

Prethodno priopćenje UDK: 111.852(045) Danto, A.

doi: [10.21464/f41306](https://doi.org/10.21464/f41306)

Primljeno 14. 1. 2021.

Goran Sunajko

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
goransunajko@yahoo.com

Postmoderno napuštanje hilemorfizma u konceptualističkoj estetici Arthura Colemana Dantoa

Sažetak

Rad razmatra filozofijski odnos forme (ideje) i oblika (figure) preko smisla konceptualističke umjetnosti koju u svojoj estetičkoj teoriji naglašava Arthur Coleman Danto. Iako je već moderna umjetnost na početku 20. stoljeća nagovijestila raskid forme i oblika, u punom je smislu raskid zaživio u postmoderni. Pokazat će se da su konceptualni umjetnici shvatili kako je moguće zadržati oblik neke stvari, a da joj se izmijeni sama forma, odnosno ideja koja je izmješta iz prethodno određene funkcije. Za konceptualnu, postmodernu umjetnost tako će biti odlučno zadržavanje oblika uz promjenu forme po kojoj takvo umjetničko djelo i nastaje, mijenjajući karakter stvari koja dotad nije bila umjetničko djelo. Time se stvara jedinstven estetički predmet koji, prema Hartmannovoj estetičkoj teoriji, ne počiva na samom umjetničkom djelu, nego na njegovoj percepciji. Danto je takav put oprimjerio Duchampovom Fontanom i Warholovom kutijom Brillo koje svjedoče promjeni forme, uz zadržavanje oblika, čime se postmoderna estetika u bitnome uspostavlja kao konceptualnost.

Ključne riječi

estetika, estetička distanca, estetički predmet, konceptualna umjetnost, forma, oblik, Andy Warhol, Arthur Coleman Danto

Uvod

Polazimo li od Aristotelova postulata o neodvojivosti forme (ideje neke stvari) i njezina oblika (njezine tvarne izvedenosti) po kojem je prepoznajemo, oblik neke stvari (tako i umjetničkog djela) neodvojiva je od vlastite ideje (forme). Time su u konačnici forma i oblik jedno jer je svaki oblik ujedno i vlastita ideja tog oblika. Umjetničko djelo proizlazi iz duše umjetnikove pa je ono proizvod takvog duha, a ne puko oponašanje prirodnih oblika. Postmoderna će se umjetnost usmjeriti na mogućnost razdvajanja ove klasične aristotelove postavke koja je dugo vremena vezala razumijevanje umjetnosti uz hilemorfistički uvjet. Što je, međutim, ono bitno razlikovno postmoderne estetike u odnosu na modernu, a onda i sve ranije estetičke teorije, ostaje ipak nedovoljno izrečeno. Osobito se ta granica ne može povući u odnosu na modernu pa se i sama postmoderna nerijetko shvaća kao njezin nastavak, nedostatna proteza ostarjelomu gigantu. Običavalo se za tu razliku uzimati Lyotardovo *Postmoderno stanje* i u njem postuliran kraj metanaracije, no zar on već nije pripremljen ranije? S jedne strane, u avangardnoj umjetnosti *fin de siècle*, a s druge, u estetičkim raspravama poput Adornove *Estetičke teorije* ili *Disonance* u kojima je jasno da je metanaracija, koja bi odimala istinitošću i grandioznošću cjeline, preko palube barem napola već prebačena, a postmodernisti su se, vežući joj ruke užetom, a noge utezima, pobrinuli da na površinu umjetničkog svijeta više nikada ne izroni.

Glavni protagonist našeg istraživanja, Arthur Coleman Danto, razliku postmoderne i moderne estetike izveo je preko određenja suvremene umjetnosti. Razlika između moderne i suvremene umjetnosti, piše on, nije postala jasna do 1970-ih i 1980-ih godina jer će pojam suvremene umjetnosti dugo fundirati kao »moderna umjetnost proizvedena od naših suvremenika«. ¹ No, u jednoj je točki taj stav morao biti prevladan terminom »postmoderno«, a on je pokazao relativnu nedostatnost pojma suvremenoga kao prenošenja stila. Za Dantoo, postmodernu od moderne i osobito suvremene umjetnosti određuje odsustvo jedinstvena stila. Postmoderna, koja nosi neodređenost stila, usmjerena je po-sthistorizmu, odnosno odbacivanju utega koje je nosila moderna, a bili su vezani uz pokušaj da se izrazi nešto veliko što stoji nasuprot povijesnoj tradiciji. ² Postmoderna umjetnost nema više namjeru iznošenja nečega velikoga jer je smisao u minimalizmu, u malim pomacima koji od postojećeg »materijala« nastoje sazdati novi smisao, a to ćemo uvidjeti u Dantoovoj analizi Warholove *Brillo kutije*. Ključ postmoderne umjetnosti za Dantoo jesu vizualne umjetnosti u kojima se raskid s modernom očituje u nedostatku stilskog jedinstva pa zato on postmodernu umjetnost zapravo određuje kao »posthistorijsku umjetnost«. ³

Smatramo, stoga, kako je za naglašavanje postmodernog obrata pogodna upravo Dantoova estetička misao jer on naglašava kako se promjena dogodila u mišljenju konceptualnosti, svojevrsnoj »estetici prenamjene«, kako je ovdje uvjetno nazivamo, jer stvar (koja još nije postala umjetnički predmet) u konceptualnosti ostaje po sebi nepromijenjena, no ono što je mijenja nije njezina stvarolikost, nego ideja (koncept) koja joj daje drugi smisao. Razlog je to zbog kojega će je Rotili nazvati »estetikom značenja«. ⁴ Postmoderna će estetika tako, po našem sudu, u bitnome odrediti konceptualnost kao oblik umjetničke performativnosti jer ona, sukladno Husserlovu fenomenologijskomu postavljanju filozofije, a tako i estetike 20. stoljeća, ostavlja da »stvari same govore« onako »kako su nam dane i samo u granicama u kojima su nam tako dane«, a ono što im mijenja smisao nije toliko njihova stvarska promjena, koliko svijest koja donosi novo značenje istomu, u vlastitim okvirima ostajućemu, danomu predmetu. ⁵ Bit će to zasigurno Dantoovo usmjerenje konceptualnim primjerima *readymade* predmeta preko kojih ćemo ovdje nastojati opravdati našu tezu koja glasi: ono bitno postmoderne estetike nalazi se u pojmu konceptualnosti koja se očituje u tome da mijenja formu, a da oblik ostaje isti.

1. Bit umjetničkog djela u Heideggerovoj filozofiji umjetnosti

Krenimo s Heideggerovim uvidom u problem istinitosti umjetničkog djela. Dok su se mnoge rasprave vodile oko istinitosti umjetničkog djela, odnosno oko njegova odnosa prema stvarnosti, Heidegger ustvrđuje kako je »bit umjetnosti sebe-stavljanje istine bića u djelo«. ⁶ Zbog čega je ovaj naoko jednostavan iskaz toliko znakovit i u određenom smislu epohalan? Dugo se smatralo da snaga umjetnosti počiva na dodatku, na onom proširenju svijeta koje je obogaćeno za umjetnikovu maštu, pa umjetnost, čak i mimetička te odražavalačka, ne prenosi stvarnost u sliku, već je oplemenjuje i uljepšava. Tako je Aristotel smatrao kako umjetnost nije puko oponašanje, nego iznošenje onoga univerzalnog kojim se ističe ono bitno, ⁷ a Hegel kako je umjetnost proizvod duha koji oplemenjuje prirodu jer je i obična ljudska dosjetka bolja od najljepšeg proizvoda prirode. ⁸ Suglasan s obojicom, Ortega y Gasset je

naglasio to uvećanje, odnosno to da pjesnik, koji »počinje ondje gdje prestaje čovjek«,⁹ svojom maštom uvećava stvarnost, zbog čega se autor (*auctor*) može značenjski izvesti iz rimskog razdoblja kada se titula *auctor* dodjeljivala vojskovođi rimskih legija koji je uvećavao, odnosno proširivao teritorij Rima.

U odnosu na navedene, sasvim uvriježene i točne odredbe umjetnosti, Heidegger ima drukčiju zamisao koja u izvjesnom smislu priču vraća na početak. Za nj, bit umjetnosti nije u navedenom proširenju i uvećanju stvarnosti, nego je riječ o dvjema različitim stvarnostima istih predmeta.¹⁰ Umjetnost nije uvećanje ili proširenje stvarnosti, nego vlastita stvarnost neovisna o stvarolikosti stvarskog svijeta jer ona ne prikazuje istinu ili neistinu stvarnog predmeta, već u predmet unosi istinu samim činom pro-izvođenja. Primjer koji Heidegger navodi zorno pokazuje taj stav. Proizvedeni par seljačkih cipela identičan je onima na van Goghovoj slici, no ono što razdvaja jedne od drugih cipela nije to da su jedne proizvedene, a druge naslikane te da naslikane odražavaju proizvedene, već to da su i slikareve cipele proizvedene, samo na drugi način. Između dvaju pari cipela stoji slika kojom umjetnik stvara istinu cipela

1

Arthur Coleman Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey 1997., str. 11.

2

Danto njeguje stav kako jedan stil ili izraz ne isključuje drugi, odnosno može se biti apstraktni ekspresionist u jednom slučaju te pop-umjetnik u drugome, a da se pritom ni od čega ne odustaje. Otrpiliklike kako je smatrao i Marx, napominje Danto, kako ujutro mogu loviti, popodne loviti ribu, uvečer spremati stoku, a kritizirati nakon večere bez da postanem lovac, ribar, stočar i kritičar. Usp. Arthur Coleman Danto, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1997., str. 288.

3

Ibid., str. 12.

4

Usp. Manrica Rotili, »Danto After Warhol. Toward an Aesthetic of Meaning«, *Leitmotiv* (2010), str. 123–134, ovdje str. 124. Dostupno na: <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/Leitmotiv-2010-0-Rotili.pdf> (pristupljeno 7. 4. 2021.)

5

Podsjetimo na Husserlov epohalni »princip svih principa« koji je fundirao fenomenologiju 20. stoljeća, odnosno »da se sve što nam se originarno nudi u 'intuiciji' (takoreći u svojoj tjelesnoj zbiljnosti) treba naprosto prihvatiti tako kako nam se daje, ali također samo u granicama, u kojima nam se tako daje«. – Edmund Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, prev. Željko Pavić, Naklada Breza, Zagreb 2007., str. 52.

6

Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela. Izvorni tekst s hrvatskim prijevodom*, prev. Damir Barbarić, AGM, Zagreb 2010., str. 49.

7

Za Aristotela tako bit slikarstva nije odslikati realitet, nego u njemu istaknuti ono bitno što ga čini takvim, pa će slikar naslikati predmet ljepšim no što je u realitetu, a taj otklon nije iskrivljavanje istine, već samo dodavanje ili apstrahiranje onoga univerzalnog (uzora, biti) u pojedinačnome, odnosno »ako slučajno prije toga nismo vidjeli naslikani predmet u stvarnosti, uživanje nam ne stvara oponašanje, nego samo vještina izradbe, boja ili neki drugi takav uzrok«. – Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prev. Zdeslav Dukat, Školska knjiga, Zagreb 2005., 1448b1:20.

8

Usp. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja iz estetike I.*, prev. Nadežda Čaćinović, Demetra, Zagreb 2011., str. 2.

9

José Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, prev. Marko Grčić – Dunja Frankol – Tanja Tarbuk, Litteris, Zagreb 1997., str. 49.

10

O slici kao fenomenu u Heideggera usp. Goran Sunajko, »Slika kao fenomen u Husserlovoj i Heideggerovoj fenomenologiji«, *Nove teorije 1* (2019) 1, str. 122–141, dostupno na: http://www.uaos.unios.hr/wp-content/uploads/2020/06/New_Theories_1_2019.pdf (pristupljeno 17. 4. 2021.).

istodobno jednaku i neovisnu o proizvedenim cipelama. Na taj je način bit umjetnosti doista sebe-stavljanje istine bića u umjetničko djelo.

Heidegger će ustvrditi kako je način pitanja o djelu uzdržan jer nismo pitali za djelo, nego napola za stvar, a napola za oruđe, što je bilo naslijeđeno pitanje estetike. No, mi razvijamo drukčije pitanje o umjetnosti jer »ono o čemu se radi jest prvo otvaranje pogleda na to da nam se ono djelovno djela, oruđevno oruđa, stvarovito stvari približava tek kad mislimo bitak bića«. ¹¹ Odnosno, sam bitak bića (umjetničkog djela) ostaje ideja ili forma po kojoj je to djelo nastalo, a stvarolikost samog djela postaje materijalni uvjet na kojem se djelo ostvaruje. Iako stvarovitost djela postaje predležea djelu, stvarovitost nikad nije djelo samo, nego samo oruđe kojim se ostvaruje djelo i njegova istina. Heidegger presudno naglašava kako stvarovito djela ne smije biti zaniijekano, ali mora biti mišljeno iz onoga djelovnog, stoga »put prema određenju stvarovite zbiljnosti djela ne vodi preko stvari do djela, nego preko djela do stvari«. ¹² Drugim riječima, stvarovito umjetničkog djela ostaje predležee i time se pretpostavlja, no ono gdje se odigrava umjetnost sa stvarovitim ima veze samo kao s oruđem na kojem ono stoji, što nas usmjerava na pitanje odnosa forme (ideje) i oblika (stvari) koje čine svako umjetničko djelo. A upravo je njihov odnos važan za našu tezu koju ćemo potkrijepiti Dantoovim razumijevanjem konceptualnosti usmjerenoj formi.

Heidegger slijedi Aristotelov hilemorfizam u određenju umjetničkog djela, odnosno spoj forme i stvari, no je li ovdje riječ o formi kao obliku (μορφή) ili nečem drugom? Isprva se čini kako je upravo to put razumijevanja forme pa navodi kako ono što stvarima daje njihovo postojano i jezgrovito jest ono tvarno stvari, kao ono obojeno, zvučeće, tvrdo, masivno itd.

»U toj odredbi stvari kao stvari (ὄλη) već je ujedno postavljena forma (μορφή)«. ¹³

Ono konzistentno neke stvari očituje se upravo u tome da neka stvar stoji zajedno s nekom formom, odnosno »stvar je oformljena tvar«. ¹⁴ Neposrednim pogledom kojim nam se stvar daje Heidegger naziva izgledom (εἶδος). No, zašto to čini? Nije li εἶδος ideja, odnosno forma po kojoj se jedno biće izvodi u bitak? I doista, on već postavlja pitanje zbog čega to nije dovoljno, odnosno pokazuje kako odnos stvari i forme nije specifikum umjetničkog djela, nego svakoga drugog vida života te »zato što ne vjerujemo ni tom pojmu stvari koji je predočuje kao oformljenu tvar«. ¹⁵

On se ovdje kritički odnosi prema estetici jer je upravo ona nastojala razdvojiti tvar i formu (oblik), što jest dio estetičkog nasljeđa, no nama će biti koristan upravo za obranu naše teze o konceptualnosti postmoderne estetike kao odvojenosti forme i oblika koji je vezan za tvar (stvaroliko stvari). Heidegger zato potkrjepljuje naš stav pišući:

»Razlikovanje stvari i forme je, i to u najrazličitijim inačicama, pojmovna shema naprosto za svaku teoriju umjetnosti i estetiku.« ¹⁶

Međutim, ta neosporna činjenica ne dokazuje niti da je razlikovanje stvari i forme dostatno, niti da ono spada u područje umjetnosti i umjetničkog djela. Ono je, može se iščitati, teorijski postavljeno, što je je jedino i moguće ako ostajemo u estetičkome stavu. Heidegger nastoji argumentirati kako je važenje toga pojmovnog para odavno premašilo područje estetike. Primjerice, poveže li se forma s onim racionalnim, a tvar s iracionalnim, uzme li se racionalno kao logičko, a iracionalno kao nelogičko, poveže li se s formom još odnos subjekta i objekta, takvo je povezivanje teško oborivo. No, tvar i forma,

zaključuje Heidegger, izvorne su odredbe umjetničkog djela te su tek odatle prenesene na stvar, pa iznosi ključnu odredbu kako bit umjetničkog djela nije u stvarovitom djela, već u njegovu djelovnom, u ideji ili formi samog djela. Formi koja, međutim, nadilazi puki oblik (μορφή) jer ono što stvarovito djela drži u povezanosti nije samo tvarna povezanost oblika, već idejna povezanost obojega, odnosno i ὄλη i μορφή. Tomu je tako jer ono umjetnikovo nije ni tvar ni oblik, nego forma, odnosno ideja po kojoj su tvar i oblik sjedinjeni u jedinstveno umjetničko djelo.

Tako Heidegger primjerno pojašnjava kako je granitni blok nešto tvarno u neskladnoj formi koja ovdje označava prostorno-mjesnu razdiobu i raspored dijelova tvari koji čine obris bloka. No, tvar u nekoj formi jest i vrč, sjekira ili cipele, pa forma nije samo obris kao posljedica razdiobe tvari, nego ona određuje raspored tvari. Heidegger pokazuje kako nije riječ o istim odnosima između umjetnosti i umjetničkih djela te običnih uporabnih stvari, a njih razlikuje služnost, odnosno svrha kojoj su namijenjeni, kao što ćemo vidjeti poslije na primjeru Duchampova *Pisoara* ili Warholove *Brillo kutije*, koji postaju umjetničkim djelima s obzirom na ideju (formu), odnosno koncept tvorca. Konačno, on ustvrđuje kako je isprepletenost forme i tvari određena onime čemu vrč, sjekira ili cipela služe, a njihova se služnost nikad ne pridaje ni ne nameće naknadno, čime svjedočimo o formi koja prethodi služnosti, odnosno svrhovitosti djela. Stoga »tvar i forma ni u kom slučaju nisu izvorna određenja stvarovitosti puke stvari«,¹⁷ već samo umjetničkog djela.

Prijeđimo sada na razmatranje umjetnosti u estetičkoj misli Arthura Dantoa i ograničimo se na položaj *readymadeova* u njegovoj analizi, da bismo uvidjeli mogućnost da stvar nije u svojoj formi mišljena onakvom kakva će ishoditi nakon postupka konceptualizacije. Odnosno, da bismo uvidjeli da u postmodernom konceptualizmu stvar zadobivanjem prenamjene postaje umjetničkim djelom, premda tako izvorno (u Heideggerovu smislu izvora) nije mišljeno. Ostaje presudan pokušaj uvida kako je ovaj Heideggerov, na Hegela oslonjen izniman svjetsko-povijesno sabirući pogled na bit umjetničkog djela prekoračen postmodernim konceptualizmom koji je otišao korak dalje, ne implicirajući nipošto da je time učinjen i korak ka kvalitativno boljem.

2. Forma kao koncept u estetici Arthura Dantoa

Američki estetičar otvara pitanje kako su gotovi (*readymade*) uporabni predmeti mogli postati umjetničkim djelima, odnosno što ih je takvima učinilo. Odgovor će ići tragom postupka konceptualnosti koji predmet (stvar) ostavlja u vlastitu obliku (μορφή), ali promjenom forme (ideje) prenamjenjuje uporabni predmet u umjetničko djelo. Valja vidjeti kako je ono Heideggerovo sebe-stavljanje istine bića u djelo na drugi način zaživjelo u konceptualnoj umjetnosti, koja ne ide za time da pro-izvodi stvari jer one su već proizvedene,

11
Ibid., str. 55.

12
Ibid.

13
Ibid., str. 29.

14
Ibid.

15
Ibid.

16
Ibid., str. 31.

17
Ibid., str. 33.

već na njima kao na oruđe-bitku stvara umjetničko djelo samom formalnom prenamjenom uporabnih predmeta koji otada nose neku drugu istinu, različitu od one koju su povijesno nosili kao uporabni predmeti.

Danto polazi od ironije kako je »estetika pop-arta otvorila umjetnost za filozofsku analizu, dok je sama estetika do tada maločim imala pridonijeti mojoj filozofiji umjetnosti«. ¹⁸ Danto, kojega je zanimala upravo filozofijska definicija umjetnosti, primjećuje kako je problem definiranja umjetnosti postao gorući problem u 20. stoljeću. Dakako, ključan će prinos tomu biti taj da se moderna umjetnost više ne temelji na pojmu lijepoga, pa će i estetičke rasprave ići u smjeru povratka izvornog smisla osjetilnosti (*aisthesis*) koji zrcali i mogućnost ružnoga. ¹⁹ No, pored tog uvida, koji je i Danto iznio, nas zanima nešto drugo. On, naime, svjedoči o iznenadnoj pojavi umjetničkih djela koja su izgledala kao obični predmeti, poput *readymadeova* Marcela Duchampa, *Brillo kutija* Andyja Warhola i Jamesa Harveyja, kada »estetika nije mogla objasniti zašto jedno jest umjetničko djelo, a drugo nije, jer su estetski zapravo bila nerazlučiva«. ²⁰



Slika 1: *Fontana* Marcela Duchampa



Slika 2: *Brillo kutija* Andyja Warhola

Danto polazi od izložbe takvih predmeta održane 1964. godine u njujorškoj galeriji Stable, kada konceptualizam i s njim postmodernizam izlaze na američku umjetničku scenu. Ondje su bili izloženi uporabni, komercijalni predmeti, poput Kelloggovih kukuruznih pahuljica, Brillovih uložaka za sapun, Mottova soka od jabuke, Del Monteovih bresaka i Heinzova kečapa. Danto nije toliko zanimalo to što ih je činilo umjetničkim djelima, nego »kako mogu biti shvaćeni kao umjetnost, a ne kao obični proizvodi komercijalne kulture«. ²¹ Ono što je sigurno točno, ustvrđuje, jest to da takvi proizvodi ne bi mogli fundirati kao umjetnička djela u historijskoj perspektivi, primjerice u Amsterdamu 17. stoljeća, pa Brillo kutiju može kao takvu prepoznati »samo netko tko sudjeluje u konceptualnoj atmosferi, u 'diskursu razloga' koji dijeli s umjetnicima i s ostalima koji stvaraju umjetnički svijet«. ²² Danto je o Warholu u filozofijskom smislu pisao prvi, prije no što je ovaj dospio na naslovnice *Vogua*. Bilo je to ujedno prvo filozofijsko razmatranje Warholove umjetnosti, kao i otkriće toga suvremenog umjetnika. Kako i sam zapisuje:

»... prije svega, počeo sam shvaćati da je s *Brillo kutijom* dosegnut istinski karakter filozofskog pitanja o prirodi umjetničkog djela.« ²³

Brillo kutija za Dantoa je bila signal kako je »razlika između umjetnosti i ne-umjetnosti filozofska i trenutačna, samokonstituiranjem kao takvog primjera koji uvijek implicira filozofijsku granicu«. ²⁴

Za američkog estetičara, Warhol je »najbliži filozofskom geniju kojega je povijest umjetnosti proizvela«²⁵ jer on je one umjetničke stvari koje su njegovi prethodnici smatrali bitnima učinio slučajnima, vodeći računa da umjetnička rasprava nikada ne prijeđe granicu prema čistoj filozofiji.

»On je doveo povijest do kraja pokazujući da nikakav vizualni kriterij ne može služiti svrsi definiranja umjetnosti, odnosno da umjetnost ograničena na vizualni kriterij ne može riješiti problem kroz samo umjetničko proizvođenje.«²⁶

Drugim riječima, za razumijevanje umjetnosti nije toliko odlučna umjetnost, koliko filozofijsko mišljenje koje putem konceptualnosti razumijeva same umjetničke predmete.

Stoga, temeljno Dantoovo pitanje o tome što razlikuje *Brillo kutiju* kao umjetničko djelo od Brilllovihi kutija kao uporabnih predmeta ovdje dovodimo u odnos s raspravom o biti umjetničkog djela u razlici između forme i oblika, kako smo to postavili s Heideggerovim postulatima. Danto pokazuje kako »Brillo kutija izgleda toliko slično Brilllovihi kutijama da se zasigurno ne može uspostaviti razlika između umjetnosti i stvarnosti«. ²⁷ No, je li Dantoovo pitanje identično Heideggerovu pitanju o razlici para seljačkih cipela i slike istih tih cipela koje je naslikao van Gogh? Drugim riječima, postoji li razlika između uporabnog predmeta (seljačkih cipela) i njihove slike u Heideggerovu pojašnjenju te uporabnog predmeta (Brilllovihi kutija) i umjetničkog djela (*Brillo kutije*)? Jasno je kako rehabilitacija tvarnoga (ἔλλη) u postmodernoj umjetnosti igra važnu ulogu, o čemu pišu mnogi estetičari, poput Jacquesa Rancièrea (raspodjela osjetilnoga) i Jeana Nouvela (povratak materijalnosti), no još je jasnije i očiglednije kako je van Gogh cipele, da bi mogle postati umjetnički predmet, ipak morao naslikati, a Warholu je bilo dovoljno da predmet samo ostavi u njegovu tvornom obliku (μορφή). Odnosno, riječ je o razlici između slike i svojevršne skulpture jer u van Goghovu slučaju posreduje slika, a u Warholovu je slučaju riječ o neposrednom promatranju predmeta. Kako je onda moguće da između uporabnog predmeta i umjetničkog djela ne stoji nikakva tvorna promjena, kao ni slika koja bi kao medij, ako ništa drugo, promijenila stvarnost istoga predmeta? Naša će teza, kao što je već navedeno, dokazivati da je nastupila promjena forme, dok je oblik ostao isti.

18 Arthur Coleman Danto, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, prev. Mirjana Pačić-Jurinić, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007., str. 47.

19 Više o tome usp.: Goran Sunajko, *Estetika ružnoga*, Naklada Breza, Zagreb 2018.

20 A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, str. 47.

21 Arthur Coleman Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Posthistorical Perspective*, University of California Press, Los Angeles 1992., str. 5.

22 Ibid.

23 Ibid., str. 6.

24 Ibid., str. 7.

25 A. C. Danto, *Encounters and Reflections*, str. 287.

26 Ibid.

27 Ibid.

Suzujući fokus, Danto o tome izražava još precizniji smisao. On postavlja pitanje zbog čega je sam prepoznao upravo *Brillo kutiju* te po čemu je upravo ona različita od šest ili sedam kutija koje je Warhol te godine izložio, tj. zašto jednaku umjetničku snagu nemaju, primjerice, zastava ili limenke piva Jasperra Johnsa, Lichtensteinovi strip-paneli, Duchampovi *readymadeovi*, Andréovi drveni ili čelični tanjuri, odnosno Mangoldovi zidni presjeci. Odgovor koji Danto nudi pogađa samu bit konceptualizma u njegovu filozofijskom smislu, odnosno, po našem sudu, promjene forme umjesto oblika. Naime, za razliku od navedenih konceptualnih djela *Brillo kutija* u najvećoj je mjeri najmanje autentična, odnosno unikatna jer je ujedno u najvećoj mjeri običan industrijski uporabni predmet pa je umni napor oko njezina prepoznavanja kao umjetničkog djela ujedno i najizraženiji.²⁸

Konceptualistička se transformacija (promjena forme, a da oblik ostane isti) i ogleda u mogućnosti (moći) da se što običniji uporabni predmet učini umjetničkim djelom, da na taj način istina koja se u njega stavlja ni na koji način ne odražava istinu njegove realnosti. *Brillo kutija* istodobno je istinita u svojem realno-uporabnom i realno-metaforičkom smislu, a da se na njoj u stvari ništa nije promijenilo. Snaga je to postmoderne konceptualnosti koja je, s pravom, pod optužbom da ne proizvodi ništa novo, no to može biti točno samo ako se proizvođenje shvaća u dotad prevladavajućem smislu, još uvijek onome kojim je Heidegger obilježio bit umjetničkog djela oprimjerenu istinom koju je van Gogh dao paru seljačkih cipela. U suvremenim se, osobito domaćim interpretacijama tako, sasvim pogrešno, Heideggera prilagođava postmodernom, najčešće poststrukturalističkomu »čitanju«. No, po našem sudu, takvo se prilagođavanje za suvremene svrhe ipak ne može vjerno opravdati jer u njegovu razumijevanju umjetničkog djela slika posreduje između stvarnosti stvarolikoga i stvarnosti umjetničkoga, a u postmodernome izrazu takav postupak ipak više ne igra bitnu ulogu, što je vidljivo u Dantoovim primjerima – *Brillo kutija* ima jednu, jedinstvenu stvarnost, kao uporabni i umjetnički predmet istodobno.

Možda je, onkraj svih sjajnih analiza koje je proveo u poglavljima svojih knjiga, Danto najbolji odgovor ponudio u predgovoru *Nasilju nad ljepotom*. Ondje napominje kako je *Brillo* bio naziv žičane spužvice s deterdžentom, a na tržište je došla nekoliko godina prije izložbe. Međutim, »*Brillo* kutija teško da je mogla postojati prije onoga što joj je dalo značenje«,²⁹ čime je jasno kako forma same *Brillo kutije* nije mogla biti, Heideggerovim riječima, predležeca samomu umjetničkom predmetu jer je *Brillo* kutija u umjetnički zor dospjela isključivo konceptualnim obratom u kojem je zamisao (forma) prenamijenila smisao uporabnog predmeta. Obrat postmoderne estetike očituje se u razumijevanju koje Danto ističe, a riječ je o tome da jednak predmet stoljeće ranije nije mogao biti umjetničko djelo, odnosno »moguće je zamisliti da bi stoljeće prije uspio neki *predmet* koji joj je posve sličan, ali on ne bi mogao imati ona značenja koja su *Brillo kutiju* stvorila kao umjetničko djelo«. ³⁰

Na sličan način, Danto argumentira oko Duchampove *Fontane* koja je prije transformacije u umjetničko djelo bila pisoar, o čemu zapisuje kako »postoji metafizičko pitanje u razlikovanju *Fontane* i pisoara od kojeg se sastojala, koje nije posve drukčije od razlikovanja između osobe i njezina tijela«. ³¹ Uporabni i k tome sigurno ne lijep predmet ostao je u svojem tvarskom obliku isti, no konceptualnom je transformacijom postao umjetničkim djelom. Danto ukazuje na to da je Duchamp 1917. na izložbu koja nije trebala imati ocjenjivački sud poslao pomognuti *readymade*, a koji je zapravo pisoar. No, selek-

cijski ga je odbor Društva nezavisnih umjetnika odbio s obrazloženjem da to nije umjetnost, na sličan način na koji se razumijevala *Brillo kutija*. Sukladno Wöllflinovu stavu da nije sve moguće u svakom vremenu, Danto argumentira kako, za razliku od fizičkog predmeta, umjetničko djelo »jest ono što u mišlima prenosim u neki raniji povijesni trenutak – *Brillo kutija* kao neka vrsta formalnog dizajna«. ³²

Podupirući ovime našu tezu kako je forma ono što putem trans(formacije), a ne meta(morfoze) mijenja smisao nekoga uporabnog predmeta, a da mu oblik ostaje isti, Danto sugerira da je konceptualistički pristup umjetnosti transkontekstualan i ovisan o svijesti vremena pa je jedna od njegovih ključnih teza kako »ono što čini neki predmet umjetničkim djelom, izvanjsko mu je«. ³³ Ujedno je to bila i nova mogućnost estetike, na koju Danto upozorava, jer se estetika do pop-arta (koji je zasigurno dio postmodernizma) malo zanimala za filozofiju umjetnosti, odnosno idejnost umjetničkog djela. Do pojave Duchampovih *readymadeova*, kao i Warholove i Harveyjeve *Brillo kutije* »estetika nije mogla objasniti zašto jedno jest umjetničko djelo, a drugo nije, jer su estetski zapravo bila nerazlučiva [...]«. ³⁴ S dolaskom konceptualne umjetnosti krajem 1960-ih, argumentira Danto, »materijalni predmet ('artefakt'?) više nije bio nužan, niti je bilo nužno da, ako je predmeta uopće bilo, on bude djelo umjetnika. Mogli ste stvarati umjetnost, a da ne budete umjetnik, ili biti umjetnik, a ne stvarati umjetnost za koju se traži priznanje«. ³⁵

Referirajući se na Hegelov postulat o tome da je umjetnost stvar duha, koji zapravo dorađuje i preobražava prirodu, Danto vidi obranu smisla vlastitih postulata o davanju nečemu pripravljenom novo ili barem preporođeno značenje. Po Hegelovu mišljenju, umjetnička je ljepota nadređena prirodnoj ljepoti jednostavno zato što je proizvod duha, odnosno

»... umjetnička je ljepota iz duha rođena i ponovno rođena ljepota [...]. Dapače, formalno promatrano, čak je i loša dosjetka kakva čovjeku prođe kroz glavu iznad nekog prirodnog proizvoda budući da su u takvoj dosjetci uvijek prisutni duhovnost i sloboda.« ³⁶

Na ovom je mjestu Hegel nastavio s onime čime umjetnost upravo zadužuje smisao svijeta, u tome da je ona uvijek neki višak i to u odnosu na funkcionalnost i uporabnost stvari u svijetu. Dantoovo usmjerenje *Fontani* ili *Brillo kutiji* zrcali upravo ovaj Hegelov put, dakako, s posve različitim razumijevanjem prirode kao prirodne funkcije nekog predmeta. Oba su uporabna predmeta u svojoj »prirodnosti« dana sa svojom funkcijom. *Fontana* je pisoar, a *Brillo kutija* ambalaža za spužvice i njihova je funkcija prirodnost njihova mjesta, no konceptualni umjetnik, ostavljajući ih u istom obliku, formalno mijenja njihov smisao dan s novom formom koja počinje bilježiti onaj nužni višak koji ih čini umjetničkim djelima. Takav je višak ona »iznova rođena i prepo-

28
Usp. ibid.

29
A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, str. 13.

30
Ibid.

31
Ibid., str. 55.

32
Ibid., str. 18.

33
Ibid., str. 26.

34
Ibid., str. 47.

35
Ibid., str. 72.

36
G. W. F. Hegel, *Predavanja iz estetike I.*, str. 2.

rođena ljepota« koja je odmiče od funkcionalnosti predmeta koji po sebi niti je lijep, niti je takvim mišljen jer moderna se umjetnost, kao što će Danto i naglasiti, ne opterećuje ciljem da bude lijepa pa je Hegelov postulat značio »da je umjetnička ljepota u nekom smislu intelektualan a ne prirodan proizvod«. ³⁷

Iz toga, nastavlja američki estetičar, nije slijedilo da su dvije vrste ljepote nužno različite jer su slika sunovrata i polje sunovrata jednako lijepi, no činjenica da je slika rođena iz duha ima važnost koju prirodna pojava nema, pa Danto zaključuje kako mu je poticajnom bila »misao da dvije stvari mogu izgledati posve jednako, a da imaju vrlo različita značenja i identitete – kao *Brillo kutija* i *Brillo kutije*«. ³⁸ Stoga je ono što u bitnome čini umjetničko djelo upravo njegovo značenje, a to uključuje i njegovu konceptualističku promjenu. Podupirući našu tezu, Danto zapisuje kako ljepota, primjerice ona elegije, slijedi iz njezine prirode, a to je sama elegija koja je zamišljena lijepom. No, za razliku od toga,

»... Ljepota pisoara, ako pisoari jesu lijepi, meni se činila posve izvanjskom *Fontani*, baš kao što je estetika *Brillo kutija* bila izvanjska Warholovoj *Brillo kutiji*. One nisu bile dio značenja.« ³⁹

U ovom Dantoovu uvidu krije se smisao toga estetičkoga obrata koji će na drugom mjestu nazvati estetičkom distancom ⁴⁰ (kojoj ćemo se vratiti), a izražena je ovako:

»Uistinu, ja ne znam što je estetika Warholove *Brillo kutije*, ako ona uopće ima neku estetiku. Ona je kao i *Fontana*, u prvom redu konceptualno djelo.« ⁴¹

Konceptualnost umjetničkog djela ovdje se ogleda u onome što podupire našu tezu, a to je vidljivo u Dantoovu naglasku na tome kako su uporabni predmeti postali umjetničkim djelima promjenom smisla samog predmeta putem forme, a da je oblikovno ostao posve isti. Istost (adekvacija) uporabnog predmeta i umjetničkog djela nije se, kao u slučaju Heideggerova primjera para van Goghovih cipela, izmijenila posredovanjem slike, nego čistom promjenom forme istog (identičnog) predmeta. Odnosno, »značenje umjetničkog djela je intelektualni proizvod, koji se shvaća zahvaljujući tumačenju nekog drugog, a ne umjetnika, a ljepota djela, ako uopće jest lijepo, proistječe iz tog značenja«. ⁴² Da je umjetnost, a s njom i estetika stvar intelekta, a ne tek osjetilne zamjedbe, nipošto nije Dantoova invencija. To da estetika nije pisana za umjetnika, a ni za uživaoca umjetnosti, već za mislioca Hartmannov je temeljni estetički stav ⁴³ pa se ono što se nalazi između umjetnika i uživaoca umjetničkog djela ne naziva umjetničkim, nego estetičkim predmetom koji zrcali upravo navedenu misaonost kakvu možemo prepoznati i u Dantoovu razumijevanju konceptualnosti.

3. Dantoov koncept estetičke distance

Formulirajući konceptualistički stav o promjeni svijesti, odnosno značenja posredstvom forme (ideje) samoga uporabnog predmeta, Danto naglašava važnost estetičke distance koja, sažeto rečeno, označava onu intuitivnu razliku među dvama istim predmetima od kojih je jedan uporaban, a drugi umjetnički. Američki estetičar začetak takva razumijevanja smješta u šezdesete godine 20. stoljeća, kada umjetnost izlazi iz tradicijom zadanih okvira. Svijet svakidašnjice, zapisuje, započeo je preobrazbu u umjetničkom svijetu i uviđa kako je filozofski relevantno postalo ono što svjedoči takvoj formalnoj konceptualističkoj preobrazbi. Danto donosi za našu tezu ključan opis:

»Bilo mi je filozofski uzbudljivo shvatiti da ništa izvanjsko ne mora razlikovati umjetničko djelo od najobičnijih predmeta ili događaja – da se ples ne mora sastojati ni od čega važnijeg od mirnog sjedenja, da sve što čujemo može biti glazba – čak i tišina. Najobičnije drvene kutije, navoj užeta za rublje, red opeka – mogu biti skulptura. Jednostavan oblik oslikan bijelo može biti slika.«⁴⁴

Danto naglašava kako institucije visoke kulture tada nisu bile spremne za taj trenutak jer se činilo nerazumno plaćati ulaznicu da bi se gledala žena koja se ne miče ili da bi se slušalo nečije disanje za vrijeme svirke glasovira na kojem nitko ne dodiruje tipke. Utoliko gore, zaključuje Danto, »po institucije umjetničkog svijeta«,⁴⁵ referirajući se na koncept minimalizma Richarda Wollheima koji je za nj značio otkrivanje minimalnoga kriterija po kojemu bi nešto moglo biti umjetnost. Wollheim se »oslanjao na službeni filozofski model prema kojem imati koncept znači posjedovati kriterije za biranje njegovih primjera.«⁴⁶ Valja napomenuti kako se Wollheim pitao o tome je li estetički relevantan princip identiteta umjetničkog djela njegova redundantnost u prenošenju značenja, odnosno mora li ono postojati u primarno mišljenom identitetu sa samim sobom, što je Dantou bilo bitno radi razmatranja konceptualnosti jer je, kao što prikazujemo, smatrao kako uporabni predmet može ostati identičan samome sebi, a da bude umjetničko djelo, pa se u redundantnosti koju argumentira Wollheim ne gubi njegovo svojstvo dodavanjem (viškom) umjetničkog značenja.⁴⁷ Zapravo, argumentira Danto, ne mogu postojati kriteriji za razlikovanje *readymadea* koji se sastoji od metalnog češlja od uporabnog češlja koji nije *readymade*, što svjedoči tomu kako je umjetnost onaj prekomjerni višak koji se razumijeva u samoj formi, odnosno mišljenju, a ne tvarskom obliku koji je identičan u oba predmeta.

To nas pak upućuje na koncept koji Danto naziva »estetičkom distancom«, putem koje se jedino može razumijevati što to odvaja dva identična predmeta kada je riječ o umjetnosti, a argumentacija ide ovako. Predmet koji je prihvaćen kao umjetničko djelo po svojoj prirodi mora imati ona svojstva koja, kako to smatraju teoretičari umjetnosti, obilježavaju umjetnička djela kao klasu. Primjerice, svrhovitost bez posebne svrhe ili značajan oblik. Danto upozorava da neki licemjer, svakako, može iskoristiti taj predmet, primjerice, kao otvarač za konzerve, no postavlja se pitanje o tome kako je moguće da taj

37

A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, str. 56.

38

Ibid.

39

Ibid., str. 57.

40

Arthur Coleman Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, prev. Vanda Božičević, Kruzak, Zagreb 1997., str. 43.

41

A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, str. 57.

42

Ibid.

43

»Estetika se ne piše ni za tvorca (umjetnika), ni za promatrača lijepog (publiku) već jedino za mislioca.« – Nikolaj Hartman [Nicolai

Hartmann], *Estetika*, prev. Milan Damjanović, Kultura, Beograd 1968., str. 5.

44

A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, str. 67.

45

Ibid.

46

Ibid., str. 68. Wollheim se pitao o tome je li estetički relevantan princip identiteta umjetničkog djela, odnosno mora li ono postojati u primarno mišljenom identitetu sa samim sobom, što je Dantou bilo bitno.

47

Usp. Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge 1980., str. 106.

predmet posjeduje navedena svojstva, dok ih drugi, njemu potpuno identičan, ne posjeduje. Bilo bi zapanjujuće kada bi dvije stvari bile posve istog lika, veličine, tvari, a da jedna ima značajan oblik, dok ga druga nema. Američki estetičar zaključuje kako bilo koji predmet može biti postavljen na estetičku distancu (estetičko distanciranje)⁴⁸ i postati predmetom estetičkoga uvažavanja. No, nastavlja, »razlika koju tražimo stoji pod pravim kutom u odnosu na otkrića do kojih dolazimo uvođenjem estetske distance, s obzirom na koju je razlika između umjetničkih djela i pukih stvari nedokučiva.«⁴⁹ Ni jedna nam teorija, zaključuje on, neće mnogo pomoći u povlačenju demarkacije između dvaju istovrsnih predmeta, kao ni povijesna činjenica da je jedan od njih posve nov predmet.

Vratimo se s Dantom nakratko čuvenim izvorima postavljenima u Platona jer time američki estetičar omogućuje temelje za našu tezu o opstanku forme bez obzira na oblik mišljen hilemorfistički, čime se primičemo kraju naše rasprave. Danto podsjeća na Platonovo davanje prvenstva realnosti onoga što je nazvao formama, odnosno »samo su forme u krajnjoj liniji realne, jer su nepristupačne promjeni: stvari mogu doći i proći, no forme koje su oprimjerene u tim stvarima ne dolaze i ne odlaze, one svakako stječu i gube oprimjerenja, no one same postoje neovisno o njima.«⁵⁰ Forma se postelje tako u Platona razlikuje od pojedinačnih postelja što ih izrađuju stolari jer njihov proizvod samo sudjeluje u formi postelje kao njezinoj ideji.

Ovo opće mjesto začetaka filozofije umjetnosti Danto je iskoristio za nešto drugo, po postmodernu estetiku ključno određenje. Platonovo razumijevanje umjetničkog djela dijeli filozofiju od umjetnosti jer prva misli ideje, a druga samo sjenu sjene tih ideja i ako se uzme Platonov stav iz X. knjige *Politeje*, o tome da bi se pravednik radije opredijelio za realnost, nego za privid jer oni koji mogu čine, a oni koji ne mogu oponašaju, onda je umjetnost moguće razumjeti samo kao predmet optužbe. No, promotrimo Dantov odgovor takvom pristupu jednim suvremenim primjerom.

Američki umjetnici Robert Rauschenberg i Claes Oldenburg, potaknuti Platonovim primjerom postelje (kreveta), izradili su krevete kao umjetnička djela. Pritom je Oldenburg izradio krevet bliži stolarovu umijeću, ali i Platonovoj formi kreveta, samo što je bio od plastike. Bio je, pokazuje Danto, odvratan plastični uradak na kojem bi bilo užasno spavati, ali ne tako loš za umjetnika ako je jaz između njega i stolara uistinu tako velik. Međutim, zamišljeni umjetnik kojega Danto naziva J-om, izložio je vlastiti krevet kao umjetničko djelo.

»Nema sumnje da ga je izradio neki stolar, ali, premda je stolar izradio krevet, J je proizveo umjetničko djelo, pa baš kao što su njemu slični kreveti – kreveti, a ne umjetnička djela, tako i to što je taj krevet stajao pred stolarom ne može se ni u kojem slučaju smatrati filozofskim uspjehom, bez obzira na to kakav bi uspjeh J-ov *Krevet* mogao, po pretpostavci, imati kao umjetničko djelo.«⁵¹

Nastavljajući se na ovaj Dantov uvid, zamislimo bi li Oldenburgov plastični krevet bio identičan Platonovoj formi (ideji) kreveta jer bez obzira na to što je riječ o plastičnom krevetu namijenjenom da bude umjetničkim djelom, on ispunjava svrhu kreveta zamišljenu idejom da se na njemu spava? To što se neće spavati udobno sasvim je drugo pitanje i spadalo bi možda u ideju dobrog spavanja. Još više J-ov obični krevet pogađa smisao Platonove forme kreveta jer je on doista izrađen sa svrhom da bude krevet i da se na njemu spava, a to što je on konceptualizacijom promijenio smisao te postao i umjet-

ničkim djelom nimalo ne oduzima njegovoj formi kakvu bi mu namijenio Platon. Dantoovim riječima:

»J-ov krevet liči bilo kojem starom krevetu, ali ne oponaša nijednog od njih: to je, on strpljivo objašnjava, stvarno samo krevet, a ne imitacija kreveta, recimo one vrste koju je van Gogh oslikao u jednom od svojih sobnih krajolika.«⁴²

Ovim smo Dantoovim uvidom u konceptualnost uvidjeli da ona nipošto ne narušava samu Platonovu postavku i time otvorili pitanje o tome je li postmoderna umjetnost, unatoč svim opravdanim kritikama, možda ipak pomirila duhove razumijevanja umjetnosti od antičkih vremena do danas ili čak vratila raspravu na početak. Nastojali smo pokazati kako je, po Dantoovu razumijevanju, temelj postmoderne umjetnosti konceptualnost koja nužno uključuje posthistorijski pogled. Warholova *Brillo kutija* raskida s dvama ključnim odnosima. Prvi je odnos prema vlastitoj povijesti uporabnog predmeta, pri čemu industrijska kutija za spužvice postaje umjetničkim djelom, a drugi je raskid odnosa prema vlastitoj formi: ona oblikovno (μορφή) ostaje nepromijenjena, a da istodobno mijenja formu (είδος) koja joj donosi novi smisao – smisao umjetničkog djela koje razliku bilježi u konceptualnosti kao raskidu s hilemorfističkim uvjetom umjetničkog djela. Prema našem je sudu ova promjena, odnosno obrat koji smo nastojali dokazati preko Dantoova shvaćanja konceptualnosti odlučno obilježje postmoderne estetike – shvaćanja umjetnosti koja predmete, koji ostaju nepromijenjeni, mijenja u samoj ideji njihova postojanja i samouspostavljanja. Dok je novina Heideggerove velebne jednostavnosti određenja umjetnosti kao »sebe-stavljanja istine bića u djelo« fundirala modernu umjetnost, postmoderna je otišla korak dalje, ostavljajući predmete nepromijenjenima u samoj istini, nalazeći im pritom smisao u konceptualnosti kao promjeni pogleda na istinu iste nepromijenjene stvari. Umjetnost je time, u postmodernom razumijevanju, otkrila jednostavnost vlastite mogućnosti za biti umjetnošću u stvarima koje nas svakodnevno okružuju, samo je sada umijeće ljudskog pogleda usmjereno ka tome da se takva jednostavnost te blizina umiju i prepoznati.

48

Izvan navoda koristim se pridjevom »estetička distanca« (*distanciation esthétique*), kakav je donesen u francuskom prijevodu, umjesto »estetska distanca« u hrvatskom izdanju jer se odnosi na estetiku kao filozofijsku disciplinu koja navedenu distancu misli, a ne zamjećuje osjetilima, što bi odgovaralo pridjevu »estetski«. Osobito stoga, što autor u nastavku piše o estetičkom uvažavanju, odnosno prosudbi (*appréciation esthétiques*), a ne o, primjerice, estetskom uživljavanju. Usp. Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, prev. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, Pariz 1989., str. 71.

49

A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 43.

50

Ibid., str. 17.

51

Ibid., str. 18.

52

Ibid., str. 19.

Goran Sunajko

**Postmodern Abandonment of Hylemorphism in
Arthur Coleman Danto's Conceptualist Aesthetics**

Abstract

The paper considers the philosophical relationship between the form (idea) and the shape (figure) through the meaning of conceptualist art, which Arthur Coleman Danto emphasizes in his aesthetic theory. Even though modern art from the beginning of the 20th century signalled the break between the form and the shape, it has fully come to life in the postmodern sense. It will be shown that conceptual artists have understood how it is possible to keep the shape of a thing without changing its form, with the idea displacing it from a predetermined function. For conceptual, postmodern art, it will be decisive to keep the shape while changing the form in which such a work of art is created, changing the character of things that were not a work of art until then. According to Hartmann's aesthetic theory, this creates a unique aesthetic object that does not rest on the work of art itself but its perception. Danto exemplified such a path with Duchamp's Fountain and Warhol's Brillo Box, which witnessed a change of the form while retaining the shape, establishing postmodern aesthetics as essentially conceptual.

Keywords

aesthetics, aesthetic distance, aesthetic object, conceptual art, form, shape, Andy Warhol, Arthur Coleman Danto