обичајно затворене уметничке дисциплине. Ништа мање, деценијама пре званичне дигиталне револуције, уметници си експериментисали и са компјутерском технологијом, а таквим се рецимо конкретним примером могу сматрати они први технички и уметнички експерименти компјутерске графике које смо претходно разматрали. Неки од начина примене дигиталних медија у уметности одражавају на нове начине концепте који су постављени готово пре једног века, као што на пример интернет актуелизује идеје отвореног уметничког дела и партиципаторне улоге публике које су истраживане у концептуалној и перформанс уметности. Исто тако неки од начина примене дигиталне технологије одражавају на нове начине концепте традиционалних уметничких форми који постоје већ дуго времена, као што је управо

---

<sup>501</sup> Miško Šuvaković, „Novi mediji”, у: *Pojmovnik*, 500.

примена компјутерских плотера и штампача за продукцију графика. Због тога су уметници сасвим често међу првима у друштву који су открили скривени потенцијал нових технологија, било да су то неочекивани споредни ефекти технологије уочени у њеној атипичној примени или наговештаји другачијег њеног развоја и примене.

То је један вид разматрања оне квалификујуће одреднице „ново” у термину *уменост нових медија*. Ново најпре указује на непостојану природу саме технологије, на њен стални развој, а потом у контексту уметности, указује на примену технолошки нових медија као нових средстава за различиту уметничку продукцију. Међутим, употреба нових медија и електронских уређаја, савремене технологије, као и облици интеракције уметника и публике, публике и уметничког дела, партиципације публике, итд., не разликују посебно уметност нових медија од таквих сличних уметничких пракси у прошлости.<sup>502</sup> С тим у вези, потребно је даље нагласити једну, али кључну разлику између, с једне стране, уметности које користе дигиталне медије као алат за стварање традиционалних уметничких предмета - као што је поред фотографије и сликарства управо графика са циљем постизања формалних естетских карактеристика (штампа на папиру, тираж) и с друге стране, дигитално настале и програмибилне уметности која се ствара, чува и дистрибуира путем дигиталних технологија и користи њихове карактеристике као свој властити медиј.<sup>503</sup> Ове две широке категорије могу се изразито разликовати по својим манифестацијама и естетици и узимају се као прелиминарни дијаграм територије која је по својој природи изузетно хибридна. Потоња се обично разуме као *права* уметност нових медија.

Дакле, оно што је поред новости технологије заправо стварно ново у дигиталном медију јесу потпуно нове могућности за продукцију и рецепцију садржаја које је донела дигитална технологија. Адекватан пример уметности нових медија је интернет уметност (енг. net-art). Појава интернета и светске мреже током 1990-их година пружила је уметницима нове могућности за стварање уметности и ново окружење за размену уметности. Већ средином 1990-их година група европских уметника (Olia Lialina, Alexei Shulgin, Heath Bunting, Vuk Ćosić, collective jodi),

---

<sup>502</sup> Мајкл Раш (Michael Rush) даје преглед уметничких праваца, покрета и пракси од почетка XX века у којима су се уметници служили новим средствима за изражавање, укључујући употребу технологије и нових медија, у оквиру традиционалних уметничких форми и изван њих као сасвим нових видова стваралаштва. Овде је појам „нови медији” функционалан у смислу „технолошке” историје уметности XX, тако да у том смислу Раш говори о новим медијима у уметности а не уметности нових медија. Упореди: Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, London: Thames and Hudson, 1999; Michael Rush, *New Media in Art*, London: Thames and Hudson, 2005.

<sup>503</sup> Christiane Paul, *Digital Art*, 7-8.

повезаних путем *nettime*<sup>504</sup> имејлинг листе као платформе за заједнички рад, привукла су пажњу жанром *уметности на мрежи*.<sup>505</sup> Интернет уметност је убрзо постала широко распрострањен феномен са својим сопственом уметничким светом на интернету са онлајн галеријама, кустосима и критичарима. Само она дела која су настала помоћу овог медија и која користе погодности светске мреже - брзу размену података и размену у реалном времену, уз уважавање структуре и симбола мреже - сматрају се интернет уметношћу.<sup>506</sup> Интернет уметност акцентује дематеријализацију уметничког дела и ванинституционално заступање уметности.<sup>507</sup> Дела интернет уметности створена су тако да их свако може видети било где и било када (наравно под условом да има приступ мрежи) и нису оријентисана на традиционалну музејску институцију или галерију за презентовање уметничких дела публици. Интернет уметност је у веб 2.0 (Web 2.0) фази развоја сервиса светске мреже постала динамична и интерактивна што је поново дало актуелност питањима ауторства и оригиналности уметничког дела. Интернет уметност се данас у савременим глобализованим и неглобализованим културама тумачи на различите начине<sup>508</sup> и карактерише је многострука напетост између идеје слободног мрежног простора и његовог постојања у комерцијалном контексту, а која се манифестује кроз активности уметника које превазилазе антагонизам према институционалном систему уметности тако да задобијају облике политичко ангажованог деловања у сајбер-простору (cyberspace)<sup>509</sup>, попут *сајбер-перформанса*, *сајбер-активизма*, *хактивизма* или *тактичке уметности*<sup>510</sup>.

---

<sup>504</sup> Види више: „Nettime i Nettime publikacije”, <http://www.ljudmila.org/~vuk/@patridi/nettime.htm>

Последњи пут приступљено 15.06.2021. у 13:17.

<sup>505</sup> Christiane Paul, исто, 112.

<sup>506</sup> Wolf Lieser, „Net art”, исто, 110.

<sup>507</sup> То не значи да у данашњим музејским колекцијама нема интернет уметности, напротив, интернет уметност се последњих година интензивно откупљује за музејске збирке, а главна разлика између ових и других дела у фонду музеја је што остају трајно изложена а не само онда када музеј одлучи да их постави у галерију.

<sup>508</sup> Види више: Мишко Шувковић, „Internet umetnost”, у: *Pojmovnik*, 332.

<sup>509</sup> Сајбер-простор (cyberspace) је термин који је смислио Вилијам Гибсон (William Gibson) у свом дистопијском роману Неуромансер (Neuromancer, 1984) за компјутерски генерисан и посредован свет који контролишу међунационалне корпорације. У контексту савремене новомедијске уметности представља критичко приступ у дигиталној уметности која преиспитује однос човека и машине у постхуманистичком добу. Види: Aneta Stojnić, „Digitalna umetnost u doba digitalne kulture”, 2018, <https://fmk.singidunum.ac.rs/blog/digitalna-umetnost-u-doba-digitalne-kulture/> Последњи пут приступљено 15.06.2021. у 12:23.

<sup>510</sup> Christiane Paul, „Tactical media, activism and hacktivism”, у: *Digital Art*, 204-210; Wolf Lieser, „Hacktivism”, исто, 162-179; Tilman Baulgärtel, „Phantom pains”, у: Wolf Lieser, исто, 180-187.

Овај изражен комуникацијски карактер који одликује компјутер, одражава променљивост његовог идентитета услед различите сврхе коју је задобијао током времена. Компјутер је рецимо током последње две декаде постао моћан алат способан да опонаша и предочава чулне ефекте постојећих средстава ликовног изражавања, али и да заступа читаве постојеће културне форме. То упућује на ширу културну логику примене компјутера као медија који може да замени све друге, на оно суштинско *ново* које доносе нови дигитални медиј. Та тврдња *новости* нових медија превазилази пуки тренд технолошке новости, а ова стварна новина оправдава новост у пуном смислу речи. Већ је Меклуан указао да сваки нови медиј реферише на претходни, односно да је садржај сваког новог медија увек неки претходни медиј (садржај писма је говор, садржај штампе је писана реч, садржај филма је фотографија, итд.).<sup>511</sup> Али, нови медиј то не чини само тако што апсорбује стари или га замени, већ тако што даље развије његове функције и на тај начин донесе нове друштвене обрасце. Лев Манович (Lev Manovich) на почетку XXI века говори о револуцији коју доносе нови дигитални медији наглашавајући да је реч о помаку целокупне културе ка компјутерски посредованим облицима производње, дистрибуције и комуникације.<sup>512</sup> Та је револуција довела до конвергенције свих медија у нови медиј. Сви постојећи медији преведени су у бројчане податке тако да „*графике* [слике – италики и прим. М. Ђ.], покретне слике, звуци, облици, простори и текстови могу да се обрађују на рачунару јер је то сада само један низ рачунарских података”<sup>513</sup>. Последица таквог технолошког скока је промена идентитета компјутера. Према Мановичу, компјутер је у готово свакој деценији своје историје мењао идентитет: првобитно калкулатор у 1940-им годинама, у каснијим деценијама контролни механизам који функционише у реалном времену, процесор за обраду података, симбол-процесор, и, коначно, у 1990-им годинама, машина за медијску дистрибуцију.<sup>514</sup> С обзиром на то да медијска дистрибуција не захтева пуно рачунања, последњи идентитет компјутера има мало тога заједничког са првобитним.

---

<sup>511</sup> Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2008, 13-14.

<sup>512</sup> Lev Manovich, *Jezik novih medija*, Beograd: Clio, 2015, 61.

<sup>513</sup> Lev Manovich, *Jezik novih medija*, 67. У цитату указујемо да се у преводу јавља управо онај неспоразум који смо претходно разматрали са дословним преводом енглеске речи „graphics” као „графике”, дакле сасвим специфичне врсте слика, уместо као „слике” у ширем значењу речи (цртеж, слика, илустрација, фотографија, графика али и граф, дијаграм, симбол, мапа, технички цртеж, итд.), на шта се заправо у оригиналном цитираном тексту реч „graphics” и односи. Манович у првом издању књиге на почетку употребљава израз „still images”, а потом даље у истом контексту реч „graphics”. Види: Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001, 19, 25.

<sup>514</sup> Lev Manovich, *Metamediji: izbor tekstova*, (приредио Дејан Сретеновић), Beograd: Centar za savremenu umetnost – Beograd, 2001, 60.

Када је употреба компјутера током друге половине 1990-их година почела да се поистовећује са интернетом, сам компјутер је у свом изворном облику постао све мање и мање видљив, док је његов идентитет преносиоца већ етаблираних културних форми постајао све присутнији. Манович указује на то да се за разне апликације и различите садржаје доступне за преузимање на интернету, компјутер користи као комуникациони канал без потребе за било каквом врстом рачунских операција. Компјутер тако, према његовим речима, више није само *аналитичка машина способна једино да меље бројеве*, већ је постао *медијски синтетизатор и манипулатор*.<sup>515</sup> Деведесетих година у јеку грознице дигитализације компјутер се представио у својој новој улози као универзална медијска машина; све књиге, и видео траке, фотографије и звучни записи све већом брзином пребацивани су у компјутерске формате.<sup>516</sup> Историчар и теоретичар уметности Дејан Сретеновић, истиче почетком новог миленијума да је компјутер постао интегрални продукциони систем који појединцу пружа могућност да у оквиру исте радне станице – десктоп компјутера са одговарајућим хардверским и софтверским апликацијама – обавља вишеструке функције продукције, постпродукције, меморисања, репликовања, репрезентације и дистрибуције културних производа.<sup>517</sup> Данас већ велики број стваралаца користи у креативном процесу исту технологију, исте програмске језике и протоколе, без обзира у ком ће медију бити финални производ. Компјутер је присвојио све медије и наметнуо им свој оперативни приступ. Тако се компјутерске операције, попут реза и уметања (cut/copy-and-paste), уметања (insert), трансформације (morphing) итд., у радном поступку могу подједнако применити на било који медијум који се обрађује, на фотографије, звукове или покретне слике. Другим речима, компјутер је постао универзални радни простор: писаћи сто, сликарски и графички атеље, монтажни сто, фото-лабораторија, дизајн студио, архитектонски биро, музички студио, итд. У том погледу, компјутер се може сматрати универзалним „алатом”, кључном технологијом за обраду свих типова података и свих типова медија, речју, метамедијем.

Када је реч о графичкој уметности током последње три деценије, најпре нам оно шире и опште схватање уметности нових медија може пружити погодну основу за разматрање новомедијских оперативних пракси у графичкој уметности. Примена дигиталне технологије и нових медија представља последње медијско проширење

---

<sup>515</sup> Lev Manovič, *Jezik novih medija*, 68.

<sup>516</sup> Lev Manovič, *Metamediji: izbor tekstova*, 110.

<sup>517</sup> Dejan Sretenović, „stari@novi.mediji”, у: Lev Manovič, *Metamediji: izbor tekstova*, 139.



графичке уметности изведено на техничкој основи. Током 1990-их година, првобитно у оним технолошки напреднијим земљама, приметна је у графичкој продукцији све присутнија употреба компјутера и новог типа штампача. Нови дигитални штампачи (laser printer, inkjet printer)<sup>518</sup> заменили су у уметничкој продукцији старе плотере због могућности знатно квалитетније и брже штампе, мада су плотери остали у употреби међу појединим уметницима<sup>519</sup> који су даље експериментисали са алтернативним подлогама за штампу као и са употребом различитог цртачког и сликарског прибора уместо фабрички инсталираних пера. Уметници који су раније радили са традиционалним материјалима и техникама почели су да користе технологију дигиталне штампе као замену за њих. Реч је о употреби дигиталне технологије првобитно као *новог* алата за продукцију графичких отисака са њиховим формалним естетским карактеристикама (штампа на папиру, тираж). Нови дигитални штампачи пружали су погодност штампе у пуном колору у једном радном процесу, а компјутерски графички програми пружали су сасвим нове погодности ликовног обликовања. Компјутерски програм за обраду фотографија Адоби фотошоп (Adobe Photoshop) је од самих почетака садржао и нудио све већи број алата и филтера за модификацију или трансформацију било какве слике тако да задобије ефекте уљане слике на платну или црно-беле фотографије, или ефекте изражајних средстава графичких техника, тј. егзактне линије бакрореза и дрвореза, баршунасте линије суве игле, шрафуре бакрописа, растера акватинте, или „флеке” линореза, итд.

У првом маху, утицај који је револуција дигиталних медија имала на старе медије је неизбежан утисак *кризе* њихове функционалности и *бојазан* од опсоленије (сетимо се Деларошове изјаве пред дагеротипијама и каснијих расправа о статусу

---

<sup>518</sup> Излазни уређаји који служе за динамичку дигиталну штампу (computer-to-print) при којој се штампарска форма обнавља за сваки радни циклус. Због константог развоја технологије нећемо наводити радне перформансе ових уређаја већ ћемо размотрити само базичне принципе њиховог рада. Важно је навести да дигитална штампа представља безконтактну штампу, тј. притисак није основа штампарског процеса која омогућава преношење боје са штампарске форме на подлогу за штампу. Ласерски штампач (laser printer) је уређај који ради на принципу електрографије. Поступак штампе се одвија на основу супротног наелектрисања, тј. привлачења наелектрисаног тонера и разелектрисане штампачуће површине. Инкџет штампач (inkjet printer) ради на принципу термичке, пиезоелектричне или комбиноване технологије. Убризгавање мастила може се остварити помоћу а) минијатурних грејача који загревају мастило до тачке врења, што доводи до стварања мехурића који онда представљају потисну силу (термодинамички) под којом се мастило у млазу штрца на папир, или б) коришћењем пиезоелектричног ефекта којим се мастило потискује (пумпа) из цевчице и у млазу штрца на папир.

<sup>519</sup> Марк Вилсон (Mark Wilson) се током 1980-их година служио плотером да нанесе акрилну боју на платно или да црта мастилом на пластичној подлози. Уметници Roman Verostko, Ken Musgrave и Jean-Pierre Hébert основали су 1995. године групу The Algorist са идејом даљег развоја овог специфичног типа дигиталне уметности.

сликарства у тренутку проналаска фотографије). У процесу друштвене верификације нових медија, често делује да стари медији и њихове културне форме губе на значају у погледу превазиђених њихових техничких капацитета. У том смислу, дигитална – компјутерски контролисана и посредована – штампа је у прво време њене примене у уметности „угрозила” опстанак традиционалних типова штампе у графичкој уметности као технолошки супериорнија у односу на конвенционалне графичке технолошке процесе и техничке поступке. Током последње две деценије, технологија дигиталне штампе је унапредовала у мери да је примењена у графичкој уметности, у продукцијском погледу, постала конкурентна традиционалним техникама и подразумевајућим поступцима штампе.

Сагледајмо неке од погодности које графичкој уметности пружа дигитална штампа и кореспондирајућа штампарска форма. Једна од првих приметних погодности дигиталне штампе је одсуство физичке штампарске форме и разних видова ограничења које она поставља. Ова погодност најпре има практични карактер. Рецимо, складиштење материјала са физичку матрицу и чување израђених матрица изискује економисање расположивог радног простора у атељеу у мери која зависи од технике/а које уметник практикује. Насупрот томе, *дигитална матрица*, тј. дигитални фајл (енг. digital file) чува се у меморији рачунара и као такав не представља оптерећење за расположиви радни простор.<sup>520</sup> Погодност дигиталне штампе је и лакоћа којом се дигитални фајл може материјализовати као *отисак*<sup>521</sup> (енг. print) у пуном колору у само једном радном процесу. С тим у вези наводимо додатну погодност дигиталне

---

<sup>520</sup> Дигитални фајлови имају друга ограничења складиштења која су условљена сопственом величином и меморијским капацитетом секундарне јединице за чување података у компјутеру (енг. *hard disk drive* - тврди диск) али у погледу физичког складиштеног простора, о чему најпре говоримо, неупоредиво су практичнији у односу на захтеве чувања физичких матрица традиционалних графичких техника, посебно када је реч о кабастим штампарским формама као што је камени блок у литографији.

<sup>521</sup> Енглеска реч „print” усталила се као кровни термин у штампарској индустрији знатно пре појаве дигиталне штампе. Етимолошко порекло речи „print” је у латинском језику (од речи „*premere*”), у преводу „притиснути”, што је значење и њене протоиндоевропске основе *per-*. Исто значење се провлачи у средњовековним и модерним облицима ове речи у индоевропским језицима. Види: <https://www.etymonline.com/word/print> Последњи пут приступљено 28.06.2021 у 21:14. У индустријској и уметничкој штампи „print” се односи на саму делатност, вршење радње или штампани производ за који се у српском језику, између осталог, користе речи „отисак” или „штампа”. Пошто је дигитална штампа тип штампе у којој притисак није основа штампарског процеса која омогућава преношење боје са штампарске форме на подлогу за штампу, сматрамо да је термин „отисак” неадекватан за продукт дигиталне штампе. Такође сматрамо да би синтагма „дигитални отисак” унела додатну забуну с обзиром на то да се исти јавља као појам у служби аналитике активности интернет корисника. Међутим, у недостатку погоднијег термина за продукт дигиталне штампе у српском језику, и да бисмо избегли додатне неспоразуме, задржаћемо у употреби реч „отисак” за даље разматрање дигиталне, тј. компјутерске графике.

продукције која, како истиче уметнички теоретичар и критичар Славко Тимотијевић, остварује сан свих графичара – потпуно исти квалитет отискивања, тј. штампе свих отисака у целом тиражу.<sup>522</sup> Дигитална матрица се не *хаба* учесталим коришћењем у штампи, према томе нити естетски квалитет отисака опада њеном учесталом употребом.<sup>523</sup> Даље, лако и брзо приступање дигиталном фајлу у меморији компјутера путем одговарајућег програма омогућава *штампу по потреби*<sup>524</sup> (енг. print-on-demand), уместо штампе читавог тиража одједном што је у традиционалним техникама условљено из низа техничких разлога практичне природе. Дигитални фајл пружа и могућност лакше дораде садржаја (нпр. промену колористичких вредности или додавање и брисање елемената композиције и сл.) и поновног рада на било ком елементу из комплетне историје стварања коначне верзије дела (енг. layers, слојеви са објектима и припадајућим ефектима) у неком од одабраних графичких програма за обраду растерске или векторске слике. Исто тако, дигитални фајл омогућава да се дело у доради може по потреби скалирати за штампу на мањим или већим форматима папира а без губитка објективног визуелног квалитета слике (нпр. јасноће облика).<sup>525</sup> Додатна погодност дигиталног фајла је лакоћа његовог готово тренутног електронског преноса путем интернет сервиса на неку другу дестинацију, као и једноставност транспорта у „физичком” облику помоћу екстерног преносивог меморијског уређаја. Такође, једна од погодности дигиталног формата графичког уметничког дела је могућност брзог преношења из једног медија у други, на пример са веб-странице, преко екрана компјутерског монитора на штампач и у физичку форму на папиру.

У овај низ додаћемо и погодност *тренутне комуникације*<sup>526</sup> коју компјутерска графика пружа у свом *правом* облику као екранска слика, тј. као компјутерски –

---

<sup>522</sup> Slavko Timotijević, исто.

<sup>523</sup> Квалитет отиска у дигиталној штампи може бити условљен перформансама штампача и балансирањем односа између капацитета кетрица и предвиђеног броја отисака.

<sup>524</sup> Штампа на захтев или штампа по потреби (print-on-demand) је погодност коју пружа услужна дигитална штампа за цену штампе по једном примерку уместо рецимо услуге офсет штампе на количину.

<sup>525</sup> Ово важи најпре у случају векторског формата дигиталне слике која се може повећавати и смањивати без деградације квалитета штампане слике, јер се базира на математичким функцијама исцртавања слике, за разлику од растерске слике која има дефинисан број пиксела (обојених тачака) које се приликом смањивања величине слике одбацују као вишак или се вештачки креирају софтверским „погађањем” боја нових пиксела насталих приликом повећања величине слике, што обично у исходу резултира мутном екранском или штампаном сликом.

<sup>526</sup> Дигитална матрица се манифестује као слика на екрану монитора готово тренутно покретањем одговарајућег софтвера за позивање фајла из меморије компјутера. У класичним поступцима традиционалних графичких техника пут до графичког отиска/слике је знатно дужи и компликованији.

помоћу графичког софтвера или програмског језика – генерисана слика и репродукована на екрану компјутерског монитора или неког другог уређаја<sup>527</sup>. Можемо рећи да је заправо ово квалитативна новина коју компјутерска технологија доноси у графичку продукцију. Репродукција на овом месту задобија значење продукције. Дигитална матрица, тј. дигитални фајл активира се позивањем из меморије компјутера одговарајућим програмом, потом се софтверском интерпретацијом формата фајла и репродуковањем<sup>528</sup> – неопходним поновним приказивањем на екрану монитора, дигитална слика уводи у чулну сферу као естетски објекат. У том смислу, дигитални фајл и екран можемо да посматрамо у истој бинарној опозицији материјалне матрице и отиска. Другим речима, материјална матрица и отисак имају своје функционалне виртуелне корелате. На тој линији интерпретације матрице и отиска један део експерименталне савремене праксе графичке уметности концептуализације нематеријалност матрице и отиска и без употребе компјутера и дигиталне технологије.<sup>529</sup>

У перспективи даљег евентуалног медијског проширења графичке уметности, валоризовање дигиталне слике намењене екранском излагању као компјутерске графике (како смо је на почетку дефинисали) доноси опасност да се устаљена уметничка пракса исписа компјутерске графике протумачи као репродуковање репродуковане слике на екрану монитора, тако рећи као „штампа” екрана (јер компјутерска графика се и у радној и у завршној фази процеса израде манифестује путем екрана монитора). Такав неспоразум може да настане једностраним естетским процењивањем ова два предложена а различита типа компјутерске графике са *исте* основе, тј. са основе естетике ликовних уметности која се у овом случају показује као недовољна, јер се валоризација дигиталних уметничких дела не исцрпљује само читањем формалних ликовних елемената. Сматрамо да доследност у терминолошкој дистинкцији може да пружи смернице за примереније приступе њиховој валоризацији. Тако се у графици налази на примену техничког термина *компјутерски генерисана*

---

<sup>527</sup> Само указујемо на постојећу могућност тако да нећемо разматрати промене у техничком квалитету репродуковане слике због разлика у технологији панела екрана (плазма, OLED, QD) или због динамичног скалирања слике на екранима различитих величина и резолуција, којих смо свакако свесни.

<sup>528</sup> Цртица наглашава значење прелазног глагола „reproduce” у енглеском језику – узроковати да нешто поново или изнова постоји, поново приказати.

<sup>529</sup> Види више: Päivikki Kallio, „New strategies – Printmaking as a spatial process, as a transmissional process, and as a spatial-transmissional process”, у: Jan Pettersson (ур.), исто, 81-100.

слика (енг. computer generated design<sup>530</sup>, CGD; такође, computer generated image, CGI) који се односи и на композитну дигиталну слику насталу дигиталним фотоапаратом или помоћу софтвера и на слику генерисану програмским језиком и потом дигитално одштапану, а који треба разликовати од термина *компјутерски репродукована слика* (енг. computer reproduced design, CRD) који се односи на скенирану већ постојећу графику, или цртеж, слику, фотографију, итд., и потом, без даље интервенције на њој, дигитално одштапану. Ови термини упућују на конкретан поступак којим је слика креирана помоћу компјутера, а уз допунски технички термин *дигитална штампа* (енг. digital print) као податак о типу примењене штампе даје се заокружена информација о техничкој продукцији графичког пројекта. Уз ова два термина предлажемо и трећи технички термин *компјутерски ре-продукована слика* (енг. computer re-produced image, за који нудимо скраћеницу CRPI) који упућује на даљу дигиталну дифузију дела путем компјутера, тј. екрана монитора, као и у знатно ширем опсегу комуникације преко интернета и светске мреже. Као синониман термину *дигитална штампа* налазимо у употреби термин *дигитална графика*, што је неодговарајуће одређење дигитално одштапаног графичког листа, јер ако је графика једна врста слике, онда је према томе дигитална графика једино дигитална док је складиштена у меморији компјутера, призвана одговарајућим софтвером и приказана на екрану, те јој као таквој више одговара овај трећи термин. Терминолошка доследност коју предлажемо није инспирисана техничким детерминизмом, већ сматрамо да се прецизирањем вида употребе компјутерске технологије као уметничког средства за постизање естетских резултата у графичкој уметности може указати и на друге намере и концепцијске замисли које је уметник имао њеним избором осим за техничку реализацију дела.

Присуство дигиталне технологије, нових медија и екранске слике у графичкој уметности покреће питања о одрживости појединих њених традиционалних категорија и успостављених конвенција. Једно такво је питање релевантности категорије тираж и конвенције затвореног тиража. Шта графички тираж значи данас, колико се могућност умножавања слика искуствено и културолошки разликује у односу на прошлост и како се на графичку уметничку праксу рефлектује данашњи потенцијал техничких могућности умножавања и дистрибуције слика? Чини се оправданим да питање тиража

---

<sup>530</sup> Овде могу да унесу забуну синонимна значења речи „design”, као дизајн, план, пројекат, шара или цртеж, од којих је само ово последње у служби датог контекста. Употреба речи „цртеж” за графику је анахрона и остала је из времена када се цртеж сматрао главним приступом ликовног обликовања у графици, посебно у техникама у којима је доминантно изражајано средство линија.

као формата графичког пројекта буде размотрено као такво у доба свеprisутне екранске слике и хиперкопија које у својој распрострањености путем нових медија далеко надилазе техничке могућности циркулације штампане слике. Засићењем јавног и приватног простора екранском сликом и њоме посредованог искуства реалности путем масовних медија, прецизније, масовно присутних медија<sup>531</sup>, у тако пониклој *култури стварне виртуалности*<sup>532</sup> и *друштву симулакрума*<sup>533</sup> долази до брисања дистинкције између лажног и истинитог, тј. копије и оригинала, који као концепти у савременој уметности губе на значају. Како Денегри примећује, данашња и будућа уметничка дела настају механичким и дигиталним мултипликацијским поступцима којима се служи савремена уметност у којој уникатно уметничко дело представља потпуну мањину, јер готово све нове оперативне праксе, фактички или потенцијално, већ јесу праксе (не)ограничене мултипликативности уметничких продуката.<sup>534</sup> У графици као ванредној уметности мултиоригинала коначно може доћи до укидања промишљања категорије тираж кроз „забрану” коју налаже конвенција затвореног тиража, јер један графички отисак ништа мање или више не чини оригиналним уметничким делом осталих одштампаних 5, 500 или једноставно  $x$  отисака. Такође, сасвим је извесно да затворени тираж више нема значај као тржишна мера контроле материјалне вредности дела, пошто једно дело које циркулише у дигиталном медијском простору егзистира јавно, лако је доступно и може се даље неконтролисано мултипликовати. Код неких уметника, нова форма матрице, нови тип штампе и нове могућности умножавања, подстакли су размишљања о формалним и структуралним својствима графичког отиска као уметничког дела у оној традиционалној (материјалној) форми. Таква размишљања водила су слободнијем интерпетирању или одбацивању постојећих медијских стандарда. Љиљана Ћинкул, ликовна критичарка, кустосица и уметничка директорка галерије Графички колектив, у разматрању домаће графичке сцене 1990-их година запажа да један изванредан број уметника, са израженом

---

<sup>531</sup> Мисли се на резултат конвергенције компјутера, телекомуникација и масовних медија у мултимедијални систем комуникације који обухвата читав свет.

<sup>532</sup> Кастелс говори о утицају медијске слике у посредовању реалности. Он указује да смо толико окружени медијима као интерпретаторима стварности, да стварност која се догађа изван домета наших чула, до нас допире путем медија и медијске интерпретације. Зато, према њему, виртуална стварност постаје стварна виртуалност. Види: Manuel Castells, „Kultura stvarne virtualnosti”, исто, 399-402.

<sup>533</sup> Жан Бодријар (Jean Baudrillard) појмом симулакрум карактерише постмодерно друштво у којем влада игра слика и знакова. Он објашњава симулакрум као копију без оригинала. Симулакрум је слика без референта, премда изгледа као да има референта. Симулакрум се не односи ни на шта друго него на самог себе. Види: Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi, 1991.

<sup>534</sup> Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 23-24.

дозом сумње у медијске стандарде, истражује односе графичке матрице и њеног квалитета у коначном учинку дела и експериментише форматом матрице и њеним интегрисањем у сам графички рад, јер је за њих матрица уметничко дело колико и отисак. Ћинкул указује да се при том „наглашава ексклузивност отиска у односу на смањени или потпуно укинати тираж”, што заправо значи да „са уметничке тачке гледишта тираж и није нужан, [јер] он припада факторима друге врсте – излагању, колекционирању, продаји”<sup>535</sup>. У примерима појединачних пракси уметника које Ћинкул наводи (Бранко Павић, Марија Илић, Зоран Тодовић), укључивањем матрице у отисак, према њеним речима графика се своди на један једини, тзв. нулти отисак.<sup>536</sup> Такав приступ промишљања структуре и морфологије графичког уметничког дела свакако да није особен само домаћој графичкој сцени 1990-их година, мада се може рећи да је имао специфичан и сасвим супротан подстицај од оног технолошки афирмативног подстицаја о којем претходно говоримо.<sup>537</sup>

Дигиталне технологије у уметности заиста пружају погодности лакше продукције, дистрибуције и комуникације, али то не значи да ће оне априори заменити традиционалне уметничке технике. Акценат употребе дигиталних технологија је на погодности које оне пружају, а не на нужди њихове примене. Може се рећи да је примена дигиталних медија у уметности омогућавајућа погодност, или да се послужимо компјутерским термином као метафором, представља побољшање *интерфејса* за приступање и учествовање у комплексним друштвеним односима у информацијском умреженом глобалном друштву. Крајност апсолутне оријентације продукције уметности ка новим технологијама чини опасност од ефеката опсоленије технологије – иначе дигиталној технологији посебно својствене – као сасвим извесну реалност и за уметност која се на њима заснива. Према томе, често исказиван отпор у појединим нишама света уметности према упливу савремене технологије у уметност –

---

<sup>535</sup> Ljiljana Ćinkul, „Aktuelnosti u grafici devedesetih godina”, у: Irina Subotić (ур.), *Umetnost na kraju veka I*, Beograd: Clio, 1998, 204.

<sup>536</sup> Ljiljana Ćinkul, исто, 205.

<sup>537</sup> Тешке економске и животне околности изазване економским санкцијама и ратним збивањима распада Југославије током 1990-их година, које су погодиле и културу, у уметности на домаћој сцени приметно су се одразиле у окретању конвенционалним средствима изражавања и традиционалним медијима уз критичко промишљање њиховог одређења у оперативној и онотолошкој равни сходно актуелним појавама карактеристичним за интернационална уметничка кретања. Иако таква истраживања и експерименти нису исход директног дејства дигиталне револуције, која се због наведених разлога у Србији десила са извесним кашњењем, она су синхрона и по резултатима сасвим блиска са сличним приступима графичкој уметности на уметничкој сцени других друштвених средина где је утицај дигиталних технологија и нових медија био изражено продоран.

у њену и продукцију и рецепцију – може се разумети као оправдан сагледано кроз следећа три блиска разлога: 1) оријентисаност уметности на савремену технологију води у ризик зависности од технолошких иновација; 2) тржишно форсиран темпо развоја технологије последично условљава уметност да га усиљено прати; и 3) примена нових технологија у уметности последично прети „застаревањем” уметничких дела, односно застаревања софтвера или хардвера којим су уметничка дела генерисана/презентована и из тога некомпатибилности дела са новим верзијама софтвера или моделима хардвера. Ова гледишта нису одраз каквог конзерватизма како се можда може учинити. Уметност која се ослања на технологију директно зависи од друштвених производних услова и као таква не може да постоји у себи својственим границама. Такође, у односу између технологије и уметности смер асимилације све више постаје неухватљив, тј. није увек сасвим јасно да ли уметност усваја нове технологије и медије или они претендују на естетски ефекат уметности.

### **3.3. Графика у релацији са концептом проширеног поља**

У извесним случајевима тумачење ових сагледаних околности развоја графичке уметности под утицајем савремених технологија штампе, других концепција штампе и отискивања или видова умножавања слике, готово превазилази растегљивост устаљеног значења појма графика којим располажемо у пракси. Да нас арбитрарност у разматрању хетерогености уметничких пракси које примењују различите оперативне поступке умножавања слике не одведе у напето класификовање таквих и других блиских случајева под графичку уметност, предлажемо другачији приступ сагледавања савремене графичке уметности у контексту концепта *проширеног поља* којим се идеја специфичности уметничког медија отвара у релацији са мрежом других значења и видова уметничког стваралаштва.

Крајем друге половине, а нарочито крајем XX века наизглед је деловало као да је графика постала жртва своје феноменологије. Графички поступци утискивања, отискивања, штампе и умножавања и графички феномен просторне и временске симултане појавности исте слике, временом су постали толико широко радно и стваралачки операционализовани и распрострањени у култури и уметности да се у појединим временским интервалима или географским срединама, графика као уметничка форма није разликовала од других уметничких пракси или културних феномена. Уметнички и културни феномени који директно или индиректно произилазе



из графичке уметности или са њом деле сродност, попут фотографије, плаката, флајера, рекламе, такође уметничке књиге, шаблон графита<sup>538</sup> (енг. stencil graffiti), затим, артфанзина, налепница, уникатних мајица или беџева, па чак и поједине категорије графике као што је екс либрис<sup>539</sup>, све слабије се, ако уопште, доводе у везу са графичком уметношћу. Умножавање начина умножавања слике довело је до тога да графика више није једино подручје продукције уметничког дела са статусом мултирогинала, те да се у тако насталој ситуацији често корелира/конфротира са другим видовима уметничког изражавања и стваралаштва који оперативно укључују продукцију серије или едиције уметничких дела. Тако су се распространиле нове или хибридне форме уметничких дела које су слободно у умноженим примерцима циркулисале и изван излагачких простора у јавном простору, док су се друге форме које су претходно биле блиске графици и штампани отиснуле као самостални видови уметничког изражавања.

Занатски традиционализам графичког стваралаштва класичним и модерним техникама, до средине XX века увелико је дао све што је могао дати, да би даљим таквим истрајавањем суочио графичку уметност у другој половини XX века са реалношћу самоизолације у један затворен и изолован систем. Другим речима, традиционално схваћена графичка уметност није више могла да буде релеватно поље естетског искуства савремене уметности сходно новим историјским приликама. Употреба нових технологија и стратегија из других уметности у графици током друге половине XX века одражавају сталну присутност тенденције преиспитивања њених језичких и оперативних капацитета. Како Денегри запажа, у другој половини XX века графика је прошла пут од префињеног „племенитог заната” у класичним мануелним графичким техникама до једног од масовних медија заснованих на обавезним условима

---

<sup>538</sup> Немачки уметник Лудвиг Хајнрих Јунгникел (Ludwig Heinrich Jungnickel) у фузији свог графичког и сликарског стваралаштва развио је 1905. године шаблон технику сликања/„отискивања“ у којем је сукцесивном употребом шаблона са различитим деловима композиције градио слику на папиру наносећи боју прскањем кроз мрежице шаблона. Ова поступак је постао популаран шездесет година касније међу уметницима уличне уметности (street art) као техника за израду шаблон графите (stencil graffiti). Више о Лудвиг Хајнриху и његовој уметности види у: Katharina Zetter-Karner, Monika Girtler (ур.), *Ludwig Heinrich Jungnickel*, (каталог изложбе), Wien: Galerie bei der Albertina, 2021.

<sup>539</sup> Екс либрис (лат. ex libris - из књиге ) је ознака на првој страници књиге која је садржала податке о њеном власнику. Осим текста временом је укључивала цртане декоративне елементе, алегоријске приказе или портрет власника, а појавом штампе поприма форму гравуре малог формата са хералдичким мотивима. Иако је временом екс либрис задобио и значење уметничке графике, претежно се разматра неодвојиво од контекста књиге.

продукције високотиражних „мултиоригинала”.<sup>540</sup> Мада је графика у оном класичном поимању и даље присутна као само једно од области савремене уметности, премда по заступљености у изразито мањинском положају у односу на остале и знатно експанзивније могућности и технологије уметничког изражавања, с друге стране приметно се, како Денегри примећује, „све више поводом савремених графичких продукција говори о 'графици у проширеном пољу', о 'амбијенталној графици', о графици повећаних и неуобичајених димензија и формата графичког отиска, о комбинованим графичким техникама, о компјутерској графици, о дигиталним принтовима, дакле о свему што дисциплину графике изводи изван унапред задатих и затечених својстава и уводи међу остале изразито савремене уметничке медије”<sup>541</sup>. Премда се у овим редовима наслућује уобичајени технолошки императив у схватању природе графичке уметности, извесно је да се промене које су се десиле у графици током друге половине XX века тичу заправо начелних промена у уметности које одражавају заокрет у традиционално одређеном дискурсу о уметничком медијуму који се десио увођењем нових медија у уметност.

Манович говори о појави низа нових уметничких форми већ од 1960-их година наовамо – асамблаж, хепенинг, инсталација, перформанс, акција, концептуална уметност, процесуална уметност, интермедија, уметност заснована на времену, итд., која је самом чињеницом ове вишеструкости угрозила вековну типологију медијума (сликарство, скулптура, цртање, *графика*<sup>542</sup>) заснивану на разлици у материјалима који се користе у продукцији уметничких дела.<sup>543</sup> Нове уметничке форме изражено су дозвољавале употребу различитих материјала у произвољним комбинацијама (инсталација), или су имале за циљ дематеријализацију уметничког дела (концептуална уметност), те у том смислу ове нове уметничке форме заправо нису биле прави медијуми у традиционалном одређењу тог појма. Манович указује на још једну мутацију у концепту медијума која се десила поступним увођењем нових технолошких форми културе – фотографија, филм, телевизија и видео – у традиционалну типологију

---

<sup>540</sup> Ješa Denegri, „Primer izložbe Jugoslovenske grafike u organizaciji Muzeja savremene umetnosti u Narodnoj galeriji u Pragu 1968. godine”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_jdenegri.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_jdenegri.php) Последњи пут приступљено 02.07.2021. у 11:27.

<sup>541</sup> Исто.

<sup>542</sup> Сам Манович заправо не наводи и графику у традиционалној типологији уметничких медијума, што већ упућује на њену маргиналну позицију у критици и теорији уметности.

<sup>543</sup> Lev Manovich, „Post-media Aesthetics”, [http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29\\_article\\_2001.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf) Последњи пут приступљено 28.06.2021. у 11:13.

уметничких медијума.<sup>544</sup> У случају фотографије и филма стара типологија је била примењива; обе су користиле различиту материјалну основу (фотографски папир у случају фотографије, филмска трака у случају филма) и обе су се уклапале у две различите стране још једне фундаменталне разлике коју је традиционална естетика користила у дефинисању типологије медијума: разлике између просторних уметности (слика, скулптура, *графика*, архитектура) и временских уметности (музика, плес). У том смислу додавање ових форми у постојећу типологију уметничких медијума није угрожавало сам концепт медијума.

Међутим, са телевизијом и филмом то није био случај. И масовни медиј телевизије и уметнички медиј видеа користили су исту материјалну основу (електронски сигнал који се може преносити уживо или снимати на касету) и такође су подразумевали исте услове перцепције (телевизијски екран). Њихово разврставање као различитих медијума било је изведено на социолошкој и економској основи, тј. на основу разлика између обима њихове публике, начина њихове дистрибуције (путем телевизијске мреже наспрам музејске/галеријске изложбе) и броја примерака направљених снимака/програма.<sup>545</sup> Овај случај телевизије и видеа је један пример који демонстрира неподобност традиционалне естетике за приступ различитим уметностима које су инклинирале масовној култури. Док је систем модерне уметности подразумевао циркулацију уметничких дела која су била или уникатни примци или су постојала у малим тиражима или издањима малог обима, масовна култура се бавила масовном дистрибуцијом идентичних примерака, и самим тим зависила је од различитих механичких и електронских технологија репродукције и дистрибуције. Како су уметници почели да користе технологије масовних медија за стварање уметности (била то фотографија, филм, радио уметност, видео уметност или дигитална уметност), економија постојећег уметничког система налагала им је да технологије намењене за масовну репродукцију користе у супротне сврхе – за стварање ограничених издања. То је исти онај проблем са којим се графика као прва репродуктивна уметност суочила увођењем конвенције затвореног тиража. Постепено, ова социолошка разлика у механизмима дистрибуције, заједно са другим већ поменутиим социолошким разликама (величина публике и простор рецепције/изложба), постали су важнији критеријуми

---

<sup>544</sup> Lev Manovich, „Post-media Aesthetics”, 1.

<sup>545</sup> Исто, 2.

разликовања медијума од коришћеног материјала или услова перцепције. Укратко, према речима Мановича, социологија и економија преузеле су естетику.<sup>546</sup>

Розалинд Краус је овај феномен у свом есеју „Sculpture in the Expanded Field” испратила кроз промене које су се десиле са категоријом скулптуре у модерној уметности.<sup>547</sup> Током XX века скуптура се мењала како у погледу форме и материјала, тако и у погледу просторног позиционирања. Од руског конструктивизма, преко уметности минимализма и постминимализма и појавом амбијенталне уметности, ленд арта (енг. land art) и инсталације, скулптура се драстично мењала под утицајима нове технологије и концептуалних замисли уметника. Краус у свом теоријском разматрању нових уметничких форми минимализма и ленд арта уводи појам „проширеног поља” којим ове форме ставља у релацију са скулптуром.

Краусин есеј је имао значајан утицај када се појавио управо захваљујући њеном труду да мапира текуће трансформације модернистичке медијске специфичности у постмодерну многострукост значења и појава. Краус је у свом теоријском разматрању нових уметничких форми у релацији са скулптурском дисциплином увела појам „проширеног поља” којим је обухватила пре свега скулпторалне инсталације из шездесетих и седамдесетих година XX века, монументалног, архитектонског и хоризонталног простирања у природном или урбаном простору, и предложила начин како да се у примерима савремених уметничких пракси попут ленд арта и минимализма, како каже историчарка уметности Јасмина Чубрило<sup>548</sup>, мисли као о „дериватима” скулптуре. Краус је сматрала да је модернистичко одређење медијума и категорије скулптуре неодговарајуће за историзацију савремених „скулпторских” уметничких пракси оријентисаних на бављење просторним, структурно комплексним, монументалним и ефемерним формама у природном или урбаном окружењу на начин који није подразумевао конвенционалан приступ обради скулпторских својстава (простор, маса, волумен) традиционалним скулпторским процедурама (класање, вајање, ливење). Краус најпре разматра поступно напуштање споменичких конвенција у модернистичкој уметности – комеморативну репрезентацију, вертикалност, фигурацијски израз, као одмак од традиционалног споменичког одређења скулптуре у правцу новог статуса и функције скулптуре. Да би редефинисала значење скулптуре

<sup>546</sup> Lev Manovich, „Post-media Aesthetics”, 3.

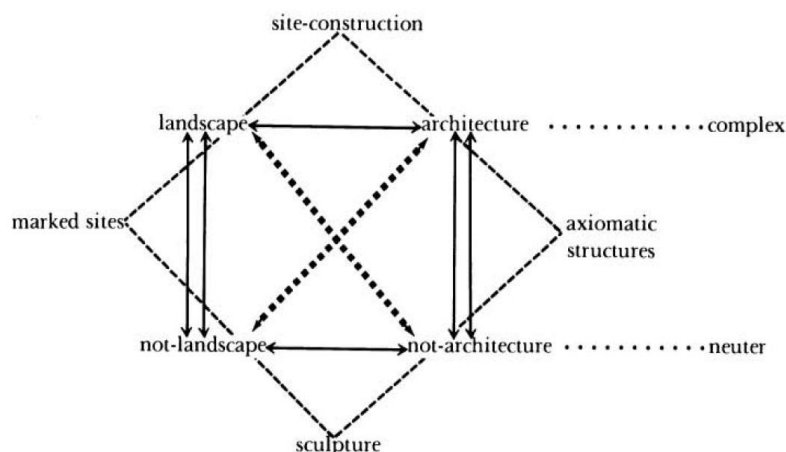
<sup>547</sup> Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8, 1979, 30-44.

<sup>548</sup> Jasmina Čubrilo, „Preoznačavanje medija: Zoran Todorović 'Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog““, у: Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović (ур.), *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa*, (zbornik radova), Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016, 144.

Краус прво дефинише шта скулптура није кроз међусобно искључиве категорије у релацији са простором – архитектура и пејзаж – изводећи за њу неутралан појам двоструке негације – *није-архитектура*, *није-пејзаж*, а потом логичком инверзијом ових појединачних појмова у исказе њихових позитивних вредности (*није-архитектура* је само другачији начин изражавања појма *пејзаж* и *vice versa*) успоставља сет парова бинарних опозиција око којих структурише логички проширено четворострано поље могућности просторне уметности. Према Краусуним речима:

„Проширено се поље рађа помоћу проблематизирања скупа опозиција између којих лебди модерничка категорија скулптуре. Када се то једном догодило, када смо једном били у стању промислити властити пут у то проширење, дошли смо - логично - до три остале категорије које можемо разматрати, које представљају стање самог поља а које се не могу изједначити са скулптуром. Јер, као што можемо видети, скулптура није више привилегирана средњи појам између две ствари које она није. Скулптура је пре само појам на спољнем делу поља у којем се налазе друге, различито структуриране могућности.”<sup>549</sup>

Краус у релацији позитивних и негативних значења почетних појмова и њиховој опозицији структурише логички проширено четвороугаоно поље на чијим крајевима позиционира скулптуру са још три поткатегије – означена места (*marked sites*), конструкције у месту (*site-constructions*) и аксиоматске структуре (*axiomatic structures*) – чиме пружа коначну „легитимност” различитим формама у домену просторно оријентисане уметности. Краус је такво проширено поље приказала следећим дијаграмом:



Слика. 1. Розалинд Краус, дијаграм проширеног поља скулптуре.  
Извор: Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 38.

<sup>549</sup> Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 38.

Овај приступ је *инклузиван*, како примећује Чубрило, у оном смислу да термин *скулптура* постаје *кишобран-термин* који обухвата различите уметничке појаве, стратегије и праксе, од скулптуре у конвенционалном смислу, преко редимејда, асамблажа, до различитих уметничких стратегија са простором али и временом, као инсталацијама и као видео инсталацијама.<sup>550</sup>

До касних 1990-их година слична експанзија десила се са свим традиционалним подручјима уметничког стваралаштва. Након модернистичких метанаратива о аутономији уметности, ларпурлартизма, микронаратива, тј. разних *изама* у међусобном смењивању и местимичним краткотрајним паралелним толеранцијама и преклапањима, те након утопистичких авангардних пројекција будућности превладао је постмодернички еклектицизам стилова и плурализам изражавања. Исти помак приметан је и у графичкој уметности током друге половине XX века. Током друге половине XX века и у графичкој уметности се бележи појава интермедијске продукције која одступа од „чисте” графичке праксе. Применом постмодернистичких стратегија уследила је радикалнија интерпретација графичке уметности која се нашла у отвореној супротности са успостављеним конвенцијама. Таквим примерима промишљања графичке децентрирају се процедуре за креирање дела графичке уметности са техничких вештина на концептуалне замисли.

Сагледано из правца модернистичког захтева за естетичком чистотом и одељеношћу различитих медијума, већ са штампаним делима у раној компјутерској продукцији реч је о искораку из традиционалног одређења графичке. Из перспективе тренутка у којем ова дела настају ради се о сасвим другачијем приступу стваралаштву који имплицитно одражава културну логику нове постмодернистичке епохе, што иначе и Краус<sup>551</sup> истиче у случају скулптуре. Сагледано са позиције постмодернизма, уметничко стваралаштво одликује индивидуалност уметничких пракси и то таквих пракси које више нису дефинисане према одређеном медијуму, већ према историјским околностима и културним условима актуелног времена. Постмодернистичку уметност карактерише стилски еклектицизам и медиј(ум)ска хетерогеност; у постмодернистичкој уметности било који медијум или било који траг савремене културе, и свих прошлих култура, могу бити употребљени у уметничкој продукцији. Такође, у контексту постмодернистичког еклектицизма, не само стилова, већ и приступа уметничком стваралаштву и начина представљања, штампа и

---

<sup>550</sup> Jasmina Čubrilo, исто, 145.

<sup>551</sup> Види: Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 41-43.

репродуктибилност постају изразито присутан оперативни приступ у разноврсним продукцијама. Крајем XX века у готово свим подручјима уметничког стваралашта, и у свој разноликости њихове продукције, уочава се једна сродност – учесталост примене штампане и/или умножене слике. Сагледано у релацији са другим постмодернистичким уметничким праксама које оперативно примењују принцип умноживости, графика више није једина категорија којом се заступа репродуктибилна уметност.

Краус сматра да је логика простора постмодернистичке уметничке праксе уопште организована око универзума појмова који се чине у супротности унутар дате културне ситуације.<sup>552</sup> На крају поменутог есеја она сугерише да би слично проширење постмодернистичког простора сликарства било покренуто око опозиције јединственост/поновљивост (*uniqueness/reproducibility*).<sup>553</sup> На трагу ове назнаке Сузан Талман у свом есеју „Turf Wars: Printmaking in the Expanded Field” контекстуализује Краусин концепт проширеног поља за разматрање промена у графици XX века.<sup>554</sup> Талман у разматрању Краусине нулте тачке за експанзију поља сликарства најпре проверава функционалност логичке инверзије позитивних вредности појединачних појмова које Краус поставља као опреке сликарству. Талман сматра да исходне инверзне вредности нису одговарајуће, јер *није-јединственост* није једнако *поновљивост*, већ *мноштво* (*multiplicity*), као и да *није-поновљивост* није *јединственост*, већ *оригиналност* (*originality*).<sup>555</sup> Она тако долази до дијаграма проширеног поља у које се како сматра више уклапа графички отисак пре него слика, мада се слаже са контекстом Краусиног пара опрека за слику који упућује да се велики део савременог сликарства бавио оригиналношћу, апропријацијом и репликацијом. Талман прати Краусина запажања о промени стваралачке парадигме у скулптури и примећује да су исто тако сликари почели да истражују ефекте и афекте штампања и умножавања. Како су методе продукције постале одвојене од уметничких категорија, статус умножених примерака више се није доводио у уску везу са уметничким категоријама, тако је умножавање начелно постало стратегија уметника. У постављању паралеле између сликарства и графике друге половине XX века, Талман указује да се умножавање појављује као предмет оба подручја стваралаштва, што их, према њој,

---

<sup>552</sup> Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 43.

<sup>553</sup> Исто.

<sup>554</sup> Susan Tallman, исто, 257-276.

<sup>555</sup> Исто, 260.

свакако не изједначује. Иако штампана или умножена, слика ипак остаје јединствени (уникатни) „комад” чак и када се у неким случајевима својом материјалном формом супротставља или измиче таквом статусу, попут рецимо штампаног полиптиха „Без назива” („Untitled”, 2010), већ поменутог уметника Вејда Гајтона, који (полиптих) упркос својој штампаној природи функционише као слика, тј. и изгледа као слика и делује као слика (пигмент на платну затегнутом на блинд-раму), иако је у потпуности реализован штампом на фото-штампачу.<sup>556</sup> Гајтон заправо извлачи идеје које су фундаменталне за графичку уметност – штампа, репродуктибилност, поновљивост – из њиховог изворног контекста и материјализује их у културном и друштвеном простору (галерија, аукцијска кућа) где се на њих гледа вредносно другачије. Талман наводи низ других уметника који примењују принцип умноживости и поступак штампе у својој продукцији и чија таква дела надилазе одредивост једностраним категоријама тако да се она, према њој, уклапају у поједине поткатоорије проширеног поља скулптуре, или другог потенцијалног проширеног поља које Талман структурише око другачијег пара опозиционих појмова: објект и време.<sup>557</sup> У разматрању особености ових дела Талман препознаје у њима присуство логике штампе у најразличитијим облицима: уникат, копија, реплика, тираж, едиција, репродукција, репетиција или медијација. Сагледано из правца савремене графичке уметности, на основу екстензивне примене штампе у другим подручјима стваралаштва осим у графици у уметности XXI века, Талман сугерише присуство графике у проширеним пољима свих подручја уметничког стваралаштва, или чак да штампа заправо поседује терен на којем се простиру сва ова проширена поља.<sup>558</sup> У циљу свеобухватног графичког приказа стања савремене графичке уметности, Талман контекстуализује Краусин концепт проширеног поља и конструише дијаграм (слика 2) којим приказује графику у проширеном пољу. Она најпре предлаже за графику специфичан пар појмова у опозицији – контекст-фрагмент (context/fragment) – за који сматра да означавају дуалност у основи умножавања и концептуално и логистички, и потом излаже врло комплексан, помало претенциозан, дијаграм проширеног поља графике са читавим спектром различитих могућности репродуктибилне уметности.

---

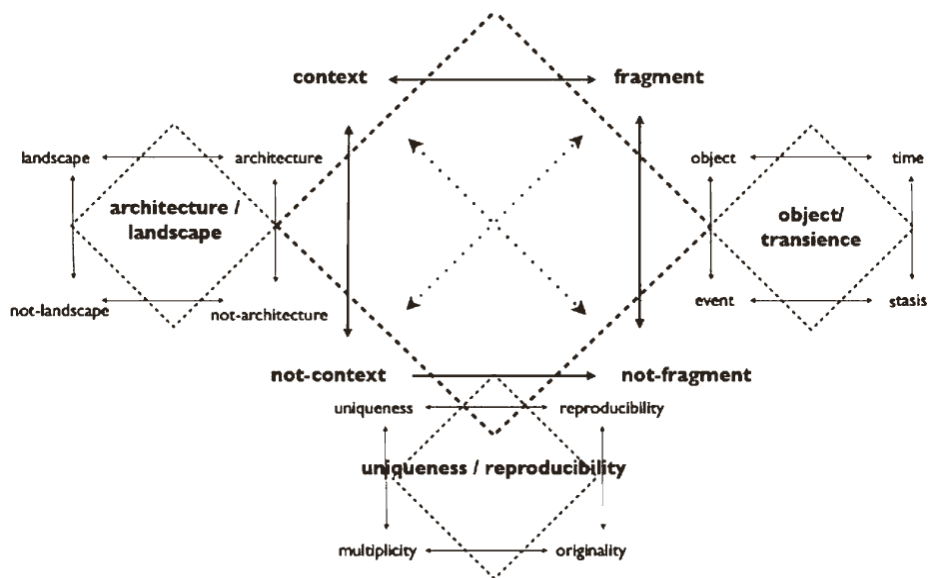
<sup>556</sup> Види више: Linda Yablonsky, „Wade Guyton’s Monument to Epson”, 2010,

<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/05/06/artifacts-wade-guytons-monument-to-epson/> Последњи пут приступљено 30.06.2021. у 15:50.

<sup>557</sup> Susan Tallman, исто, 270.

<sup>558</sup> Исто, 271.





Слика 2. Сузан Талман, дијаграм проширеног поља графике.  
Извор: Susan Tallman, исто, 272-273.

Сама Талман износи извесну резерву према таквом дијаграму који, како каже, иако делује убедљиво не мора нужно бити и тачан.<sup>559</sup> Међутим, тачно је да је у уметности крајем XX века дошло до евидентног заокрета у уметничкој продукцији који је неодвојив од готово истовременог ширења примене штампе и умножавања у практично свим подручјима уметничког стваралаштва: сликарства, фотографије, скулптуре, инсталације, видеа, уличне уметности, интервенција у простору и др. Овај заокрет, чију историју можемо да пратимо од 1960-их година ширењем примене ситоштампе у другим уметничким категоријама заслугом поп-арт уметника, свој пун израз задобија под утицајем дигиталне револуције крајем XX века. Дигиталне технологије биле су кључне за ову трансформацију. Захваљујући дигиталној штампи, штампа је постала готово саставна али свакако честа оперативна пракса уметничке продукције почетком XXI века, а репродуктивност нова онтологија уметничког дела. Један од учинака примене стратегије умножавања у савременој уметности јесте слабљење концепта оригиналног уметничког дела као уникатног и унитарног „комада”. Такође учинак дигиталне технологије у уметничкој продукцији је и слабљење границе разликовања оригинала и копије. Дигитална штампа, а посебно дигитални медији, нуде могућност бескрајног идентичног умножавања при чему су све „копије” међусобно идентичне. Приликом дигиталног умножавања и репродуковања артефакти у дигиталном формату (слика, текст, звук) не губе на квалитету, што значи да сваки

<sup>559</sup> Susan Tallman, исто, 274.

умножени примерак, пошто је идентичан претходном и у односу на сваки наредни, речником графике, може бити „матрица”, тј. полазиште/извор даљег тако разгранатог умножавања идентичних примерака. Другим речима, копија и оригинал се у тако сагледаном наизменичном следу заправо сједињују тако да егзистирају истовремено на истом месту у оба стања, или у једном истом појавном стању у оба ова облика. То би значило да би Бенјаминов појам ауре у добу дигиталне репродукције евентуално могао да доживи враћање виталности изворног значења, пошто дигитална „копија” може бити оригинал колико и сам (први) оригинал, пошто сваки наредни оригинал *ресетује* своју историју.

Ако изведемо паралелу са графиком, сагледано у случају једног хипотетичког дигиталног графичког пројекта који је у реализацији предвиђен за дифузију путем екрана, ради се о синтези бинарне структуре матрица-отисак у „монаду” која се може исказати узоркованом секвенцом бесконачног низа: (...) *отисак је матрица је отисак* (...). У извесном смислу може се рећи да дигитална етапа развоја графике представља електронску утопију ове уметности. Ако је мултиоригинал крајњи продукт графике који афирмише традиционалну демократичност графичког медијума, једном ограниченог капацитетима мануелне штампе, данас он дигиталним средствима умножавања достиже ниво апсолутне демократичности и статус хипероригинала. Заправо, може се рећи да су дигиталне технологије омогућиле да природа графичког медија, а посредно и савремени облици графичке уметности, буду видљиви у димензијама свакодневног живота.

Већ смо размотрили утицај дигиталне технолошке парадигме на културолошки контекст комуникације кроз појаву нових медија и њима блиским нових културних форми. Размотрили смо и појаву нових уметничких форми применом нових медија и дигиталних технологија у уметничком стваралаштву. Такође, указали смо и на утицај дигиталних технологија на графичку уметност. Једна од последица ове дигиталне револуције је и инфлација слика у физичкој и дигиталној форми у јавном и приватном простору (нећемо залазити у етичку или политичку процену слика и анализу питања моћи или функција слика као инструмената доминације, завођења, убеђивања и обмане, за нас је на овом месту релевантно само ово чињенично стање). Визуелну културу XXI века карактерише „нови” *ликовни обрт*, тј. квантитативни скок у визуелном представљању и репрезентацији/комуникацији света сликом. Теоретичар медија, уметности и књижевности Вилијам Мичел (William John Thomas Mitchell) указује на ликовни обрт као феномен хегемоније слике, односно визуелног над другим

чулима, који како он истиче није јединствен за наше време и наглашава да се такав обрт јављао кроз историју више пута.<sup>560</sup> Мичел види ликовни обрт у критичкој и историјској примени као дијагностички алат за анализу специфичних момената појаве новог медија и доминације новог начина стварања визуелних представа над старим и свих последица које таква појава носи. Он сматра да је погрешно изводити један бинарни модел историје који се усресређује на само једну прекретницу после које један медиј проевладава на другима, попут између „доба писмености” и „доба визуелности”. Према томе, Мичел помиње низ таквих прекретница у прошлости које су означиле нове начине стварања визуелних представа у најширем смислу: откриће уљаног сликарства или фотографије, вештачке перспективе, скулпторског одливка, писма, самог мимезиса, међу којима наводи и интернет.<sup>561</sup> Поводом инфлације слика крајем XX века Мичел такође говори о заблуди о нестајању границе између уметности и масовних медија, односно између домена уметничких и неуметничких слика, која, по њему, увек постоји само је променљива.<sup>562</sup> Премда та граница и даље постоји, јер, како Мичел сугерише, *уметнички музеји свакако нису масовни медији и сасвим се јасно разликују од спортских догађаја и циркуса*<sup>563</sup>, та је граница понекад тешко уочљива у свакодневном окружењу глобално визуелне културе у којем влада визуелна еуфорија и шизофрено стање слика које позивају непосредне али краткотрајне погледе. У том погледу блиска су разматрања професора уметности Дезмонда Рочфорта (Desmond Rochfort) поводом тематске и проблемске изложбе „Lines of Site: Ideas, Forms and Materialities” (London/Tokyo, 1999). Рочфорт говори о поплави масовно произведених дигиталних слика у урбаном окружењу као симптому глобалне визуелне културе, а које замагљују перцепцију границе између уметничког дела и његове репродукције.<sup>564</sup> Масовна циркулација најразличитијих репродукција у контексту комуникације путем нових медија учинила је репродукцију културолошком нормом која се манифестује у разноврсним формама, као што је на пример популарни интернет мем<sup>565</sup> (енг. meme). Репродукција је постала вид комуникације, не само као прост и лак начин да нека

<sup>560</sup> V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016, 422-423.

<sup>561</sup> Исто, 423.

<sup>562</sup> Исто, 422.

<sup>563</sup> Исто.

<sup>564</sup> Desmond Rochfort, „Printmaking, Technologies and the Culture of the Reproducible Image”, *Lines of Site: Ideas, Forms and Materialities*, (каталог изложбе), Alberta: The University of Alberta Press, 1999, 9.

<sup>565</sup> Културолошки феномен распрострањен интернетом. Подразумева умножавање и дељење слика (уметничких дела, садржаја популарне културе, фотографија, итд.) или њихових детаља, чији изглед у том процесу најчешће остаје исти али значење мутира уз обично неку пратећу шаљиву фразу.

умножена слика или други садржај досегне што већи број људи, већ начин на који посматрамо и исказујемо свет. Захваљујући приступачности комуникацијских мрежа, једним кликом миша готово су тренутно доступни различити садржаји из најудаљенијих делова света и из било које временске епохе. Такође, захваљујући распрострањености дигиталних технологија визуелизације и репродукције непрегледне су креативне могућности манипулације овим садржајима. У динамичном и флуидном окружењу као што је интернет, у којем се било који садржај – слике, звукови, текстови – може уређивати у реалном времену (покретањем одговарајућег програма на компјутеру или мобилне апликације) и поново враћати у комуникациони круг (слање е-поште, објављивање веб-странице или ажурирање статуса на друштвеним мрежама), метаморфна природа било ког културног производа експоненцијално се повећала. Корисници интернета више нису пасивни примаоци садржаја, већ имају активну улогу у непрекидној двосмерној размени. Данашњи корисник садржаја на интернету је и активни стваралац, он садржаје преузима, копира, модификује, дели даље у комуникацијским мрежама, или их преводи у материјални облик за који нису првобитно ни предвиђени. Некадашња дадаистичка стратегија апропријације, принцип монтаже и колаж техника реза и уметања данас су постали свакодневне активности просечног интернет корисника у чијој су основи базична cut/copy-and-paste компјутерска операција. То је контекст у којем се данас ствара већинска савремена уметност. Ту постоји, како каже Бурио, плодно место на ивици између конзумеризма и продукције које може да се види далеко изван граница уметности.<sup>566</sup> Приметно од раних 1990-их година све већи број уметничких дела настајао је на основу већ постојећих дела. Све више уметника тумачи, репродукује, поново излаже или користи радове које су други уметници направили и/или користи расположиве културне продукте. Бурио сматра да ова уметност постпродукције „изгледа као да реагује на нарастујући хаос глобалне културе у добу информација, чија је карактеристика повећано снабдевање радовима и анексија форми које је до сада свет уметноси игнорисао или гледао са висине”<sup>567</sup>. Управо је ово обиље у култури одраз организације производње и извора продуктивности информацијског друштва. У информацијском начину развоја, извор продуктивности налази се у технологији стварања знања, обраде информација и комуникације симбола. Уметници данас уместо да раде са сировим материјалом, примарним материјалом који дефинише један уметнички медијум, они

<sup>566</sup> Nikola Burio, „Postprodukcija” у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, 128.

<sup>567</sup> Исто, 129.

„ремиксују постојеће форме и искоришћавају *податке*“<sup>568</sup>. Није реч, како каже Бурио, о простој производњи слика од постојећих слика, већ о проналажењу протокола употребе свих постојећих модуса представљања и свих формалних структура за постизање сасвим другачијих резултата. Бурио је сасвим експлицитан када каже да за савремене уметничке праксе стваралаштво више није ствар почињања од „чисте табле“ или стварања значења на основу девичанског материјала.<sup>569</sup> Уметничко питање више није: „Шта ново можемо да направимо?“, већ „Како да учинимо да нешто ново функционише с оним што већ имамо?“<sup>570</sup>.

Ови увиди подједнако се односе на графичку уметност као уметност која у својој генеалогiji носи медијацију, интерпретацију и појачану комуникативност садржаја. Графика је у сопственој трансгресији пригрлила својства других уметности и других уметничких форми. Савремену графичку продукцију тако чине дела заснована на времену (попут анимираних отисака или детаља отисака), такође, принтсталације<sup>571</sup> (енг. *printstallation*, статичне или интерактивне инсталације отисака чија форме кореспондирају са околним простором), затим просторно специфични догађаји и перформативни облици рада (штампа путарским ваљцима, мобилни и јавни-блиц-графички атељеи, забаве које тематизују искуство штампе) и исто тако, културалне форме нових медија (статичне и динамичке веб-странице). Краус је своја размишљања о неодрживости модернистичког разграничења уметничких медијума према техничкој специфичности и естетичкој чистоти, даље развила крајем XX века у формулацији „пост-медијумског“<sup>572</sup> стања уметности. Хетергоност уметности и појава нових хибридних уметничких форми и интермедијских, мултимедијских и/или трансмедијских уметничких пракси током друге половине XX века, посебно под утицајем нове технологије и медија, представљају околности у којима је непримењив појам специфичности медијума, базиран на материјалној подлози и техничкој подршци из којих произилазе конвенције конституисања, рецепције и перцепције уметности. Дигитална револуција је даље проблематизовала такав концепт медијума потпуном

---

<sup>568</sup> Nikola Burio, „Postprodukcija“ у: *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, 133.

<sup>569</sup> Исто.

<sup>570</sup> Исто.

<sup>571</sup> Неологизам који се све чешће среће у употреби. Види: Kathryn Maxwell, „Future Print: Re-envisioning Printmaking in a Post-Print World“, у: Xu Xinhong (ур.), *Proceedings of the International Printmaking Conference. Academic Papers. Illustrated Talks. Themed Panels*, Hangzhou: China Academy of Art Press, 2015, 396.

<sup>572</sup> Види: Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 1999.

променом услова продукције и оптицаја уметничких дела и последично начина и искуства њихове рецепције. Петер Вајбел (Peter Weibel) говори о постмедијском услову уметности након превладавања специфичности и једнакости медијума уметничког изражавања и њиховог прожимања под утицајем нових медија и примене компјутера у уметности, тако да се у савременим уметничким праксама они или не разазнају или чине један универзалан медијум.<sup>573</sup> И Краус и Вебел, као и Манович, говоре о утицају нових медија и нове технологије на концепт уметничког медија/ума и о упитности и не/могућности одредивости уметничког медија/ума и категорија уметничког дела према њиховој материјалној основи.<sup>574</sup>

Појава уметничких форми и уметничких пракси које одбијају да се идентификују таквим одређењем медијума приметна је и у графичкој уметности. Дела рецентне графичке продукције, у комбинацији формалних одлика старих и нових материјала са новим оперативним поступцима продукције, одликује варијабилност форме у односу на простор и/или време, интерактивност, појачана репродуктивност или нематеријалност форме. Аутори ових уметничких дела испитују нове хоризонте графичке уметности која више није одређена техничким конвенцијама, канонизованим материјалима и естетичком чистотом уметничке форме. Савремена графичка уметност обухвата читав спектар материјалних и концептуалних могућности стваралаштва организованих око њене репродуктивне природе.

Премда је дигитална технологија знатно утицала на начин живота људи и читаву сферу делатности, након дигиталне еуфорије није наступило (сасвим) доба пост-штампе (енг. post-print age), како се уопштено сматрало.<sup>575</sup> Нови медији јесу умножили канале комуникације, начине продукције и дистрибуције информација као и начине размене разноликих садржаја у дигиталној форми. Исто тако, дигитална технологија јесте донела нове уређаје за конзумацију разноликих садржаја у њиховим

---

<sup>573</sup> Peter Weibel, „The post-medial condition”, *Arte ConTexto*, No. 6, 2005, 11-15.

<sup>574</sup> Занимљиво је да попут Мановича ни Краус ни Вебел у својим теоријским разматрањима статуса и значаја концепта уметничког медијума у савременој уметности не узимају у обзир графику, нити је уопште помињу чак и када говоре о техничким медијима или умноживим уметничким делима, што додатно објашњава маргиналан положај графике у теоријском дискурсу уметности као и њен преовлађујуће секундаран значај у свету уметности.

<sup>575</sup> Тема „Printmaking in the Post-Print Age” је била програмска окосница 9. ИМРАСТ интернационалне интердисциплинарне конференције о графичкој уметности, одржане 2015. године на Академији уметности у Ханжоу (Кина), са циљем разматрања застоја и/или развоја епистемолошких, технолошких и педагошких реоријентација у графичкој уметности у дигиталном добу. Види више: Xu Xinhong (ур.), *Proceedings of the International Printmaking Conference. Academic Papers. Illustrated Talks. Themed Panels*, Hangzhou: China Academy of Art Press, 2015.

дигиталним форматима. Међутим, књиге су наставиле да се штампају, слике такође, као и сва уобичајена штампана ефемера. Дигитална технологија је револуционисала штампу и заправо је још више подстакла производњу и потрошњу штампаних слика у свакодневном животу, а нарочито у уметности. Поред великог броја дигитално штампаних слика као уметничких дела још је већи број свакојаких, дигитално штампаних слика за пренос визуелних информација у разноликим ситуацијама. Разлог такве ситуације је доступност технологије и појава пратеће културе самоучења (енг. do-it-yourself culture). Док је у прошлости опрема за графичку уметничку продукцију била доступна претежно у графичким радионицама, или у случају комерцијалне штампе искључиво унутар круга саме делатности, данашња распрострањеност дигиталне технологије за штампу је немерљива. Док су у прошлости подједнако и графика и комерцијална штампа изискивале специјализовано образовање и посебна техничка знања продукције и умножавања слике, данас за умножавање слика дигиталном технологијом није потребна екстензивна обука. Данас свако ко има дигитални фотоапарат, персонални компјутер и стони штампач (енг. desktop printer) може да створи, модификује и одштампа слику. Штавише, захваљујући брзом приступу информацијама, доступности технологије и ширењу културе, аматери су постали често једнако вешти као и професионалци, постајући тако *проаматери*<sup>576</sup> (енг. pro-am). Џон Робертс (John Roberts) у предговору изложбе „Аматери” („Amateurs”) истиче да „у пост-редимејд свету уметности, где су напредна средства за техничко посредовање уметности доступна свима без обзира на њихово професионално школовање, готово свако може произвести наиглед напредну уметност” и додаје да су у „дигиталном свету, професионалне вештине и аматерске или неуметничке-уметничке вештине постале оперативно заменљиве”<sup>577</sup>. Та доступност технологије и распрострањеност приступа *уради-сам* утицала је и на професионалну графичку продукцију која сада заобилази традиционалне улоге издавача и мајстора штампе у процесу продукције једног графичког пројекта. Тржишна распрострањеност и финансијска доступност Фотошоп софтвера и приступачност квалитетних дигиталних штампача омогућили су уметницима поседовање ових алата у сопственим атељеима, као што је на пример случај са поменутиим Гајтоном. Таква околност даје уметницима слободу да раде и експериментишу новим технологијама сопственим темпом, у свом

---

<sup>576</sup> Valentina Tanni, *Eternal September. The Rise of Amateur Culture*, Brescia: Link Edition/Ljubljana: Aksioma, 2014, 11.

<sup>577</sup> Робертс према Тани, види: Valentina Tanni, исто.

простору и без икаквог притиска или компромиса на које могу да наиђу у сарадњи са графичким радионицама или издавачима.

Имајући у виду све погодности дигиталне штампе које смо размотрили, нимало није изненађујућ занос дигиталном штампом у графичкој уметности. Сасвим је извесно, судећи по радовима приказаним на бројним графичким и другим уметничким изложбама, да је један знатан период у протекле две деценије обележен доминацијом дигиталне штампе у графичкој продукцији. Међутим, након тог дигиталног тренда, уметници су се окренули опет традиционалним графичким техникама. Након „упада” дигиталних технологија у графичку уметност и местимичне *бојазни* од „превазилажења” традиционалне штампе као чиниоца историјског континуитета ове уметности, нови модуси продукције током последње две деценије демонстрирају растућу тенденцију ревитализације и реактуелизације традиционалних графичких техника, само у њиховим хибридни облицима. У пост-дигиталној етапи развоја графичке уметности уследило је извесно преиспитивање језичких и оперативних капацитета традиционалних графичких техника. То не значи да је дигитална штампа одбачена у графици, већ значи да је уследила реоријентација ка експлоатисању других дигиталних технологија и њихових потенцијала у традиционалним графичким техникама. Тако Пол Катанези и Анђела Гири (Paul Catanese, Angela Geary) указују да пост-дигитална графика, премда има основу у употреби компјутера, враћа у графичку уметничку праксу тактилно и материјално стваралачког процеса.<sup>578</sup> Многи уметници су нашли примену дигиталне технологије (компјутера и компјутерских програма), у пару са програмибилним машинама за резање и гравирање (глодачима, воденим млазом, ласером), за израду конвенционалне, материјалне матрице намењене за дубоку или високу штампу, проширијући тако опсег радних поступака у традиционалним техникама. Кључна карактеристика пост-дигиталне графике је интеграција савремених технологија са традиционалним техникама при чему настају њихови хибридни облици. Циљ пост-дигиталне графике је продукција графичког отиска на папиру са свим естетским особеностима отисака створених традиционалним графичким техникама, и са свим познатим манама и предностима такве уметничке форме. Класични графички мултиоригинал ограничене умноживости свакако не може да постигне просторни обим дистрибуције и тренутачни опсег дифузије слика као код дигиталне и новомедијске уметности или масмедија. Међутим, поређењем ових страна

---

<sup>578</sup> Paul Catanese, Angela Geary, *Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, London: A&C Black Publishers, 2012.



на основи „економије” слика ризикује се да графика остане вечито Друго у уметности и визуелној култури. Графика је одавно престала да врши утилитарну функцију комуникације и према томе њене капацитете умноживости не треба ни поредити са капацитетима масовних медија. Према томе, употреба дигиталних средстава масовног умножавања, и друге дигиталне технологије у савременој графици, тиче се пре ликовних, естетских или концепцијских интенција уметника, дакле сврховитог избора употребе технологије, пре него просте трке са медијском сликом у домету што шире публике. Сагледано с друге стране, из угла специфичности класичног графичког отиска, његова предност је тактилни доживљај који дигитална штампа или дигитална екранска слика не пружају (рецимо попут рељефне површине отиска или различитих квалитета текстуре или фактуре боје на отиску, итд.). Такође, такав отисак ће постојати дуго након што дигитални формат новомедијског уметничког дела постане некомпатибилан са будућим софтвером или хардвером, а исто тако штампарска графичка преса уз минимална одржавања може да има дугачак век трајања и дуготрајну функционалну оперативну употребу. Изнад свега, посебно сагледано изван техничке парадигме, и графички отисак, свеједно да ли је реализован на конвенционалан начин неком од традиционалних графичких техника или дигиталним штампом, подједнако може да буде релевантно савремено уметничко дело *радом* самог његовог садржаја као узорка времена/културе или може да постане такво деловањем аутора у мрежи професионалних, кустоских, менаџерских, постпродукцијских пракси ради његовог постављања у културу где ће наставити да циркулише као потенцијални узорак за нека будућа уметничка дела.

Виталност савремене графичке уметности огледа се у изразитом стилском и медијском плурализму и сталним преображајима сопствених оперативних поступака и средстава. Графичари показују велику спремност на експеримент и нова истраживања у правцу проширивања граница поља графичке уметности, применом нових приступа стваралаштву, комбиновањем различитих уметничких дисциплина и увођењем савремених технологија. Појам графике у проширеном значењу данас би могао да се односи на уметничке поступке и концепте продукције уметничког дела предвиђеног за умножавање тако да оно постоји у форми више истоветних примерака или да већ одражава такву потенцијалност. Тако сагледан појам графике јесте неодређен и видно инклузиван, али управо одражава такво латентно стање графике које смо препознали у ретроспективном прегледу и разматрању графичких пракси и других уметничких пракси током XX века, које оперативно примењују или

продикцијски предвиђају категорије тиража или серије. У несагледивој разноликости уметничких пракси, графика данас обухвата и традиционалне, и савремене, и хибридне поступке умножавања слике путем штампе или другим поступцима и методама. Тиме је изазвана „криза” графичке уметности, или фатална судбина графике, која се огледа у мноштву супротстављених – суочених али не нужно опонирајућих – дефинисаних, не сасвим дефинисаних, и оних које то уопште не траже, уметничких идеологија и епистемологија ове уметности. Једно могуће решење те „кризе”, може се чак рећи нужно, јесте произвођење графике теоријским предметом што она то још увек није, и формирање фундаменталне теорије графике. Бројна излагања на графичким конференцијама и симпозијумима стављају фокус на теоретизацију графике. Ова излагања пружају основу за формулисање једне будуће теорије графике као систематског знања изведеног из специфичности графике и њених чињеница.<sup>579</sup> Значајан корак ка таквом бављењу графиком представља трајан отклон од технолошког детерминизма као једнодимензионалног валоризовања графичке дисциплине према могућностима (њених) оперативних пракси умножавања. Тиме би уследило логичко проширивање интервала значења појма графика, тако да рефлектује шири уметнички и културолошки утицај који је ова уметност остварила и након њених канонских оивичења. Наша разматрања у овом поглављу на крају неће пратити извођење неке нове, савременије дефиниције графике, јер дефиниције су опасне, јер дефиниције су нас навеле да пишемо овај рад, јер дефиниције су опасне, јер дефиниције су нас навеле да пишемо овај рад, јер дефиниције су опасне, јер дефиниције су нас навеле да пишемо овај рад, јер дефиниције су опасне, јер дефиниције су нас навеле да пишемо овај рад [*sic*].

---

<sup>579</sup> Види више: Miloš Đorđević, „Značaj konferencija i simpozijuma posvećenih grafičkoj umetnosti”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_mdjordjevic.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_mdjordjevic.php) Последњи пут приступљено 10.07.2021. у 21:07.

### 3.4. Кратка закључна разматрања

У овом поглављу указали смо на трансформацију графичке уметности током друге половине XX века у савремену форму уметничког стваралаштва и изражавања. Указали смо да су промене које су се десиле у графичкој уметности сагласне променама које су се начелно десиле у уметности током наведеног временског периода. Размотрили смо нове оперативне поступке штампе и умножавања у графици применом савремених технологија и нових дигиталних медија. Такође смо размотрили нове концептуалне приступе графичкој уметности применом стратегија из других уметности. Указали смо и на распрострањену концептуалну и контекстуалну примену графичког принципа умноживости и категорије тиража у савременим уметничким праксама, које се својом суштином или интерпретацијом могу окарактерисати блиске графичким или *графичним* (налик графичким). Другим речима, показали смо како се графика у симбиози њених принципа и категорија са другим уметничким и културним формама манифестује у облицима и ситуацијама које јој нису сасвим „својствене”. У таквој измењеној оперативној структури, техницистичка традиција и техничка парадигма са нагласком на подразумевајућу продукцију високо/тиражних мултиоригинала чине само један аспект графичке уметности која у XXI веку егзистира и функционише као вишезначни феномен савремене уметности. Виталност савремене графичке уметности у XXI веку огледа се у изразитом стилском и медијском плурализизму, сталним преображајима оперативних поступака и средстава и неретко, чак тенденциозно, у трансгресији графике у друга подручја уметничког стваралаштва, што нас наводи да о графици размишљамо у контексту концепта проширеног поља где појам графика функционише као инклузиван и кровни појам за различите уметничке праксе које се потенцијално или експлицитно баве продукцијом репродуктивних уметничких дела.

Из свега наведеног, у „дугој” другој половини XX века и током првих декада XXI века уочиво је интензивно дијалектичко кретање графичке уметности у превладавању противречности које генеришу одступања од успостављеног идентитета чврстих граница; тако се нижу схватања графике као медијумски специфичне уметности у свом меродавном пољу стваралаштва, као медијумски функционално опстојеће уметности у проширеном пољу њој својственог стваралаштва, као уметности (мултиоригнала) у пост-медијумском стању, у доба пост-штампе и у пост-дигиталној етапи.

У студији случаја која следи размотрићемо значај институционалног фактора за развој графичке уметности и његов удео у формирању локалне и интернационалне уметничке сцене. Такође, показаћемо утицај који једна референтна интернационална изложбена манифестација има на валоризовање актуелности из уметничке продукције и на њихово увођење у критички дискурс као и у оквир институционалног система уметности.

#### 4. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ЉУБЉАНСКО МЕЂУНАРОДНО БИЈЕНАЛЕ ГРАФИКЕ КАО ПОЛИГОН ГРАФИЧКИХ ПРЕСТУПА И ПОСКОКА

Промене у продукцији графике и у приступу мишљења графике, као и дисперзивна концептуална и оперативна примена штампе у продукцији других уметности, које су се десиле кроз истраживања и експерименте индивидуалних уметничких пракси као и под утицајем техничких иновација у графичким радионицама широм Америке и Европе, током друге половине XX века и надаље увођене су путем изложби у стручни и критички дискурс, али најпре путем оних изложби посвећених презентацији графичке уметности пре него на релевантним и утицајним интернационалним уметничким манифестацијама. Док су штампа и/или умножавање чести оперативни или структурални елементи уметничких дела различитих категорија (слика, инсталација, перформанс), а која су као таква на поменутих изложбама адекватно класификована у пратећим информативним, дидактичким или критичким текстовима са свим укључујућим техничким подацима, сасвим ретко се том приликом таква дела критички или дискурзивно доводе у везу са категоријом графике. Такође, могуће је констатовати и да је графика ретко заступљена на великим спектакуларним међународним уметничким приредбама (попут венецијанског Бијенала и каселских Докумената), као и на све учесталијим ауторским кустоским селекцијама.<sup>580</sup> Другим речима, иако штампа и тираж представљају саставни оперативни облик и морфолошко обележје продукције савремене уметности, позиција графике у интернационалном (европском, глобалном) систему уметности није се знатно променила. Премда је током последње деценије приметно извесно присуство графике на таквим изложбама<sup>581</sup>, ипак остаје чињеница да се утицај графике, штампе и других видова умножавања слика, на свет уметности данас ипак доминантно региструје и адекватно критички валоризује на графичким изложбама и симпозијумима.

Велике интернационалне изложбе графике обично су повезане са одређеним државама које имају дугу традицију у овој уметности, као што су међу европским на пример Немачка, Италија, Холандија или од азијских Кина и Јапан. Покретање и дуготрајност љубљанског Међународног бијенала графике стога треба сагледати у историјском контексту унутарњих и спољних политичких прилика и претензија

<sup>580</sup> Ješa Denegri, „Primer izložbe Jugoslovenske grafike u organizaciji Muzeja savremene umetnosti u Narodnoj galeriji u Pragu 1968. godine“, исто.

<sup>581</sup> Види: Jan Pettersson, „Preface“, у: Jan Pettersson (ур.), исто, 20-21.

Федеративне народне републике Југославије, односно (несврстане) Социјалистичке федеративне републике Југославије (у даљем тексту: Југославија) усред блоковски подељеног света и у условима Хладног рата.

#### 4.1. Историјски контекст оснивања љубљанског Међународног бијенала графике

Историчарка уметности Сања Којић Младенов указује да је период оснивања многих ликовних манифестација у Југославији повезан са системском државном подршком културе, те да је на тој основи креирана мапа уметничких центара и ликовних манифестација које су биле специјализоване за одређене програме и медије, тако се на пример малом пластиком бавила Мурска Сوبота, младим уметницима Ријека, акварелом Карловци, скулптуром Панчево, цртежом Сомбор, керамиком Суботица, а графиком Љубљана.<sup>582</sup> Таква културна политика оријентисана на унутарње друштвене прилике имала је сврху умрежавања и повезивања *југословенског уметничког простора* у географски проширеном територијалном домену нове Југославије. Денегри је у осврту на овај период Југославије, из постјугословенске перспективе увео у оптицај појам „југословенски уметнички простор” за разматрање културно-уметничког живота на просторима заједничке државе јужнословенских народа. Према његовим речима тај појам подразумева:

„(...) географско, политичко и културно подручје унутар којег се одвијао полицентрични но уједно и заједнички уметнички живот више националних средина као некадашњих конститутивних јединица претх-дне [*sic*] две југословенске државе. Тај простор био је и полицентричан и заједнички у исти мах зато јер се у свакој од тих средина с временом формирала довољно аутономна и аутохтона културна и уметничка сцена са засебним и специфичним проблемским физиономијама и са сопственим протагонистима, а ипак су све те сцене природно и органски биле укључене у један од сваке по наособ знатно шири 'свет уметности' или 'систем уметности' заснован на веома интензивним протоцима уметничких збивања (самосталних и групних изложби, сарадњи музејских и галеријских институција [*sic*], а у основи свега врло бројним и дословно свакодневним личним контактима међу уметницима, критичарима, историчарима уметности и организаторима уметничког живота).”<sup>583</sup>

<sup>582</sup> „Art scena: Sanja Kojic Mladenov”, 2021, интервју, доступно на: <http://www.seecult.org/vest/art-scena-sanja-kojic-mladenov> Последњи пут приступљено 10.07.2021. у 16:00.

<sup>583</sup> Ješa Denegri, „Jugoslovenski umetnički prostor”, *Sarajevske sveske*, br. 51, (онлајн издање), 2017, <http://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnički-prostor> Последњи пут приступљено 10.07.2021. у 16:29.

Денегри темељи овај појам на историјској чињеници да су током целог XX века ликовни уметници више узастопних генерација са подручја на почетку века још непостојеће, потом „прве” констиуисане и затим „друге” нове Југославије, деловали у тесним међусобним сарадњама заснованим често на врло присним међуљудским везама, били окупљени у заједничким организацијама, групама и удружењима, најбољи од њих наступали у иностранству у репрезентацијама сопствене државе, те сматра да отуда произлази да су ти уметници током целог овог периода учествовали у врло интензивном уметничком животу једног у исто време децентрализованог али и обједињеног уметничког простора којег је на основу свега наведеног оправдано могуће називати „југословенским”.<sup>584</sup> Утврђивање југословенског уметничког простора у новом друштвеном поретку након Другог светског рата, на унутарњем плану одвијало се сходно општим државно-политичким приликама. Након краткотрајне владавине идеологије социјалистичког реализма *увезеног* из његове централе Совјетског Савеза и након периода изразите и насилне идеологизације и политизације целокупног уметничког живота као одраза темељне имплементације ове идеологије као једино постојеће, уследила је извесна либерализација целокупног унутрашњег друштвеног живота. Догађај чије су последице оставиле пресудни и далекосежни траг не само на генералну политичку преоријентацију Југославије него и на њен целокупни унутрашњи друштвени живот, укључујући културни и уметнички, јесте познати сукоб са Совјетским Савезом и осталим земљама „народне демократије” изазван Резолуцијом Информбироа 1948. године и одбијањем југословенске власти да се повинује осудама и захтевима комунистичке централе.<sup>585</sup> Као последица овог догађаја у култури у уметности Југославије дошло је до напуштања социјалистичког реализма као владајуће уметничке идеологије, те успостављања толерантнијег односа према разноликим начинима уметничког испољавања, уз спровођење посредних и превентивних регулаторних системских мера (бесплатно студирање, државни откупи уметничких дела, додела атељеа, социјално осигурање, право на пензију, итд.) и уз повремене репресивне интервенције од стране државног или партијског апарата усмерених ка рушилачким елементима друштвеног и политичког поретка, што указује на ипак условни и контролисани степен те слободе.

Упоредо са успоном друштвено-политичког поретка југословенског „меког” – самоуправног – социјализма успостављан је и државни систем уметности делотворан

<sup>584</sup> Ješa Denegri, „Jugoslovenski umetnički prostor”.

<sup>585</sup> Исто.

на читавом тадашњем југословенском уметничком простору у оквирима којег се одвијао институционално организован уметнички живот (унутар републичких уметничких удружења, образовних установа, музеја и галерија). Тај систем је омогућавао интензиван уметнички живот али такав у којем је преферирао и подстицао оне изражајне моделе и начине понашања који су заузимали идеолошки неутралну позицију, односно који ничим нису доводили у питање идеолошки конструкт југословенског социјализма. Дакле, на основу политичке одлуке власти, након раскида са Совјетским Савезом и одбацавања социјалистичког реализма као нормативне доктрине у култури и уметности, југословенска уметничка сцена почетком 1950-их година ушла је у процес темељних преображаја који су се истовремено водили на плану модернизације изражајних језика, теоријских поимања и функционисања културних институција. Главнина уметничке продукције која је настајала у пракси великог броја уметника из више узастопних генерација у таквим околностима на целом тадашњем југословенском уметничком простору, може се означити појмом *умерени модернизам* који подразумева аполитичку, идеолошки неутралну и естетизовану уметност. Њу одликују језички плурализам, формалне карактеристике и квалитети уметничког дела, и изражена индивидуалност и субјективност у наступу уметника, али све уз задршку (често и самоцензуру) према радикалним, ексцесним и конфликтним облицима модернизма и неоавангарди. Од средине 1950-их година и надаље, умерени модернизам је као канонизован и академизован тип уметности завладао на целокупном југословенском уметничком простору и истрајао је као доминантна уметничка тенденција током наредне три деценије. То је била уметност која је својим умереним модернистичким својствима омогућила приближавање доминантним токовима интернационалног модернизма и која је као идеолошки подобна и друштвено корисна уметност допринела изгледу свеукупне модернизације либерализованог југословенског социјалистичког друштва. Чак и уметничке појаве „друге линије”<sup>586</sup> које су настајале упоредо и/или наспрам ове уметности главног тока, иако претежно институционално

---

<sup>586</sup> Денегри је увео појам „друга линија” који се односи на низ уметничких пракси које демонстрирају изражену и изричиту супротност језичких и идеолошких позиција спрам претежне уметничке продукције широм југословенског уметничког простора и које статусно и егзистенцијално нису битно зависиле од владајућег институционалног уметничког система, а које се као такве ослањају или настављају на тековине предратне авангарде. Види: Jerko Ješa Denegri, „Pretpostavke i karakteristike pojma ‘druga linija’ u ‘Jugoslovenskom umetničkom prostoru’”, у: Ivana Markez Filipović (ур.), *19. Bijenale umetnosti: Smrt umetnosti, živelat umetnost*, (каталог изложбе), Pančevo: Kulturni centar Pančeva, 2020, 48-55.



маргинализоване, посредно су доприносиле општем утиску ове модернизације у очима домаће и иностране јавности.

Језички плурализам умереног модернизма био је погодан за одржавање привида аутономије уметности од политичких прилика и у том својству сасвим је одговарао идеолошкој платформи југословенског социјализма. У том погледу, један концизан опис основе настанка и суштине трајања југословенског умереног модернизма налазимо у дефиницији коју даје Шуваковић:

„После Другог светског рата у СССР-у, Источној Европи и на Балкану, у земљама реалног социјализма, слабљењем идеологије социјалистичког реализма и настанском грађанског средњег слоја бирократске, технократске и хуманистичке интелигенције, умерени модернизам настаје као идеолошки неутрална и естетизована уметност која омогућава компромис између идеолошких захтева револуционарне власти и естетских интереса постреволуционарних технобирокарских друштвених слојева. Умерени модернизам испуњава захтеве *аутономије уметности* али и потребу владајућег политичког и партијског система да се уметност неутрализује у естетском, уметничком, културалном, друштвеном и политичком смислу.”<sup>587</sup>

У осврту на овај период фундирања умереног модернизма као будуће доминантне уметничке тенденције (разматрано посредством другачијег теоријског инструмента), сагледано у контексту српске уметности, историчар уметности и ликовни критичар Лазар Трифуновић износи следећу анализу:

„То се добро уклапало у концепције одговарајућих политичких структура, пошто је слобода стваралаштва афирмисала право на лични израз, што је за политику могло да значи и значило је скидање одговорности за судбину уметности, а за уметнике, опечене соцреализмом, одвајање уметности од друштвене проблематике и животне стварности. Том исполитизованом и у великој мери сујетном друштву шесте деценије одговарала је уметност која га не узнемирује и која му не поставља загонетна и ’незгодна’ питања. Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно ’модеран’ да умири општи комплекс ’отворености према свету’, довољно традиционалан – преобличена естетика интимизма четврте деценије – да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице; он је имао све што је потребно да се стоји с политички пројектованом сликом друштва.”<sup>588</sup>

<sup>587</sup> Miško Šuvaković, „Umereni modernizam”, *Pojmovnik*, 744.

<sup>588</sup> Навод је преузет из текста у којем се разматра транспоновање тезе о социјалистичком естетизму књижевног критичара и естетичара Свете Лукића из домена књижевности у подручје ликовне критике и теорије. Ослањајући се на Лукићеве тезе, Миодраг Б. Протић и Лазар Трифуновић су у њима тражили

У тако специфичном друштвено-политичком амбијенту настајала је језички хетерогена, стилски различита, идеолошки неутрална уметност којем се она бесконфликтно и компромисно прилагођавала, притом уживајући као таква институционалну и материјалну подршку. Штавише, та и таква уметност је у својим појединим сегментима била подобна за политичке потребе јавних меморијалних репрезентација, што је посебно случај са споменичком скулптуром, а такође је у својој „укупности” у виду обједињених састава *републичких селекција*<sup>589</sup> представљана под окриљем заједничке државе као „званична” *југословенска уметност*<sup>590</sup> у организованим наступима уметника на панорамским изложбама југословенске уметности у иностранству или на знаменитим бијеналима и другим интернационалним уметничким манифестацијама, где је као таква и перципирана од спољашњег интернационалног света уметности. Треба додати, како Денегри указује, да та уметност није била „званична” зато што је била „инаугурисана од стране било ког званичног политичког органа него зато јер је од стране друштвено финансираног институционалног апарата била подстицана и приказивана на изложбама у земљи и иностранству”<sup>591</sup>.

Та и таква уметност сасвим се уклопила у заузету нову стратегију политичког и економског отварања и преоријентације Југославије према Западу. У том погледу, уметност и култура задобили су током 1950-их година знамениту улогу у

---

аргументе за сопствене критичарске позиције за разматрање појава у српском сликарству и уметности током прве две послератне деценије. Премда се у случају ових критичара рецепција и примена ове тезе односи само на појаве у српској уметности, на основу њихове сродности са појавама у осталим југословенским срединама, овај појам се може односити на општу уметничку климу унутар југословенског уметничког простора. Види више: Ješa Denegri, „Socijalistički estetizam”, у: Ješa Denegri, *Pedesete: Teme Srpske umetnosti (1950-1960)*, Novi Sad. Svetovi, 1993, 104-110. Треба поменути да Денегри на другом месту наводи уз термин „умерени модернизам” као њему синониман и термин „социјалистички естетизам” уз друге овима блиске термине, попут: „послератни умерени модернизам”, „социјалистички модернизам”, „модерни традиционализам”, „локални и национални модернизам”, „академски (или академизовани) модернизам”, под којима се подразумевају врсте и подврсте уметничке продукције која настаје у специфичним културним и политичким приликама друштвеног поретка послератног југословенског „меког” социјализма. Види: Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 18.

<sup>589</sup> У избору уметника за учешће на изложбама којима је презентована југословенска уметност у међународним оквирима неретко се примењивао принцип такозваног републичког кључа према којем се водило рачуна о подједнакој заступљености уметника као представника свих националних средина, што указује на политичку позадину овог сектора излагачке политике која је одражавала унутарње друштвене и политичке процесе временом све веће аутономије националних и републичких средина.

<sup>590</sup> Ова одредница нема унифицирајуће својство већ као исти именоватељ означава цело мноштво уметничке продукције ликовних уметника више генерација као припадника државне заједнице под називом Југославија.

<sup>591</sup> Ješa Denegri, „Jugoslovenski umetnički prostor”.

успостављању политичког дијалога и грађењу културних веза између Југославије и земаља Запада. Нова државна културна политика за иностранство била је комплементарна државној макрополитици „средњег пута”. Према речима Шуваковића:

„Културна политика је била упућена западној уметничкој, културалној и политичкој јавности као знак за остварену либерализовану социјалистичку друштвену и културалну политику. Званична југословенска политика се показивала као платформа која уважава либералну модерност Запада, остварене аутономије уметности у односу на политику и која је отворена међународној културалној сарадњи. С друге стране, југословенска културална политика била је упућена домаћим политичким структурама и „радном народу” као либерализована, али ипак партијски и институционално надзирана и дидактички вођена политика демократског централизма у постизању југословенске самоуправне социјалистичке модернизације и еманципације. С треће стране, поруке југословенске културалне политике биле су упућене и источноевропским политичким центрима моћи СССРу и Варшавском пакту. Порукe су биле амбивалентне, указивано је да је југословенски политички курс у сваком случају оријентисан ка развоју револуционарног социјализма и, истовремено, да југословенски културални простор по својој „плуралности” јесте нешто сасвим различито од Источне Европе и совјетског ригидног курса институционалног надзора, контроле и казне. Дошло је до промене јавног дискурса који је дозвољавао потенцијалност успостављања контакта са Западом.”<sup>592</sup>

Графика се после 1950. године посебно уклапала у ове процесе либерализације друштва и пропратног осавремењивања југословенске уметности и повезивања са светом након краткотрајног периода доминације идеологије социјалистичког реализма. У измењеном друштвено-политичком амбијенту графика у првој половини ове деценије постаје она уметничка дисциплина која се због низа њој особених карактеристика (мултиоригиналност, репродуктивност, демократичност, лака за транспорт, паковање и дистрибуцију) показала као посебно погодна за масовне излагачке манифестације у земљи и иностранству у служби међународне промоције југословенске уметности. На основу њених специфичних особина графика је била препозната у оквирима институција надлежних за презентовање југословенске уметности у иностранству као погодан материјал за путујуће изложбе, тако је изложба

---

<sup>592</sup> Miško Šuvaković, „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma - slučaj socijalističke Jugoslavije 1945-1991.”, *Sarajevske sveske*, br. 51, (онлајн издање), 2017, <http://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern> Последњи пут приступљено 12.07.2021. у 15:49.

„Сто листова модерне југословенске графике”<sup>593</sup> из колекције Комисије за културне везе са иностранством<sup>594</sup> обишла, у две верзије, у периоду 1953-1956. године различите градове земаља Јужне Америке (Бразил, Аргентина, Чиле, Уругвај) и Европе (Грчка, Немачка, Пољска). Већ и пре формалног почетка деловања Комисије за културне везе са иностранством формирана је њена збирка графике савремених југославенских уметника која је била намењена излагању у иностранству, о чему се сазнаје из Дописа Одељења за културне везе са иностранством Амбасади Југославије у Рио де Жанеиру.<sup>595</sup> Формирању ове збирке претходиле су две југословенске изложбе савремене графике, прва „Савремена југословенска графика” („*Sodobna jugoslovenska grafika*”) одржана 1951. године у Модерној галерији у Љубљани и следећа већ наредне године под истим називом и у истој институцији, а сама збирка је представљена југословенској јавности на изложби под називом „Сто листова југословенске модерне графике: из колекције комисије за културне везе с иностранством” која је одржана у Музеју примењене уметности у Београду 1953. године.

Ова и друге излагачке активности током 1950-их и 1960-их година у којима је графика готово повлашћена<sup>596</sup> уметничка дисциплина, показују да је тадашња југословенска културна политика у својствима графичког медија видела погодно средство олакшане презентације савремене уметничке продукције једне активне и амбициозне средине која у међународним односима, у време хладног рата, тражила

---

<sup>593</sup> Две верзије ове изложбе које су гостовале у различитим градовима Јужне Америке и Европе имале су двојаку улогу: с једне стране требале су да допринесу успостављању културних веза са државама са којима Југославија до тада није имала такав облик сарадње, а с друге стране служиле су за јачање веза са земљама са којима су постојали већ успостављени институционални контакти на плану културне сарадње. За списак учесника и детаљан поглед на организацију и рецепцију ове изложбе у домаћем и иностраном контексту види: Lovorka Magaš Bilandžić, „*Izložba Sto listova jugoslovenske moderne grafike Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih*”, *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti*, br. 62, 2019, 139-157. Доступно на: <https://hrcaak.srce.hr/239561> Последњи пут приступљено 18.07.2021. у 12:56.

<sup>594</sup> Комисија за културне везе са иностранством основана је 1953. године са циљем да помаже одржавање и развијање културне сарадње са иностранством. Обављала је послове организовања међународне културне сарадње све до укидања 1971. године када је ову надлежност преузео Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу.

<sup>595</sup> Реч је о пошљици прве од две идентичне збирке које су формиране 1953. године ради слања на две турнеје у иностранству са циљем промоције савремене југославенске графике. Авионском поштом је послато 106 графика за изложбу у Музеју модерне уметности у Сао Паулу уз препоруку да се после представе у Рију де Жанеиру, Аргентини и Чилеу. Види: Lovorka Magaš Bilandžić, исто, 143.

<sup>596</sup> О статусу графике као респектибилне уметничке дисциплине, сагледано у контексту културне политике Југославије у овом периоду, сведочи и чињеница да је селекција радова за југословенски наступ на Бијеналу у Венецији 1954. године била сачињена претежно од графичких отисака. О селекцији уметника види више: Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1988, 198.

сопствено политичко и културно присуство.<sup>597</sup> Све те манифестације сасвим извесно припремале су терен за оснивање институције Међународног графичког бијенала (у даљем тексту: Бијенале) при Модерној галерији у Љубљани 1955. године (којој је иначе припала верзија графичке колекција Комисије за културне везе са иностранством са европске турнеје), манифестације која ће „захваљујући редовном двогодишњем одржавању током целе друге половине XX века, постати једна од најпрестижнијих периодичних интернационалних графичких изложби и чија ће улога окупљања на једном месту великог броја учесника из многих земаља Запада, Истока и 'трећег света' савршено одговарати не само културно-уметничкој него и политичкој стратегији тадашње ванблоковске и несврстане Југославије, те ће управо као таква, у време свога успона током шездесетих и седамдесетих година, уживати знатну друштвену, материјалну и јавну медијску подршку”<sup>598</sup>.

#### 4.2. Бијенале у другој половини XX века

„No technique is barred, no approach condemned.”<sup>599</sup>

Jerome Mellquist, 1955.

Као уметничка манифестација за промоцију графике Бијенале је основан у предзнаку специфичне геополитичке ситуације тадашње Југославије и представљао је тачку сусрета актуелности из графичке уметности земаља Запада и Истока али и оних земаља такозваног „трећег света” које су у то време биле невидљиве на уметничкој сцени поларизованог света. Сходно томе, Бијенале је представљао ретко место где је уметности једног великог дела света, искљученог из интернационалних токова уметности, дата могућност да се равноправно представи. Овај принцип културне једнакости одражавао је уједно и званичну државну политику Југославије „средње линије између Истока и Запада” и њену солидарност са земљама бившим колонијама које су оствариле своју независност а са којима је делила заједничке политичке,

---

<sup>597</sup> Жења Денегри, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, 17-18.

<sup>598</sup> Исто, 18.

<sup>599</sup> Ликовни критичар Џером Мелквист (Jerome Mellquist) писао је похвално о исказаној отворености Бијенала према свим актуелним стилевима и графичким дешавањима широм света, која се по њему огледала колико по приказаним делима толико и по додељеним наградама. Види више: Jerome Mellquist, „Grafica internazionale a Lubiana”, *Comunita*, anno IX, ottobre 1955, numero 33, 50-53.

економске и друге интересе, посебно кроз партнерство у Покрету несврстаних<sup>600</sup>. Када је идеја несврстаних задобијала своје прве обресе, Зоран Кржишник<sup>601</sup> (Zoran Kržišnik), дугогодишњи директор Бијенала, искористио је повољност тих околности за идеју<sup>602</sup> покретања међународне изложбе графика, те је у прикладним приликама и у својим контактима са државним врхом и политичким структурама сугерисао „да ликовна уметност може бити инструмент благог либералног отварања” као и да је Бијенале „у суштини материјализована идеја ове такозване отворености, укратко, онога што је тада замишљано као несврстаност”<sup>603</sup>. Кржишник је на тој основи успео да обезбеди неопходну политичку, институционалну и финансијску подршку и покровитељство за један тако организационо захтеван и комплексан подухват и његово трајање.<sup>604</sup> Остаје непознаница да ли би у супротном Бијенале опстао као редовна и дуговечна манифестација, мада његови почеци свакако нису упитни с обзиром на сва крајње безрезервна лична залагања Кржишника. Његова блиска сарадња са словеначким уметницима и историчарима уметности који су живели или радили у иностранству пружили су основу на којој се средином 1950-их година развијала идеја о организовању Бијенала. Кржишник наводи и једно анегдотско искуство са првим Бијеналом за чију је припрему довитљиво користио сваку расположиву прилику. Наиме, током боравка у Паризу он је уз помоћ тамошњих словеначких уметника Вена Пилон (Veno Pilon) и Зорана Мушича (Zoran Mušič) прикупио 144 графике актуелних савремених француских уметника које је лично донео (како каже, прошверцовао) у Љубљану, а који су чинили главнину изложбе и којима је као гарантом квалитета Бијенала привукао учешће бројних других уметника, међу којима је главну атракцију

---

<sup>600</sup> Основан 1961. године на конференцији у Београду као међународна организација посвећена борби за националну независност, искорењивање сиромаштва, економском развоју и супротствањању колонијализму, империјализму и неоколонијализму.

<sup>601</sup> Зоран Кржишник (1920-2008) је био дугогодишњи директор Модерне галерије у Љубљани и један од оснивача Бијенала. О његовом животу и професионалном раду види више: Gregor Dražil, *Menedžer da sem? Sem./Am I a manager? Yes, I am.*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2020.

<sup>602</sup> Иницијатива за оснивање Бијенала поступно се градила током прве половине 1950-их година у преплету идеја Божидара Јакца (Božidar Jakac), Зорана Мушича (Zoran Mušič) и Кржишника.

<sup>603</sup> Види: Beti Žerovc, „Intervju z Zoranom Kržišnikom”, 2007,

<https://29graficnibienale.wordpress.com/zgodovina/intervju-z-zoranom-krzisnikom/#refOPOMBA1> Последњи пут приступљено 17.07.2021. у 14:21.

<sup>604</sup> Из речи захвалности у Кришниковим уводима у каталозима Бијенала може се навестити комплексност менаџерског, промоционог и организационог залагања Кржишника и остатска организационог одбора Бијенала, а из којих се може извести импозантан низ покровитеља и пријатеља Бијенала, од републичких секретаријата, савезних институција и актера домаће привреде, преко представника страних амбасада, конзулата и дипломатских представништава у Југославији до музеја, галерија, издавачких кућа и бројних појединаца из културно-уметничког живота у иностранству.

за ширу јавност представљао Пабло Пикасо, чија је графика репродукована на насловној страни каталога изложбе.<sup>605</sup>

Први Бијенале био је израженог инклузивног карактера који се одражавао самим правилником позива за учешће на изложби, а којим се истиче да „на овој међународној изложби организатор жели да окупи дела рецентне светске графичке продукције, искључиво црно-беле графике и графике у боји, без обзира на стил, правац и техничко извођење”, при чему се као једини критеријум поставља „уметнички квалитет графичког отиска”<sup>606</sup>. На првом Бијеналу је учествовао укупно 151 уметник из 22 државе, а о наградама је одлучивао седмочлани међународни жири састављен од иманентних уметника и ликовних критичара, међу којима и Ђузепе Марјкори (Giuseppe Marchioli) као врстан познавалац графике, што је све већ по себи потврђивало квалитет манифестације и обећавајући почетак нечег изузетног.<sup>607</sup> Након оствареног успеха првог Бијенала, у Љубљани је основан крајем 1955. године Секретаријат за организацију међународних графичких изложби (Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani), који се бавио популаризацијом графике у земљи и промоцијом југословенске графике у иностранству. Утврђено је да ће се Бијенале одржавати сваке друге године (мада је била разматрана и опција трогодишњег интервала), са амбицијом да се у Љубљани приказује *графичка мапа света*.

Принцип демократске отворености Бијенала био је од значајне важности за дугорочни успех изложбе. Премда су радови у знатној мери бирани од стране организатора ради осигурања високог квалитета изложбе, селекција радова је, тамо где организатори из техничких или организационих разлога нису имали лични увид у актуелност продукције, била препуштана компетентним појединцима или надлежним националним и струковним институцијама земаља учесница без икаквог мешања организатора Бијенала у њихов избор. Тако су, у крајњем исходу, на Бијеналу у националним селекцијама излагани, као одраз личних интересовања појединачних уметника и друштвеног развоја појединачних земаља, упоредно сагледано сасвим различити и драстично другачији видови неговања и истраживања изражајних облика и стилских одлика најновије продукције графичке уметности из *свих делова света*

<sup>605</sup> Види: Beti Žerovc, исто; Gregor Dražil, *Menedžer da sem? Sem./Am I a manager? Yes, I am.*, 9-10.

<sup>606</sup> Види: „Pravilnik”, у: Zoran Kržišnik (ур.), *I. Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Moderna galerija, 1955, п. р.

<sup>607</sup> Попис свих ученика и целокупан састав међународног жирија види на: <https://bienale.si/1> Последњи пут приступљено 17.07.2021. у 22:38.

настале у периоду између Бијенала. Овај процес је укључивао бројне историчаре уметности, кустосе и ликовне критичаре, такође директоре музеја, галерија и радионица који су или долазили у Љубљану као чланови организационог одбора и жирија, или су из својих земаља допринели припреми Бијенала као спољни сарадници и чланови селекционих комисија, чије би детаљно набрајање заузело заиста пуно простора на овим страницама, али да поменемо међу њима тек оне са звучнијим именима: Ђулио Арган (Gulio Argan), Хорхе Глусберг (Jorge Glusberg), Понтус Хултен (Pontus Hulten), Ришард Станиславски (Ryszard Stanisławski), Пјер Рестани (Pierre Restany), Харалд Земан (Harald Szeemann), Вилијам Либерман (William Lieberman), Татјана Гросман (Tatyana Grosman), Валтер Кошацки (Walter Koschatzky), Мјечислав Поремски (Mieczyslaw Porebski) и др. Такав висок углед Бијенала утицао је на стварање низа других међународних графичких бијенала по његовом моделу, попут међу првима у Кракову или касније у Токију и бројних других млађих са којима су организатори Бијенала имали блиску сарадњу и размену искустава. Вешто балансирање између Истока и Запада уз уважавање других делова света позиционирало је Бијенале у сам центар светске уметничке сцене на којој је, како Кржишник наводи, посредством успостављених личних контаката Љубљана *координирала*<sup>608</sup> дешавањима у домену графичке уметности.

Након првог Бијенала, правилник позива за учешће на изложби није се дуго мењао и задржао је дословно исте пропозиције којима су се „уважавали сви стилови, правци и технике извођења” уз „уметнички квалитет отисака” као једини постављени и константно присутан критеријум за избор радова а које као такве у националним селекцијама по свом мишљењу испоручују компетентни стручњаци и комисије. Наредна издања Бијенала која су уследила пратила су исте оне иницијалне идеале што сазнајемо на пример из предговора у каталогу четвртог по реду Бијенала 1961. године, у којем председник одбора Борис Микош (Boris Mikoš) потврђује доследност циљу постављеном пре шест година да Бијенале на једној изложби „окупи све живе, креативне правце у савременој графици и све њене најкарактеристичније представнике”, да прикаже „јединство у различитости”, на изложби која је „замишљена као уметничка манифестација у најчистијем смислу те речи, као изложба у којој је једини пресудни аспект квалитет” и која „никада није крила жељу да спонтано окупља, мири, суочава ствараоце, правце, школе и националне тежње, који могу бити сасвим

---

<sup>608</sup> Beti Žerovc, исто.



различити и удаљени у својим непосредним циљевима, а које пак неизбежно уједињује чињеница да су уметнички израз истог времена, исте планете и исте људске расе чији су основни проблеми свуда исти (...)”<sup>609</sup>. Кржишник у истом каталогу наглашава као један од успеха четвртог Бијенала још већи број учесника са обухватом преко 300 уметника из 30 земаља. Тај кванитет одражава ону искрену жељу организатора Бијенала, према речима Кржишника, „да укључи све креативне личности које чине савремену графичку сцену”, да тако сазна „о стваралаштву свих постојећих школа и праваца”, да упозна „физиономију стваралаштва свих нација, земаља, региона и конинената”.<sup>610</sup> У предговору за пети Бијенале Кржишник изричито истиче главни идеал Бијенала, иако по његовим речима потпуно недостижан али свакако вредан стремљења, да изложба окупи и покаже оно најактуелније и најквалитетније из графичке продукције уметника свих генерација, школа и националности. Тако 1965. године, слика графичке продукције на петом Бијеналу, иако „мањкава”, приказује „398 уметника 42 различите националности и без оклевања се може сматрати репрезентативним приказом тренутног стања графика у свету”<sup>611</sup>.

Тај императив да се на Бијеналу покаже *цео свет*, потцртан геополитичком ситуацијом Југославије, близак идеји несврстаности а свакако доследан социјалистичком принципу једнакости, у исходу је дао сасвим завидан биланс у погледу инклузивности земаља „трећег” света. До 1990-их година, отприлике док је трајао систем националних селекција, на Бијеналу су редовно представљане, поред земаља Истока и Запада, и 11 земаља Африке, 17 земаља Латинске Америке и 23 земље из Азије.<sup>612</sup> Могло би се рећи да су таквом излагачком политиком која подједнако валоризује уметност целокупног света у свој својој различитости, и која као таква промовише еманципаторско својство уметности, према мишљењу Љилјане Степанчић (Ljiljana Stepančić) словеначке историчарке уметности и ликовне критичарке, организатори Бијенала увели у праксу „испред свог времена, принцип који су, као резултат геополитичких промена, уметничке изложбе Западног света усвојиле као сопствени, принцип који је нашао свој израз на почетку новог миленијума на

<sup>609</sup> Boris Mikoš, „Predgovor”, у: Zoran Kržišnik (ур.), *IV Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani, 1961, n. p., пар. 1.

<sup>610</sup> Zoran Kržišnik, „Uvod”, у: Zoran Kržišnik (ур.), *IV Mednarodna grafična razstava*, n. p., пар. 1.

<sup>611</sup> Zoran Kržišnik, „Uvod”, у: Zoran Kržišnik (ур.), *VI Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani, 1965, n. p., пар. 2.

<sup>612</sup> Ljiljana Stepančić, „V spomin dr. Zoranu Kržišniku”, у: Bošidar Zrinski, Peter Kisin (ур.), *28. grafični bienale*, (каталог изложбе), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2009, 18.

изложбама два најутврђеније интернационалне уметничке манифестације – *The Plateau of Humanity* курирану од стране Харолда Земана на Венецијанском бијеналу 2001. године, и Documenta 11 под кустоским руководством Оквиу Енвезора (Okwui Enwezor) 2002. године”<sup>613</sup>.

Обиље графика током првих пет издања Бијенала демонстрирало је промене глобалних размера у расположењу уметника према овој дисциплини, не само широм света већ међу уметницима свих оријентација. На изложбама Бијенала излагане су графике великог броја графичара али и других уметника, сликара и вајара, који су се графиком бавили повремено или су је себи стављали као изазов и као проширено стваралачко поље. Пољски критичар, теоретичар и историчар уметности Мјечислав Поремски (Mieczyslaw Porebski) период на прелому између 1950-их и 1960-их година види као етапу развоја графике која је донела „покушај стварања нећег попут ’заједничког фронта’ са сликарством, одвајања како од служења мас-медијима тако и од традиционалних валера графичког заната”<sup>614</sup>. Управо у тој етапи у појачаном интересовању других уметника за графику, она је одбацујући своје традиционалне информационе функције и услужне задатке и одвајајући се од високо цењених вредности племенитог заната и техничке виртуозности равнала свој корак са сликарством и вајарством да би даље са њима, евидентно или каткад неприметно, делила својства свих стилских, оперативних и концептуалних промена у савременој уметности. Та промена која се десила у светској графици у педесетим годинама, како каже Поремски, на запањујући начин је преобразила карактер великих периодичних прегледа светске графике, макар онаквих као што је Бијенале у Љубљани, о чему је овако писао 1959. године: „Зато неће бити парадокс ако кажем да у изложбеним дворанама Љубљанске изложбе графике доминира и побеђује сликарство. Пуна, богата, рафинована и индивидуализована боја, широка аликарска [*sic*] скала остварења, проблематика која је данас заједничка, чворна проблематика стваралачке авангарде света.”<sup>615</sup> Тиме није хтео да каже како су сликари у усвојеној графичкој техници напосто умножавали себи својствена тражења и достигнућа, већ да графика са свим њеним посебностима „на нарочити начин верификује уметнику својствени стваралачки

---

<sup>613</sup> Ljiljana Stepančić, исто.

<sup>614</sup> Мјечислав Поремски, *Ikonosfera*, Београд: Prosveta, 1978, 182.

<sup>615</sup> Мјечислав Поремски, исто, 186.

процес, доприноси усресређивању, оснажава уметникову самосвест. На тај начин она постаје интегрални облик његова развоја и самоодређења.”<sup>616</sup>

Заиста, како смо већ из више различитих аспеката разматрали, у домену графичког стваралаштва у току друге половине XX века налазимо многобројне разноврсне појаве међусобно врло различите у поимању ове уметности. Није само излазак из дисциплинарне омеђености и улазак у шири свет уметности оно што је графику посебно стимулисало, већ и улазак у свет мултипликације, свестраног и многократког умножавања стандардних информација и узора. Тај свет је пружио графици екстензивно подручје нових начина продукције са којима се мењала њена функција и њен статус као уметности. У осврту на овај период промена графичке уметности Поремски тврди да „то што се графика као посебна стваралачка дисциплина није расплинула у мору нових могућности које се пред њом отварају, што је успела да изврши престојевавање својих снага, да обнови средства, да нађе своје посебне циљеве, већ само по себи је изузетно убедљив доказ њене животности и независности.“<sup>617</sup> Та животност и самопотврда графике свакако се региструје многобројним делима приказаним на изложбама љубљанског Бијенала. Исказана толерантност Бијенала према свим националним традицијама, уметничким школама и индивидуалним изразима учинила га је осетљивим „инструментом” за бележење видних и мање приметних, као и крајње дискретних промена, појединачних исцрпљености, колективних стагнација и уских и темељних револуција у графичком стваралаштву широм света. Није претерано тврдити да је Бијенале временом убрзо нарастао у институционалну платформу интернационалног ранга и истог значаја, са потврђеним капацитетом да региструје *све* диспаратне појаве и различита кретања у актуелној графичкој продукцији *свих* крајева света.

Несумњиво се може рећи да техничка и стилска инклузивност, демократичност учешћа и космополитски карактер изложби заиста јесу дали посебну снагу Бијеналу, али с друге стране, у извесном смислу, ови појединачни аспекти у различитој размери садејства чинили су заједно једну (и једину) његову ману. Хрватски историчар уметности Матко Мештровић (Matko Meštrović) након првих пет издања Бијенала дао је један полемички поглед на квалитет и учинак ове излагачке концепције. Преносимо готово у целости његова луцидна запажања из језгровитог текста написаног поводом првих пет изложби Бијенала:

---

<sup>616</sup> Мјећислав Поремски, исто, 186.

<sup>617</sup> Исто, 182.

„Од свог почетка, та је љубљанска изложба јасно истицала своју вољност да потакне и омогући судјеловање умјетника из великог броја земаља, сматрајући да ће тек једна тако широка основа осигурати исправност те акције. Заиста можемо рећи да се управо по томе она разликовала од сличних приредби графике у свијету што јој је и омогућило да се до данас одржи.

Но, настојећи показати све што се ради на подручју графике у најразличитијим културним срединама, гдје умјетност има најразличитије увјете опстанка као и различити друштвени коријен и задатке, Љубљански је бијенале гомилао материјал који је пружао квантитативне, необрађене и неklasифициране податке. Губио је све више могућности једне посебне иницијативе која би постепено могла утврђивати и приказивати саму битну проблематику умјетности и њене разложности данас. Другим ријечима, умјесто да једноставно прати и регистрира актуелну продукцију, било би далеко пожељније да је Бијенале покушао расвијетлити њене путове и разлоге. Чини нам се наине, проникнемо ли до краја у бит промјена које се дешавају у темељима савремене материјалне и духовне културе, да многе форме постојања, изражавања и комуницирања одумиру или се одржавају тек у виду духовних инерција. То се највише дешава у умјетности, односно у формама мишљења које одређују њену данашњу производњу и дивулгацију, макар их она сама својим slabим снагама покушава срушити.

(...) Можда би овдје требало говорити прије о политици него о умјетности, али не о политици у обичном смислу ријечи него о политици у смислу оних закона који владају на данашњем умјетничком тржишту и којима се подвргавају и у исто вријеме маневрирају и манипулирају све вриједности: и оне аутентичне, и оне исфорсиране, и оне непостојеће. Љубљански се бијенале у ту игру укључио изванредно, његово је руководство одавно и далековидно усвојило одговарајућу стратегију и тактику и придобио оне експоненте и оне снаге што у међународној ситуацији у том погледу вриједје као виртуози и експерти.

Захваљујући управо свесрдној подршци такве екипе Љубљански је бијенале оно што јест – приредба свјетског ранга. (...) Говорећи поштено, то није мала ствар кад би све на томе и остало, а љубљанска је изложба дапаче добро рачунала с нужношћу једне много шире платформе која је кадра осигурати њену трајнију афирмацију. Ту платформу нашла је у сталној бризи да се круг земаља учесница неограничено прошири и то управо оних земаља које иначе немају приступа у међународну културну арену. Но, чињеница да на Бијеналу учествују све западно и источноевропске земље као и велик број земаља са свих континената, може бити сасвим релативног па и незнатног значења, што зависи од циља који се тиме хоће постићи. Можда је стварно и те како важно да се на једној ликовној приредби у Европи види преко неколико графичких листова и културна клима, рецимо, Уругваја, Кубе, Филипина или чак Пакистана, али у мору експоната једне гломазне изложбе њихово је присуство безначајно и бесмислено не по томе што само по себи не би имало смисла, него управо по томе што материјал

изложбе у цјелини *као квантитет* не може заиста ништа значити за освјетљење битне проблематике данашње умјетности, а тиме духовне и културне проблематике упоће.”<sup>618</sup>

Овом критичком погледу на зачетак и на ране године Бијенала врло је блиско и Денегријево гледиште деветог Бијенала 1971. године. Тим поводом он каже:

„Он је [Бијенале – прим. М. Ђ.], наиме, од самог почетка до данас био замишљен као масовна панорамска смотра националних павиљона, понављајући, у ствари, схему коју су пре њега већ практиковале готово све традиционалне бијеналне институције попут оних у Венецији, Сао Паолу и Токију. При томе су квантитативни показатељи учешћа што већег броја земаља и присутност звучних и познатих имена били организаторима много важнији од напора критичког и проблемског сагледавања и анализирања самих суштинских кретања на подручју данашње графичке продукције. (...) Да организаторима Љубљанског бијенала није ни било стало да ову изложбу освеже новим идејама које доносе измењени захтеви времена најбоље показује случај овогодишње смотре, која се заснивала на посве идентичним концепцијским темељима као и прва, одржана још 1955. године. И док су, на пример, последњи венецијански бијенале или париски бијенале младих макар покушали осавременили своју организациону структуру неминовим захватима (као што су тематско диференцирање основних проблемских истраживања, укидање награда и напуштање система излагања по националним секцијама), Љубљански графички бијенале остао је доследан својим већ рутинским радним програмима, што у данашњој осетљивој и активној духовној клими делује већ посве преживело и промашено.”<sup>619</sup>

Његов поновни осврт на Бијенале са средине 1980-их година није имао другачији тон, што показује да се концепција Бијенала није драстично мењала:

„Но као и друге изложбе панорамског карактера, љубљански бијенале није био без својих противречности и својих криза: тежећи често више информацији и прегледу него критичком изоштравању ситуације, инсистирајући пре на квантитету и масовности него на квалитету и селективности изложеног материјала, рефлектујући у својој организационој структури неке изван уметничке параметре који су погодвали владајућој идеологији и њеним схватањима културне политике, бијенале је многа питања о проблемским збивањима у овоме подручју остављао без одговора или је те

<sup>618</sup> Matko Meštrović, „Peti ljubljanski bijenale grafike”, *Od pojedinačnog općem*, Zagreb: Mladost, 1967, 111-113.

<sup>619</sup> Ješa Denegri, „IX Međunarodna izložba grafike”, *Polja*, br. 154, god. XVII, 1971, 18.

одговоре препуштао онима који су из изложеног материјала закључке сами могли и знали извучити.”<sup>620</sup>

Другим речима, пошто је у излагачкој политици Бијенале био радикалан у обухвату графичке уметности *целог света* и пошто је концепцијски био обликован друштвено-политичким приликама и амбицијама „нове” Југославије као „врата у свет”<sup>621</sup>, ове импозантне изложбе јесу заиста пружале поглед на *комплетну* слику светске графике, али ипак слику грубих шавова сачињену спајањем мноштва различитих сегмената без очитих међусобних релација нити јасно артикулисаног заједничког значења. Међутим, гледано с друге стране, управо на основу те подједнаке отворености према уметницима различитих образовних и културних позадина и другачијих стваралачких побуда, Бијенале је забележио читав низ различитих тенденција и промена у схватању графичке уметности, који данас сабрани на једном месту пружају редак, ако не и једниствен, тако комплетан увид у развој ове уметничке дисциплине током друге половине XX века. Иако је изложбама недостајао критички приступ у сагледавању различитости графичке продукције, ипак неоспорива је чињеница да је Бијенале фокусирао оне значајне појединце и утицајне структуре заслужне за виталност и развој графичке уметности. Није без значаја и чињеница да су међу њима они прогресивни појединци који су својим експериментима и иновацијама померали границе ове уметничке дисциплине.

Гледајући данас на сва дела која су на Бијеналу излагана, и на дела које је жири издвајао за награде, на месту је објективно рећи да је кроз њега прошла готово целокупна релевантнија продукција светске графике, као и да су се на њему регистровала сва битна померања у овој дисциплини.<sup>622</sup> Тако на пример Денегри у једном кратком али садржајном осврту на прве три деценије Бијенала наводи да је:

„(...) бијенале у првим годинама свога постојања (...) отсликао тадашњу доминацију класичних графичких поступака али и прва отварања ка збивањима у истовременом сликарству, са наградом Сулажу 1959. упутио је на релације графике са тада актуелном линијом апстрактне уметности, а посебно се нашао у 'шпицу' проблемских збивања када је 1963. истакао улогу Раушенберга и 1965. улогу Вазарелија. Касније је бијенале нужно следио плиме и осеке текуће графичке

<sup>620</sup> Ješa Denegri, „Grafika 1950–1980.” у: *Jugoslovenska grafika 1950–1980.*, (каталог изложбе), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985, 12-13.

<sup>621</sup> Beti Žerovc, исто.

<sup>622</sup> Списак свих излагача и награђених уметника, по појединачним прегледима изложби Бијенала, доступан је на: <https://bienale.si/od-bienala-do-bienala/> Последњи пут приступљено 21.07.2021. у 15:56.

продукције, делио је судбину њених повремених криза, али је знао да препозна јаке појединце као то је био случај с Тапиесом 1967. или пак да подржи специфичности које је овоме медијуму доносила савремена јапанска графика, промовисана наградама додељеним Хамагучију, Кимури, Матсумоту и Ноди. У два је наврата бијенале истакао у први план домаће ауторе – Берника 1969. и Шутеја 1973. Најзад, у осамдесетим годинама није остао без слуха за ретро појаве које је истакао издвајањем Андерлеа 1981, као и за појаву 'нове представе' у верзији графике издвојене наградом Сузани Ротенберг 1985.<sup>623</sup>

Гран-при који је жири за награде доделио Раушенбергу на петом Бијеналу 1963. године за литографију „Accident”, коју смо већ разматрали у претходном поглављу, несумњиво је потврдио визију отворености Бијенала према искорацима из канонских оквира графичке уметности. Ова награда додељена Раушенбергу легитимизовала је онај помак у техничком и концепцијском приступу графичкој уметности који се извесно одвијао у реалности расуте графичке сцене у праксама бројних графичара али и других уметника као протагониста тада доминантних уметничких промена. Раушенберг је свакако био весник и представник таквих промена што потврђују и његови примери иновације литографије техничким поступцима у којима је комбиновао „графичке” елементе у виду нађених новинских матрица/репродукција са „слојевима” боје у гестуалним и слободним потезима четке својствених сликарству апстрактног експресионизма. Бијенале га је визионарски препознало као носиоца промена и наградом истакло као таквог на *светској графичкој мапи* пре него је његово стваралаштво добило потврду интернационалног система (и тржишта) уметности.<sup>624</sup> Осим за стилску разноврсност (била су заступљена дела актуелних праваца оптичке уметности, нове апстракције, америчког поп-арта и нове европске фигурације), Бијенале је од (условно речено) те године представљао институционални простор за бележење нових стваралачких приступа који су у графику уводили оперативне поступке појачане мултипликације и промењену концепцију уметничке продукције, а који су се драстично разликовали од уобичајених графичких техничких поступака и као и од тежње графичара да све контролишу и раде сопственом руком. Сам Кржишник каже да је ова изложба представљала занимљиво искуство и почетак новог

---

<sup>623</sup> Ješa Denegri, „Grafika 1950–1980.”, 13.

<sup>624</sup> Раушенберг је већ наредне године био награђен Гран-пријем за сликарство на Венецијанском бијеналу што је представљало интернационалну потврду његовог стваралаштва и „препоручу” за сарадњу са бројним приватним галеристима.

поглавља Бијенала.<sup>625</sup> Представљени су многи млађи или мање познати али подједнако иновативни уметници. Њихова изложена дела са јасним или блиским релацијама са актуелним уметничким кретањима демонстрирала су да је и графика подједнако сензитивна на нове тенденције и оријентације у уметности и историјске процесе у њиховој „позadini”. Поводом разматрања на тему „графике у времену мултипликација” Поремски наводи да су га поред Раушенберга и други уметници на овој изложби Бијенала, међу којима Ален Џонс (Allen Jones), Дејвид Хокни (David Hockney), Масуо Икеда (Masuo Ikeda), Грегори Масуровски (Gregory Masurovsky), Мирослав Шутеј (Miroslav Šutej), Пјеро Дорацио (Piero Dorazio) и Ђетулио Алвијани (Gertulio Alviani), тада нагнали на прогнозу да ће графичка уметност у наредним годинама, „стичући ’интелектуалну дистанцу’ у односу према сопственим изражајним облицима и њиховим садржинама, развијати проблематику семантизације и визуелизације графичке слике, која се усмерава у ’правцу света технике, метода масовног умножавања и преношења информације, формирања визуелних стереотипа”<sup>626</sup>. Као пример потврде својих очекивања узима сериграфију „Доручак на трави” („Déjeuner sur l'herbe”, 1964) Алена Жакеа (Alain Jacquet) са пренаглашеном растерском структуром фотографије, а која се по њему „колеба” између мултипликованог сликарства и монументализоване графике, између визуелистичке студије видне перцепције и нове механичке визије оног што би још могли назвати природом.<sup>627</sup> Жакеова сериграфија (истичемо да није излагана на Бијеналу мада је Жаке био учесник Бијенала 1969. године са другом графиком) заиста јесте експонент видних промена оперативних и методолошких поступака у графичкој дисциплини које је узроковала примена фотографије, а које су свакако забележене на изложбама Бијенала. Примена фотографије, фото-механичких поступака и фото-хемијских процеса у графици проширила је опсег изражајних могућности класичних техника и изнела је стваралачку активност уметника на ниво техничког пројекта, а његову улогу произвела у статус пројектанта и руководица таквог пројекта. Раушенберг је засигурно својим техничким експериментима фотомеханичког трансфера мотива новинских репродукција подстакао таква померања од класичних ка новим поступцима.<sup>628</sup> Поред

---

<sup>625</sup> Beti Žerovc, исто.

<sup>626</sup> Мјечислав Поремски, исто, 189.

<sup>627</sup> Исто.

<sup>628</sup> Раушенберг је у сарадњи са радионицом Gemini G.E.L (Graphic Editions Limited) у Лос Анђелесу 1967. године израдио графику „Booster“ као комплексан технички пројекат којим је редефинисао техничке и изражајне могућности литографије. Графика је шампана комбинацијом поступака литографије и сито-



Раушенберга, Бијенале је правовремено представљао и друге уметнике носиоце драстичних промена у графичкој продукцији, тако су Гран-пријем додељеним Виктору Вазарелију (Victor Vasarely) 1965. године отворена врата бројним другим уметницима који су се служили техником сериграфије. Такође вреди поменути да је на изложби осмог Бијенала 1969. године учествовао и Зајец као један од протагониста компјутерске графике, што је опет визионарски, једну годину пре чувене експерименталне изложбе на Венецијанском бијеналу о којој смо говорили у претходном поглављу, представљало институционално прихватање једаног таквог израза на самој граници са графичком уметношћу, или њој неприпадајућег схваћено према мерилима владајућих конвенција, да би откупном наградом Мору<sup>629</sup> на десетој изложби Бијенала 1973. године, уметнички значај компјутерске графике и званично био потврђен а недвосмислено институционално етаблиран даљим наградама другим уметницима који су изражено стварали помоћу компјутера или се служили дигиталном штампом (Посебно признање: Peter Ciuha, 1995; Гран-при: Sanggon Chung, Почасни Гран-при: Richard Hamilton, Награда међународног жирија: Marko Laimre, Ágnes Haász, 1999). Критеријум за доделу награда рефлектује истанчан слух чланова жирија, иако са често засебно другачијим и у случајевима извесних састава дијаметрално супротним личним интересовањима и оријентацијама, за сва колебања на сцени и за препознавање перспективних појединаца који су у графичку уметност уносили нове идеје и погледе.<sup>630</sup> То је значило, готово по „правилу”, поред етаблираних уметника, истицање и оних који су у том тренутку били мање познати али који су касније остварним интернационалим каријерама оправдали „ризик” жирија. Награђена дела рефлектују промене у облику и садржају графичког отиска, појаву и консолидацију нових уметничких праваца, посебно изразите естетике енформела, геометријске апстракције и поп-арта, такође техничке иновације, повлачење у занатску прошлост и окретање

---

штампе. Графика садржи репродукцију рендгенског снимка Раушенберга у пуној величини, за који су била потребна два литографска камена повезана саћастом структуром. Остали елементи графике изведени су техником фотомеханичког преноса новинских фотографија. Ова графика је по димензијама (182.9 x 90.2 cm) највећа ручно штампана литографија до данас. Раушенберг је на тај начин по формату графику приближио сликарству, што је додатно допринело популарности графике у стручној и широкој јавности. О графици, техничком поступку и сарадњи са радионицом Gemini G.E.L види: Walter Hopps, Susan Davidson (ур.), исто, 156, 200, 379.

<sup>629</sup> Манфреду Мору, кога смо већ навели као једног од протагониста ране компјутерске графике, одлуком међународног жирија за награде додељена је Откупна награда Галерије савремене уметности у Загребу.

<sup>630</sup> За увид у историјат награда Бијенала и о одликама награђених графика види: Gregor Dražil et al., *Shifts in the Canon. The Nature and Significance of the Prizes Awarded by the International Juries of the Ljubljana Biennial of Graphic Arts*, Ljubljana: MGLC, 2020.

интимним мањим форматима отисака, као и плурализам израза и еклектицизам стилова, или другим речима, она представљају одјеке (махом свих) текућих дешавања у другим областима уметничког стваралаштва. За разлику од других графичких изложби које су се оријентисале на конкретну графичку технику из сопственог културног наслеђа или оних изложби које су биле битно устројене владајућим графичким конвенцијама, Бијенале је без предрасуда и без застоја пратио промене у графичком стваралаштву које су у случајевима појединачних уметника одражавале и оне опште промене у свету уметности сагласно духу времена. Ото Бихалји-Мерин је поводом изложбе Бијенала 1972. године констатовао следеће: „Занатски век графичке уметности ближи се своме крају. Научно-технички развој нових поступака почиње стару бит графике да пробија, потискује, потире: филм, телевизија, компјутер, перманентна, пројигирана, покретљива слика утичу на технику и дух графике”<sup>631</sup>.

Девето издање Бијенала 1971. године, и догађаји повезани са њим, представљали су почетак дискусија о концептима оригинала и копије, о питању шта графички отисак јесте, а шта није и која је његова функција. Те године југословенска секција АИСА-е<sup>632</sup> организовала је међународни симпозијум са темом „Графичке уметност данас и сутра” као пратећи догађај Бијенала. Међутим, према мишљењу Бреде Шкрјанец<sup>633</sup> (Breda Škrjanec), симпозијум је пропустио суштину развоја графичке уметности као средства уметничког изражавања, као медија који је морао да прошири своју функцију ако је желео да остане актуелан и занимљив истраживачким умовима млађих генерација.<sup>634</sup> Конференција АИСА-е на тему „Друштвена улога графичке уметности” одржана 1973. године поводом десетог издања Бијенала ставила је фокус на питања да ли је естетско разматрање графике уопште могуће у поретку масовних информација и да ли графички отисци могу у њему да опстану и да формулишу идеје међу мноштвом дизајнерски обликованих плаката.<sup>635</sup> Бијенале је у потрази решења за на ову указану кризу (функције) графике позвао домаће и стране стручњаке да дају своје предлоге. Ликовна критичарка Шпелца Чопић (Špelca Čorić)

<sup>631</sup> Ото Бихалји-Мерин, „Графика у технолошком веку”, *Уметност*, бр. 29-30, 1972, 5.

<sup>632</sup> Association internationale des critiques d'art/ Међународно удружење ликовних критичара.

<sup>633</sup> Историчарка уметности Бреда Шкрјанец (Breda Škrjanec) је кустоскиња Међународног графичког ликовног центра у Љубљани (Mednarodni grafični likovni center - MGLC). Била је селекторка на 24, 26, и 27. Бијеналу. Међународни графички ликовни центар (у даљем тексту: МГЛЦ) основан је 1986. године као нова кровна институција за организацију Бијенала, са седиштем у Тиволи вили у Тиволи парку.

<sup>634</sup> Breda Škrjanec, „Fifty Years of the International Biennial of Graphic Arts”, у: Christophe Cherix, Madeleine Goodrich Noble (ур.), *25th International Biennial of Graphic Arts*, (каталог изложбе), Ljubljana: MGLC, 2003, 28.

<sup>635</sup> Breda Škrjanec, „Fifty Years of the International Biennial of Graphic Arts”, 28.

изнела је своје мишљење да се тај нови „лик” савременог света треба увести у видеокруг графике и Бијенала, који поред плаката укључује и друге видове умножавања и аплицирања графичког отиска (графика на просторним објектима, графички мобили, филмска графика, фото-графика, компјутерска графика).<sup>636</sup> Овакав више дискурзиван приступ тумачењу графичке уметности неће се појавити у концепцији Бијенала све до почетка XXI века. Бијенале је задржао устаљену излагачку и организациону политику и заједно је са графичком уметношћу проживљавао све успутне осцилације и дилеме око статуса ове уметничке дисциплине. Тако рецимо током касних седамдесетих и током осамдесетих година Бијенале бележи видну осеку интересовања према графици на уметничкој сцени услед промена у уметничким струјањима (нова слика, нова британска скулптура, нова фигурација) и под утицајима уметничког тржишта који су учинили упитним одрживост значаја графике.<sup>637</sup>

Из прегледа ових навода показује се да је квантитет приказаних дела који је истицан као примарни квалитет Бијенала, и за организаторе довољан по себи, пружао основу за местимичан интерпретативни захват у периодичне пресеке рецентне продукције графичке уметности и да су у критичком приступу дешавањима на графичкој сцени они ликовни критичари, историчари уметности и кустоси који су показивали интересовање за ову уметничку дисциплину, пружали драгоцену тумачења кретања и промена графичке уметности током густе друге половине XX века који, иако у неповазним фрагментима, у садејству данас пружају јасније гледиште на еволуцију графике и историјске процесе који су је усмеравали.

Период трајања Бијенала током друге половине XX века карактерише очита оријентисаност на дисциплинарност графичке уметности са посебном пажњом за приказивање свих техничких проширења и њима остваривих изражајних могућности под претпоставком графичког медија. У том погледу, Бијенале је у знатној мери одражавао доминантно заступљено типолошко одређење уметничког стваралаштва одељеног на засебна и специфична подручја, а које је све више бледило као такво у последњим деценијама XX века. Промене у свету уметности, и свету уопште, крајем XX века које су се одразиле на графичку уметност, одразиле су се и на Бијенале и манифестовале су се путем њега. Тако Шкрјанец током постојања Бијенала препознаје две епизоде у презентовању графике према различитим уметничким парадигмама:

---

<sup>636</sup> Навод према Breda Škrjanec, „Fifty Years of the International Biennial of Graphic Arts”, исто.

<sup>637</sup> Исто.

између 1955. и 1999. године Бијенале је био пропонент модернистичке, а након 2001. године постмедијске парадигме.<sup>638</sup>

### 4.3. Бијенале у XXI веку

Период током 1990-их година је из добро познатих разлога био обележен бурним дешавањима након којих је Југославија престала да постоји али је Бијенале свакако наставио да функционише у оквиру Републике Словеније као самосталне државе. Међутим и само је у овом периоду Бијенале прошло кроз корените промене. Претходна издања Бијенала показују да су постојали довољно занимљиви садржаји који су оправдали/одржали трајање манифестације премда су, као специфично и уско оријентисани на графичку уметност, временом сузили интересовање и стручне јавности и публике на „свет” графике. Крај XX века је за Бијенале значао крај концепцијског приступа приказивања актуелности графичке продукције према националним селекцијама. У циљу подизања интересовања за манифестацију, као и ради неопходног обухвата наново проширеног опсега тумачења графичке уметности међу савременим уметницима, изведена је 1999. године реформа концепције Бијенала. Изложбе Бијенала већ од ове године одражавају са уметничке сцене увелико заступљено знатно флексибилније поимање графичке уметности. Посебно од 2001. године, када организаотори уводе праксу кустоских изложби, Бијенале демонстрира више дискурзиван приступ тумачењу и презентовању графичке уметности са честим позивањем на идеју проширеног простора. На изложбама су презентоване кустоске селекције/концепције, број учесника је радикално смањен а уметници су се представљали са више изложених дела или наменски осмишљеним пројектом.

Овај рез у излагачкој и организацијској концепцији Бијенала треба сагледати и у контексту ширих историјских околности. Геополитичке догађаје касних осамдесетих и раних деведесетих, од којих су два најугицајнија пад Берлинског зида и распад СССР-а, пратили су развој глобалног економског система, позиционирање капитализма као доминантне економске парадигме и доминација неолиберализма као економске и политичке идеологије. То је био период бројних локалних ратних сукоба и интензивног прекрајања карте света. То је било и време великих технолошких достигнућа, омасовљења персоналног компјутера, афирмације дигиталне технологије, појаве

---

<sup>638</sup> Breda Skrajanec, „How the Ljubljana International Biennial of Graphic Arts Paved the Way into the Public Space”, исто, 226.

интернета и светске комуникационе мреже и различитих дигиталних платформи за забаву. Ова глобална дешавања и промене дотакла су све аспекте људског живота и утицале су на све делатности укључујући и уметност. Појавили су се бројне нове уметничке манифестације које су фокусирале различите наративе (атрибуте постиндустријског друштва, еколошку свест, политичку коректност, комуникативност уметности, итд.). Током деведесетих година западно уметничко тржиште, које је доживело знатан економски развој, постало је један од главних фактора развоја савремене уметности. У свету уметности дешава се „пост-модерни обрт” који у стваралашту подразумева плурализам индивидуалних и субјективних израза и стилску еклектичност. Уплив савремене технологије у уметничку продукцију резултирао је појачаном комуникативношћу уметности и учесталом праксом умножавања и репродукције уметничког дела. Графика више није била једино подручје продукције уметничког дела са статусом мултирогинала, и као таква често је корелирала/се конфротирала са другим видовима уметничког изражавања и стваралаштва који су укључивали продукцију серије или едиције уметничких дела. Тако су се распространиле нове или хибридне форме уметничких дела која су слободно у умноженим примерцима циркулисала и изван галеријских оквира у јавном простору (постери, плакати, беџеви, налепнице, мајице, графити, билборди, рекламе, и сл.) а друге форме, које су претходно биле блиске графици и уметничкој штампи, отиснуле су се као самостални видови уметничког изражавања, попут уметничке књиге. Такође, с обзиром да је графика медиј који је одувек био склон техничким иновацијама и технолошком напретку, у графичку уметност су у овом периоду уведени нови продукцијски алати, технике и процеси. Све ово је значило да су организатори Бијенала неизоставно морали да изведу радикалне организационе и концепцијске промене и програмско осавремењавање да би Бијенале могао да настави да постоји као релевантна и конкретна манифестација за презентовање и тумачење графичке уметности. Друге периодичне или прегледне изложбе током последње декаде XX века које су заузеле проблемски приступ презентацији ове уметности већ су по својој концепцији превазилазиле значај љубљанског Бијенала, као што је случај са изложбом „Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95”<sup>639</sup> одржане 1996. године у Музеју модерне уметности у Њујорку.

---

<sup>639</sup> Овом изложбом су тематизоване промене које су се десиле у графичкој уметности током периода од протеклих петнаест година како је назначено насловом, а који је кустоскиња Дебора Вај (Deborah Wye) уочила као врло плодан и значајан период за графику када су границе ове дисциплине постале нејасне у

Зато су већ 1999. године уведене новине у организацију догађаја. На 23. изложби Бијенала тридесет националних селектора добило је простор који се могао користити на било који начин. Овим су организатори желели да критички изоштре избор изложених графичких дела и да истовремено уведу могућност нових облика презентације у смислу просторних инсталација, интервенција, итд. Изложени су радови и оних уметника који су се јавили на јавни конкурс за учешће. На овај начин Бијенале је задржао свој демократски концепт отворености. Међутим, заиста радикалне промене у организацији и концепцији Бијенала изведене су 2001. године. Уместо националних селекција и јавног конкурса за учешће именовани су кустоси који су у личном погледу на актуелност са сцене извршили одабир учесника 24. Бијенала. Ова „нова нулта тачка” Бијенала тематизовала је (европско) порекло и почетак графичке уметности контекстуализацијом историјске улоге изума штампе и првобитне репродукцијске функције графике у савременом потрошачком и информацијском друштву, технолошким афектима савремене уметности и стваралачким резонима савремених уметника. Главну изложбу Бијенала „Print world“ курирала је Бреда Шкрјанец. Она је са постављене социјалне платформе, у полемичком приступу тумачења стања и статуса савремене графике, одабраним делима која су варирала од фото, растер или пиксел визуелизација, интерактивних пројеката и просторних инсталација, предочила сасвим широко схватање графике у релацији са масмедијским и мултимедијалним окружењем и њеног места и значаја у свету савремене уметности. Њеним речима:

„Моја селекција заснована је на следећим питањима: Како се оригинална природа штампе или умножавање слика и порука показују у масовној циркулацији роба? Које су заједничке тачке између уметности и владајућих идеологија? Мој селекција подразумева графичку уметност схваћену у најширем смислу речи, без вредносне разлике између графике и штампе. У савременом контексту, који се огледа у растућој глобалној ’култури слика’ с краја 20. века, такође постављам питање како уметност може да користи технолошка достигнућа ере масовне дигиталне слике.

Моје размишљање је усмерено на реevaluацију друштвене улоге Гутенберговог изума и свих технолошких изума као активних процеса који су мењали и који ће мењати људе и друштва.

---

пракси нове генерације (претежно разматраних америчких и скромно одабраних европских) уметника који су редефинисали њене параметре ширећи домете графике изражавањем путем нових форми и формата (од паковања шибица, мајица, до тапета и билборда све изведених комерцијалним поступцима штампе). Види: Deborah Wye, „Preface”, у: Deborah Wye (ур.), *Thinking Print: Books to Billboards, 1980–95*, (каталог изложбе), New York: The Museum of Modern Art, 1996, 7.

Улогу савремене репродуктивне слике постављам у социјални контекст; занима ме друштвена моћ и информативна природа поновљиве слике. Умножавање и поновљивост сматрам средствима изражавања нових друштвених вредности и идеологија. Желим да говорим о питањима попут приступачности визуелне поруке или графичке уметности као вида комуникације и средства политичког активизма. Израз 'политичко' не односи се на политику у конвенционалном значењу речи, већ на визуелне праксе које откривају различите идеологије. (...) Верујем да је графичка уметност (...) са својом основном репродукцијском карактеристиком и даље медиј широке комуникације са јавношћу у локалном и глобалном контексту."<sup>640</sup>

Из програма<sup>641</sup> Бијенала издвајамо пратећу изложбу „Off-Biennial Section: Information – Misinformation”, коју је конципирао кустоски тандем Грегор Поднар (Gregor Podnar) и Ханс Урлих Обрист (Hans Ulrich Obrist). Ова изложба је акцентовала комуникацијски карактер графике који одабрани уметници демонстрирају у низу могућности умножавања слика и информација које пружају медијски простор и савремена технологија. Ова изложба је такође представљала екстензију Бијенала у јавни градски простор и даље широм Словеније, Аустрије и Пољске. Поднар и Обрист су искорак из традиционалних категорија уметности и изласком из музеја у јавни простор и у различите типове медијског простора, усмерили концепт изложбе ка разматрању „пост-медијумског стања” графичке уметности у XXI веку. Наменски за ту прилику осмишљени и продуцирани пројекти понудили су према виђењу уметника проширене естетске одлике и техничке параметре савремене графичке уметности: пројекат Минерве Куевас (Minerva Cuevas) осмишљен за рекламне билборде постављене широм Љубљане и Словеније; пројекат Наташе Садр Хаџигијан (Natasha Sadr Haghigian) и Рашада Бекера (Rashad Becker) реализован у часопису *Delo*; пројекат Аполоније Шуштершич (Apolonija Šušteršič) и Јоже Барши (Jože Barši) емитован на локалној радио станици *Radio Študent*; пројекат Харуна Фарокија (Harun Farocki) емитован на националном телевизији *TV Slovenija*; пројекти Лејф Елигрин (Leif Elggren) и Томаса Фајерстајна (Thomas Feuerstein) пројектовани на инфо-екранима метроа у Бечу и на дигиталним панелима на железничким станицама у једанаест градова широм Пољске. Нове технологије и медији омогућили су да

---

<sup>640</sup> Breda Škrjanec, „Print World”, у: Mirjam Behek (ур.), *The 24th International Biennial of Graphic Arts*, (каталог изложбе), Ljubljana: MGLC, 2001, 60-61.

<sup>641</sup> Ради комплетног прегледа програма Бијенала наводимо да су поред ових изложби постављене и три ретроспективне изложбе: Zoran Mušič, Andy Warhol, Mimmo Paladino, које су такође приредили кустоси (редом) Zoran Kržišnik и Boštjan Soklič, Mark Francis, Enzo Di Martino, као и самостална изложба Ричарда Хамилтона поводом Гран-при награде коју је примио на претходном Бијеналу.

комуникацијска природа графичког медија (тима и сама графичка уметност) буде видљива у димензијама свакодневног живота. Дела приказана на овој пратећој изложби Бијенала нису банално медијатизована већ су представљала нови принцип функционисања графичког медија заснован на његовој комуникацијског природи а интерпретиран у духу времена. У том погледу, ова изложба изражава нове потенцијале коју графичка уметност може да има као уметничка платформа за комуникацију са публиком и јавношћу у локалном и глобалном контексту.

Да не би заостао за другим великим интернационалним изложбама, Бијенале је био приморан да се мења под измењеним друштвеним, политичким и економским околностима у информацијском друштву на почетку новог миленијума. Нова концепција и нова физиономија променљиве програмске структуре удахнули су нови живот Бијеналу. Да би задржао своју препознатљивост и статус релевантне манифестације за презентовање графичке уметности Бијенале је морао исто тако и да се прилагоди/приближи реалности савремене графичке и уопште уметничке продукције. То значи да деконструкција Бијенала није била само нужда његовог организацијског и концептуалног осавремењавања у циљу усклађивања са актуелним моделом/има интернационалне изложбе на евидентно измењеном глобалном систему уметности, већ и реална потреба синхронизације са а) алтернативним праксама умножавања уметничког дела које су гледано из правца главног, тј. традиционалног тока графичке уметности увелико прешле њене медијске границе, и исто тако са б) другим уметничким праксама које са њом деле „територију” репродуктивне уметности.

Као потврда да су организатори донели праву одлуку уследила је исте године награда овом издању Бијенала као *најиновативнијој интернационалној графичкој изложби*, додељена од стране Графичког кабинета Краљевске академије уметности у Мадриду (Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

У даљим издањима Бијенала кустоси су налазили трагове, назнаке или обресе графичке уметности у праксама савремених уметника коју су у свом изражавању, служећи се уметничким техникама и другима средствима за умножавање и путем умножених примерака својих уметничких дела, одражавали актуелности из света уметности и/или тематизовали политичке, економске, социолошке и друге теме од друштвеног значаја. У 2003. години 25. Бијенале замишљен је као сложена целина која се састојала од изложбе савремене графике, документарне изложбе о историјату Бијенала од 1955. до 2003. године и симпозијума о односу између издавача и уметника.



Изложени радови укључивали су књиге уметника, новине и часописе, фотокопије, уметничке плакате, као и новинске пројекте и графике, који су повезани чињеницом да документују идеје уметника о својим реализованим или неоствареним, прошлим и будућим пројектима. У 2005. години 26. Бијенале је први пут са тематским називом као главним мотивом манифестације („Thrust”), замишљен као тачка укрштања његове историје и размишљања о његовој будућности. Приказано је седамнаест сложених и разноврсних изложби под једним кровом, од којих је свака дала јединствен одговор на питање шта графика представља. Главна изложба 27. Бијенале („The Unbound Eyes”, 2007). године приказала је различите стваралачке светове који постоје упоредо и који формирају различите контексте у којима уметност живи и представља се. Тада је Бијенале опет искорачио из институционалног галеријског простора; није се обраћао публици и јавности само у галерији већ и у јавном и медијском простору, па чак и у приватним кућама. Након тога уследило је 28. Бијенале („The Matrix: An Unstable Reality”, 2009), чија је главна изложба покушала да пружи одговор на бројна питања која су у друштву и уметности подстакнута култном филмском триологијом „The Matrix”, међу којима: Да ли медиј остаје исти чак и када у свој дискурс укључује нове технологије? Да ли му ово повећава уметничку публику? Која је друштвена моћ оних који поседују матрицу? Да ли је поседовање матрице довољно да оправда и искључива права на репродукцију? Можемо ли створити савршен свет, био он стваран или виртуелан? Представљен је избор дела више од осамдесет међународних уметника, различитих у форми и начину продукције у распону од традиционалних и савремених видова штампе, уметничких књига, такође интервенција у јавном простору, до употребе масовних медија и компјутера. Главна изложба 29. Бијенале („The Event”, 2011) тематизовала је феномен (уметничког) догађаја у широком спектру појавних облика, приказаних у четири различите групе заснованих на темама које су, према кусотскињи Бети Жеровц<sup>642</sup> (Beti Žerovc), широко присутне у савременој уметности: великодушност, насиље, празнина и потрага за светим и ритуалним. Следећи 30. Бијенале („Interruption”, 2013) вратио се природи графичке уметности заснованој на репродуктивности и разматрао је начин на који уметници реагују на савремене комуникацијске алате и процесе. Након тога је уследио 31. Бијенале (Over you/you”, 2015) који је испитивао друштвено-политичке специфичности које се приписују

---

<sup>642</sup> Види више: „Beti Žerovc za STA: Umetniški dogodek je trenutno izredno aktualen medij”, интервју, 2011, (интервју водила Татјана Земљић), <https://misli.sta.si/1674248/beti-zerovc-za-sta-umetniški-dogodek-je-trenutno-izredno-aktualen-medij> Последњи пут приступљено 30.06.2021. у 11:15.

графичкој уметности, посебно у вези са репродукцијом, комуникацијом и друштвеним заједницама. У складу са традицијом отворености љубљанског Бијенала који је првобитно излагао радове у свим техникама графике, изложба је обухватала литографију, дрворезе, бакрописе, сериграфију, постере и књиге уметника али такође, у проширеном схватању графичке уметности изван устаљених дефиниција, и друге (уметничке) форме, на пример скулптуру која плута низ реку кроз град, уличне светиљке у парку, кинетичке машине дизајниране на основу историјских цртежа и експерименталне школске програме. На 32. Бијеналу („Birth as Criterion”, 2017) поновно је уведена концепцијска новина; уместо тематске изложбе и централне улоге кустоса, добитници Гран-прија на претходних пет Бијенала именовали су по једног уметника за учешће на Бијеналу; од њих је замољено да именују следећих пет учесника и тако се у укупно пет рунди дошло до укупног састава од двадесет седам извођача. Овај пост-кутоски експериментални приступ организацији изложбе резултирао је ризоматском структуром Бијенала који, уместо кроз пређашњу централну улогу кустоса, аутархично производи своје сопство. Сличан одмак од строгог кустоског концепта примењен је и на 33. Бијеналу („Crack Up – Crack Down”, 2019.) који је конципирао уметнички колектив Slavs and Tatars. Изложба је тематизовала сатиру, комедију, иронију, критику као видове микрореволуција који су се укрштали са графиком, како у прошлости као оруђем и медијем демократије кроз које је допирао глас народа, тако и у дигиталној ери у њеним савременим визуелним формама. Овогодишњи 34. Бијенале („Iskra Delta”, 10. септембар - 21. новембар), тематизује интернет културу и супкултурне феномене кроз алтернативну реалност евоцирањем из прошлости феномен словеначке компаније Iskra Delta, која се између 1974. и 1988. године бавила развојем и производњом компјутерских уређаја и система. Изложба ће представити конгломерат уметничких пракси и радова различитих стваралачких пратформи, колектива, и етаблираних, а посебно млађих генерација уметника, писаца и музичара.

#### 4.4. Уместо кратких закључних разматрања

Међународно бијенале графике у Љубљани је манифестација која је током свог деценијског трајања поступно мењала своје функције – првобитно као инструмент промоције политичких стремљења социјалистичке Југославије ка стварању (сопствене) алтернативе билатералној хладноратовској стварности, даље као институционална позиција за модернизацију домаће уметничке сцене и интернационалну промоцију локалне Љубљанске графичке школе, потом као први епицентар интернационалних графичких дешавања, као платформа за презентацију актуелности из светске графичке продукције, и тренутно као дискурзивни оквир за тумачење савременог стања и статуса графике у релацији са другим уметничким дисциплинама и праксама, као и у складу са друштвеним, политичким, економским и другим локалним и глобалним околностима.

Својом изложбеном функцијом са изразито амбициозном визијом да покрије цео свет, Бијенале је са подједнаким уважавањем приказивао техничку разноврсност графичког медија, традиције различитих културних средина, читав спектар сликарских стилова који су одјекивали у графици и реакције графике на истовремене појаве и промене у свету уметности, или отклон од њих, бележећи тако *све* успоне, заморе и поскоке у развоју графичке дисциплине током XX века. Акцентованом наградама оних појединаца који су били заслужни за померање граница графичке дисциплине, у погледу техничких или естетских одступања од њеног главног, тј. традиционалног тока, Бијенале је пружио подстицај пробоју стваралачких индивидуалности и посредно допринео преображају (схватања) графичке дисциплине.

На прагу новог миленијума, глобалне и локалне политичке промене, као и нови културни и технолошки развој, значили су да је Бијенале морао да преиспита своју улогу и пронађе нове начине рада. Укидање националних селекција и јавног конкурса за учешће и увођење кустоске перспективе у конципирање тематске или проблемске изложбе уместо пређашњих прегледних и панорамских смотри, отворило је простор за неопходно критичко и дискурзивно тумачење графичке уметности која је у реалности савремене графичке сцене увелико прелазила строге границе дисциплинарности.

На основу изложеног сажетог прегледа изложби Бијенала у последње две деценије можемо да закључимо, без намере грубог уопштавања, да се у збирним случајевима ових субјективних кустоских тумачења естетске и комуникацијске улоге графике и њеног места и функције у савременом систему уметности и савременом друштву уопште, не назире јасан нити јединствен оквир за дефинисање данашње

савремене графичке уметности. Није претерано рећи да ове кустоске изложбе Бијенала пре манифестују ауторитет институције да структурира уметничку сцену и да истовремено одражавају и неуравнотеженост света уметности који се гиба заједно са подједнако таквим стањем савременог света. Ипак, Бијенале, какав је данас, очито указује на континуирано постојање графичке уметности, и не само на њено постојање, већ и на њену виталност с обзиром да се нашироко проналази у разноврсним аспектима савременог уметничког стваралаштва.

## 5. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Изум штампарске пресе је појава која је била историјски предусловљена. Принцип умноживости се као идеја разнолико испољавао кроз историју, на начин који је одговарао степену друштвеног развоја, што ће рећи, развоја начина производње, односно начина човековог овладавања природом путем оруђа и другим техничким средствима. Умножавање знакова и артефаката путем утискивања/отискивања/изливања можемо да пратимо кроз историју од ритуалних и магијских симбола у праисторији, преко административних ознака у антици, потом разноврсних културних форми на измаку средњег века. Квантитет у онтолошкој основи принципа умноживости манифестовао се у уметности и култури у зрелом облику тек у XV веку захваљујући споју различитих техничких иновација и научних сазнања који је коначно довео до појаве изума штампе.

У првом поглављу образложили смо историјске околности трансформисања средстава за производњу и производних односа којима су на рационалној основи преобликоване бројне делатности и такође форматирана нова штампарска делатност. Сагледали смо идеолошке импликације примене штампе према аспирацијама различитих друштвених актера нове друштвено-економске формације чиме смо указали на друштвену условљеност њене функције, и као технологије и као средства комуникације. Овај вишестрани приступ нултој тачки историје штампе био је нужен како би се сагледале све историјске околности и друштвени фактори који су утицали на њену појаву и примену, а који су подједнако утицали и на одређивање друштвене функције графичких техника и графичке слике. Указали смо на начине којима је применом штампе револуционисано прикупљање, чување, обликовање и ширење информација, нарочито у форми идентично умноживих сликовних информација као посебног новитета у начину комуникације. Не само да је ова технолошка иновација отворила свет знања широј јавности већ је заувек променила начин комуникације и размене информација. То је била јединствена технологија којом је доступност значајних информација о историјским догађајима, науци и култури поступно прешла из затворених кругова повлашћених у домен шире јавности. У студиозном разматрању употребе штампе и умножавања слика унутар политичких сукоба и идеолошког деловања актера и посредника протестантске реформације и припадника и експонената младе буржоаске класе, указали смо и да се домен њихове примене проширио изван њихове „родне” средине. Захваљујући штампани десила се религијска револуција као

пробојна тачка научне револуције која је била предуслов индустријске револуције. За развој науке, посебно природних и техничких наука које су биле неопходне за изум механичких система и за конструкцију првих машина као покретача индустријске производње, штампа је била од круцијалног значаја као нужан предуслов. За поуздан систем научног знања, осим веродостојности и егзактности сликовних приказа као помоћних дидактичких елемената, било је неопходно и њихово идентично понављање у свим примерцима текста који су у оптицају. Једном када је постало могуће идентично умножавати сликовне исказе, научна комуникација раног модерног доба постала је богатија за још један медиј поуздане комуникације. Штампа је омогућила умножавање илустрација, схема, дијаграма, итд., са уједначеном прецизношћу без нарушавања интегритета тачности информације. Бројне научне идеје и открића, ликовним умећем уметника и занатском вештином гравера, преведене у слике које су се могле идентично репродуковати, постале су саставни део стручне и научне литаратуре. Такве графичке слике и илустрације пре свега имале су прагматичну функцију и епистемолошку улогу, комуницирале су информацију о одређеном феномену. Иако се данас вреднују као артефакти естетских вредности, због везивања за личност и опус уметника којима се приписује ауторство цртежа за умножавање, или самих отисака, то им свакако није била примарна функција. Ова чињеница је за наше истраживање од суштинске важности пошто указује да су графичке технике од самих почетака примене за израду посебно научних, али и других, илустрација оријентисане на постизање реалитета приказаног садржаја и стога на строги техницизам, којег се иначе касније као самостална изражајна уметничка средства дуго неће ослободити. Указали смо и да је економија, као темељна мотивација изума штампарске пресе и изникле штампарске и издавачке делатности, у великој мери одредила вредносне оквире шампане књиге и самосталне шампане слике и дириговала сфере њихове практичне примене. Блиска веза и компатиблиност првих графичких техника са утилитарном штампом одредила је њихову примарну репродуктивну функцију које ће се ослободити тек појавом технолошки напреднијих и економски исплативијих средстава и поступака израде и умножавања слика. Тиме смо дошли до закључка да је увођење графичке слике у производне односе и комуникацијске токове условило њену поливалентну улогу као и наглашену утилитарну примену графичких техника са израженим техницистичким карактером.

На рубу штампарске делатности развила се поступно графичка уметност као нова форма ликовног стварања чији смо развој поделили у три периода: класични

модерни и савремени. Сагледано у историјском контексту графика је у класичном периоду развоја третирана као технички поступак репродукције и умножавања визуелних – сликовних – информација и уникатних античких и савремених уметничких дела. Као нову делатност, тржишно оријентисну на нову друштвену хоризонталну – новонастајућу екстензивну средњу грађанску класу – графику је дефинисао њен репродукцијски карактер и утилитарна функција што ју је у културолошком погледу одредило нижом уметничком формом „опредељеном” за задовољавање културних потреба припадника нижег и средњег друштвеног слоја.

Анализом класичног периода развоја графике, који смо временски сместили у период од друге половине XV до друге половине XIX века, изнели смо потпунији увид у околности под којима су штампа и графичка делатност са утилитарним задацима редефинисале начин уметничке продукције. За разлику од других видова ликовног стваралаштва, попут сликарства или вајарства, који у исходу дају уникатно и непоновљиво уметничко дела, графичке технике пружају могућност умножавања идентичних отисака исте уметничке и тржишне вредности у ексклузивном статусу мултиоригинала. Репродуковање уметничких дела постало је уносан посао подједнако и за уметнике који су графичким техникама могли да капитализују своја уникатна дела, и за издаваче који су на популарна уметничка дела, као и на друге материјалне артефакте за којима су постојали интересовање и потражња, гледали као на пословну прилику. У том смислу, закључујемо да графичка делатност прати сасвим другу продукцијску логику која одговара економском принципу робне производње и као таква била је (за кратко време) у сагласју са вредносним системом пред/индустријског друштва.

Формативни фактори који су у модерном периоду развоја графике обликовали дискурс оригиналне уметничке графике као нове самосталне уметничке дисциплине долазе из домена друштвених и економских прилика XIX века и сходно томе рефлектују другачије интересе различитих укључених страна. Најпре су техничке иновације и технолошка открића XIX века имали пресудну улогу за ослобађање графичких техника од утилитарних задатака и репродукцијске функције. Замена ручне штампарске пресе штампарском пресом на парни погон и потом аутоматском брзо слагаћом и штампарском машином, развој типографске штампарске индустрије и развој са њом нових технички и технолошки компатибилних репродукцијских поступака, појава изума фотографије и њено преузимање утилитарних задатака и репродукцијске функције од графичких техника, довели су у садејству до коначног

одвајања репродукцијске и оригиналне графике. Сагледано у овом контексту технолошког прогреса током XIX века, показује се да је успостављање аутономије графике као самосталне уметничке дисциплине у извесном смислу било „изнуђено” решење за опстанак графичких техника. Нови ефикаснији поступци умножавања и штампе слика учинили су застарелим, односно неекономичним, графичке технике које су ту функцију претходно испуњавале. Графичке технике умножавања, обликоване поступком штампе који је непромењен превладавао готово три века, једноставно више нису могле да прате темпо нове индустријске производње и свих друштвених потреба потеклих из ње и подстакнутих њоме. Дошли смо до закључка да је аутономија графичког уметничког израза изведена путем намерне „регресије”, тј. исказаним интересовањем уметника за првим графичким техникама у трагању за њиховим *чистим* стваралачким посебностима.

Дисоцијација уметничке графике од комерцијалне примене графичких техника, од утилитарне штампе и од других репродукцијских техника изведена је дискурзивно под окриљем идеје *уметности ради уметности*, и потом је утврђена увођењем конвенција којима је у систем уметности инсталиран концепт оригиналне графике. То се односи подједнако и на „ревизију” прошлости и на отварање будућности графике. Истакли смо Барчову термиолошку одредницу *le peintre graveur* (сликар-гравер) као први такав покушај ретроактивне квалификације поједних уметника из прошлости (током класичног периода развоја графике) као ствараоца *оригиналних*, ауторских графичких отисака, а која је послужила као погодна и за класификацију оних савремених уметника који су у графици нашли погодно стваралачко подручје за истраживање властитих уметничких идеја и за продубљивање субјективног ликовног изражавања. Иако је овај појам био без јасног пратећег одређења статуса уметника-графичара ипак је пружио основу за успостављање концепта оригиналне графике и графике као самосталне уметничке дисциплине равноправне са осталим. Дисеминацијом овог концепта и графичких конвенција, коју су спроводиле институционалне инстанце, утврђивања је у инфраструктури система уметности дисциплинарност графике и професионализација ове уметничке дисциплине. Појединачне технике наслеђене из прошлости поступно су превладавале пређашње репродукцијске функције и освајале су уметнички интегритет кроз наменски основане асоцијације и удружења.

У модерном периоду развоја, током друге половине XIX и прве половине XX века, удаљавајући се од сликарства као претходног узора, графика је као самостална



уметничка дисциплина тражила сопствене путеве у уметничком изражавању. То најпре значи да графички отисак више није представљао графичку слику са имитативним изражајним средствима уникатних цртачких или сликарских дела, односно, значи да је сада графички отисак одражавао тенденцију уметника, сликара или „чистих” графичара, да профилишу карактеристике специфично *графичког* израза кроз њему својствене методе рада и обликовне процесе. До краја XIX века графичке технике преузете из прошлости већ су биле канонизоване, уз успостављену хијерархију, која одражава хронолошки след њихове појаве и сукцесију примене у утилитарним задацима. Пуристички оријентисани уметници, нарочито они профилисани као *графичари*, ове графичке технике наслеђене из прошлости придодавањем префикса традиционалног утврђују као изворно графичке, а све друге нове технике класификују/валоризују спрам њих. Такво реакционарно схватање графичке уметности узроковало је током XX века учестале спорове поводом примене неуметничких, тј. савремених репродукцијских средстава и поступака преузетих из других друштвених и привредних делатности а примењених у процесу израде графичког отиска као уметничког оригинала. Опредељење да графика поседује своје посебне уметничке технике, другачије од техника осталих уметности, које производе естетску вредност уметничког дела у другим уметностима непоновљивом процесу уметничког рада, представља основу подвајања графичке уметности на традиционалистичко и прогресивно усмерење. То указује да је графика као уметничка дисциплина превасходно детерминисана њеном техничком основом и атрибутима техничке „перфекције” наслеђеним из занатске традиције што је у знатној мери и одредило технолошку условљеност њеног развоја. Техницизам и тежња реалитету у изразу чинили су током модерног периода преовлађујуће вредности графичке уметности, а њен развој у првој половини XX века био је усмерен тек на техничка проширења изражајних могућности које на ефикаснији начин пружају резултате у складу са наведеним вредностима.

Дисциплинарни домен графичке уметности у овом периоду дефинисан је конвенцијама о статусу графичког оригинала, прихватљивим графичким техникама, уметниковом поступању, обавезној пратећој сигнатури и ограниченом тиражу, које као такве врше функцију њених граничних параметара. Функционалност и одрживост ових конвенција готово истовремено се показала упитним или проблематичним. На основу анализе активности индивидуалних и институционалних актера са енглеске и француске културне средине указали смо да су поједине конвенције уведене пре као

стратегија заштите уско економских интереса издавача, трговаца и галериста пре него статусног положаја уметника. Упркос томе, бројни пуристички уметници, цеховна удружења и организатори графичких изложби данас се и даље придржавају ових конвенција као кључних за графички идентитет иако њихово порекло евидентно има блискије везе са тржишним мотивима пре него са естетским и техничким карактеристикама графичке уметности. У сваком случају до почетка XX века увођењем ових конвенција речник ликовне уметности проширен је појмовима оригинални графички отисак и тираж. Иако се појам оригиналног графичког отиска чинио као контрадикција по себи, с обзиром да је главна карактеристика графике *умноживост* што је супротно појму оригинала схваћеног као непоновљивог униката, у замисли оригиналног графичког отиска садржан је стваралачки поступак који у исходу резултира уметничким делом у статусу мултиоригинала, тј. графичким отиском умноженим у утврђеном броју идентичних отисака једнаке вредности заједно окупљених у затворени и често ограничени тираж. Извесне контроверзе о ограничавању тиража јавиле су се рано на основу различитих и супротстављених мишљења међу колекционарима, ликовним критичарима и уметницима, и безмало у истом облику трају и данас.

Потребу за прецизирањем појма графичког оригинала сагледали смо кроз преглед резолуција које су донешене средином XX века поводом административног регулисања промоције националне уметности и размене културне баштине и презентације актуелности графичке продукције на интернационалним изложбама, бијеналима и тријеналима. Дефиниције графичког оригинала које смо детаљно изложили у потпоглављу 2.2. *Конвенције у оригиналној графици* демонстрирају технички императив графике, усмеравање уметника на мануелни рад и употребу традиционалних техника, и као такве већ су у тренутку доношења биле у супротности са истовременим дешавањима на уметничкој сцени и са бројним индивидуалним (графичким) праксама уметника који су у свом раду у све већој мери примењивали репродукцијске технике и комерцијалне поступке штампе, односно расположива средства која су омогућавала умножавање оригиналних уметничких дела.

Декларативно проглашење и фактичко освајање аутономије оригиналне графике подразумевало је и њено увођење у поље културе, односно примену практичних и теоријских друштвених и културних протокола за приказивање графичких отисака као уметничких дела. У одвојеним случајевима размотрили смо у три појавна облика институционалне инстанце валоризовања уметности (музеј, изложба и кустос) које

естетској „датости” графичке уметности прикључују своје матичне културне, политичке или идеолошке концепте, чиме смо показали да је перцепција (историје, традиције и дисциплинарности) графичке уметности великим делом обликована дејством моћи ових институционалних позиција због чега смо их означили матрицама.

У трећем поглављу разматрали смо последњу и текућу развојну фазу савремене графичке уметности, у периоду од половине XX века до данас, сагледану кроз три релације са актуелним кретањима, оријентацијама и тенденцијама у уметности у датом периоду. За разлику од претходних поглавља у којима смо развој графике излагали линеарним временским током у овом поглављу изводимо местимично скоковит преглед значајних уметничких појава у густој другој половини XX века према њиховој важности и блискости/сродности са графичком уметношћу. Из тог разлога нагласили смо да реч *савремено* у карактерисању треће развојне фазе графике није употребљена у својству временске одреднице већ као маркер за уметничке појаве које кроз критички став према савременој свакодневници актуелизују и проблематизују своју савременост, у којима смо притом фокусирали оне уметнике у чијим појединачно и упоредно разнородним праксама препознајемо а) примену и ре/контекстуализацију графичког принципа умноживости у духу новог времена (технологија и друштвених односа) и/или б) операционализацију графичких поступака и техника, као блиску стратегију у њиховом деловању. На првом месту указали смо на читав неосвешћен феномен примене графичког принципа умноживости као уметничке стратегије и штампе као оперативног средства у низу разноврсних, разнородних номадских уметничких пракси у овом периоду, критички оријентисаних на актуелност разноврсних и различитих локалних/регионалних/глобалних друштвених прилика. Под уметничком стратегијом у овом контексту подразумевамо оне поступке уметника који одражавају индивидуални приступ у реализацији уметничког дела које у том случају више не изражава одлике неког одређеног или преовлађујућег стила, већ су исход уметничког личног и индивидуалног начина мишљења, планирања и креативног стваралачког поступка за остваривање циљева при чему му било која уметничка техника или дисциплина, комбинација таквих или употреба вануметничких средстава, служе. У том смислу испратили смо неистражене видове операционализације принципа умноживости, категорије тиража и репродуктивилног уметничког дела као стратегије у графици и размотрили је у конкретним случајевима индивидуалних и колективних уметничких пракси које су ломиле графичке каноне и које су преступале успостављене графичке конвенције и естетске одлике графике. Све те микро преступе широм света уметности

предочили смо као подстицај дијалектичког кретања графичке уметности у „дугој” другој половини XX века. Као пример примене једног фундаменталног конституената графике у својству прогресивне уметничке стратегије нарочито смо фокусирали такву службу и функцију тиража у праксама бројних уметника. Тираж и његова величина у приказаним случајевима евидентно превазилазе тек економски чинилац у тржишној стратегији уметника и функционишу на сасвим другачији начин него што је то случај са појединачним графичким отиском као засебним уметничким делом независним од сваког другог отиска из истог тиража. Служећи се комплетним тиражима као унитарним уметничким делом, уметници су помоћу материјалности принципа умноживости креирали упечатљиве наративе или постизали знатно јаче коментаре него што би то било могуће са појединачним графичким отисцима или чак путем других уметничких форми.

На основу разматрања бројних случајева прожимања графике и других уметничких дисциплина и других видова уметничког изражавања и стваралаштва, закључили смо да су графика и/или графички принцип умноживости често саставни део стратегије рада и деловања уметника у којима се понекад само утопе у колаж примењених поступака и примењених техника у изради/реализацији/извођењу дела, или се пак наочито истичу као јединствени носилац дела са дејственим учинком који се само тако може постићи, што не значи да се уметници притом фокусирају на технички аспект као извор квалитета дела. У овом делу истраживања директно смо осветлили то, тада мање или више приметно, присуство графике у свету уметности управо из разлога да би га јасно и недвосмислено назначили и да би уједно указали на прогресиван приступ графици као скупу естетских вредности и концептуалних стратегија које је могуће *преводити* у различите модусе уметничког изражавања, истраживања и продукције а без губљена њеног изворног смисла.

Даље у овом поглављу размотрили смо релацију графичке уметности са новомедијским уметничким праксама и последње медијско проширење графичке уметности изведено на техничкој основи применом дигиталне технологије. Бројне погодности које пружају компјутер и дигитална штампа учинили су их током последње две деценије, у продукцијском погледу, конкурентим традиционалним и модерним графичким техникама. У склопу дигиталне етапе развоја графичке уметности нарочито смо сагледали феномен екранске слике који смо у перспективи даљег евентуалног медијског проширења графичке уметности размотрили као онтолошки скок у графичкој уметности, што смо изложили кроз хипотетички случај једног дигиталног

графичког пројекта који је у реализацији предвиђен за дифузију путем екрана, и који као такав илуструје синтезу бинарне графичке структуре матрица-отисак у „монаду” која се може исказати узоркованом секвенцом бесконачног низа: (...) *отисак је матрица је отисак* (...). На овом месту сугеришемо и да дигитална етапа развоја графике представља остварење електронске утопије ове уметности: ако је мултиоригинал крајњи продукт графике који афирмише традиционалну демократичност графичког медијума, једном ограниченог капацитетима мануелне штампе, онда он дигиталним средствима умножавања достиже ниво апсолутне демократичности и статус хипероригинала.

Дигиталне технологије су омогућиле да природа графичког медија, а посредно и савремени облици графичке уметности, буду видљиви у димензијама свакодневног живота. Такође, захваљујући дигиталној штампи, штампа је постала готово саставна али свакако честа оперативна пракса уметничке продукције почетком XXI века, а репродуктивност нова онтологија уметничког дела. У вези са применом дигиталне технологије у графичкој уметности размотрили смо и утицај који је имала на фундаменталне конституенте графичке уметности – матрицу и тираж као и на концепте копије и оригинала. Наиме, један од учинака дигиталне технологије у уметничкој продукцији је и слабљење границе разликовања оригинала и копије. Дигитална штампа, а посебно дигитални медији, нуде могућност бескрајног идентичног умножавања при чему су све „копије” међусобно идентичне. Артефакти у дигиталном формату (слика, текст, звук) приликом дигиталног умножавања и репродуковања не губе на квалитету, што значи да сваки умножени примерак, пошто је идентичан претходном и у односу на сваки наредни, речником графике може бити „матрица”, тј. полазиште/извор даљег тако разгранатог умножавања идентичних примерака. Другим речима, копија и оригинал се у тако сагледаном наизменичном следу заправо сједињују тако да егзистирају истовремено на истом месту у оба стања, или у једном стању са два појавна облика. Сасвим је извесно да затворени тираж више нема значај као тржишна мера контроле материјалне вредности дела, пошто једно дело које циркулише у дигиталном медијском простору егзистира јавно, лако је доступно и може се даље неконтролисано мултипликовати. Сходно томе, у графици као ванредној уметности мултиоригинала коначно може доћи до укидања промишљања категорије тиража кроз „забрану” коју налаже конвенција затвореног тиража, јер један графички отисак ништа мање или више не чини оригиналним уметничким делом осталих одштампаних 5, 500 или једноставно  $x$  отисака.

За све сагледане случајеве уметничких пракси и примере уметничких дела сасвим сусдржано и са великом резервом смо примењивили одређивање у строгим категоријама, посебно као графиком. Тумачење сагледаних околности развоја графичке уметности под утицајем савремених технологија штампе, других концепција штампе и отискивања или видова умножавања, готово превазилази растегљивост устаљеног значења појма графика којим располажемо у пракси. Зато смо за њихово свеукупно разматрање увели концепт проширеног поља из теоријских разматрања Розалинд Краус нових уметничких форми у релацији са скулптурском дисциплином и њених напора да мапира трансформацију модернистичке медијске специфичности у постмодерну многострукост значења током 1960-их година. Овај Краусин концепт Сузан Талман контекстуализује за сличан случај са графиком тако да смо се даље у раду директно позивали на Талманине увиде о релацији графичке уметности са читавим спектром различитих могућности репродуктивне уметности.

На крају овог поглавља тематизовали смо неодрживост модернистичког разграничења уметничких медијума према техничкој специфичности и естетичкој чистоти. Хетергоност уметности и појава нових хибридних уметничких форми и интермедијских, мултимедијских и/или трансмедијских уметничких пракси током друге половине XX века, посебно под утицајем нове технологије и медија, представљају околности у којима је непримењив појам специфичности медијума базиран на материјалној подлози и техничкој подршци из којих произилазе конвенције конституисања, рецепције и перцепције уметности. Појава уметничких форми и уметничких пракси које одбијају да се идентификују таквим одређењем медијума приметна је и у графичкој уметности. Дела рецентне графичке продукције, у комбинацији формалних одлика старих и нових материјала са новим оперативним поступцима продукције, одликује варијабилност форме у односу на простор и/или време, интерактивност, појачана репродуктивност или нематеријалност форме.

У пратећој студији случаја размотрили смо динамику „односа” између једне институционалне инстанце за презентацију и валоризовање актуелности уметничке продукције с једне стране и реалности графичке уметничке сцене с друге стране, а која у свом трајању рефлектује готово све аспекте развоја графичке уметности које смо претходно сагледали.

Класично (рестриktivно) схватање графике чини саставни део данашње савремене уметности, премда у мањинској заступљености у односу на друге видове графичког и уметничког стваралаштва али са јаким упориштем у нишама излагачке

инфраструктуре интернационалног система уметности. Савремена графичка уметност обухвата читав спектар материјалних и концептуалних могућности стваралаштва организованих око њене репродуктивне природе. Појам графике у проширеном значењу данас би могао да се односи на уметничке поступке и концепте продукције уметничког дела предвиђеног за умножавање тако да оно постоји у форми више истоветних примерака или да већ одражава такву потенцијалност. Тако сагледан појам графике јесте неодређен и наглашено инклузиван, али управо одражава исто такво латентно стање графике које смо препознали у ретроспективном прегледу и разматрању графичких пракси, и других уметничких пракси током XX века, које оперативно примењују или у својој структури продукцијски предвиђају категорије тиража или серије. Тиме би уследило логичко проширивање интервала значења појма *графика* тако да рефлектује шири уметнички и културолошки утицај који је ова уметност остварила и након њених канонских оивичења. Овим завршним разматрањима нећемо придодати неку нову, савременију дефиницију графике јер како смо и показали у истраживању, управо су дефиниције делом заслужне за проблем који смо обрађивали.

Намера овог истраживања била је да укажемо на комплекс историјских, друштвених, идеолошких и економских фактора који су утицали на обликовање графичке уметничке дисциплине, од којих поједини свакако и даље имају утицај на њен статус у систему уметности. Такође намера овог истраживања била је и да се понуди један комплетнији увид у развој графичке уметности како би се потврдила неопходност проширења њеног референтног оквира да би бројни неосвешћени феномени ове уметности постали историјске чињенице. На крају, намера овог истраживања је да се њиме пружи основа или да повод за постављање једне будуће теорије графике, којој смо се овим, надамо се, приближили.

## Литература

1. Abbott Payson Usher, *A History of Mechanical Inventions*, New York: Dover Publications, 2011.
2. Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Process*, London: Archetype Publications, 2012.
3. Adolf Dragičević, Vjekoslav Mikecin, Momir Nikić (yp), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Zagreb: Stvarnost, 1979.
4. Aleš Erjavec, *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, (прев. Андрија Филиповић), Beograd: FMK/Beograd: Orion Art, 2016.
5. Alison G. Stewart, „The Birth of Mass Media: Printmaking in Early Modern Europe”, у: Babette Bohn and James M. Saslow (yp.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester: John Wiley & Sons, 2013, 253-273.
6. Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-century France*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
7. Alpheus Hyatt Mayor, *Prints & People. A Social History of Printed Pictures*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971.
8. Alfred de Lostalot, „Expositions diverse: peintres – graveurs, Société des Aquarellistes français”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, 234-240.
9. Ana Vujanović, „Umetnost nasuprot i posle autentičnosti: ready-made, pop art, postprodukcija i sajberformans”, *Treći program Radio Beograda*, God. 3/4, br. 139/140, 2008, 200-216.
10. Angelina Milosavljević, „Ars Memoriae ulazi u muzej”, *Istorija umetnosti 1-2*, Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 2002, 81-96.
11. Ангелина Милосављевић, „Жива тела: примењена графика у анатомским атласима Андрее Везалијуса из 1543. и Јохана Ремелина из 1609. године”, *Зборник Музеја примењене уметности*, бр. 14, 2018, 15-25.
12. Andrew C. Gow, „The Contested History of a Book: The German Bible of the Later Middle Ages and Reformation in Legend, Ideology, and Scholarship”, *The Journal of Hebrew Scriptures*, Vol. 9, 2009, <https://doi.org/10.5508/jhs.2009.v9.a13>
13. André Mellerio, „La lithographie originale en couleurs”, *L'Estampe et l'affiche*, Vol. 1, Paris, 1898.
14. Andrew Pettegree, Matthew Hall, „The Reformation and the Book: A Reconsideration”, *The Historical Journal*, Vol. 47, No. 4, 2004, 785-808.



15. Anthony Griffiths, „The archeology of the print”, y Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick (yp.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, London/New York: Routledge, 2003, 9-28.
16. Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2005.
17. Arthur C. Danto, „Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary”, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997, 3-20.
18. Arthur M. Hind, *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the year 1914*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1923.
19. Beti Žerovc, „'Making Things Possible': A conversation with Harald Szeemann”, *MJ – Manifesta Journal*, No. 1, 2003, 28-37.
20. Boris Mikoš, „Predgovor”, y: Zoran Kržišnik (yp.), *IV Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani, 1961, n. p., пар. 1.
21. Bradford R. Collins, „The Poster as Art; Jules Chéret and the Struggle for the Equality of the Arts in Late Nineteenth-Century France”, *Design Issues*, Vol. 2, No. 1, 1985, 41-50, <https://doi.org/10.2307/1511527>
22. Breda Škrjanec, „Print World”, y: Mirjam Behek (yp.), *The 24th International Biennial of Graphic Arts*, (каталог изложбе), Ljubljana: MGLC, 2001, 55-79.
23. Breda Škrjanec, „Fifty Years of the International Biennial of Graphic Arts”, y: Christophe Cherix, Madeleine Goodrich Noble (yp.), *25th International Biennial of Graphic Arts*, (каталог изложбе), Ljubljana: MGLC, 2003, 25-40.
24. Breda Skrajanec, „How the Ljubljana International Biennial of Graphic Arts Paved the Way into the Public Space”, y: Jan Pettersson (yp.), *Printmaking in the Expanded Field*, (зборник са симпозијума), Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2015, 219-236.
25. Bruce Glaser, Lucy R. Lippard, „Questions to Stella and Judd”, y: Gregory Battcock (yp.), *Minimal art*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, 148-164.
26. Valentina Tanni, *Eternal September. The Rise of Amateur Culture*, Brescia: Link Edition/Ljubljana: Aksioma, 2014.
27. Vesna Vuković (yp.), *William Morris: O umjetnosti i socijalizmu*, Zagreb: BLOK, 2019.

28. Вил Дјурант, *Ренесанса. Историја италијанске цивилизације: 1304-1576*, Београд: Народна књига-Алфа, 1999.
29. Vladimir Vlasak, „Mašinska umetnost”, *Umetnost*, br. 38, 1974, 34-40.
30. V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Београд: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.
31. Gabriel Austin, Richard Field, Hubert Prouté, June Wayne, „Alice in Dali-Land: On Originality”, *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 3, No. 2, 1972, 25-29.
32. Garry Neill Kennedy, *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge: MIT Press, 2012.
33. George Sarton, *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450-1600)*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
34. Germano Celant, „Dirty Acconci”, *Artforum*, Vol. 19, No. 3, 1980, 76-83.
35. Gemma Cowan, „Generative Systems: Sonia Landy Sheridan as Artist/Master of the Machine”, *Visual Resources*, Vol. XXII, No. 4, 2006, 325-342.
36. Gordon J. Fyfe, „Art and reproduction: some aspects of the relations between painters and engravers in London 1760-1850”, *Media, Culture & Society*, Vo. 7, 1985, 399-425.
37. Gregor Dražil, *Menedžer da sem? Sem./Am I a manager? Yes, I am.*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2020.
38. Gregor Dražil et al., *Shifts in the Canon. The Nature and Significance of the Prizes Awarded by the International Juries of the Ljubljana Biennial of Graphic Arts*, Ljubljana: MGLC, 2020.
39. Gretchen Berg, „Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol”, y: Michael O'Pray (yp.), *Andy Warhol: Film Factory*, London: BFI Publishing, 1989, 54-56.
40. Gulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Београд: Nolit, 1982.
41. David Bourdon, *Warhol*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishing, 1989.
42. David Novitz, *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*, Chistchurch: Cybereditions Corporation, 2001.
43. Daniel Marzona, Uta Grosenick, *Minimal Art*, Köln: Taschen, 2004.
44. Daniel Weissbort, Astradur Eysteinnsson (yp.), *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
45. Darko Glavan, *Josip Butković. Od grafike do nove umetničke prakse i nazad*, Zagreb: HDLU/Grad Rijeka, 2008.
46. Darko Fritz, „New Tendencies”, *Oris*, br. 54, 2008, 176-191.

47. Deborah Wye (yp.), *Thinking Print: Books to Billboards, 1980–95*, (каталог изложбе), New York: The Museum of Modern Art, 1996.
48. Desmond Rochfort, *Lines of Site: Ideas, Forms and Materialities*, (каталог изложбе), Alberta: The University of Alberta Press, 1999, 8-11.
49. Diane Kirkpatrick, *The Art of Sonia Landy Sheridan*, Hanover: Hood Museum of Art, 2009.
50. Donald Judd, „Specific Objects”, *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*, 1965, 181-189. Препис доступан на: [http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/21164926/Specific\\_Objects\\_1964.pdf](http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/21164926/Specific_Objects_1964.pdf)
51. Đovani Gocini, *Istorija novinarstva*, Beograd: Clio, 2001.
52. Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost. 1770-1970-2000. I- III*, Beograd: Clio, 2004.
53. Đuro Šušnjić, „Ideologija”, y: Milan Matić, Milan Podunavac (yp.), *Enciklopedija političke kulture*, Beograd: Savremena administracija, 1993, 373-381.
54. Eva Michel, „Collecting in the Age of Enlightenment: The Collecting of Duke Albert of Saxe-Teschen”, y: Andrea M. Gáldy, Sylvia Heudecker (yp.), *Collecting Prints and Drawings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019, 190-202.
55. Elizabeth Gilmore Holt, *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
56. Elizabeth E. Guffey, *Posters. A Global History*, London: Reaktion Books Ltd, 2015.
57. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1980.
58. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2012.
59. Elizabeth M. Hajós, „The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quicchelberg, Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi”, *The Art Bulletin*, Vol. 40, No. 2, 1958, 151-156.
60. Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art 1750–2000*, New York: Oxford University Press, 2005.
61. Emil H. Richter, *Prints – A Brief Review of Their Technique and History*, Boston And New York: Houghton Mifflin Company, 1914.
62. Eric Cameron, „The Lithography Workshop”, y: Garry N. Kennedy (yp.), *NSCAD The Nova Scotia College of Art & Design*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1982, 9-25.

63. Erich Fromm, Annis Fromm, *On Disobedience and Other Essays*, New York: The Seabury Press, 1981.
64. Žak Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Adresa, 2008.
65. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi, 1991.
66. Želimir Košćević, *Venecijanski Biennale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895-1988.*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1988.
67. Zoran Kržišnik (ур.), *I. Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Moderna galerija, 1955.
68. Zoran Kržišnik, „Uvod”, у: Zoran Kržišnik (ур.), *VI Mednarodna grafična razstava*, (каталог изложбе), Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani, 1965, n. p., пар. 2.
69. Ирина Милутиновић, „О културној демократији на неолибералним тржиштима или зашто о укусима треба расправљати”, *Култура*, Бр. 160, 2018, 110-131.
70. Isabelle Tillerot, „Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the Recueil Jullienne”, *Getty Research Journal*, No. 3, 2011, 33-52.
71. J. Lynne Teather, „The Museum Keepers: The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism”, *Museum Management and Curatorship*, No. 9, 1990, 25-41.
72. J. W. Burnham, „The Aesthetics of Intelligent Systems”, у: Edward F. Fry. (ур.), *On the Future of Art*, New York: The Viking Press, 1970, 95-122.
73. Jack Burnham, „Systems Esthetics”, *Artforum*, Vol. 7. No. 1, 1968, 31-35.
74. James Gurney, *Anders Zorn. 101 Etchings*, Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2018.
75. Jan Dirk Baetens, Dries Lyna (ур.): *Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden/Boston: Brill, 2019.
76. Јарослав Пеликан, *Хришћанско предање. историја развоја догмата. Реформација цркве и догме (од 1300. до 1700. године)*, Београд: Гласник, 2011.
77. Jasmina Čubrilo, „Preoznačavanje medija: Zoran Todorović 'Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog'“, у: Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović (ур.), *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa*, (зборник радова), Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016, 141-158.
78. Jayne Wark, „Conceptual Lithography at the Nova Scotia College of Art and Design”, *Journal of Canadian Art History*, No. 30, 2009, 61-88.
79. Jelena Đorđević (ур.), *Studije kulture*, (зборник), Beograd: Službeni glasnik, 2008.

80. Jeremy Black, *Maps and Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.
81. Jerome Mellquist, „Grafica internazionale a Lubiana”, *Comunita*, anno IX, ottobre 1955, numero 33, 50-53.
82. Jeff Rosen, „The Political Economy of Graphic Art Production during the July Monarchy”, *Art Journal*, Vol. 48, No. 1, 1989, 40-45.
83. Jerko Ješa Denegri, „Pretpostavke i karakteristike pojma ‘druga linija’ u ‘Jugoslovenskom umetničkom prostoru’”, y: Ivana Markez Filipović (yp.), *19. Bijenale umetnosti: Smrt umetnosti, živela umetnost*, (katalog izložbe), Pančevo: Kulturni centar Pančeva, 2020, 48-55.
84. Ješa Denegri, „Predgovor”, y: *Izložba serigrafija: Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduz, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej*, (katalog izložbe), Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1968.
85. Ješa Denegri, „Povodom kompjuterskih grafika Petra Milojevića i Edvarda Zajeca”, *Polja*, br. 145, godina XVI, 1970, 4.
86. Ješa Denegri, „IX Međunarodna izložba grafike”, *Polja*, br. 154, god. XVII, 1971, 18-19.
87. Ješa Denegri, „Grafika 1950–1980.” y: *Jugoslovenska grafika 1950–1980.*, (katalog izložbe), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985, 9-15.
88. Ješa Denegri, *Pedesete: Teme Srpske umetnosti (1950-1960)*, Novi Sad. Svetovi, 1993.
89. Ješa Denegri, „Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja”, y: Branislava Anđelković-Dimitrijević et al. (yp.), *Jedan vek grafike: dela iz grafičke zbirke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, (katalog izložbe), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, 11-24.
90. Jörg Schellmann, Mariette Josephus Jitta (yp.), *Donald Judd. Prints and Works in Editions*, Cologne/New York: Edition Schellmann, 1993.
91. Jordan Branch, „Mapping the Sovereign State: Technology, Authority, and Systemic Change”, *International Organization*, Volume 65, Issue 1, 2011, 1-36.
92. José Roca, „The graphic unconscious or the how and why of a print triennial”, y: Ruth Pelzer-Montada (yp.), *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, Manchester: Manchester University Press 2018, 95-103.
93. *Josip Butković – Dvorišta*, predgovor Branko Franceshi, (katalog samostalne izložbe), Zagreb: Galerija Prsten, 2016.

94. Johannes Weber, „Unterthenige Supplication Johann Caroli/Buchtruckers. Der Beginn gedrückter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605”, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Vol. 38, 1992, 257-265.
95. John C. Van Dyke, *Old Dutch And Flemish Masters*, New York: The Century Co., 1911.
96. John F. Hughes et al., *Computer Graphics: Principles and Practice*, Addison-Wesley, 2013.
97. Katharina Zetter-Karner, Monika Girtler (ур.), *Ludwig Heinrich Jungnickel*, (каталог изложбе), Wien: Galerie bei der Albertina, 2021.
98. Kathryn Maxwell, „Future Print: Re-envisioning Printmaking in a Post-Print World”, у: Xu Xinhong (ур.), *Proceedings of the International Printmaking Conference. Academic Papers. Illustrated Talks. Themed Panels*, Hangzhou: China Academy of Art Press, 2015, 392-398.
99. Karl Marx, *Kapital: Kritika političke ekonomije. 1-3*, Beograd: Prosveta: BIGZ, 1979.
100. Karl Marks, Fridrih Engels, *Manifest komunističke partije*, Beograd: Mladost, 1976.
101. Kimberly Schenck, „Cliché-verre: Drawing and Photography”, *Topics in Photographic Preservation*, Vol. 6, 1995, 112-118.
102. Klement Grinberg, „Modernističko slikarstvo”, 3+4, (прев. Нада Сеферовић), Beograd, 1978, 32-35.
103. Koji Kuwakino, „The great theatre of creative thought The Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi ... (1565) by Samuel von Quiccheberg”, *Journal of the History of Collections*, Vol. 25, No. 3, 2013, 303-324.
104. Lazar Trifunović (ур.), *Stara nemačka grafika*, (каталог изложбе), Beograd: Narodni muzej, 1967.
105. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
106. Lev Manovič, *Metamediji: izbor tekstova*, (приредио Дејан Сретеновић), Beograd: Centar za savremenu umetnost – Beograd, 2001.
107. Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Beograd: Clio, 2015.
108. Lejaren A. Hiller, Jr., Leonard M. Isaacson, *Experimental music; composition with an electronic computer*, New York: McGraw-Hill, 1959. Доступно онлајн на: <https://archive.org/details/experimentalmusi00hill/page/n5/mode/2up>
109. Lewis Mumford, *The Condition of Man*, New York/London: A Harvest/HBJ Book, 1973.

110. Lindsay Leard, „The Société des Peintres-Graveurs Français in 1889-97”, *Print Quarterly*, Vol. 14, No. 4, 1997, 355-363.
111. Luj Altiser, „Ideologija i državni ideološki aparati”, y *Ideologija i državni ideološki aparati. Beleške za istraživanje*, Karpos: Loznica, 2019.
112. Lucy R. Lippard et al., *Pop Art*, Beograd: Izdavački zavod *Jugoslavija*, 1977.
113. Lyndal Roper, „Martin Luther’s Body: The 'Stout Doctor' and His Biographers”, *The American Historical Review*, Vol. 115, Issue 2, 2010, 351-384,  
<https://doi.org/10.1086/ahr.115.2.351>
114. Ljiljana Stepančić, „V spomin dr. Zoranu Kržišniku”, y: Bošidar Zrinski, Peter Kisin (yp.), *28. grafični bienale*, (каталог изложбе), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2009, 17-24.
115. Ljiljana Ćinkul, „Aktuelnosti u grafici devedesetih godina”, y: Irina Subotić (yp.), *Umetnost na kraju veka I*, Beograd: Clio, 1998, 202-213.
116. Manuel Castells, *Uspon umreženog društva*, Zagreb: Golden marketing, 2000.
117. Margit Rosen, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, Karlsruhe: ZKM/Cambridge: The MIT Press, 2011.
118. Maria Vittoria Martini, „La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta”, 73-84, (*докторска дисертација*, Università Ca' Foscari Venezia, 2011).  
Доступно на: <http://dspace.unive.it/handle/10579/1125>
119. Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Cologne: Taschen, 2009.
120. Mark U. Edwards Jr., *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Minneapolis: Fortress Press, 1994.
121. Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2008.
122. Martin Luther, et al., *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg: Johann Rhau Grunenberg, 1521, <https://www.loc.gov/item/24013891/>
123. Martin Luther, „An open letter to the Christian nobility”, y: *Works Of Martin Luther With Introductions And Notes. Vol. II*, Philadelphia: A. J. Holman Company and the Castle Press, 1915, 99-147.
124. Martin Luther, „Against the robbing and murdering hordes of peasants”, y *Works Of Martin Luther With Introductions And Notes. Vol. IV*, Philadelphia: A. J. Holman Company and the Castle Press, 1931, 248-254.

125. Martin Luther, *Temeljni reformatorski spisi. Sv. 1*, (прев. Горан Гајшак), Zagreb: Demetra, 2006.
126. Martin H. Jung, „Luthers Aufruf 'An den christlichen Adel' (1520) und seine Folgen”, у Olga Weckenbrock (ур.): *Ritterschaft und Reformation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, 57-74.
127. Martin Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance artist. Projects and patrons, workshop and art market*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011.
128. Marco Livingstone, Dan Cameron, *Pop Art: An International Perspective*, New York: Rizzoli, 1992.
129. Maršal Mekluan, *Gutenbergova galaksija. Nastajanje tipografskog čoveka*, Beograd: Nolit, 1973.
130. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: The MIT Press, 1998, 61-80.
131. Matko Meštrović, *Od pojedinačnog općem*, Zagreb: Mladost, 1967.
132. Max Bense, „The projects of generative aesthetics”, у: Jasia Reichardt (ур.), *Cybernetics, Art, and Ideas*, New York Graphic Society Ltd., 1971, 57-60
133. Max Bense, „Estetika i programiranje”, *Bit International*, br. 1, 1968, 79-88.
134. Max Ross, „Interpreting the new museology”, *Museum and Society*, Vol. 2, No. 2, 2004, 84-103. Доступно на: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/43/65>
135. Meaghan Clarke, „Seeing in Black-and-White: Incidents in Print Culture”, *Art History*, Vol. 35, No. 3, 2011, 574-595.
136. Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
137. Милена Б. Јокановић, „Кабинети чудеса у свету уметности: Употреба историјских модела колекционирања у савременој уметничкој пракси”, (докторска дисертација, Филозофски Факултет, Универзитет у Београду, 2017). Доступно на: <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/9870>
138. Milos Djordjevic, „Edition in/as art”, у: Milos Djordjevic, Dragan Dobrosavljevic (ур.), *Book of proceedings: academic papers/3rd International Printmaking Biennial*, Casak: The Multi-Original Art Platform, 2019, 58-66.
139. Мирко Милетић, Марко М. Ђорђевић, *Од знака до хипертекста*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу; Београд: Србица, 2018.



140. Miroljub Radojković, Mirko Miletić, *Komuniciranje, mediji i društvo*, Novi Sad: Stylos, 2006.
141. Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, London: Thames and Hudson, 1999.
142. Michael Rush, *New Media in Art*, London: Thames and Hudson, 2005.
143. Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga, 1995.
144. Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion Art, 2008.
145. Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (yp.), *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd: Atoča, 2009.
146. Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа, Преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Београд: Орион Арт; Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 2010.
147. Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, Beograd: Orion Art, 2011.
148. Miwon Kwon, „The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal. a Chance to Share, a Fragile Truce”, у: Julie Ault (yp.), *Felix Gonzalez-Torres*, Gottingen: Steidl/dangin, 2006, 281-314.
149. Mječislav Porempski, *Ikonosfera*, Beograd: Prosveta, 1978.
150. Monika Rössing-Hager, „Wie stark findet der nicht-lesekundige Rezipient Berücksichtigung in den Flugschriften?“, у: Hans-Joachim Köhler (yp.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, Stuttgart: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 1981, 77-138.
151. Nick Collins, Julio d'Escrivan (yp.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
152. Nicole Simpson, „Prints on Display: Exhibitions of Etching and Engraving in England, 1770s-1858”, (докторска дисертација, The Graduate Center, City University of New York, 2018). Доступно на: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/2501/](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2501/)
153. Nikola Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
154. Nikola Dedić, „Nacrt za kritiku političke ekonomije umjetnosti”, *Život umjetnosti*, Vol. 104, Br. 1, 2019, 25-51.
155. Oto Bihalji-Merin, „Grafika u tehnološkom veku”, *Umetnost*, br. 29-30, 1972, 5-11
156. Päivikki Kallio, „New strategies – Printmaking as a spatial process, as a transmissional process, and as a spatial-transmissional process”, у: Jan Pettersson (yp.), *Printmaking*

- in the Expanded Field*, (зборник са симпозијума), Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2015, 81-100.
157. Pamela Jennings, *New Media Arts / New Funding Models*, Rockefeller Foundation - Creativity and Culture Program, 2000.
  158. Pat Gilmour, *The mechanised image: An historical perspective on 20th century prints*, Arts Council of Great Britain, 1978.
  159. Paul Catanese, Angela Geary, *Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, London: A&C Black Publishers, 2012.
  160. Peter Birger, *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 1988.
  161. Peter Weibel, „The post-medial condition”, *Arte ConTexto*, No. 6, 2005, 11-15.
  162. Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
  163. Пјотр Пјотровски, *Критички музеј*, Београд: Европа Ностра Србија/Центар за музеологију и херитологију, 2013.
  164. Phillip Dennis Cate, Gale B. Murray, Richard Thomson (ур.), *Prints Abound. Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art*, Washington: National Gallery Of Art/London: Lund Humphries, 2000.
  165. Philipp Robinson Rössner, „Martin Luther and the making of the modern economic mind”, *International Review of Economics*, 66, 2019, 233-248.
  166. Raymond L. Wilson, „The Rise of Etching in America's Far West”, *Print Quarterly*, Vol. 2, No. 3, 1985, 194-205.
  167. Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
  168. Robert, L Carneiro, „A Theory of the Origin of the State”, *Science*, Vol. 169, Issue 3947, 1970, 733-738.
  169. Robert Rauschenberg, „Notes on Stoned Moon”, *Studio International*, Vol. 178, No. 917, 1969, 246-247.
  170. Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад: Светови, 2004.
  171. Robert W. Scribner, *For the sake of simple folk: popular propaganda for the German Reformation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
  172. Robert W. Scribner, „The Reformation movements in Germany”, у: G.R. Elton (ур.), *The New Cambridge Modern History: The Reformation 1520-1559*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 69-93.

173. Roberto Santamaria, „'Amantissimo di stampe e instancabile a farne raccolta': nuovi elementi per la collezione di Giacomo Durazzo”, y Luca Leoncini (yp.), *Giacomo Durazzo. Teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, Genova: Sagep Editori, 2012, 119-141.
174. Robin Lenman, *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.
175. Roger Marx, *Société de Peintres-Graveurs Français: Troisième Exposition*, Galerie Durand-Ruel, Paris, 1891, 5-10.
176. Rona Schneidr, „The American Etching Revival: Its French Sources and Early Years”, *American Art Journal*, Vol. 14, No. 4, 1982, 40-65.
177. Ronan Deazley, Martin Kretschmer, Lionel Bently (yp.), *Privilege and Property. Essays on the History of Copyright*, Cambridge: Open Book Publishers, 2010.
178. Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8, 1979, 30-44.
179. Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 1999.
180. Samuel Y. Edgerton, „The Renaissance Development of the Scientific Illustration”, y: John W. Shirley, David F. Hoening (yp.), *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library; London: Associated University Presses, 1985, 168-197.
181. Sarah Suzuki, „Print People: A Brief Taxonomy of Contemporary Printmaking”, *Art Journal*, Vol. 70, No. 4, 2011, 6-25.
182. Sarah Werner, *Studying Early Printed Books, 1450-1800: A Practical Guide*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
183. Szombathy Bálint, „Kratka povijest Mađarske elektrografije”, y: Szombathy Bálint, *A magyar elektrográfia rövid története*, Szigetvár: Szigetvári Kultúr/Zöld Zóna Egyesület, 2012, 53-62. Доступно на: [http://kepiras.com/kepiras\\_fuzetek/szombathy\\_elektrografia\\_tortenete.pdf](http://kepiras.com/kepiras_fuzetek/szombathy_elektrografia_tortenete.pdf)
184. Slobodan Sadžakov, Mihael Antolović, „Reformacija i moral”, *Filozofska istraživanja*, Br. 152, God. 38, Sv. 4, 2018, 747-759.
185. Ségolène Le Men, „Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire”, y: Michael R. Orwicz (yp.), *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1994, 88-108.

186. Stanley Appelbaum, *The Complete „Masters of the poster“: all 256 color plates from „les Maîtres de l'affiche“*, New York: Dover, 1990.
187. Stephen J. Eskilson, *Graphic Design: A New History*, Yale University Press, 2019.
188. Stephen N. Joffe, Veronica Buchanan, „The Andreas Vesalius Woodblocks: A Four Hundred Year Journey from Creation to Destruction”, *Acta Med Hist Adriat.*, Vol. 14, No. 2, 2016, 347-372.
189. Steven Ozment, *Protestants: The Birth of a Revolution*, New York: Doubleday, 1993, 46; Andrew Pettegree, *Europe in the Sixteenth Century*, Oxford: Blackwell, 2002.
190. Steven Ozment, *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*, New Haven/London: Yale University Press, 2013.
191. Steven Félix-Jäger, *Pentecostal Aesthetics: Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, Leiden-Boston: Brill Academic Publishers, 2015.
192. Steven Henry Madoff (yp.), *Art school: Propositions for the 21st century*, Cambridge: MIT Press, 2009.
193. Susan Lambert, „The status of the reproduction”, у: Ruth Pelzer-Montada (yp.), *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, Manchester: Manchester University Press 2018, 141-154.
194. Susan Morris, *Museums and New Media Art*, Research report commissioned by The Rockefeller Foundation, 2001.
195. Susan Tallman, „Turf Wars: Printmaking in the Expanded Field”, у: Jan Pettersson (yp.), *Printmaking in the Expanded Field*, (зборник са симпозијума), Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2015, 257-276.
196. Sharon Macdonald, „Museums, National, Postnational and Transcultural Identities”, *Museum and Society*, Vol. 1, No. 1, 2003, 1-16. Доступно на: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/3/50>
197. Татјана Драгичевић Радичевић, „Корпоративни капитализам, крај једне доктрине – апстракционизам или креативна деструкција”, *Политичка ревија*, Година (XXII) IX, Vol. 25, Бр. 3, 2010, 157-174.
198. Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, (прев. Андрија Филиповић), Beograd: Orion Art, 2014.
199. Timothy Van Laar, „Printmaking: Editions as Artworks”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 14, No. 4, 1980, 97-102.
200. Tony Scherman, David Dalton, *Pop. The Genius of Andy Warhol*, New York: Harper Collins Publishers, 2009.

201. Tony Fusco, *Official Identification and Price Guide to Posters*, New York: House of Collectibles 1990.
202. Trevor Fawcett, „Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction”, *Art History*, Vol. 9, No. 2, 1986, 187-212.
203. Théophile Gautier, „Un Mot sur L’Eau-Forte”, *Société des Aquafortistes. Eaux-fortes modernes originales et inédites*, Première année, Premier volume, Paris, 1863.
204. Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
205. Francis Seymour Haden, *The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts, and to be Represented as Such in the Royal Academy of Arts*, London: Metchim and Son, 1883. Доступно на:  
<https://archive.org/details/relativeclaimse00hadegoog/page/n10/mode/2up>
206. Francesca Franco, „The First Computer Art Show at the 1970 Venice Biennale: An Experiment or Product of the Bourgeois Culture”, y: Sean Cubitt, Paul Thomas (yp.), *Relive: Media Art Histories*, Cambridge/London: The MIT Press, 2013, 119-134.
207. Frieder Nake, „Umjetnička produkcija kao proces odlučivanja”, *Bit International*, br. 2, 1968, 45-50.
208. Frieder Nake, „Klasifikacija kompjuterske grafike”, *Bit International*, br. 7, 1971, 155-162.
209. Hans-Joachim Köhler, „Erste Schritte zu einem Meinungsprofil der frühen Reformationszeit”, y: Dieter Stievermann (yp.), *Martin Luther: Probleme seiner Zeit*, Stuttgart: Volker Press, 1986, 244-281.
210. Hans-Joachim Köhler, „The Flugschriften and their Importance in Religious Debate: A Quantitative Approach”, y: Paola Zambelli (yp.), *Astrologi Hallucinati: Stars and the End of the World in Luther's Time*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1986, 153-175.
211. Hans W. Singer, William Strang, *Etching, Engraving and the Other Methods of Printing Pictures*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1897.
212. Heijo Klajn, *Mali leksikon štamparstva i grafike*, Beograd: IZ Jugoslavija, 1979.
213. Hilton Kramer, „Frank Stella: 'What You See Is What You See'”, *The New York Times*, Sunday, December 10, 1967, 39.
214. Heinz Schilling, *Kleinbürger: Mentalität und Lebensstil*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2003.
215. Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *Fotografija. Sažeta istorija*, Beograd: IZ Jugoslavija, 1973.

216. Huber van der Berg, Valter Fenders (yp.), *Leksikon avangarde*, Beograd: Službeni glasnik, 2013.
217. Hubert von Herkomer, *Etching and Mezzotint Engraving: Lectures Delivered at Oxford*, London: Macmillan and Co., 1982.
218. Hugh Merrill, *Preaching to the Choir*, Kansas City: Chameleon Press, 2018.
219. Hugh Paton, *Etching, Drypoint, Mezzotint. The Whole Art of the Painter-Etcher*, London: Raithby, Lawrence & Co., 1895.
220. Carl Zigrosser, *The Book of the Fine Prints*, New York: Crown Publisher, Inc., 1956.
221. Carl Zigrosser, Christa M. Gaehde, *A Guide to the Collecting and Care of Original Prints*, New York: Crown Publishers and Print Council of America, 1965.
222. Carroll S. Clark, Kathleen A. Preciado (yp.), „Robert Rauschenberg”, Washington: National Collection of Fine Arts/Smithsonian Institution, 1976.
223. Cat Hope, John Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media*, New York: Bloomsbury, 2014.
224. Celina Fox, „The Engravers’ Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London”. *The London Journal*, Vol. 2, No. 1, 1976, 3-31.
225. Clement Greenberg, „Modernist Painting”, y: Francis Francina, Charles Harrison (yp.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York: Harper & Row, 1982, 5-10.
226. Clinton Adams, „Changing times, changing technologies”, *The Tamarind Papers*, Vol. 11, 1988, 68.
227. Charles B. Smith, et al., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
228. Christiane Paul, *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, London: University of California Press. Ltd., 2008.
229. Christiane Paul, *Digital Art*, London: Thames & Hudson, 2015.
230. Christien Melzer, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett: Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560-1738)*, Hildesheim: Olms, 2010.
231. Christopher L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden/Boston: Brill, 2004.
232. Cynthia Burlingham, „Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France”, y Lee Hendrix (yp.), *Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, 5-16

233. Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar: Prva književna komuna, 1988.
234. Džudit Batler, *Tela koja nešto znače*, Beograd: Samizdat B92, 2001.
235. „Quarante clichés-glace de J.B.C. Corot, C. Daubigny, E. Delacroix, J.F. Millet, Th. Rousseau, tirés sur les plaques provenant de la collection de M. Cuvelier”, Paris: M. Le Garrec, 1921,
236. Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974.
237. Walter Hopps, Susan Davidson, *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York: Guggenheim Museum Pubns., 1997.
238. Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1999.
239. William James Stillman, *Old Italian Masters*, New York: The Century Co., 1892.
240. William John Stannard, *The Art Exemplar*, London: Stannard and Rae, 1859.
241. William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge: Harvard University Press, 1953.
242. William A. Fetter, „Computer Graphics”, y: *Design Quarterly*, No. 66/67, 1966, 14-23.  
Wolf Lieser, *The World of Digital Art*, Potsdam: h.f.ullmann, 2010.

## Вебографија

1. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/JESA-DENEGRI~pe4390/>
2. <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/what-original-print-pamphlet-8324>
3. <https://bienale.si/1>
4. <https://bienale.si/od-bienala-do-bienala/>
5. <https://www.bnf.fr/fr/les-collections-destampes#bnf-diff-rents-modes-d-entr-e>
6. <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>
7. <https://www.vda.lt/en/doctoral-studies/congress-2021>
8. <https://www.etymonline.com/word/print>
9. <https://journals.openedition.org/estampe/632#>
10. <http://www.zauberklang.ch/timeline.php>
11. <https://kupferstich-kabinett.skd.museum>
12. <https://printcouncil.org/defining-a-print/>
13. [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf)
14. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/)
15. <https://www.nypl.org/printing-women-selections#Anchor%202>
16. <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/paper-stacks>
17. [https://www.fineart.co.uk/buying/Stamp\\_of\\_Authenticity.aspx](https://www.fineart.co.uk/buying/Stamp_of_Authenticity.aspx)
18. <http://freundeskreis-kupferstich-kabinett.de>
19. <https://www.freunde-skd.de>
20. <https://www.csedt.org/presentation/>
21. <https://wentrupgallery.com/en/news/walter-benjamin-das-kunstwerk-im-zeitalter-seiner-technischen-reproduzierbarkeit-interpretation-timm-ulrichs-die-photokopie-der-photokopie-der-photokopie-der-photokopie>
22. *About NSCAD Lithography Workshop* <https://litho.nscad.ca/about/>
23. Ad Stijnman, „Terms in Print Addresses: Abbreviations and Phrases on Printed Images 1500–1900”, 2020, [https://9ea6427a-9293-483f-80d4-9523d4ed999b.filesusr.com/ugd/6b3a67\\_db9199dc0985433bb58448cd13c5589c.pdf](https://9ea6427a-9293-483f-80d4-9523d4ed999b.filesusr.com/ugd/6b3a67_db9199dc0985433bb58448cd13c5589c.pdf)
24. „Art scena: Sanja Kojic Mladenov”, 2021, интервју, доступан на: <http://www.seecult.org/vest/art-scena-sanja-kojic-mladenov>



25. Aneta Stojnić, „Digitalna umetnost u doba digitalne kulture”, 2018,  
<https://fmk.singidunum.ac.rs/blog/digitalna-umetnost-u-doba-digitalne-kulture/>
26. Atelier Populaire, „Posters from the Revolution: Paris, May 1968”, 1969,  
<https://theanarchistlibrary.org/library/atelierpopulaire-usine-universite-union-posterfromtherevolution-parismay1968#toc1>
27. „Beti Žerovc za STA: Umetniški dogodek je trenutno izredno aktualen medij”, интервју, 2011, водила Татјана Земљић, <https://misli.sta.si/1674248/beti-zerovc-za-sta-umetniski-dogodek-je-trenutno-izredno-aktualen-medij>
28. *Bit International*, архива часописа, <http://www.mg-lj.si/en/web-content/2295/bit-international/>
29. Boris Groys, „Comrades of Time”, *e-flux journal*, No. 11, 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
30. Bruno Munari, *Manifesto of Machinism*, 1938,  
<http://www.panarchy.org/munari/machinism.html>
31. Guy Debord, „Attestations”, (прев. Reuben Keehan),  
[www.cddc.vt.edu/sionline/postsi/attestations.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/postsi/attestations.html)
32. Guy Debord, *Društvo spektakla*, (прев. Алекса Голијанин), Београд: Anarhija/Blok 45, 2017, <https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Guy-Debord-Drustvo-spektakla-2017.pdf>
33. David Bagchi, „Printing, Propaganda, and Public Opinion in the Age of Martin Luther”, 2016, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.269>
34. Elena Goukassian „What Happens When People Start Selling Posters an Artist Gave Away for Free”, 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-people-start-selling-posters-artist-free>
35. „Интервју з Зораном Крџишником”, интервју водила Бети Жеровц (Beti Žerovc), 2007,  
<https://29graficnibienale.wordpress.com/zgodovina/intervju-z-zoranom-krzisnikom/#refOPOMBA1>
36. Jane Kinsman, *Kenneth Tyler printmaking collection. History of the collection.*  
[https://nga.gov.au/internationalprints/tyler/content/history.cfm#\\_ednref3](https://nga.gov.au/internationalprints/tyler/content/history.cfm#_ednref3)
37. „Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation”, <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>
38. Ješa Denegri, „Југословенски уметнички простор”, *Sarajevske sveske*, br. 51, (онлајн издање), 2017, <http://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnicki-prostor>

39. Ješa Denegri, „Primer izložbe Jugoslovenske grafike u organizaciji Muzeja savremene umetnosti u Narodnoj galeriji u Pragu 1968. godine”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_jdenegri.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_jdenegri.php)
40. Lev Manovich, „Post-media Aesthetics”, [http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29\\_article\\_2001.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf)
41. Liam Considine, „Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, Tate Papers, No.24, 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>
42. Linda Yablonsky, „Wade Guyton’s Monument to Epson”, 2010, <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/05/06/artifacts-wade-guytons-monument-to-epson/>
43. Lovorka Magaš Bilandžić, „Izložba *Sto listova jugoslovenske moderne grafike* Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih”, *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti*, br. 62, 2019, 139-157. Доступно онлајн на: <https://hrcak.srce.hr/239561>
44. Luis Camnitzer, „Printmaking: A Colony of the Arts”, 2006, <http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Printmakingacolony.pdf>
45. Jürgen Wilke, „Censorship and Freedom of the Press”, *European History Online*, Mainz: Leibniz Inst. f. Europ. History, 2013, <http://www.ieg-ego.eu/wilkej-2013a-en>
46. Mark Stone „Protest Production“, 2019, <https://henrimag.com/?p=9745>
47. „Nettime i Nettime publikacije”, <http://www.ljudmila.org/~vuk/@patriidi/nettime.htm>
48. Miloš Đorđević, „Značaj konferencija i simpozijuma posvećenih grafičkoj umetnosti”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_mdjordjevic.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_mdjordjevic.php)
49. Miško Šuvaković, „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma - slučaj socijalističke Jugoslavije 1945-1991. ”, *Sarajevske sveske*, br. 51, (онлајн издање), 2017, <http://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern>
50. Nikolas Toburn, „Anti-knjiga *Mémoires*”, у: *Anti-knjiga: Materijalni tekst i političko izdavaštvo*, Novi Sad: kuda.org, 2014, 165-175. Доступно на: <https://www.kuda.org/sites/default/files/docs/%2B%20Anti-knjiga%20%282014%29.pdf>
51. Oliver Marchart, „The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery”, OICURATING, Issue 46, 2020, 22-29, [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue46/OnCurating\\_Issue46\\_WEB.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf)

52. Петро Котляров, „Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи”, *Text and Image: Essential Problems in Art History*, Vol. 1, No. 5, 2018, 34-42, <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/592330.pdf>
53. Situacionistička internacionala, „Diverzija (détournement)”, *Definicije*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-definicije>
54. Slavko Timotijević, „Jedan kišni dan - a sećanja naviru. ZADOVOLJSTVO UMNOŽAVANJA, povodom virtuelnog simpozijuma o grafici danas”, 2021, [https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum\\_stimotijevic.php](https://www.grafickikolektiv.org/html/simpozijum_stimotijevic.php)
55. Thomas Dreher, „Computer Graphics”, *History of Computer Art*, <http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-III.2e.html#Analoggrafik>
56. Thomas Kaufmann, „Luthers kopernikanische Wende”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, October 27, 2013, [https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/reformationstag-luthers-kopernikanische-wende-12636264-p4.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_3](https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/reformationstag-luthers-kopernikanische-wende-12636264-p4.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3)
57. Carl Heinrich Von Heineken, *Idée générale d'une collection complète d'estampes: Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres d'Images*, Vienne: J. P. Kraus, 1771. Доступно на: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525109k/f29.item.texteImage>
58. Christien Melzer, „Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738”, *RIHA Journal*, 2010, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/68532/63139>
59. Christian Nolle, „Books of Warfare, The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959”, [http://www.virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html)
60. „What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)”, *Art News*, New York, November, 1963, <https://theoria.art-zoo.com/interview-with-gene-swenson-andy-warhol/>

## Биографија

Милош Ђорђевић је рођен 1978. године у Ћуприји где је завршио средњу школу. Дипломирао је на Факултету уметности у Приштини, ликовни смер – графички одсек, 2001. године. Магистарске студије завршио је на Факултету ликовних уметности у Београду, графички одсек, 2007. године. Интердисциплинарне докторске студије *Теорија уметности и медија* уписао је 2011. године и испунио је све обавезе предвиђене програмом студија, с просечном оценом 9,83.

Излагао је на више међународних конференција посвећених графичкој уметности, међу којима: *Графика на/иза ивице*, Графички колектив, Београд, 2021; *Third International Academic Printmaking Alliance Printmaking Academic Symposium*, International Printmaking Institute, Beijing, China, 2020; *Impact International Printmaking Conference* (Dundee, Scotland, 2013; Hangzhou, China, 2015; Santander, Spain, 2018), и др.

Од 2015. године као спољни сарадник учествује у раду комисије *International Latgale Graphic Art Symposium* у организацији уметничког центра Mark Rothko Art Centre у Даугавпилсу у Летонији. Од 2018. године учествује у организацији Међународног бијенала графике у Чачку као координатор академске секције конципиране као интердисциплинарна платформа за истраживање графичке уметности.

Учествовао је на преко 200 групних изложби у земљи и иностранству. Приредио је више од 20 самосталних изложби у земљи и иностранству. Награђиван је више пута за уметнички рад.

Аутор је уметничког пројекта *Third Edition* реализованог у Tir Gallery, Nova Gorica, Slovenia и Institut für Alles Mögliche, Berlin, Germany, 2012. године и групне изложбе *Jamais vu: un e evanouissement* у Српском културном центру у Паризу 2017. године. Оба пројекта су реализована уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије.

Ради као доцент на Факултету педагошких наука у Јагодини у области Ликовна уметност са методиком наставе.

Члан је УЛУС-а од 2005. године и оснивач је више уметничких колектива са којима излаже и учествује на изложбама у земљи и иностранству.

Објавио је следеће радове у часописима, зборницима и књигама:

1. Djordjevic M. (2020). Printmaking community in Serbian artistic and cultural space. У: Wang Huaxiang et al. (ур), *Third International Academic Printmaking Alliance Printmaking Academic Symposium*, (каталог и међународни зборник излагања), Beijing: China Academy of Fine Art, 375-280.
2. Djordjevic M. (2019). Edition in/as art. У: Djordjevic M., Dobrosavljevic D., (ур.), *Academic papers / 3rd International Printmaking Biennial*, (међународни зборник радова), Сасак: The MultioriginalArt Platform, 58-66. (ISBN 978-86-900635-1-2)
3. Ђорђевић Ј. и Ђорђевић М. (2017). Аутопортрети српског идентитета. *Српски језик, књижевност, уметност. Књига 3*, (међународни зборник радова), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 347-356. [УДК 323.1:75(497.11)]
4. Ђорђевић Ј. и Ђорђевић М. (2016). Уметничко образовање - компаративна анализа културних политика. *Узданица - часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке*, год. XIII, бр. 2, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина, 117-128. [УДК: 37.036(4) 316.75(4)]
5. Ђорђевић М. (2015). Franc Fanon. У: Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić (ур.), *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Beograd: Orion Art/FMK, 577-590. (ISBN 978-86-6389-022-0)
6. Ђорђевић М. (2015). Printmaking 2.0. In: *IMPACT 9 International Printmaking Conference: Academic Papers/Illustrated Talks/Themed Panels* (међународни зборник радова), Hangzhou: China Academy of Arts, 269-274. (ISBN 978-7-5503-0957-9)
7. Ђорђевић М. (2015). Novi mediji - strategija revitalizacije ili relativizacije grafičke umjetnosti. In *Media Res*, časopis filozofije medija, Vol. 4, br. 6, Zagreb: Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, 924-931. (UDK 004.087:76)
8. Ђорђевић М. (2015). Contemporary Edge vs. Traditional core. У: Vaiva Kovieraite (ур.), *Graphics from Different Perspective* (публикација међународног пројекта), Šiauliai: University in Šiauliai, Lithuania, 8-15. (ISBN 978-609-8186-00-0)
9. Сарвановић А., Васић Ј. Ђорђевић М., и Кесић С. (2014). Уметничке школе и модерна уметност у Србији. У: Мишко Шуваковић (ур.), *Историја уметности у Србији XX век. Том 3: Модерна и модернизми, 1878-1941*, Београд: Орион ар, 675-690. [ISBN 978-86-6389-005-3 (ОА); UDK 7(497.11)"19"]

10. Ђорђевић М. (2014). Утицај технологије на људско тело у савременој уметности. *Узданица - часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке*, год. XI, бр. 1, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина, 37-46. [UDK: 141.319.8:004.738.5 (316.776.32/.33)]
11. Ђорђевић М. (2013). Деконструкција релационе естетике Николе Буриоа. *Липар - часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, бр. 50, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 189-199. [UDK 7.01:929]
12. Ђорђевић М. (2012). Постпродукција - глобална уметничка пракса. *Српски језик, књижевност, уметност. Књига 3*, (међународни зборник радова), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 83-89. [ISSN 7:621.39 (7.01)]

### Изјава о ауторству

Потписани-а Милош Ђорђевић  
број индекса Ф4/М

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

УМЕТНИЧКО ДЕЛО ОД МЕХАНИЧКЕ ДО ДИГИТАЛНЕ  
РЕПРОДУКЦИЈЕ - ФАТАЛНА СУДБИНА ГРАФИКЕ

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

Потпис докторанда

У Београду, 31.08.2021

Милош Ђорђевић



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

Име и презиме аутора Милош Ђорђевић

Број индекса Ф4/11

Докторски студијски програм Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

УМЕТНИЧКО ДЕЛО ОД МЕХАНИЧКЕ ДО ДИГИТАЛНЕ РЕПРОДУКЦИЈЕ – ФРАТАЛНА СУДБИНА ГРАФИКЕ

Ментор др. Никола Шуца, ред. проф.

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Милош Ђорђевић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 31.08.2021

M/01/ent



## Изјава о коришћењу

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

УМЕТНИЧКО ДЕЛО ОД МЕХАНИЧКЕ ДО ДИГИТАЛНЕ  
РЕПРОДУКЦИЈЕ - ФРАКТАЛНА СУДБИНА ГРАФИКЕ

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

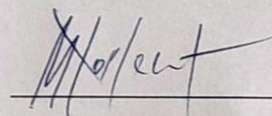
5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 31. 08. 2021



1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.