

ΤΟ ‘ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ’ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;¹

[στο Βάσω Κιντή (επιμ.), *Φιλοσοφία και Τέχνη*, Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011, 115-135]

Όποιος ασχολείται με τη μελέτη της σύγχρονης τέχνης και με τις αισθητικές θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια δε θα αργήσει να αντιμετωπίσει την προβληματική του «τέλους της τέχνης». Βέβαια, στην εποχή μας ακούμε να γίνεται συχνά λόγος για «τέλος» της ιστορίας, της φιλοσοφίας και της τέχνης, χωρίς επαρκή κατανόηση της χρησιμοποιούμενης έννοιας. Ορισμένες φορές μάλιστα χρησιμοποιείται και η έκφραση «θάνατος της τέχνης», που πηγαίνει πέρα από την υποτιθέμενη διαπίστωση του θανάτου συγκεκριμένων τεχνών ή μορφών τέχνης.² Στο βαθμό που η διερεύνηση αυτού του τέλους δεν περιορίζεται σε βαρύγδουπες αναγγελίες μελοδραματικού χαρακτήρα και δεν συνδέεται με την αποκαλυπτική διάγνωση κάποιας καθολικής κρίσης του ανθρώπινου πολιτισμού, ασφαλώς παρουσιάζει φιλοσοφικό ενδιαφέρον. Στη σημερινή μας συζήτηση θα μας απασχολήσει η διακρίβωση της σημασίας, ή καλύτερα των δυνατών σημασιών του ενδεχόμενου τέλους της τέχνης, που ίσως έχει κιόλας συντελεστεί, ζούμε δηλαδή σε μια εποχή μετά από αυτό το τέλος. Η επίμαχη έννοια διαμορφώνεται αρχικά στη σκέψη του Χέγκελ, γίνεται αντικείμενο νέας επεξεργασίας σε μια σειρά βιβλίων και άρθρων του σύγχρονου αναλυτικού φιλοσόφου της τέχνης, Αρθουρ Ντάντο, και συνεχίζει μέχρι τις μέρες μας να προσεγγίζεται με διαφορετικούς τρόπους από φιλοσόφους, ιστορικούς, θεωρητικούς της τέχνης, αλλά και καλλιτέχνες³. Έτσι, στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας θα προσπαθήσω να

¹ Η εργασία αυτή παρουσιάστηκε σε πρώτη μορφή στο πλαίσιο της σειράς διαλέξεων αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης που οργάνωσε το περιοδικό *Cogito*, στο Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Ευχαριστώ όλες και όλους που συμμετείχαν στις συζητήσεις που ακολούθησαν για τις ερωτήσεις και τις παρατηρήσεις τους.

² Βλ., για παράδειγμα, A.Kernan, *Ο θάνατος της λογοτεχνίας*, Κ.Κωβαίος, «Αυτονομία και θάνατος των τεχνών», στο *Όλα κυοφορούνται μέσα στη γλώσσα*, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1995.

³ G.W.H. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, B.13, *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1970, *Introductory Lectures on Aesthetics*, New York and London: Penguin Books, 2004, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, transl. T.Knox, Oxford, 1975, A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986, Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumour after Hegel*, transl. James McFarland, Stanford: Stanford University Press 2002 Πρβλ., William Desmond, *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, Albany: New York: State University of New York Press, 1986.

παρουσιάσω συνοπτικά τις βασικές, τους θέσεις και τα επιχειρήματα που τις στηρίζουν, προτού στραφώ στην εξέταση παραδειγμάτων καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών έργων τα οποία μας βοηθούν να καταλάβουμε καλύτερα τους ισχυρισμούς τους πριν να προσπαθήσουμε να ελέγξουμε την πειστικότητά τους.

Ας ξεκινήσουμε όμως με μια προκαταρκτική καταγραφή και διασάφηση των κυριότερων από τις σημασίες του τέλους που θα πραγματευτούμε στη συνέχεια, συνοδευόμενη από γενικές, οιονεί μεθοδολογικές παρατηρήσεις για το πλαίσιο, τις προϋποθέσεις και τις υποδηλώσεις της θεώρησής μας που θα μας επιτρέψουν να αποφύγουμε κάποιες πιθανές παρανοήσεις:

α) Μιλώντας για τέλος φανταζόμαστε κάποια πορεία, η οποία άρχισε και συνεχίστηκε μέσα στο χρόνο προτού σταματήσει. Ωστόσο, εδώ δεν πρέπει να αναζητήσουμε ένα συγκεκριμένο τέρμα, διακοπή ή σταμάτημα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η παραγωγή έργων τέχνης και η πρόσληψή τους από το κοινό μπορεί να συνεχίζεται επ'άοριστον κατά τη διάρκεια αυτής της μετα-ιστορικής περιόδου, ή της μετα-τέχνης, όπως την έχει αποκαλέσει ο Άλλαν Κάπρου (Karpow), δημιουργός χάλπενινγκς. Και δε θα δούμε να κλείνουν οι Σχολές Καλών Τεχνών, να παύουν οι εκθέσεις ζωγραφικής, οι εκδόσεις ποιητικών συλλογών, ή η παρουσίαση μουσικών συνθέσεων. β) Το τέλος στο οποίο αναφερόμαστε φαίνεται να ισοδυναμεί με εξάντληση δυνατοτήτων, έτσι ώστε να είναι αδύνατο να προκύψει κάτι ουσιωδώς νέο και ενδιαφέρον πέρα από τις υπάρχουσες μορφές. Εδώ φυσικά πρέπει να αναρωτηθούμε για το τι μπορεί να σημαίνει «ουσιωδώς νέο και ενδιαφέρον» -ποιος και πώς το κρίνει. γ) Σχετική είναι και η έννοια του τέλους ως σκοπού, από όπου προέρχεται και η έννοια της «τελεολογίας». Η επίτευξη αυτού του τέλους μοιάζει να συνεπάγεται και την πλήρη πραγμάτωση των *δυνατοτήτων* ανάπτυξης κάποιας δραστηριότητας, πρακτικής ή μορφής ζωής. Και αν γινόταν εφικτή η επίτευξη ενός στόχου χάρη στην τελειοποίηση των κατάλληλων μέσων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δραστηριότητα που αποβλέπει σ' αυτήν έφτασε στο τέλος της. Για παράδειγμα, αν όπως φαινόταν να πιστεύει ο Τζόρτζιο Βαζάρι (Vasari), η πρόοδος της ζωγραφικής ήταν συνυφασμένη με την ακριβέστερη αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας, δηλαδή με την καλύτερη δυνατή προσομοίωση της οπτικής αντίληψής της,., οπότε έσχατος σκοπός ήταν η άψογη αναπαράσταση ή μίμηση, η επινόηση αποτελεσματικότερων

τεχνικών για την προσέγγισή του, π.χ. με την απόδοση της προοπτικής, φτάνει τελικά σε κάποιο όριο με τα μέσα της ίδιας της ζωγραφικής και μάλλον ξεπερνιέται από τη φωτογραφία.⁴ δ) Η θεώρηση του τέλους ως ενός *θανάτου*, παραπέμπει και στη μεταφορά του ζωντανού οργανισμού που γεννιέται, αναπτύσσεται, ενηλικιώνεται, φθείρεται και πεθαίνει. Η γραμμική ιστορία, ή καλύτερα «βιογραφία» της τέχνης, ως ενός τέτοιου οργανισμού μπορεί τότε να χρωματιστεί μεταφορικά με παροδικές ιδιότητες όπως η νεότητα και η γήρανση, που δηλώνουν αντίστοιχα ακμή και παρακμή, αλλά και η ωρίμανση. ε) Για να μπορούμε όμως να περιγράψουμε το τέλος κάποιου πράγματος χρειάζεται να του αποδίδουμε και μια λιγότερο ή περισσότερο σαφή ταυτότητα. Έτσι, ακόμη και αν θεωρούμε ανέφικτο τον ουσιολογικό ορισμό της τέχνης, και υιοθετούμε μια χαλαρότερη *θεσμική* (institutional) *διαδικασιακή* (proceduralist) ή *λειτουργιστική* (functionalist) αντίληψή της, ή πάλι χρησιμοποιούμε μια ανοικτή έννοια *οικογενειακών ομοιοτήτων*, πρέπει να ξέρουμε και να συμφωνούμε για τί μιλάμε⁵. Βέβαια, εάν δεχόμαστε μια μεταφυσική αντίληψη *εντελέχειας* της τέχνης, στην οποία καταλήξαμε μέσα από *a priori* φιλοσοφική ανάλυση, είναι ευκολότερο να πιστεύουμε ότι αναγνωρίζουμε το επικείμενο ή και πραγματωμένο τέλος της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όμως, μια προσεκτικότερη και μετριοπαθέστερη προσέγγιση θα μας ανάγκαζε να ομολογήσουμε ότι αυτό που τελείωσε είναι αυτό που *εμείς*, στην εποχή μας και με τις δικές μας γνωστικές δυνάμεις εκλαμβάνουμε ως ένα τέλος, αλλά δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ενδεχόμενους μετασχηματισμούς της έννοιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο μέλλον, την ανάδυση νέων δυνατοτήτων που μπορεί να φανερωθούν, χωρίς να είμαστε σήμερα ικανοί να τις προβλέψουμε. Από την άλλη πλευρά, η ανάδειξη υλικών συνθηκών και παραγόντων που υποθέτουμε πως καθορίζουν τη θεσμική διάσταση ή κοινωνική λειτουργία της τέχνης, ίσως αποτελεί την σημαντικότερη προκείμενη του επιχειρήματός μας για την επέλευση του τέλους της, εφόσον διαπιστώνουμε ότι οι συνθήκες, ή οι παράγοντες αυτοί, τείνουν να εκλείψουν, έχουν εκλείψει, ή έχουν τροποποιηθεί ριζικά. Συνήθως, η αίσθηση του τέλους μιας

⁴ Βλ. και την ιστορία της τέχνης όπως παρουσιάζεται μέσα από τα έργα του Ερνστ Γκόμπριχ (Gombrich).

⁵ Βλ. σχετικά, Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991. Σχετικά με την ολοκλήρωση της πραγμάτωσης βασικών δυνατοτήτων, πρβλ. και την παρατήρηση του Τσαρούχη, «Σήμερα υπάρχουν χίλες τεχνοτροπίες. Δεν αντιπροσωπεύουν τίποτε αυτές οι τεχνοτροπίες. Οι δυνατότητες της τέχνης είναι πάρα πολύ λίγες. Τις έχουν εκπροσωπήσει μερικοί μεγάλοι άνθρωποι. Τα άλλα είναι παραλλαγές οι οποίες δημιουργούν σύγχυση». (Μαρία Καραβία, *Ο Στοχαστής του Μαρουσιού. Μνήμες και συνομιλίες με τον Γιάννη Τσαρούχη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 2009, 81)

πολιτισμικά κεντρικής πρακτικής που νοηματοδοτούσε τη ζωή μας με συγκεκριμένους τρόπους, όπως την έχουμε παρακολουθήσει μέσα από τους αιώνες, συνδέεται με μια απαισιόδοξη και μελαγχολική διάθεση. Αυτή εκφράζεται σαφέστερα με λέξεις όπως «θάνατος», ή «γήρανση», και «εξάντληση». Ωστόσο, δεν είναι αναγκαίο να μας διακατέχει μια τέτοια διάθεση, όπως θα διαπιστώσουμε μελετώντας το έργο των στοχαστών που θεματοποιούν την προοπτική του τέλους της τέχνης.

Αφετηρία μας λοιπόν είναι η μεγαλεπήβολη σύλληψη του Χέγκελ, για τον οποίο η Τέχνη ως αισθητοποίηση της Απόλυτης Ιδέας, αποτελεί μια από τις βασικές εκφάνσεις της ιστορικής πορείας του Πνεύματος, μαζί με τη θρησκεία και τη φιλοσοφία. Η Τέχνη διέρχεται τρία κυρίως στάδια ή περιόδους εξέλιξης: τη *συμβολική*, αντιπροσωπευτικότερη εκδήλωση της οποίας είναι η αρχιτεκτονική, την *κλασική*, οπότε κυριαρχούν τα επιτεύγματα της γλυπτικής, και τη *ρομαντική*, οπότε αναπτύσσονται ιδιαίτερα η ζωγραφική, η μουσική και η ποίηση – αν και η ποίηση ως άρτια έκφραση του ωραίου καλύπτει όλες τις περιόδους (προελληνικοί πολιτισμοί, ελληνική, χριστιανική και μεταχριστιανική τέχνη των νεώτερων χρόνων). Προφανώς, στο σχήμα του Χέγκελ μπορούμε να εφαρμόσουμε τις μεταφορικές εικόνες της παιδικής ηλικίας, της νεότητας, και της ωριμότητας κατά τη γήρανση.

Φυσικά, δε μπορούμε στο πλαίσιο αυτής της εργασίας να εξετάσουμε όπως θα έπρεπε την εγελιανή θεωρία που εκτίθεται στις διαλέξεις περί Αισθητικής του 1828, και να διερευνήσουμε τις περίπλοκες συνιστώσες της, κάτι που θα απαιτούσε ανασυγκρότηση της θεματικής της φιλοσοφίας του στο σύνολό της. Αρκεί, ωστόσο, να επισημάνουμε ορισμένα κεντρικά σημεία της συλλογιστικής του που θα μας χρειαστούν παρακάτω, καθώς προσλαμβάνουν νέο νόημα και αξιοποιούνται κυρίως από τον Ντάντο.

Σύμφωνα με τον Χέγκελ, η ιστορική φανέρωση του Πνεύματος παρουσιάζεται ως μια προοδευτική πορεία προς την αυτεπίγνωση της Απόλυτης Ιδέας «καθ'εαυτήν και δι'εαυτήν» κατά την οποία υπερβαίνεται ο διχασμός υποκειμένου και αντικειμένου. Η αυτεπίγνωση αυτή επιτυγχάνεται με τη φιλοσοφία, όπως αναπτύσσεται μέσα από τη φιλοσοφία του ίδιου του Χέγκελ και δραματοποιείται ως ένα είδος *Bildungsroman* στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος*. Η τέχνη, παρά την μη αναγώγιμη αξία της, και παρά το

γεγονός ότι αποτελεί και αυτή αναγκαία αισθητική έκφραση της Απόλυτης Ιδέας δεν μπορεί να φτάσει την πνευματική κορύφωση που κατορθώνεται με την έννοια. Η τελειότερη αποκρυστάλλωση της λειτουργίας της πρέπει να αναζητηθεί στην ελληνική κλασική τέχνη, οπότε και καθίσταται δυνατή η αρμονικότερη σύνθεση μορφής και περιεχομένου. Η εμβάθυνση στο υποκειμενικότητα της δημιουργίας που συντελείται κατά τη μεταγενέστερη ρομαντική τέχνη από την εποχή του χριστιανισμού μέχρι τα χρόνια του Χέγκελ, συνιστά παρακμή σε σχέση με το κλασικό ιδεώδες. Ο εσωτερικός αναστοχασμός ανοίγει μια ειρωνική απόσταση ανάμεσα στην ζωντανή ενσάρκωση του ωραίου και στη διανοητική του αντικειμενοποίηση. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι ότι η εμβάθυνση αυτή αναγγέλλει την ωρίμαση της τέχνης μέσα στις εννοιολογικές συλλήψεις της αναστοχαστικής συνείδησης. Υπήρχε μια εποχή κατά την οποία η τέχνη μας «ικανοποιούσε πλήρως» ως τέτοια. Ωστόσο, κατά την περίοδο που ακολουθεί την ακμή της, η τέχνη χρειάζεται κάτι άλλο για να μπορέσει να μας ικανοποιήσει, και αυτό όχι για να ξαναρχίσει η πρωτογενής καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά «για να φτάσει σε μια φιλοσοφική γνώση της πραγματικότητας»⁶. Με άλλα λόγια, η τέχνη θα λέγαμε ότι «φιλοσοφικοποιείται», η ιστορία της οδηγείται στην προοδευτική φιλοσοφική της αυτοκατανόηση, στην τελικό της προορισμό που είναι η *έλευση της φιλοσοφίας της*. Ολοκληρώνοντας την πραγμάτωση των εκφραστικών της δυνατοτήτων της, με την ανέγερση του «Πανθέου» των ποικίλων μορφών της ιδέας της ομορφιάς μέσα από τους αιώνες, φτάνει στο τέλος της, παραδίδοντας τη σκυτάλη της εξελικτικής πορείας της Απόλυτης Ιδέας, κατά την μεγάλη περιπέτεια, τη «θεία κωμωδία» της ιστορίας του πνεύματος, στην καθαρή φιλοσοφική σκέψη⁷.

Η πρώτη μας αντίδραση σε αυτό το ολιστικό ιστορικό σχήμα μπορεί να είναι έντονα απορριπτική. Μπορεί να κρίνουμε ως αυθαίρετη και απλουστευτική την τελεολογική μεταφυσική που φαίνεται να το διέπει και να διαφωνήσουμε με την παρεχόμενη αφήγηση της ιστορίας των τεχνών, τόσο στις γενικές της γραμμές, όσο και στις λεπτομέρειές της. Ωστόσο, μια προσεκτική εξέταση και επανερμηνεία της όλης σύλληψης που μόλις συνοψίσαμε μπορεί να μας κάνει να αναθεωρήσουμε την αποτίμησή

⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ό.π., I, 26

⁷ Βλ την εισαγωγή του Michael Inwood στο Hegel, *Introductory Lectures in Aesthetics*, ό.π., ix-xxxvi., 96-97, 195-197.

μας. Έτσι κι' αλλιώς, πιστεύω ότι κατά βάθος παραμένουμε κρυπτο-εγελιανοί παρά τις ντισεικές «σφυριές», την αναλυτική πειθαρχία, ή τις μεταμοντέρνες αποδομητικές ασκήσεις κατά των μεγάλων αφηγήσεων, με τις οποίες μπορεί να έχει εμπλουτιστεί η φιλοσοφική μας παιδεία· ας μην το κρύψουμε, διψάμε για μεγάλες φιλοσοφικές αφηγήσεις, όπως άλλωστε, παρά τους ισχυρισμούς του, και ο ίδιος ο επικριτής της νεωτερικής παράδοσης από τη σκοπιά του νεοπραγματισμού, ο Ρίτσαρντ Ρόρτυ. Ίσως μια νέα εκδοχή της εγελιανής προσέγγισης, απαλλαγμένη από το μεταφυσικό της φορτίο, όντως μας βοηθά να κατανοήσουμε ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης. Και αν συμφωνήσουμε τελικά με τα συμπεράσματα των υπέρμαχων μιας τέτοιας προσέγγισης, αν έχουμε περάσει πλέον οριστικά σε μια φάση μετά το τέλος της ιστορίας της τέχνης όπως την ξέραμε, τότε δεν θα είναι πια δυνατές μεγάλες ενοποιητικές αφηγήσεις για την μετα-τέχνη του παρόντος και του μέλλοντος.

Πράγματι, οι σχετικές αναλύσεις του Ντάντο από τις πρώτες τους διατυπώσεις στη *Μεταμόρφωση του Κοινότοπου* και στα άρθρα «The Philosophical Disenfranchisement of Art» και «The End of Art», μέχρι τις πιο πρόσφατες παραλλαγές τους, εισηγούνται την αντίληψη ενός αναστοχαστικού τέλους ως απαραίτητη για την ενιαία εξήγηση της ιστορίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά τον εικοστό αιώνα.⁸ Ο Ντάντο που χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως «αναγεννημένο εγελιανό» (“born-again hegelian”)⁹ εστιάζει την προσοχή του στις εικαστικές τέχνες, ιδιαίτερα στη ζωγραφική, αλλά μπορεί νομίζω να καταδειχθεί ότι οι παρατηρήσεις του ισχύουν σε σημαντικό βαθμό και για άλλες τέχνες όπως η μουσική, το θέατρο και η λογοτεχνία. Η βασική θέση την οποία εμπνέεται από τον Χέγκελ είναι πως η τέχνη του καιρού μας έχει μετασχηματιστεί στην πράξη σε ένα γνωστικό εγχείρημα, στοχασμού πάνω στον ίδιο της τον εαυτό, και πρέπει να ερμηνευθεί ως φιλοσοφία της τέχνης. Όπως γράφει ο Ντάντο, και υπενθυμίζει η Βάσω Κιντή στην εισαγωγή αυτού του τόμου,¹⁰ «το φιλοσοφικό ζήτημα του *status* που

⁸ Βλ. Danto *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, μτφρ. Μ.Καρρά, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2000, και τις συλλογές άρθρων του, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, ό.π., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992, [*Après la fin de l'art*, trad.fr. C.H. Shaeffer, Paris: Seuil, 1996], *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997, *Philosophizing Art*, Berkeley and Los Angeles, 1999. (Τα άρθρα “Philosophical Disenfranchisement of Art” και “The End of Art”, δημοσιεύονται στη συλλογή *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1-22 και 81-116).

⁹ Danto, *Après la fin de l'art*, ό.π., 23.

¹⁰ Βλ. Βάσω Κιντή σε αυτό τον τόμο.

διέπει την τέχνη γίνεται η ίδια η ουσία της (...)» Στην εποχή μας θα ήταν πολύ δύσκολο «να διακρίνει κανείς την τέχνη από τη φιλοσοφία της. (...)» και να μην καταλήξει στο συμπέρασμα ότι «φιλοσοφία και τέχνη είναι ένα και το αυτό», και «...το γεγονός ότι υπάρχει φιλοσοφία της τέχνης οφείλεται στο ότι η φιλοσοφία ανέκαθεν ενδιαφερόταν για τον εαυτό της, και απλώς κατέληξε να αναγνωρίσει ότι η τέχνη ήταν μια προς στιγμήν αποξενωμένη μορφή της φιλοσοφίας».¹¹

Είναι γεγονός πως όταν προσπαθούμε να καταλάβουμε τι ακριβώς επιχειρούν να κάνουν οι καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα, από την εποχή του νταντά μέχρι την ποπ-αρτ και τη σημερινή εννοιολογική τέχνη, από την ατονική μουσική μέχρι τις ηλεκτρονικές συνθέσεις,, από τα υπερρεαλιστικά και φουτουριστικά ποιήματα μέχρι το θέατρο του παραλόγου και τα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα, έχουμε την αίσθηση της υπονόμησης του συνόλου σχεδόν των παραδοσιακών αισθητικών κατηγοριών και αξιών και ιδιαίτερα της αντίληψης του ωραίου, όπως μας είχε παραδοθεί μέσα από την προγενέστερη ιστορία της τέχνης. Και φαίνεται σε πολλούς δικαιολογημένη η γνωστή, συχνά διατυπωμένη με αγανάκτηση, ρητορική ερώτηση: «Μα, είναι αυτό τέχνη;».

Βέβαια, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι φυσικό να συμβαίνει κάτι τέτοιο με κάθε καλλιτεχνική επανάσταση. Σκεφτείτε τις αντιδράσεις σε δημιουργίες όπως αυτές των μπρεσιονιστών ζωγράφων από τη σύγχρονή τους κοινωνία. Ενδέχεται ακόμη να αμφισβητηθεί η αρχική εντύπωση ριζικής υπονόμησης, μέσα από την κατάδειξη κάποιων στοιχείων συνέχειας ή την επισήμανση μη προφανών αισθητικών ποιοτήτων στην τέχνη γενικότερα, αλλά και την πρόσφατη εννοιολογική τέχνη.¹² Ωστόσο, η νεοεγγελιανή υπόθεση του Ντάντο βοηθάει νομίζω να φωτίσουμε ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα –κοινούς παρονομαστές- που χαρακτηρίζουν την καλλιτεχνική εμπειρία την οποία παρέχουν τα περισσότερα από τα ρεύματα του αιώνα που μόλις πέρασε και οι τάσεις που εκδηλώνονται και στον αιώνα μας, εμπειρία θεωρημένη από τη σκοπιά του δημιουργού αλλά και από την άποψη του υποψιασμένου κοινού, των επαρκώς ενημερωμένων και ανήσυχων φιλότεχνων-. Μ'αυτό δε θέλω ασφαλώς να πω ότι η

¹¹ Danto *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, ό.π., 104-105.

¹² Βλ. την εργασία της Κατερίνας Μπαντινάκη που δημοσιεύεται σε αυτό τον τόμο, και Κατερίνα Μπαντινάκη, «Η καλλιτεχνική αξία των ιδεών», Δρακούλης Νικολινάκος, «Η φιλοσοφική στροφή στην τέχνη: Η αντι-αισθητική και η τέχνη της αδιαφορίας», *Cogito 7* (Οκτώβριος 2007): 42-45, 36-41.

συγκεκριμένη υπόθεση από μόνη της εξαντλεί την ερμηνεία των στόχων και των μορφικών και περιεχομενικών στοιχείων όλων των έργων και των καλλιτεχνικών ρευμάτων και κινημάτων του εικοστού αιώνα. Όμως, όπως και να έχει το πράγμα, η τέχνη δεν λειτουργεί πλέον και δεν μπορεί να γίνει *κυρίως* κατανοητή είτε ως μίμηση ή αναπαράσταση της πραγματικότητας όπως την αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, είτε ως αναγωγή σε μια υπερβατική, μεταφυσική σφαίρα, είτε ως έκφραση, συμπύκνωση και μετάδοση συναισθημάτων, συνειδητών ή και υποσυνείδητων, είτε ως ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας, ως αναζήτηση της ομορφιάς μέσα από την δεξιοτεχνική επεξεργασία καθαρών μορφών. Ορισμένα από αυτά τα παραδοσιακά προτάγματα της καλλιτεχνικής έκφρασης μπορεί να διατηρούνται σε κάποιο βαθμό και σε ένα άλλο επίπεδο, με νέους τρόπους. Το κοινό όμως, ιδιαίτερο γνώρισμα, το οποίο, κατά τον Ντάντο, μπορεί να αποδοθεί σε όλες τις πολύμορφες νέες εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που έχουν συχνά πειραματικό χαρακτήρα, είναι μια ιδιάζουσα φιλοσοφική διάσταση: δηλαδή, η θεματοποίηση και η λεκτική ή μη, ρητή ή υπόρρητη, άμεση ή έμμεση εξεικόνιση ερωτημάτων όπως «τι είναι τέχνη;», «τι καθιστά ένα έργο τέχνης αυτό που είναι και τι το διαφοροποιεί από ένα οποιοδήποτε άλλο απόλυτα όμοιο στην εμφάνιση αντικείμενο ή συμβάν της καθημερινής μας ζωής;»

Δύο από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα έργων με προφανή φιλοσοφική σημασία που συζητά εκτενώς ο Ντάντο στα κείμενά του είναι η *Πηγή* (*Fontaine*, 1917) του Μαρσέλ Ντυσάν (Duchamp)–το γνωστό ουρητήριο- και το *Κουτί Μπρίλο* (*Brillo Box*, 1964) –κουτί απορρυπαντικού- του Αντυ Γουόρχολ (Warhol). Για τον Γουόρχολ και το *Κουτί Μπρίλο* έγραφε ο Ντάντο ήδη το 1981 στην τελευταία σελίδα της *Μεταμόρφωσης του κοινότοπου*,

Το αίτημά του μοιάζει να είναι επαναστατικό και ταυτόχρονα γελοίο... Έμοιαζε εντελώς απίθανο ένα τόσο ταπεινό και *λούμπεν* αντικείμενο να μπορέσει να ανυψωθεί μέσα από την είσοδό του στον κόσμο της τέχνης. Ύστερα όμως αναγνωρίσαμε ότι μπερδέψαμε το έργο τέχνης –το «Κουτί Brillo»- με το ευτελές ισοδύναμό του στην εμπορική πραγματικότητα. Το έργο δικαιολογεί την απαίτησή του να είναι τέχνη, προτείνοντας μια αναίσχυνη μεταφορά –το κουτί Brillo- ως-έργο τέχνης. Και τελικά αυτή η μεταμόρφωση του κοινότοπου αντικείμενου δεν προκαλεί καμία μεταβολή στον κόσμο της τέχνης. Μας βοηθάει μόνο να συνειδητοποιήσουμε τις δομές της τέχνης, οι οποίες σίγουρα απαιτούν μια ιστορική επεξεργασία πριν καταστεί εφικτή αυτή η μεταφορά. Τη στιγμή

που κατέστη εφικτή, κάτι σαν το «Κουτί Brillo» ήταν αναπόφευκτο και άσκοπο. Ήταν αναπόφευκτο, επειδή αυτή η χειρονομία έπρεπε να γίνει, είτε με αυτό είτε με κάποιο άλλο αντικείμενο. Και άσκοπο, επειδή, από τη στιγμή που μπορούσε να πραγματοποιηθεί, δεν υπήρχε λόγος να γίνει.

Εγώ όμως μιλάω ως φιλόσοφος, αναλύοντας αυτήν τη χειρονομία ως φιλοσοφική πράξη. Ως έργο τέχνης, το «Κουτί Brillo» κάνει κάτι περισσότερο από το να επιμένει ότι είναι ένα κουτί Brillo με εξαιρετικά μεταφορικά χαρακτηριστικά. Κάνει αυτό που ανέκαθεν έκαναν τα έργα τέχνης –εξωτερικεύει έναν τρόπο θέασης του κόσμου, εκφράζει την εσωτερική πλευρά μιας πολιτισμικής εποχής, προσφέρει τον εαυτό του ως καθρέφτη προκειμένου να παγιδεύσει τη συνείδηση των ηγεμόνων μας.¹³

Ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες άμεσες προθέσεις του Ντυσάν και του Γουόρχολ, που μπορεί να απέβλεπαν σε ευθεία ανατροπή κατεστημένων αντιλήψεων, διακωμώδηση παραδοσιακών αξιών, πρόκληση «αντιαισθητικών» αποτελεσμάτων, -αντιαισθητικών, σύμφωνα με τα ισχύοντα μέχρι τότε κριτήρια-, ανεξάρτητα από το αν η στάση τους ήταν στάση γνήσιας απορίας και πειραματισμού, προκλητική και επαναστατική κίνηση στην κατεύθυνση μιας ευρύτερης κοινωνικής ή πολιτισμικής κριτικής, ή απλώς εξέφραζε παιγνιώδη διάθεση, εκείνο που τελικά επιτυγχάνεται είναι να προβληματιστεί το κοινό που πλησιάζει αυτά τα έργα. Το κοινό είναι υποχρεωμένο να σκεφτεί για το πώς και γιατί πρέπει να θεωρηθούν έργα τέχνης και όχι συνηθισμένα χρηστικά αντικείμενα, κατασκευασμένα με πρακτικούς σκοπούς και παραγόμενα από τη βιομηχανία σε μαζική κλίμακα.

Έτσι, ο καλλιτεχνικός τους χαρακτήρας δεν έγκειται σε κάποια λιγότερο ή περισσότερο προφανή αισθητική ιδιότητα, αλλά στην σχέση τους με τον *τεχνόκοσμο* και τις πρακτικές του, που αυτή τη φορά μας καλεί ανοιχτά να φιλοσοφήσουμε για την ίδια του την υφή και τη λειτουργία μέσα στο πολιτιστικό περιβάλλον των κοινωνιών μας.¹⁴ Αξίζει να μνημονευθεί το ότι ο σχεδιαστής του αρχικού κουτιού του Μπρίλο, Τζέιμς Χάρβεϊ (Harvey), ήταν ελάχιστα γνωστός ζωγράφος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού που διέκρινε σαφώς μεταξύ χειροτεχνίας και βιομηχανικού σχεδίου και αληθινής τέχνης, και που δοκίμασε δυσάρεστη έκπληξη όταν αντίκρισε το «δημιουργημα» του Γουόρχολ,

¹³ Βλ. A.Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, ό.π., 346-347.

¹⁴ Φυσικά, δεν μπορώ εδώ να υπεισέλθω στην εξέταση των σημαντικών διαφορών των δύο έργων και στη συζήτηση των ποικίλων, επιμέρους ερμηνειών που έχουν προταθεί για την κατανόησή τους.

σε έκθεση έργων του τελευταίου στη Νέα Υόρκη, σπεύδοντας να μηνύσει τον Γουόρχολ που είχε προσδώσει νέο νόημα στη δική του δουλειά.

Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε πάμπολλα, διαφορετικά παραδείγματα από διαφορετικές τέχνες, μεταξύ άλλων, στις *Λευκές ζωγραφιές (White Paintings)* του Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (Rauschenberg) του 1951, αρκετά χρόνια μετά και με μάλλον διαφορετικό νόημα από το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς (Malevitch), στο 4'33'' (1952) ή το *Φανταστικό Τοπίο για 24 ραδιόφωνα* του Τζων Κέητζ (Cage), και σε συνθέσεις του Ιάνη Ξενάκη εμπνευσμένες από τα μαθηματικά, ή σε ορισμένα κείμενα και μυθοπλαστικά δοκίμια του Μπόρχες, όπως στο «Πιερ Μενάρ συγγραφέας του Δον Κιχώτη», σε μονόπρακτα ή πεζά του Μπέκετ, στο γαλλικό *nouveau roman*, τα δημιουργήματα της ομάδας *Oulipo* και τα έργα του Ζωρζ Περέκ, (Perec), μέχρι μυθιστορήματα-γρίφους, όπως τη *Χλωμή Φωτιά (Pale Fire)* του Ναμπόκοφ (Nabokov) και τις δημιουργίες του Τόμας Πύντσον (Pynchon), ή, για να ξαναγυρίσουμε στα εικαστικά, το *Home Sweet Home* σύνθεση του Ντάμιεν Χέρστ (Hirst) με τασάκι, γόπες και άδεια μπουκάλια, που σκουπίστηκε από τον καθαριστή της έκθεσης όπου παρουσιάστηκε -στο Λονδίνο το 2001, τον Εμμανουέλ Ασάρε (Asare), ο οποίος δήλωσε ότι δεν κατάλαβε ότι ήταν κάτι περισσότερο από απορρίματα και δε γνώριζε την τιμή του (7.000 δολάρια). Μια λεπτομερέστερη διερεύνηση θα επεκτεινόταν σε πολλές εναλλακτικές μορφές αυτοαναφορικού αναστοχασμού, και σε έργα των οποίων το βασικό βαθύτερο θέμα φαίνεται και πάλι να συνίσταται στην προβολή φιλοσοφικών αποριών για το τι είναι μουσική σύνθεση, θέατρο, ποίηση ή λογοτεχνική γραφή, αλλά και σε κάθε λογής κολάζ, *ready mades*, *happenings*, προϊόντα bioart που προκαλούν αηδία, παραγωγές βιντεοτέχνης ή τέχνης με χρήση του υπολογιστή, κ.λπ.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε τα έργα που μας σοκάρουν ή τουλάχιστον μας οδηγούν σε αμηχανία ως *νοητικά πειράματα*, συνηθισμένο μεθοδολογικό εργαλείο της φιλοσοφίας, ή αισθητική λειτουργία των οποίων έγκειται στην παρακίνηση του αναστοχασμού πάνω στην αισθητική λειτουργία και στο τι καθιστά το καλλιτεχνικό, καλλιτεχνικό, εφόσον αυτό δεν είναι, όπως νομίζαμε μέχρι τώρα, κάποια κατηγορία όπως το ωραίο ή το υψηλό και συναφείς ποιότητες. Θα μπορούσε ίσως να υποστηριχθεί ότι ορισμένα από τα σύγχρονα έργα αποσκοπούν στην απόδοση μιας εκδοχής του υψηλού ή πάλι στην αντιστροφή του. Είναι βέβαια εύλογο το

ερώτημα μήπως τελικά δεν εκφράζουν παρά το αδιέξοδο της πάση θυσία –πειραματικής– αναζήτησης της πρωτοτυπίας.

Πάντως, σε όλες τις δημιουργίες που μας προβληματίζουν, έντονο αν όχι απόλυτα κυρίαρχο είναι το εγκεφαλικό στοιχείο και η ειρωνική απόσταση, προβαλλόμενη ως αναπόφευκτο παρεπόμενο ή και συστατικό της αναστοχαστικής διάθεσης, από την εποχή του Χέγκελ, απέναντι στην αυθόρμητη καλλιτεχνική έκφραση, και εντεινόμενη στο έπακρο στα έργα που αποκαλούμε μεταμοντέρνα.¹⁵ Εκείνο όμως που προέχει σ' αυτό το σημείο είναι να επανέλθουμε στα κεντρικά μας ερωτήματα για το «τέλος της τέχνης», τέλος που υποτίθεται πως διαφαίνεται μέσα από όλα τα περιγραφόμενα παραδείγματα, και να εξετάσουμε λίγο προσεκτικότερα τις συνέπειες και τις υποδηλώσεις των απαντήσεων που μπορούμε να δώσουμε, κυρίως όσον αφορά τις προοπτικές της μετα-ιστορικής τέχνης ή μετα-τέχνης.

Δεν είναι νομίζω δύσκολο να καταλάβουμε ότι η συνήθης αντίδραση απέναντι στην αίσθηση του τέλους της καλλιτεχνικής δραστηριότητας όπως την ξέραμε μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα είναι κυρίως αρνητική. Πολλές μορφές ηλεκτρονικής μουσικής, ποπ-αρτ ή εννοιολογικής τέχνης, για να αναφερθούμε σε μερικά μόνο είδη που περιγράφονται ως «μετα-τέχνη», και φαίνεται να θελουν να ισοπεδώσουν τα κριτήρια του καλλιτεχνικού και να καταργήσουν το όριο μεταξύ τέχνης και μη τέχνης, καταγγέλλονται συχνά ως φαινόμενα γενικότερης παρακμής και κόπωσης, ή και ανικανότητας των δημιουργών τους να δημιουργήσουν κάτι καλύτερο. Αυτά που συνήθως καταλογίζονται στους περισσότερους εκπροσώπους των νέων ρευμάτων είναι γενικότερη μηδενιστική νοοτροπία, υποταγή στα κελεύσματα της αγοράς και της καταναλωτικής κοινωνίας,¹⁶ άγωνα εκζήτηση και επιδίωξη της πρωτοτυπίας και της παραδοξότητας ως αυτοσκοπών, ένδεια ταλέντου που συγκαλύπτεται από τον τσαρλατανισμό των δήθεν φιλοσοφικών τους τεχνασμάτων, τέλος, ανομολόγητη ή και ομολογημένη αδιαφορία, πλήξη και βαρεμάρα μετά το στέρεμα των πηγών της

¹⁵ Δεν πρόκειται εδώ να επεκταθώ στην ανάλυση της αρκετά ασαφούς και κατά πολλούς προβληματικής διάκρισης μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου.

¹⁶ Σ' αυτό το σημείο αξίζει να θυμηθούμε το πασίγνωστο, προφητικό δοκίμιο του Βάλτερ Μπένγιαμιν (Benjamin) για το έργο τέχνης στη σύγχρονη, τεχνολογική εποχή («Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στου ιδίου, *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Κάλβος 1978) και τις σημαντικές εργασίες των μελών της Σχολής της Φραγκφούρτης για τη σύγχρονη τέχνη, ειδικότερα του Αντόρνο για τη μουσική.

έμπνευσης, που νιώθουν οι ίδιοι και μεταδίδουν στο κοινό τους. Σύμφωνα με αυτή τη εκτίμηση, δεν είναι να απορεί κανείς που ο Ντυσάν, έπαψε να ασχολείται συστηματικά με την τέχνη και αφοσιώθηκε στο σκάκι. Έτσι, ο Ντόναλντ Κάσπιτ (Kuspit), που διεκτραγωδεί την τωρινή κατάσταση και εναποθέτει τις ελπίδες του στους λίγους «νέους –παλαιούς δασκάλους» (*New Old Masters*) –, ανθρώπους δηλαδή οι οποίοι διασώζουν τις παλιές πρακτικές καλλιτεχνικής έκφρασης προσπαθώντας πάντα να τις ανανεώσουν από τα μέσα, λέει ειρωνικά σε μια συνέντευξή του ότι το παιχνίδι στο οποίο θα ήθελε πραγματικά να αφιερωθεί ο Γουόρχολ, αν σταματούσε να παριστάνει τον καλλιτέχνη, θα ήταν η *Μονόπολη* όπου όλα πουλιούνται και αγοράζονται.¹⁷

Από την άλλη πλευρά, ο Ντάντο προβάλλει και προσπαθεί να στηρίξει με επιχειρήματα μια κάπως θετικότερη άποψη. Στην μετα-ιστορική της –με την εγγελιανή σημασία του όρου– περίοδο, η τέχνη παύει να δοκιμάζεται από τις ωδίνες και την αγωνία, θα λέγαμε, μιας μακραίωνης πορείας. Η ειρωνική αποστασιοποίηση της φιλοσοφικής υπέρβασης επίπονων, μορφικών και άλλων αναζητήσεων δε συνεπάγεται κατ’ανάγκη μηδενιστικό κυνισμό, αλλά κατάφαση ενός πλουραλισμού υφών και τεχνοτροπιών, και την ανάδειξη μιας νέας αντιμετώπισης των σχέσεων τέχνης και κοινωνίας, γόνιμης μείξης πειραματικών εγχειρημάτων που διαπραγματεύονται σε νέα βάση και μέσα από τα φίλτρα του ώριμου φιλοσοφικού στοχασμού τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικού και μη καλλιτεχνικού, αισθητικού και μη αισθητικού, συμβάλλοντας στην ανανοηματοδότηση των πρακτικών που είχαμε παλαιότερα συνηθίσει να θεωρούμε τέχνη και της σχέσης τους με τις άλλες δραστηριότητες του κοινού μας καθημερινού βίου. Όπως είχε οραματιστεί και ο Μαρξ στην *Γερμανική Ιδεολογία* του 1845, για την μετα-ιστορική κομμουνιστική κοινωνία, όπου θα έχει ξεπεραστεί η αλλοτρίωση του καταμερισμού της εργασίας και θα μπορούμε να «κυνηγούμε το πρωί, να ψαρεύουμε το απόγευμα, να βόσκουμε ζώα το βράδυ και να τελειώνουμε τη μέρα μας γράφοντας λογοτεχνική κριτική», ενδεχομένως να είμαστε σε θέση να δοκιμάσουμε τις ικανότητές μας σε πολύμορφες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, σε διαφορετικά στυλ, στον φιλοσοφικό, μετα-καλλιτεχνικό μας τεχνόκοσμο. Έτσι, θα μπορούσε να πει ο Μαρξ, γράφει, κάπως ειρωνικά, ο Ντάντο στο άρθρο του “The End of Art”,

¹⁷ Βλ. www.themodernword.com/reviews/kuspit.html, 3/5/2008.

...είναι δυνατόν να ζωγραφίζει κανείς αφηρημένους πίνακες το πρωί, να είναι φωτορεαλιστής το απόγευμα και μινιμαλιστής το βραδυ. Η μπορεί να κόβει κούκλες από χαρτί όπως του κατέβει. Βρισκόμαστε σε μια εποχή πλουραλισμού. Δεν έχει σημασία τι κάνουμε, αφού αυτό σημαίνει 'πλουραλισμός'. Όταν κάθε κατεύθυνση είναι εξίσου καλή με κάθε άλλη, τότε δεν υπάρχει κάποια έννοια κατεύθυνσης για να την εφαρμόσουμε. Η διακόσμηση, η αυτο-έκφραση, η διασκέδαση είναι, βέβαια, σταθερές ανθρώπινες ανάγκες. Οι καλλιτέχνες θα έχουν πάντα κάτι να προσφέρουν, αν τους αρκεί. Η ελευθερία τελειώνει με την αυτοπραγμάτωσή της.¹⁸

Ας αφήσουμε λοιπόν «χίλια λουλούδια να ανθήσουν», ας μη βιαστούμε να κουραστούμε, να απογοητευτούμε ή να κρίνουμε με απορριπτική διάθεση τις προκλητικές και παράξενες εκφράσεις δημιουργικότητας με ποικίλα μέσα, ιδέες και υλικά. Δεν πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο να μας φανερωθούν νέες, απρόσμενες μετα-ιστορικές δυνατότητες και προοπτικές, αλλά και να μείνουμε ευχαριστημένοι με μια καλλιτεχνική δραστηριότητα που απλώς ικανοποιεί τις άμεσες επιθυμίες μας και δεν αναζητά κάποια σταθερή δημιουργική κατεύθυνση. Το τέλος της τέχνης και η αρχή της μετα-τέχνης μπορεί να συνεπάγεται ελευθερία από το παρελθόν και ίσως να οδηγήσει σε μια αναπροσαρμογή των προσδοκιών μας.

Στο τέλος αυτής της ομολογουμένως σύντομης και σχηματικής αναδίφησης της προβληματικής του τέλους της τέχνης, αισθάνομαι την υποχρέωση να εκφράσω και εγώ την προσωπική μου τοποθέτηση απέναντι στα διαφορετικά συμπεράσματα και τις αντιτιθέμενες αξιολογήσεις που προσπάθησα να περιγράψω. Θα χρειαζόταν, φοβούμαι, προσεκτικότερη μελέτη των αφετηριακών προκειμένων που εντοπίσαμε, καλύτερος έλεγχος της εγκυρότητας των επιχειρημάτων που σκιαγραφήσαμε και προπάντων πολύ πιο στέρεη γνώση της ιστορίας της τέχνης και των καλλιτεχνικών πεδίων που προσεγγίσαμε, από αυτήν που διαθέτω για να δικαιολογήσω ικανοποιητικά τις πεποιθήσεις τις οποίες τείνω να διαμορφώσω. Ετσι, θα περιοριστώ στην κάπως δογματική τους παράθεση.

Πιστεύω λοιπόν ότι οφείλουμε να υιοθετήσουμε μια επιφυλακτική αντιμετώπιση και των απαισιόδοξων διαγνώσεων και καταγγελιών, αλλά και των θετικών μετα-ιστορικών

¹⁸ Danto, "The End of Art", *ό.π.*, 111-115, 114-115. Πρβλ. και K. Marx, *Collected Writings*, ed. and transl. D. McLellan, Oxford: Oxford University Press, 190 («στην κομμουνιστική κοινωνία δεν υπάρχουν ζωγράφοι αλλά άνθρωποι που ασχολούνται με τη ζωγραφική ανάμεσα σε άλλες δραστηριότητες»).

αποτιμήσεων του παρόντος και των προγνώσεων του μέλλοντος. Είναι κοινότοπη η διαπίστωση πως ζούμε σε ένα πολύ περίπλοκο και ταχέως μεταβαλλόμενο κόσμο, και θα έλεγα και τεχνόκοσμο. Η συζήτηση που προηγήθηκε έδωσε ίσως υπερβολική έμφαση στην εξέλιξη της τέχνης σε μια κατεύθυνση αναστοχαστικού, αυτοαναφορικού τέλους, ως έσχατης κατάληξης μιας καθαρά *πνευματικής* πορείας προοδευτικής πραγμάτωσης και εξάντλησης εναλλακτικών αντιλήψεων και διαφορετικών δυνατοτήτων της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μπορεί να σχηματίσει κανείς την εντύπωση ότι η περιγραφόμενη εξέλιξη μέχρι τη διαμόρφωση της κατάστασης που αντιμετωπίζουμε σήμερα οφείλεται σε μια απλώς *εσωτερική* δυναμική και η εξήγησή της δεν απαιτεί καμιά αναφορά σε εξωτερικούς, κοινωνικούς και υλικούς παράγοντες. Χωρίς να θέλουμε να ανατρέξουμε και πάλι στις κατηγορίες της παλιάς, μάλλον ξεπερασμένης διαμάχης ιδεαλισμού-υλισμού, όπως τουλάχιστον προβαλλόταν από την μαρξιστική ιστοριογραφία της φιλοσοφίας, -σχετικά με την προτεραιότητα του υλικού/οικονομικού είναι η της συνείδησης ως καθοριστικών στοιχείων του ιστορικού γίνεσθαι-, πρέπει οπωσδήποτε να αναγνωρίσουμε τον ρόλο πολλών παραγόντων που έχουν να κάνουν με την οικονομική και κοινωνική πραγματικότητα. Σ' αυτή την πραγματικότητα αναφερθήκαμε κάπως παρενθετικά και επιφανειακά.

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και της δυνατότητας φθηνής τεχνικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης, το διαδίκτυο και τα πολυμέσα, ο ρόλος της αγοράς, των μεταπρατών, των συλλεκτών, των κοινωνικών ομάδων που προωθούν και ίσως τελικά επιβάλλουν έργα και καλλιτεχνικά ρεύματα, η απήχηση στο ευρύτερο κοινό και η «κοινωνική ζωτικότητα» ορισμένων μορφών και ρευμάτων τέχνης,¹⁹ η «μαζικοποίηση» και η εμπορευματοποίηση πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψιν και να μελετηθούν προσεκτικά για την καλύτερη κατανόηση οποιουδήποτε υποτιθέμενου τέλους

Έχοντας πάντως προτείνει τη συγκεκριμένη θέση για την ανάγκη μιας στάσης αναμονής και επιφυλακτικής φιλοσοφικής εγρήγορσης απέναντι στις τρέχουσες εξελίξεις, είμαι υποχρεωμένος να ομολογήσω τη συμπάθειά μου για την απαισιόδοξη,

¹⁹ Σ' αυτή την ζωτικότητα επιμένει ο Κωστής Κωβαίος στο εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του, *ό.π.* Ο Κωβαίος περιγράφει το θέατρο –συνολικά- και το μυθιστόρημα, ως μορφές τέχνης σε παρακμή, ενώ θεωρεί την ποίηση ζωντανό λογοτεχνικό είδος. Φαίνεται να πιστεύει ότι ο κινηματογράφος είναι η κατ'εξοχήν τέχνη με πραγματική νεανική ορμή. Ωστόσο, πρβλ. και το πιο πρόσφατο άρθρο του, “Η 7^η τέχνη σήμερα: Μαρασμός ή μεταστοιχείωση;” *Cogito* 9 (Μάρτιος 2009):22-25.

αρνητική αποτίμηση των προοπτικών. Ίσως είναι θέμα προσωπικής ιδιοσυγκρασίας και κάπως συντηρητικού γούστου. Ωστόσο, εκείνο το οποίο θέλω να ελπίζω πως αληθεύει είναι πως υπάρχει η δυνατότητα ανάδειξης νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης που πηγαίνουν *πέρα από τον φιλοσοφικό αναστοχασμό* και μπορούν να ξανακερδίσουν μια ζωντάνια και άμεση σύνδεση με τη ζωή αντάξια του παρελθόντος της τέχνης, όπως την ξέρουμε από την προηγούμενη ιστορία της και, κάποιιοι από μας τουλάχιστον, συχνά νοσταλγούμε.

Η τέχνη κατά τον ανθρωπολόγο Ρίτσαρντ Άντερσον (Anderson) θα μπορούσε να οριστεί ως «πολιτισμικά σημαίνον νόημα, κωδικοποιημένο επιδέξια σε ένα αισθητικά επιδραστικό μέσο», ενώ για τον περιβαλλοντικό καλλιτέχνη Ρόμπερτ Έργουιν (Irwin) πρόκειται για μια «συνεχή εξέταση της αντιληπτικής μας επίγνωσης και συνεχή επέκταση της επίγνώσής μας του κόσμου που μας περιβάλλει».²⁰ Ό,τι όμως τελικά και να θεωρήσουμε «τέχνη», πριν και μετά το τέλος της πραγμάτωσης των γνωστών μας αισθητικών κατηγοριών και της εμπειρίας που μας προσφέρει, είναι βέβαιο ότι ο δυναμισμός και οι προοπτικές των καλλιτεχνικών πρακτικών που υφίστανται σήμερα, αλλά και εκείνων που ενδεχομένως κυοφορούνται και μπορεί να προβάλουν ξαφνικά με επαναστατική πνοή, δεν μπορούν να διατηρηθούν χωρίς τη συγκρότηση κάποιων αρχών και κανόνων. Χωρίς μια τέτοια «γραμματική» άρθρωση –για να δανειστώ μια βιτγκενσταϊνική έννοια – δεν θα μπορούμε να μιλάμε καν για πρακτικές, γλωσσικά και μη παιχνίδια ή μορφές ζωής. Το ερώτημα είναι αν η μεταμοντέρνα «σούπα» που μας προσφέρεται στις μέρες μας, για την οποία κανονιστική αρχή φαίνεται να είναι η ακύρωση κριτηρίων, η άρνηση αισθητικών αξιών συνοχής και ενότητας και η ανεξέλεγκτη μείξη αρχών και κανόνων στην τέχνη -τη μετα-τέχνη- και όχι μόνο, μπορεί να αποτελέσει γνήσια, βιώσιμη και ελκυστική προοπτική. Και δεν είμαι διόλου βέβαιος κατά πόσον μπορούμε να μείνουμε ικανοποιημένοι με τον πλουραλιστικό οιονεί εφησυχασμό του Ντάντο, ο οποίος άλλωστε θεωρεί «προνόμιό» μας ότι ανατραφήκαμε με την ιστορία της τέχνης.²¹

Στέλιος Βιρβιδάκης

²⁰ Βλ. Cynthia Freeland, *But Is It Art?*, Oxford: Oxford University Press, 2001, 206-207.

²¹ Danto, “The End of Art”, *ό.π.* 115. Όπως ήδη επισημάναμε παραπάνω, αυτός ο εφησυχασμός μπορεί να προτείνεται με ειρωνική διάθεση.