

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1653088D

УДК 7.01

316.723:7.06

прегледни рад

ГРАФИТИ: КОНСТРУИСАЊЕ ТЕОРИЈЕ ИЗ ИСКАЗА УМЕТНИКА И НЕКЕ НЕДОУМИЦЕ

Сажетак: У раду се анализирају поједини искази уметника који су настали као говор о сопственом раду и уметничким уверењима, али обликовани широко, као општи судови о уметности. Ови искази постају теоријске формулације примењиве на много шири круг дела, па и на радикалније уметничке праксе. При томе се открива питање да ли су за то одговорни уметници или историчари уметности, који се позивају на њихове ставове.

Кључне речи: теорија уметности, графити, 20. век, историја уметности, етичка питања

Историја уметности је, бавећи се својим предметом са историјске дистанце,¹ углавном избегавала да тумачи етичку страну уметности. Она сагледава ликовно дело у контексту развоја уметности или у оквирима времена у ком је настало (историјског периода, културе, друштва, науке, филозофије...) или у вези са уметниковим (јавним и приватним) животом и примећује да уметничко дело по правилу одступа од претходних дела затечене уметности и доноси нешто ново,²

1 Реализовано на пројекту МНТР 147019: *Традиција и трансформација*, потпројекат *Стратегије баштинјења*.

2 Janson, H. W. (1982) *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd: Jugoslavija, str. 9-17.

па и да сам уметников живот неретко одступа од устаљених друштвених норми, у распону од неформалног понашања у комуникацији, преко раскида са грађанским моралом па све до несрећног, изолованог, „уклетог“ уметника или револуционара који мења постојеће устројство света.³ При томе, повремено констатује етичке или морализаторске теме у уметничким делима и углавном не обраћа пажњу на утицај који биографија неког уметника остварује на живот и рад обичних људи.

Проблем

Стање је другачије када је реч о ставовима уметника (сећање, изјава, интервју; стејтмент; декларација, програм, манифест; трактат, предавање; приказ, коментар, есеј, критика), кроз које исказује своју поетику, њене основе и импликације. У тим ставовима препознајемо два слоја података. Један је говор о себи, сопственом животном и уметничком искуству, преференцијама, интенцијама, итд; други је говор о разним уметничким питањима, појавама и уметности уопште, настао генерализовањем и проширивањем поменутог личног, појединачног искуства на читаву област уметности. То су два слоја сродних ставова, који имају заједничку основу у личности и животу уметника, што се може видети на примеру уметника,⁴ уметника-теоретичара,⁵ уметника-предавача,⁶ или уметничких покрета.⁷ Ово је извор необјективности или пристрасности уметника као потенцијалног критичара, која је уочена и проучавана у науци о уметности.⁸ Историја уметности препознаје ове ставове као себи блиску делатност (дакле, не више као део уметности) и питање је да ли би могла да их процењује научном етиком.

Приступ

Етичке недоумице у историји уметности настају увек у ситуацијама слободног одлучивања о деловању и последицама

3 Трифуновић, Л. (1982) *Сликарски правци XX века*, Приштина: Јединство, стр. 14-18.

4 Dibife, Ž. (1996) [odlomci iz pisama i razgovora], *Likovne sveske*, br. 3-4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 135-155.

5 Kandinski, V. (1996) Сећања, *Likovne sveske*, br. 3 - 4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 131-142.

6 Gavrić, G. (2014) *Nacrt za jednu pedagošku praksu: slučaj Paula Klea*, Beograd: Albatros Plus.

7 Драгојевић, П. (2001) *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001, стр. 87-91.

8 Petrović, S. (1989) *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Beograd: Naučna knjiga i Niš: Prosveta.

које из њега проистичу. То деловање се одликује задирањем у „ткиво” ликовног дела (конзервација, рестаурација, реконструкција, заштита добара); утицањем на живот, схватања и рад уметника (ликовна критика); контролисањем услова у којима се уметност ствара, проучава и чува (културна политика); пројектовањем развоја тј. предвиђањем развоја уметности (Ренак је то назвао „прорицањем”).⁹ Чак и самим својим постојањем, историја уметности делује на уметничку продукцију свога доба: она ненамерно даје уметницима моделе за одабир и чување података, кроз њу они постају свесни каталогизирања, описа, поделе на фазе, и осталог.

У односу на наведене активности, теорија само на први поглед изгледа „безазлено”; иако не делује директно, она посредно производи дејства која могу стварати етичке недоумице. Она делује на уметност на више начина: учествује у формирању естетике, која потом утиче на развој уметности; помаже у формирању критичких судова о актуелној уметничкој пракси; формира основно схватање о томе шта је уметност. Управо у тај опсег теоријских ставова, између начелних, условно речено опште-естетских, конкретно-теоријских и критичких смештају се и уметнички искази/ставови о сопственом раду.¹⁰

Захваљујући чињеници да „ни велики естетичари не могу изнутра дубље разумети суштинске стваралачке проблеме као што то могу велики уметници”,¹¹ естетика признаје суд уметника као један од извора естетике, тачније, „естетике одоздо”.¹² Међутим, да ли тако формирана естетика повратно делује на уметност јесте теоријско питање на које се добијају различити одговори у зависности од тога који се историјски период проучава: античка естетика је деловала на себи савремену уметничку праксу,¹³ али почетком 21. века уметност која је медијски, технолошки и тржишно одређена

9 Epilog: umetnost u XX veku, u: Renak, S. (1960) *Apolo. Opšta istorija likovnih umetnosti*, Beograd: Mlado pokolenje(!), str. 436 - 457.

10 Да ли с правом спадају у теорије, требало би посебно расправити. На пример, Barash, M. (1998) *Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York: University Press, заснива своју књигу на анализи научних теорија и књижевних есеја, не на ставовима уметника.

11 Ранковић, М. Утицај естетике на уметност, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, уредници Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 20

12 Grlić, D. (1983) *Estetika*, knj. 2: Eпoha estetike, Zagreb: Naprijed, str. 221-300.

13 Драшкић-Вићановић, И. Утицај естетике на уметност. Грчка ликовна уметност као визуелизација појма, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 145-151.

не стоји под погледом естетике, која проналази атрактивнија подручја испитивања,¹⁴ и има уметника који сами, непосредно, преносе сопствена естетска и теоријска сазнања у своју уметност.¹⁵ Стога је за одговор на наше питање (да ли уметников исказ о уметности – уопштен до облика естетског суда, примењен као теоријски став и усмерен у критику – јесте формулација уз чије формирање и коришћење иде и одређена одговорност) потребно упознати што више историјских примера.

Налази

Овде можемо као пример понудити препознавања графита као уметности, када се из познатих ставова модерних уметника конструише одређена „теорија графита”. Она је неопходна, јер то што се у једном броју савремених ликовних дела графити користе као ликовни мотив, односно као део иконографије савременог простора, још не значи да су графити уметност; то не проистиче чак ни из чињенице да поједини ликовни аутори имитирају технички и ликовни поступак графита. Потребно је неко теоријско оправдање и објашњење постојеће праксе. Као што, рецимо, манифест футуризма омогућава посматрачу да разуме футуристичко дело, његову идеологију и поетику,¹⁶ тако исто би му једна имагинарна теорија графита помогла да их прихвати као уметност. (Тек потом би се могли разумети новији концепти као што су *Street Art*, *Neo-graffiti* и остали.)

Када се, за потребе разумевања графита као изражајне форме, окренемо идејама уметника, наилазимо на велики број формулација које би, мада су настајале у одбрану различитих нових праваца у уметности (импресионизам, симболизам, фовизам, кубизам, футуризам, дада...), могле да важе и за графите с краја 20. века, а чак и да их потврде као један од видова уметничког стварања.

Хронолошки, ове формулације обухватају период од стотинак година, од Манеа до поп-арта. Проблемски гледано, садрже скалу ставова у распону од, условно речено, опште-естетике до посебне теорије ликовних уметности: тумаче суштину уметности и начелна очекивања од ње, циљ

14 Вуксановић, Д. Естетика, *remix* стратегије у култури и савремена уметничка пракса, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 247.

15 Исто, стр. 251.

16 Упоредити: Димовски, В. (2012) *Манифест као посебно дело авангарде*, докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, стр. 10.

уметничког стварања; феномен настанка уметничког дела (или извор стварања) и противљење одређеној затченој пракси; форму, уметников приступ стварању, принципе рада, поступак и конкретне сугестије о реализацији и вредновању дела.¹⁷

Полази се од познавања графита као феномена који нас окружује и од једног броја уочених одлика, могућности, елемената овог начина изражавања. Потом се у уметничким исказима препознају формулације које оправдавају те (или такве) елементе. Резултат, у грубим цртама, сведен за ову прилику само на најбитније ставове, изгледа овако. (У међунасловима су „ударне” новости које постепено померају схватања од традиционално схваћене уметности, ка нечем другом)

Уметност је израз појединца

У низу уметничких исказа истиче се да уметност представља израз аутора, његове личности, емоција, тренутног стања, или његовог духа, идеја, знања, ставова и слично и да као таква комуницира са гледаоцем истих схватања. Мане (Manet) каже да хоће да буде он сам и нико други. Одилон Редон (Redon) објашњава да је уметничко дело „фермент емоције коју умјетник нуди. (...) Дјеловање на дух гледаоца које ће проиizaћи (...) изазваће у њему фикције више или мање значајне, већ према његовој осјећајности и према снази његове уобразиље.”¹⁸ Пол Гоген (Paul Gauguin) подвлачи разлике између стваралаца: „Зашто онда да не стварамо различите хармоније које одговарају нашем душевном стању (...) изражавања мисли помоћу свега осталог (...). Немојте сувише копирати природу. Умјетност је апстракција. Црпи те је из природе удубљавајући се пред њом у маштање.”¹⁹

Уметност није ствар вештине

Полазећи од исте идеје о изразу личности, Ван Гог (Vincent van Gogh) доводи разлике у изразима до крајње границе уметности: „Хоћу да о себи оставим неки спомен у облику цртежа или сликарија израђених не из самозадовољавања каквог укуса у уметничкој ствари, него да изразим један

17 Иста скала препознатљива је и између естетике, теорије и ликовне критике у време формирања неокласицизма, упоредити: Драгојевић, П. нав. дело, стр. 23-63.

18 Ставови из Редоновог дневника, наведени према: Dorival, B. (1957) *Savremeno francusko slikarstvo, 1: Od impresionizma do fovizma 1883-1905*, Sarajevo: Svjetlost, str. 49.

19 У једном свом писму од 14. 1. као и у разговорима: Dorival, B. (1957) nav. delo, knj. 1, str. 70 i 74.

искрен људски осећај. (...) уметност је већа и узвишенија од наше вештине. (...) онај ко говори може бити лишен говорничке вештине.”²⁰

Нису важни узори, традиција, обука, техничко и занатско знање

Са истог полазишта и истим приступом, Вламенк (Maugice de Vlaminck) даје још оштрију формулацију о релативности уметности: „Осећао сам бесну вољу да створим нови свет (...) за самог себе (...) нагонски сам, без икакве методе, приказивао не уметничку него људску истину. (...) Сликао сам да средим своје мисли, да умирим своје жеље и нарочито да унесем у себе мало чистоте. (...) Никад нисам помислио да постанем уметник сликар.”²¹ (У даљем тексту, хвали се како никада није био у Лувру и тврди да презире културу.)

У сагласју са таквим ставом је Манифест футуризма, где се каже: „(...) Ми желимо да унишtimo музеје, библиотеке, академије свих врста, да се боримо против морализма, феминизма и сваког опортунистичког и утилитаристичког живота.”²²

Постојећи уметнички предмети, медији, форме... само су средство

Бранећи аутономију уметности од природе, поједини ставови проналазе у њој нову вредност. Жорж Брак (George Braques) објашњава: „За мене кубизам, или боље, мој кубизам је средство које сам створио за своју употребу а надам се у циљу да прилагодим сликарство својим способностима. Изван тога разлога кубизам ме не интересује, више од свега волим сликарство.”²³ Фернан Леже (Fernan Léger) додаје да “сваки предмет, слика, архитектонска орнаментална композиција, поседује властиту вредност, строго апсолутну и независну од оног што може да приказује.”²⁴ Арп (Hans Arp) припрема ослобађање од таквог предмета кад каже: „Те слике, скулптуре и предмети треба да остану анонимни и буду део великих дела природе. (...) Разум се прецењује, а то је у наше доба проузроковало конфузију.”²⁵

20 Ivičević Desnica, J. (1979) *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*, Zagreb: Mladost.

21 Исто.

22 Упоредити: *Италијански сликарски футуризам* (1982), тематски број, *Дело*, бр.1, Београд.

23 Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo*, 2: Od fovizma do kubizma 1905 - 1911, Sarajevo: Svjetlost, str. 273-274.

24 Исто, стр. 283.

25 Jelenski, K. A. (1979) Posle 50 godina avangarde, *Дело* бр. 6-7, Београд.

Као уметничко средство може послужити било шта

Док експериментише разним техникама, Дифи (Raoul Dufy) долази до формулације да сликар има улогу “посредника између инспирације која тражи израз и материје која има властити живот. (...) уметник не сме да захвати у своју инспирацију, он би је патворио и изневерио” (...) материја „има своју властиту лепоту”.²⁶ Тиме Дифи као да прецизира Гогенов став о изражавању (...) помоћу свега осталог. Ту идеју је ипак најобухватније образложио Кандински, рекавши да „(...) човек, свесно или несвесно, тражи материјални облик вредности која у њему живи у духовном облику.”²⁷ (...) „Будући да је облик само израз садржаја, а садржај је код различитих уметника различит, јасно је, да је могуће истовремено постојање многих различитих облика који су једнако добри.”²⁸ (...):

- велика слобода која се многима чини безграничном и која
- омогућује да се чује дух који
- можемо уочити јер се изузетно снажно очитује у стварима
- њему мало помало сва подручја духа почињу служити као алат, те
- на сваком подручју духа, дакле и у пластичној уметности (нарочито сликарству) ствара многа појединачна и групна изражајна средства (облике) и
- њему данас стоји на располагању цела спремница, што значи да као обликовне предмете може употребљавати сав материјал од „најгрубље” до оног (апстрактног) који живи само дводимензионално.”²⁹

Полок (Jackson Pollock) препознаће време и културу као услове за одабир тог материјала, тврдњом да „нове потребе изискују нове технике (...) модерни сликар не може да искаже ово наше време (...) старим облицима ренесансе на пример или облицима било које претходне културе”.³⁰

26 Уметников одговор на једну анкету из 27. 12. 1935. године. Наведено према: Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo, 2: Od fovizma do kubizma 1905-1911*, Sarajevo: Svjetlost, str. 128.

27 Kandinski, V. (1968) О problemu oblika, *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, str. 94.

28 На истом месту.

29 Исто, стр. 95.

30 Polok, Dž. (1996) [odlomci iz razgovora] *Likovne sveske* br. 7, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 209.

Уметност може бити на сваком месту; свако може бити уметник

Кандински је овом формулом (посебно, рекло би се, тачком б) обухватио читаву уметност која се појављивала током следећих сто година. Паралелно са њом, изводе се консе-квенце о упоришима уметности. Мајаковски се залаже за напуштање уметничких институција и преливање уметности у све просторе: „Не треба нам маузолеј уметности где се обожавају мртва дела, већ жива фабрика људског духа – на улицама, у трамвајима, у фабрикама, у радњама и у радничким кућама.”³¹ Манифест дадаизма се залаже за демистификацију улоге уметника и распоређивање стваралаштва на све људе: „Дух апстрактне уметности представља енормно ширење човековог смисла слободе. Верујемо у братску уметност: то је нова мисија уметности у друштву. Уметност (...) мора служити формирању новог човека. Мора припадати свима, без класних разлика. Желимо да окупимо креативну снагу сваког појединца, да му помогнемо да оствари своју мисију за добро општег задатка (...) дати изрази осећањима (...)”³²

Уметност је простор за акцију

Две претходно наведене формулације лепо се повезују. С једне стране, Јеленски подсећа на основ уметности, при чему је уметност само средство, јер: „(...) у данашње време млади човек често постаје сликар (...) зато што сликарство нуди најсигурнији и најнепосреднији излаз агресивним и снажним темпераментима.”³³ С друге стране, Розенберг (Rosenberg) брише разлику између уметничког стварања и живота:

„У једном тренутку, слика се (...) појављује пре као арена за акцију него као простор у коме треба репродуковати, прецртати, анализирати или 'изразити' предмет који је дат или замишљен (...). (...) и сама естетика је прешла у други план. Облик, боја, цртеж, композиција су састојци од којих ниједан није нужан. Сликарство које је чин, неодвојиво је од уметниковог животописа. Сама слика је 'тренутак' у нечистој сложености његовог живота. (...) Ово ново сликарство одлучно је избрисало сваку разлику између уметности и живота. Из тога произлази да све

31 Трифуновић, Ј. (1968) Уметност Октобра, *Уметност* бр. 13, Београд.

32 Janco, M. Creative Dada, in: *Dada - Monograph of A Movement* (ed.) Verkauf, W. (1975) London, pp. 28-29.

33 Jelenski, K. A. (1979) Posle 50 godina avangarde, *Delo* br. 6-7, Београд, str. 162.

објављује ову уметност. Све што год је акција, на било којем ступњу била – психологија, философија, историја, митологија, култ хероја, све осим уметничке критике. (...) Нова слика, чин, не подлеже уметничкој естетици.”³⁴

Све може постати уметничким предметом

Ако је уметност свугде, ако свако може бити уметник, ако нема разлике између животне акције и уметности, онда још треба разјаснити уметнички предмет. Дибуфе (Jean Dubuffet) каже: „Многе особе су понете омаловажавајућим предубеђењем, заузимајући један клеветнички став (...). Хтедох да им откријем да су ствари које они сматрају ружнима, које су заборавили да гледају, и саме велика чуда. (...) не одбијте, молим вас, безвредним предметима сваку шансу (...).”³⁵ Потребна је човекова воља или мисао, намера и акција, која ће дотаћи део стварности и онда се добија уметнички предмет, који изванредно формулише Розенберг, одговарајући на питање шта је модерна уметност: „Она није чак ни стил. Она нема више ништа заједничко с временом у којем је предмет био створен ни с намером ствараоца. То је нека ствар којој је неко помоћу своје друштвене моћи одредио да психолошки, естетички или идеолошки припада нашем времену. Питање које се у поводу неке нађене ствари или наплавине поставља јесте: ко ју је пронашао? (...) (...) комад дрвета на плажи постаје уметност.”³⁶ Јеленски додаје „дела која у своје време нису представљала уметност – предмети магије, оруђа свакодневног итд – добијају својство модерне уметности.”³⁷ Теорија потом објашњава да дело настаје „као индивидуални израз одређених назора што се у једном простору јављају и развијају, а бива прихваћено од друштва (...) као симптом и потврда неких у њему постојећих схватања, погледа и расположења.”³⁸

Кључне тачке: аутор, дело, поступак

После наведених ставова, сасвим ново значење има Хокнијева (Hockney) парола: „Сликам оно што ми се свиђа, кад ми се свиђа и где ми се свиђа.”³⁹ Ако све време имамо на уму

34 Rozenberg, H. (1968) Američki slikari akcije, *Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, str. 133-139.

35 Bihalji Merin, O. i Stefanović, Lj. (1972) *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Beograd-Zagreb-Ljubljana: Mladinska knjiga.

36 Rozenberg, H. nav. delo, str. 139.

37 Jelenski, K. A. nav. delo, str. 165.

38 Denegri, J. (1970) Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti, *Umetnost* br. 21, Beograd, str. 43.

39 Lippard, L. (1967) *Pop Art*, Beograd: BIGZ.

графите, онда је Хокнијева формулација једна од кључних; друга је доста старија, дао ју је Морис Дени (Maurice Denis) кад је закључио да не треба заборавити „да је слика у својој суштини равна површина покривена бојама које су сложене према извесном реду.“⁴⁰

Коментар

За овако изабране, описане и класификоване ставове заједничко је да су научно недоказани. Засновани на личном темпераменту, духу и искуству, неретко су део недоследног и променљивог начина мишљења. Жанровски разнолики, термилошки и појмовно неуједначени, понекад вишезначни, енергични и емотивни, подсећају на очигледне структурне разлике између уметности (или књижевности) с једне, и науке са друге стране. За праћење могућности примене ових ставова, од кључне је важности запажање да су искази прешироки у односу на предмет и уметничко сазнање о њему. Разлог за то је што је случајно и појединачно искуство, уопштавањем формулисано као општеважеће, лично узето као теоријско. Извесно је да није само реч о несналажењу са речима. Један од узорка овакве артикулације ставова јесте аранжирање социјалног амбијента за пријем сопствене уметности, уз неразмишљање о последицама. Последица може бити да се овакве формулације не примењују на графите, него и на радикалније акције, да постану „теоријско-уметничко“ покриће за низ неуметничких (могуће и нехуманих и неконтролисаних) акција.⁴¹ Како то спречити, осим ангажовањем сопствене личности као мерила вредности?⁴² Ту смо стигли до питања мотива и одговорности, а то јесу етичка питања.

Закључак

Ако сами аутори графита нису формирали своје исказе, извесно је да су радили (сликали) у складу са овде изложеним уметничким идејама; или су били под њиховим утицајем, или су размишљали на сличан начин, небитно је за чије ницу да се овим ставовима могу објаснити, образложити

40 Dorival, B. (1957) *nav. delo*, knj.1, str. 43, 109.

41 Упоредити различите приступе дефинисања уметности: Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, str. 130.

42 Занимљива је Дишанова опаска: „Gospodin Taj-i taj je veliki umetnik, a neki drugi Taj-i-taj nije umetnik, i obojica se vrte oko jedne iste stvari. Ali vidite, kod onog prvog postoji neko zračenje koga kod drugoga nema, i to značenje se ne može analizirati rečima ni u kakvom obliku.” Dišan, M. (1996) [odlomci iz razgovora], *Likovne sveske*, br.1-2, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 97.

и одбранити графити као вид ликовне уметности. На коме је одговорност? Да ли је уметност деловала на младе ауторе графита, или су то биле уметничке идеје, односно, да ли на себе преузима одговорност онај критичар, теоретичар, историчар који ће постојеће ставове уметника употребити у одбрани и објашњавању графита? Најзад, чији интерес су штитили аутори наведених формулација: своје сопствене, свог стваралаштва, уметности уопште, публике, културе, истине...? Одавно је, неким другим поводом, Гоген показао ту самосвест о ширем деловању његове праксе и поетике, изјављујући да „сликари који се користе данас том слободом дугују и мени.”⁴³ У духу почетних ставова историје уметности да уметник не може бити морално одговоран за свој (уметнички а и теоријски) рад, могло би се закључити да је одговор сличан оном који се може дати у вези са познатом Ајнштајновом формулом: научник је заслужан за то што је до формуле дошао, али тешко га је сматрати одговорним за њену даљу (зло)употребу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Barash, M. (1998) *Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York: University Press.
- Bihalji Merin, O. i Stefanović, Lj. uredili (1972) *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Beograd-Zagreb-Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Вуксановић, Д. Естетика, *remix* стратегије у култури и савремена уметничка пракса, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, ур. Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 243-257.
- Gavrić, G. (2014) *Nacrt za jednu pedagošku praksu: slučaj Paula Klea*, Beograd: Albatros Plus.
- Grlić, D. (1983) *Estetika, knj. 2: Epoha estetike*, Zagreb: Naprijed.
- Denegri, J. (1970) Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti, *Umetnost* br. 21, Beograd, str. 43-59.
- Димовски, В. (2012) *Манифест као посебно дело авангарде*, докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Dibife, Ž. (1996) [odlomci iz pisama i razgovora], *Likovne sveske*, br. 3-4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 135-155.
- Dišan, M. (1996) [odlomci iz razgovora], *Likovne sveske*, br. 1-2, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 87-99.

43 Dorival, B. (1957) нав. дело, knj.1, str. 89.

Dorival, B. (1957) *Savremeno francusko slikarstvo, 1: Od impresionizma do fovizma 1883-1905*, Sarajevo: Svjetlost.

Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo, 2: Od fovizma do kubizma 1905-1911*, Sarajevo: Svjetlost.

Драгојевић, П. (2001) *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд.

Драшкић-Вићановић, И. Утицај естетике на уметност. Грчка ликовна уметност као визуелизација појма, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 145-151.

Italijanski likovni futurizam (1982), tematski broj, *Delo*, br.1, Beograd.

Ivičević Desnica, J. prevela i uredila (1979) *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*, Zagreb: Mladost.

Jelenski, K. A. (1979) *Posle 50 godina avangarde*, *Delo* knj. 25, br. 6-7, Beograd, str. 158-170.

Kandinski, V. (1968) *O problemu oblika*, *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, str. 94-95.

Kandinski, V. (1996) *Sećanja*, *Likovne sveske*, br. 3 - 4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 131-142.

Lippard, L. (1967) *Pop Art*, Beograd: BIGZ.

Petrović, S. (1989) *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Beograd: Naučna knjiga i Niš: Prosveta.

Polok, Dž. (1996) [odlomci iz razgovora] *Likovne sveske* br. 7, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 202-237.

Ранковић, М. Утицај естетике на уметност, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 13-20.

Renak, S. (1960) *Apolo. Opšta istorija likovnih umetnosti*, Beograd: Mlado pokolenje.

Rozenberg, H. (1968) *Američki slikari akcije*, *Život umjetnosti* br. 7-8, str. 133-139.

Трифунковић, Ј. (1968) Уметност Октобра, *Уметност* бр. 13, Београд.

Трифунковић, Ј. (1982) *Сликарски правци XX века*, Приштина: Јединство.

Verkauf, W. (1975) *Dada - Monograph of A Movement*, London: Academy editions - New York: St. Martin's Press.

Švaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.

Predrag Dragojević
University in Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Art History, Belgrade

GRAFFITI: CONSTRUCTING A THEORY FROM
ARTISTS' ACCOUNTS AND SOME RESERVATIONS

Abstract

This paper analyses certain artists' personal accounts on their own works and artistic beliefs shaped into broad, general judgements on arts. These accounts have become theoretic formulations applicable to a much wider range of artwork, including more radical artistic practices. A question arises who to hold accountable for these: the artists or the art historians who use their standpoints as reference.

Key words: *art theory, graffiti, 20th century, art history, ethical issues*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду