

# Predgovor

---

Šta bi bio osnovni uzrok nesporazuma kada je reč o »umetnosti devedesetih«, ako ne nedostatak odgovarajućeg teorijskog diskursa? Ogromna većina kritičara i filozofa ne pokazuje naročitu spremnost da se bavi savremenom umetničkom praksom, zbog čega ona ostaje, u velikoj meri, nerazumljiva. Originalnost i značaj savremene umetničke prakse ne možemo pojmiti ako samo analiziramo već rešene ili tek načete probleme nasleđene od predaka. Valja prihvatiti bolnu spoznaju da neka pitanja više nisu relevantna, što ujedno podrazumeva neophodnost prepoznavanja onih *aktuelnih*, kojima su zaokupljeni savremeni umetnici: čemu teži savremena umetnost, te kakav je odnos umetnosti prema društvu, istoriji i kulturi?

Prvi zadatak kritičara sastoji se u rekonstruisanju složenog spleta pitanja koja prate određenu epohu, kao i u razmatranju različitih odgovora na njih. Previše često zadovoljavamo se pukim nabrojanjem problema kojima su bili zaokupljeni naši prethodnici, verujući da time dobijamo opravdanje za jadikovanje nad odsustvom rešenja. Kada je reč o novom pristupu, naše osnovno pitanje odnosi se na materi-

jalnu formu dela. Kako dešifrovati te naizgled nedokučive »tvorevine« koje, bilo da ih čine *procesi* ili određeni postupci, po tradicionalnim standardima, odlikuje »razbijena« forma. Drugim rečima, kako pristupiti njihovom dešifrovanju bez pozivanja na »istoriju umetnosti šezdesetih« ?

Navedimo neke od savremenih umetničkih aktivnosti: Rirkrit Tiravanit priređuje večeru u kući izvesnog kolekcionara, ostavljajući mu osnovne sastojke za pripremu supе po tajlandskom receptu; Filip Pareno poziva ljude da Prvi maj provedu baveći se svojim omiljenim hobijem, ali ovog puta na fabričkoj traci; Vanesa Bikroft raspoređuje dvadesetak identično obučениh žena, sa identičnim riđim perikama, tako da ih odabrani posetilac može videti samo kroz otvor, inače predviđен za vrata; Mauricio Katelan hrani pacove sirom »Bel paeze«, a onda ih prodaje, ili pak izlaže tek opljačkane sefove; Džes Brinč i Henrik Plenge Jakobsen postavljaju, na jedan od trgova u Kopenhagenu, prevrnuti autobus koji svojim neuobičajenim položajem izaziva nered u gradu; Kristin Hil se zapošljava kao kasirka u supermarketu, da bi zatim u jednoj galeriji organizovala svakodnevne gimnastičke vežbe; Karsten Holer izlaže model hemijske formule molekula hormona koji se luči u mozgu zaljubljenog čoveka, pravi jedrilicu od naduvane plastike ili pak gaji zebe kako bi ih naučio da pevaju novu pesmu; Noritoši Hirakava u portrazi za devojkom koja bi učestvovala na njegovoj izložbi, daje oglas u jednom dnevnom listu; Pjer Uig javno organizuje kasting, publici stavlja na raspolaganje televizijsku stanicu, pravi fotografije zaposlenih radnika i postavlja ih na samo nekoliko metara od gradilišta... na spisku se ravnopravno mogu naći mnoga druga imena i radovi. Najdinamičnija umetnička igra, dakle, za svoje pokretače ima: društvenost i interakciju kao relacione činioce.

Savremeni kontakti među ljudima usmeravaju se ka »kontrolnim punktovima« na kojima socijalne veze bivaju razvrstavane u različite proizvode. Umetnička delatnost predstavlja izraz skromnije težnje da se stvori alternativni put, otklone prepreke na nekim »prolazima« i povežu nekada udaljeni vidovi stvarnosti. Čuvene »komunikacione

magistrale«, njihove »naplatne rampe« i »mesta za odmor«, prete da postanu jedini prihvatljivi put od jedne do druge tačke sveta. Mada putovanje (zahvaljujući autoputevima) zaista postaje brže i efikasnije, putnici-korisnici se pretvaraju u »gutače« kilometara i ostalih nusproizvoda. Suočeni sa elektronskim medijima, zabavnim parkovima, mestima za druženje, neprestanim umnožavanjem oblika društvenosti, postajemo ranjivi i degradirani, nalik laboratorijskom pacovu, osuđenom da zauvek sledi nepromenljivu putanju po kavezu obeleženom komadićima sira. Idealni podanik takvog *društva statista* sveden je na pukog potrošača vremena i prostora.

Drugim rečima, ono što nije komercijalno mora da nestane. Čak ni odnosi među ljudima više neće biti mogući izvan »trgovačkog prostora: razgovore treba da vodimo uz uredno plaćeno piće, koje postaje simbolički oblik savremenih međuljudskih odnosa. Želite da sa nekim podelite toplinu i blagostanje? Probajte našu kafu... Proces opšteg opredmećivanja direktno utiče baš na područje svakodnevnih odnosa. Ipak, da bi se izbegla potpuna predvidljivost, odnos među ljudima, simbolizovan ili čak nadomešćen robom i obeležen raznim logotipima, nužno poprima radikaln ili nedozvoljeni izraz: društvena povezanost dobija oblik standardizovanog artefakta. Oni koji upravljaju svetom, uređenom na osnovu podele rada, hiperspecijalizacije, mašinizacije i zakona isplativosti, smatraju da je veoma važno usmeriti međuljudske kontakte ka precizno određenom mestu, naterati ih da se odvijaju na osnovu nekoliko jednostavnih načela, podložnih kontroli i ponavljanju. Vrhunac separacije, koja utiče na relacione tokove, oličan je u poslednjem stadijumu preobražaja u »društvo spektakla«, koje opisuje Gi Debor. Reč je o društvu u kome se međuljudski odnosi više »ne doživljavaju neposredno«, već se otuđuju kroz svoju »teatralnost«. Najživlja polemika vodi se oko pitanja: da li je na jednom praktičnom području, kakvo je polje istorije umetnosti, još uvek moguće stvaranje odnosa prema svetu, budući da je ono tradicionalno vezano za »predstavljanje«? Suprotno Deboru i njegovom shvatanju umetnosti kao

izvorištu primera koje treba – na konkretan način i u svakodnevnom životu – »realizovati«, umetnička praksa pruža plodno tle za društveni eksperiment; ona obezbeđuje prostor koji je delimično »zaštićen« od uniformnog ponašanja. Na taj način, dela o kojima ćemo ovde govoriti, između ostalog, predstavljaju i utopije o bliskoj budućnosti.

Tekstovi koji slede objavljuvani su kako u časopisima, na prvom mestu u *Dokumentima o umetnosti*, tako i u izložbenim katalozima; ovde se pojavljuju u prerađenom, čak novom obliku, a neki od njih do sada nisu objavljeni. Ovu zbirku ogleđa, takođe, upotpunjuje i glosar koji korisniku stoji na raspolaganju ukoliko se pojavi neki nedovoljno jasan pojam: preporuka čitaocu je da, zarad lakšeg razumevanja ovog rada, najpre pristupi čitanju definicije reči »umetnost«.

# Relaciona forma



Umetnička delatnost nije nepromenljiva suština, već igra čiji se oblik, način postojanja i funkcija menjaju zavisno od epohe i društvenih okolnosti. Zadatak kritičara je da prouči tu igru, u njenom trenutno postojećem obliku. Modernistički program je, u nekim svojim vidovima, definitivno okončan (što se ne može reći i za duh koji ga je pokrenuo, i to treba naglasiti, u ovo naše malograđansko doba). Preterano rabljenje modernističkog programa obesmišljava nasleđene kriterijume estetičkog suđenja, iako ih mi i dalje primenjujemo na savremenu umetničku praksu. *Novina* više ne predstavlja kriterijum, osim kada je reč o preživelim protivnicima moderne umetnosti, koji se u omraženoj sadašnjosti okomljuju upravo na ono što su, shodno svom tradicionalizmu, zdušno prezirali u umetnosti prošlih vremena. Da bismo došli do delotvornijih sredstava i objektivnijih gledišta, važno je da razumemo preobražaje koji se danas dešavaju na društvenom polju, da spoznamo ono što se već promenilo, kao i ono što se upravo menja. Nemoguće je razumeti umetničke postupke predstavljene na izložbama devedesetih, niti način mišljenja iz koga takvi postupci proishode, ako ne pođemo od one iste *situacije* od koje su pošli i sami umetnici.

## Savremena umetnička praksa i njen kulturni program

Politički modernizam, nastao u doba prosvetiteljstva, zasnivao se na želji za ličnom i kolektivnom emancipacijom; razvoj tehnika i sloboda, širenje saznanja, poboljšanje uslova rada, trebalo je da doprinesu oslobađanju čovečanstva i stvaranju boljeg društva. Međutim, modernizam ima više verzija; 20. vek je postao poprište borbe koja se vodila između tri pogleda na svet. Modernistička racionalistička koncepcija, koju donosi 18. vek, i filozofija spontanosti i oslobađanja iracionalnog (dadaizam, nadrealizam, situacionisti) bore se sa autoritarnim i utilitarističkim snagama koje teže standardizovanju međuljudskih odnosa i potčinjavanju jedinke. Tehnički razvoj i prevlast »Razuma«, umesto očekivane emancipacije kroz opštu racionalizaciju procesa proizvodnje, dovode do eksploatacije južnog dela planete, nedovoljno osmišljenog smenjivanja ljudskog rada mašinskim, te uvođenja suptilnih tehnika potčinjavanja. Tako je moderni emancipatorski poduhvat rezultirao brojnim oblicima melanholije.

Iako svi avangardni pokreti ovog veka, od dadaizma do Situacionističke internacionale, slede viziju modernističkog programa (promene u kulturi, mentalitetu, uslovima života jedinke i društva u celini), ne smemo zaboraviti činjenicu da je taj program postojao i pre njih i da se od avangardnih pokreta umnogome razlikuje. Naime, modernost se ne može svesti na racionalističku teleologiju, kao ni na politički mesijanizam. Složićemo se da je nemoguće osporiti želju za poboljšanjem uslova života i rada, iako su konkretni pokušaji njene realizacije, opterećeni totalitarnom ideologijom ili naivnim vizijama istorije, u potpunosti propali. Istina, ono što smo zvali avangardom nastalo je u ideološkom okruženju modernog racionalizma; međutim, danas se ona razvija na osnovu potpuno drugačijih filozofskih, kulturnih i društvenih pretpostavki. Jasno je da današnja umetnost nastavlja borbu, predlažući nove modele opažanja, eksperimentisanja, kritike i učestvovanja, i to sledeći trag prosvetiteljskih filozofa, Prudona, Marksa, dadaista ili Mondrijana. Javno

mnjenje s mukom spoznaje opravdanost i značaj tih iskustava, iako se oni više ne pojavljuju kao preteče neumitne istorijske evolucije, već, naprotiv, kao fragmentirane, usamljene pojave, lišene globalne vizije sveta koja bi imala ideološku težinu.

Nije mrtav modernizam, već njegov teleološki i idealistički vid!

Bitka za modernizam se danas odvija isto kao i ranije, osim što se vojska zimogrožljivo ukopala u izvesnosti, a *avangarda* više ne izigrava izvidnicu. Umesto da pripremi ili najavi buduće svetove, savremena umetnost oblikuje one koji su joj na raspolaganju.

Umetnici, čija praksa sledi trag istorijskog modernizma, ne teže ponavljanju njegovih formi ili postulata; za njih, umetnost nema funkciju koju joj pripisuje modernizam. Njihova uloga slična je ulozi koju, prema Žan-Fransoi Liotaru, ima postmoderna arhitektura, »osuđena na podsticanje niza sitnih promena u prostoru koji joj je ostavio modernizam i na napuštanje ideje o sveopštoj rekonstrukciji prostora na kome živi čovek«. <sup>1</sup> Čini se da Liotar tiho lamentira nad takvim stanjem: već samom upotrebom reči *osuđena*, takvo stanje se definiše kao negativno. A šta ako je u toj *osuđenosti*, naprotiv, sadržana srećna okolnost koja već desetinu godina unazad omogućava razvijanje najvećeg dela nama poznatog umetničkog sveta? Ta »okolnost« ukratko znači da treba da naučimo kako da bolje živimo u *postojećem* svetu, umesto da, puni predrasuda o istorijskoj evoluciji, gradimo novi. Drugim rečima, umetničko delo ne treba da stvara neku zamišljenu ili utopijsku stvarnost, već da ustanovljava vidove postojanja i modele delovanja u okviru već postojeće realnosti, nezavisno od merila koje umetnik bira. Po Altiseru, uvek se uključujemo u već postojeći svetski tok; Delez tvrdi da »trava izrasta iz sredine«, a ne odozgo ili odozdo: okolnosti u kojima umetnik živi pre svega su onakve kakve mu nudi sadašnjost, a menjanjem životnog okruženja (svog odnosa prema čulnom ili pojmovnom univerzumu) on stvara postojaniji svet; ili, kako to formuliše Mišel de Serto umetnik preuzima svet u *pokretu*: on je *zakupac kulture*<sup>2</sup>.

Modernizam nastavlja svoje trajanje kroz sitne prepravke i reciklažu činjeničnog stanja u kulturi, kroz »izmišljanje« svakodnevice i preuređivanje iskustvenog vremena, a sve to nije ništa manje vredno pažnje i proučavanja od mesijanskih utopija i »novih« formi koje su nekad činile modernost. Nema ničeg apsurdnijeg od tvrdnji da savremenoj umetnosti nedostaju kulturni i politički projekti, i da njena subverzivnost nije teorijski zasnovana: iako se projekat savremene umetnosti odnosi na uslove rada i života u društvu, on, čini se, ostaje nezanimljiv pobornicima kulturnog darvinizma i intelektualnog »demokratskog centralizma«. Kao što kaže Mauricio Katelan, došlo je doba »dolce Utopia«...

### Umetničko delo kao međuprostor<sup>3</sup> u društvu

Mogućnost postojanja *relacione* umetnosti (čiji teorijski vidokrug pre čini sâmo polje međuljudskih interakcija i njihov društveni kontekst, nego afirmacija samosvojnog i *ličnog* simboličkog prostora) svedoči o korenitom preobražaju estetičkih, kulturnih i političkih težnji iskazanih u modernoj umetnosti. Grubo rečeno, sa sociološkog stanovišta, taj razvoj suštinski predstavlja posledicu nastanka urbane svetске kulture, te širenja građanskog modela na gotovo sve postojeće kulturne pojave. Zbog sveopšte urbanizacije, čiji se puni zamah uočava još od kraja Drugog svetskog rata, dolazi do impresivnog porasta komunikacijâ u društvu, kao i do povećanja individualne pokretljivosti (razvijaju se putna, železnička i telekomunikaciona mreža; nepristupačna mesta se otvaraju prema ostalim delovima sveta; slična »otvaranja« se dešavaju i sa različitim mentalitetima). Skućenost stambenog prostora u urbanom svetu smanjuje dimenzije nameštaja i broj predmeta, koji postaju sve lakši za rukovanje: iako je umetničko delo dugo predstavljalo izraz gospodskog luksuza u građanskom okruženju (jer su njegove dimenzije, kao i veličina stana u kojem se ono izlagalo, bili distinktivno obeležje njihovog vlasnika), promene u funkciji dela i načinu njegovog predstavljanja svedoče o rastućoj *urbanizaciji* umetničkog iskustva. Ono što se urušava pred na-



šim očima nije ništa drugo do pseudoaristokratska koncepcija postavljanja umetničkih dela, koja podseća na teritorijalno osvajanje. Drugim rečima, savremeno delo se više ne doživljava kao prostor koji treba obići pogledom (pa »obilazak poseda« postaje obilazak neke umetničke zbirke). Delo se doživljava kao *trajanje* koje treba osetiti, kao uvod u beskonačnu raspravu. Zahvaljujući gradu, iskustvo bliskosti svima je dostupno: blizina je sada opipljiv simbol i istorijski okvir za određeno stanje u društvu, stanje *nametnutog susretanja*, kako kaže Altiser<sup>4</sup>, nasuprot Rusoovom *prirodnom stanju*, shvaćenom kao *gusta džungla oslobođena problema*, jer ti susreti nisu trajni. U trenutku u kome se to intenzivno susretanje preobrazilo u moćno i apsolutno civilizacijsko pravilo, u njemu se razvila i odgovarajuća umetnička praksa, to jest umetnička forma čiji supstrat predstavlja intersubjektivnost i čija je osnovna tema zajedničko postojanje, suživot, kolektivna obrada čulnih podataka, rečju, *susret* gledaoca i slike. Zaboravimo na trenutak istorijski aspekt te pojave: umetnost je oduvek bila u različitom stepenu relaciona, odnosno, oduvek je predstavljala činilac društvenosti i osnovu za dijalog. Jedno od virtuelnih svojstava slike je i njena moć *povezivanja*, kako tvrdi Mišel Mafezoli: zastave, logotipi, ikone, znakovi, proizvode empatiju i osećaj zajedništva, stvaraju *veze*.<sup>5</sup>

Umetnost (kao praksa proizašla iz slikarstva i vajarstva i iskazana u obliku izložbe) naročito pogoduje izražavanju civilizacije bliskosti, jer sužava prostor za međuljudske odnose, za razliku od televizije i književnosti, koje jedinku vraćaju njenom vlastitom prostoru za »konzumiranje« slika, ili pak pozorišta i bioskopa, u kojima grupice pojedinaca bivaju objedinjene istovremenim posmatranjem pokretnih slika. Naime, o onome što se gleda ne raspravlja se odmah (rasprava se odlaže za vreme nakon predstave). S druge strane, tokom izložbe, makar ona podrazumevala inertne forme, odmah se uspostavlja mogućnost diskusije, i to u dvostrukom smislu reči: gledamo, izražavamo svoje mišljenje, krećemo se u jednom te istom prostoru i vremenu. Umetnost proizvodi posebne vidove društvenosti: ostaje da

se vidi kakav je status tih *susreta*, i naše građansko pravo u vezi sa njima. Kako to da umetnost, usredsređena na proizvodnje takvih oblika društvenosti, može biti u stanju da pokrene, čak upotpuni, moderni program emancipacije? Kojim sredstvima ona omogućava razvitak novih kulturnih i političkih težnji?

Pre nego što pređemo na konkretne primere, važno je da razmotrimo položaj umetničkog dela u globalnom sistemu simboličke ili materijalne ekonomije, po kojem je ustrojeno savremeno društvo. Po našem mišljenju, umetničko delo, pored osobina robe, ima i svoje semantičke vrednosti: ono predstavlja tanani *međuprostor* u društvu. Ovaj pojam je koristio Karl Marks da bi označio odnose razmene unutar zajednica, koji se, zbog nepoštovanja zakona o profitu, ne uklapaju u kapitalističku ekonomiju: reč je o trampima, trgovini s gubicima, proizvodnji koja zadovoljava samo sopstvene potrebe i sl. Taj maleni međuprostor predstavlja oblast međuljudskih odnosa koja, iako se manje-više otvoreno i skladno uklapa u globalni sistem, nagoveštava i mogućnost drugačijih odnosa od onih koji su u datom sistemu trenutno na snazi. Izložbe savremene umetnosti upravo takvu ulogu preuzimaju na polju prenošenja slika: one stvaraju slobodan prostor i trajanje, čiji se ritam razlikuje od svakodnevnog, te podstiču odnose među ljudima koji se razlikuju od nametnutih »komunikacionih zona«. Savremeni društveni kontekst otežava uspostavljanje međuljudskih odnosa samim stvaranjem posebnih, za to predviđenih, prostora. Javni toaleti su uvedeni da bi ulice ostale čiste: sa istom namerom razvijaju se i sredstva za komunikaciju, a sa ulica se sklanjaju relacioni otpaci, zbog čega nestaju i »dobrosusedski odnosi«. Sveopštom automatizacijom društvenih funkcija, prostor za odnose se ubrzano sužava. Samo pre nekoliko godina, službu telefonskog buđenja činili su ljudi, danas nas budi sintetički glas. Osnovne društvene funkcije obavljaju se na automatskim šalterima, a kada je reč o procesu rada, ljudi se podstiču na poštovanje načela delotvornosti, zbog čega postaju nalik mašinama koje ih zamenjuju. Te iste mašine sada obavljaju zadatke koji su nekad podsticali

komunikaciju, pružali zadovoljstvo ili izazivali sukobe. Time što se bavi relacionom sferom, to jest njenim problematizovanjem, umetnost pokreće istinski politički projekat.

Kad Gabrijel Orosko postavlja narandžu na tezgu, na jednoj od brazilskih pijaca (*Ludi turista*, 1991) ili pak razapinje mrežu za spavanje u vrtu Muzeja moderne umetnosti u Njujorku (*Hemok u MoMI*, 1993), on deluje unutar »mikrodruštva«, ograničenog prostora svakodnevnih gestova, prostora determinisanog nadstrukturom, koju čini i određuje »velika« komunikacija. Oroskove fotografije uspevaju da, bez ijedne izgovorene reči, dokumentuju sićušne prevrate u urbanoj ili poluurbanom svakodnevi (vreća za spavanje na travi, prazna kutija za cipele itd). One prikazuju »tihu život«, »mrtvu prirodu«, ono na šta se danas svode odnosi sa drugim. Kad Jens Haning, na jednom od trgova u Kopenhagenu, preko razglasa emituje šale na turskom jeziku (*Turski vicevi*, 1994), on stvara mikrozajednicu emigranata ujedinjenih kolektivnim smehom, i zahvaljujući umetničkom delu, njihova situacija izgnanika postaje sasvim drugačija. Izložbeni prostor stiče povlašćeno mesto pri uspostavljanju takvih trenutnih kolektiviteta, uređenih po različitim načelima. U zavisnosti od stepena učešća koje od posetioca zahteva umetnik, prirode samih dela, predloženih ili predstavljenih modela života u društvu, na izložbi se stvara specifično »polje odnosa«. O tom polju sudimo na osnovu estetičkih kriterijuma, to jest analizirajući koherentnost njegove forme, simboličku vrednost »sveta« koji nam predlaže i sliku međuljudskih odnosa koji se u njemu odražavaju. U okviru tog društvenog međuprostora, umetnik mora prihvatiti simboličke modele koje izlaže: svaka predstava (mada savremena umetnost više modeluje nego predstavlja, to jest pre biva integrisana u tkivo društva nego što je njime istinski nadahnuta) odnosi se na neku od vrednosti koje se u društvu mogu transponovati. Iako predstavlja ljudsku aktivnost koja se zasniva na opštenju, umetnost je istovremeno i objekt i subjekt etike, tim pre što je, za razliku od ostalih aktivnosti, njena jedina funkcija da bude *izložena samom opštenju*.

Umetnost je, dakle, stanje susretanja!

## Relaciona estetika i materijalizam određen slučajem

Relaciona estetika sledi materijalističku tradiciju. *Materijalizam* ne znači ostajanje pri banalnosti činjenica i ne podrazumeva onu duhovnu skučenost koja se ogleda u čisto ekonomskom shvatanju umetničkog dela. Filozofska tradicija, na kojoj se zasniva relaciona estetika, izvanredno je definisana u jednom od poslednjih Altiserovih tekstova kao »materijalizam slučajnog susreta« ili materijalizam određen slučajem. Polazište tog materijalizma nalazi se u slučajnosti koja vlada svetom, slučajnosti bez izvora, bez prethodno ustanovljenog smisla, dakle, bez uzroka koji bi joj odredili cilj. Suština čovečanstva je, stoga, u čistoj transindividualnosti, sačinjena od veza kojima su jedinke spojene u društvene oblike, koji su neizbežno istorijski (Marks: »suština čoveka predstavlja celinu društvenih odnosa«). Nema »kraja istorije«, ni »kraja umetnosti«, jer se partija uvek iznova nastavlja, u zavisnosti od konteksta, odnosno od igrača i sistema koji grade ili osporavaju. Iber Damiš teorije o *kraju umetnosti* shvata kao rezultat neugodne pometnje koja vlada između »kraja partije« [*end of game*] i »kraja igre« [*end of play*]: čim se iz korena promeni društveni kontekst, počinje nova partija, ali se smisao same igre nikad ne dovodi u pitanje.<sup>6</sup> Interhumana igra koja je naš predmet (Dišan: »Umetnost je igra svih ljudi u svim epohama«) ipak prevazilazi okvire onoga što obično zovemo *umetnošću*: stoga i »konstruisane situacije«, toliko drage Situacionističkoj internacionali, potpuno pripadaju toj igri, iako će im Gi Debor na kraju osporiti bilo kakav umetnički karakter, da bi, naprotiv, u njima video »prevazilaženje umetnosti« kroz revoluciju svakodnevice. Relaciona estetika ne predstavlja teoriju umetnosti (jer bi potonja podrazumevala iskaz o poreklu i odredištu) već teoriju forme. Šta je to što nazivamo *formom*? Koherentno jedinstvo, struktura (autonomna tvorevina sačinjena na osnovu unutrašnje međuzavisnosti) koja pokazuje karakteristike nekog sveta. Umetničko delo nema isključivo pravo na oblik, ono predstavlja tek podskup u sveukupnosti postojećih formi. Prema tradiciji materijalističke