

ARTHUR C. DANTO

Τι είναι αυτό  
που το ήενε τέχνη



μετάφραση  
Ανδρέας Παππάς

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	11
1. Άγρυπνα όνειρα .....	17
2. Αποκατάσταση και νόημα.....	81
3. Το σώμα στη φιλοσοφία και την τέχνη.....	111
4. Το τέλος του ανταγωνισμού: Το paragone μεταξύ ζωγραφικής και φωτογραφίας .....	139
5. Ο Καντ και το έργο τέχνης.....	161
6. Το μέλλον της αισθητικής .....	185
Ευχαριστίες.....	211
Ευρετήριο .....	215
Βιβλιογραφία .....	225

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Άγρυπνα όνειρα

ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ, με αφετηρία τη Γαλλία, μια πραγματική επανάσταση σημειώθηκε στις εικαστικές τέχνες – στις οποίες στο εξής, εκτός αν υπάρχει ειδικός λόγος, θα αναφέρομαι με τον γενικό όρο «η τέχνη». Έως τότε η τέχνη αρκούταν να αντιγράψει την οπτική πραγματικότητα με διάφορα μέσα. Αυτή η διαδικασία είχε αρχίσει στην Ιταλία, την εποχή του Τζότο και του Τοιμαμπόυε, και είχε κορυφωθεί κατά τη Βικτωριανή εποχή, οπότε οι εικαστικοί καλλιτέχνες είχαν καταφέρει να επιτύχουν έναν ιδεώδη τρόπο αναπαράστασης, τον οποίο ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι περιέγραφε, στο βιβλίο του *Περί ζωγραφικής*, ως εξής: «Δεν πρέπει να υπάρχει οπτική διαφορά ανάμεσα στο να κοιτάζει κανείς έναν πίνακα και να κοιτάζει από το παράθυρο αυτό που απεικονίζει ο πίνακας. Μια επιτυχημένη προσωπογραφία, λοιπόν, δεν πρέπει να διαφέρει από την εικόνα του εικονιζόμενου όταν τον βλέπουμε από το παράθυρο».

Αρχικά αυτό δεν ήταν εφικτό. Μπορεί τα έργα του Τζότο να εντυπωσίαζαν τους συγχρόνους του, αλλά, για να χρησιμοποιήσω ένα παράδειγμα από το *Τέχνη και ψευδαίσθηση* του Ernst Gombrich, οι απεικονίσεις του Τζότο θα φαίνονταν άτεχνες σε σύγκριση με την εικόνα ενός μπολ με κορνφλέικς ζωγραφισμένη

με αερογράφο από έναν εμπορικό καλλιτέχνη της εποχής μας. Μεταξύ των δυο αυτών συνθέσεων έχουν μεσολαβήσει ορισμένες σημαντικές «ανακαλύψεις»: η προοπτική, ο σκιοφωτισμός (η εντύπωση στην απόδοση του φωτός και της σκιάς), αλλά και η απόδοση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών με τρόπο ώστε να αποτυπώνονται τα συναισθήματα που διακατέχουν τον εικονιζόμενο τη συγκεκριμένη στιγμή. Όταν η Cindy Sherman επισκέφτηκε μια έκθεση με έργα του Ναντάρ, του γάλλου πρωτοπόρου φωτογράφου του 19ου αιώνα, στα οποία εικονίζονταν καθημερινοί άνθρωποι που εξέφραζαν ποικίλα συναισθήματα, είπε: «Όλοι ίδιοι φαίνονται». Τα συμφραζόμενα είναι συχνά αυτά που μας λένε ποια ακριβώς συναισθήματα αποτυπώνονται· η ίδια έκφραση μπορεί να δηλώνει φρίκη σε μια σκηνή μάχης αλλά και ιλαρότητα αν η σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα νυχτερινό κέντρο όπως τα «Folies-Bergère».

Υπήρχαν όρια στο τι μπορούσε να κάνει η τέχνη –η οποία περιλάμβανε είδη όπως η προσωπογραφία, η τοπιογραφία, η νεκρή φύση και οι μυθολογικές και ιστορικές σκηνές (με αυτές τις τελευταίες να εκτιμώνται κατεξοχήν από τις επίσημες ακαδημίες)– προκειμένου να αποδώσει την κίνηση. Μπορούσε κανείς να δει κάποιον να κινείται στον πίνακα, αλλά δεν μπορούσε βέβαια να τον δει να κινείται πραγματικά. Η φωτογραφία, που πρωτοεμφανίστηκε στη δεκαετία του 1830, θεωρήθηκε τέχνη από έναν από τους εφευρέτες της, τον Άγγλο William Henry Fox Talbot, ο οποίος την αποκάλεσε «το μολύβι της φύσης», σαν η φύση να αυτοπαρουσιάζεται μέσω της αλληλεπίδρασης του φωτός με μια φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Το φως ήταν πολύ καλύ-

τερος καλλιτέχνης από τον Talbot, ο οποίος αρεσκόταν να αποτυπώνει ζωγραφικά ό,τι έβλεπε όταν βρισκόταν στο ύπαιθρο. Χρησιμοποιώντας έναν ιδιαίτερο τύπο κάμερας, ο Eadweard Muybridge, ένας Άγγλος που ζούσε στην Καλιφόρνια, φωτογράφησε τον καλπασμό ενός αλόγου, αποτυπώνοντας την κίνηση των ποδιών του ζώου σε διαδοχικές λήψεις, ώστε να απαντηθεί, μεταξύ άλλων, και το ερώτημα αν ένα άλογο που τρέχει ακουμπάει ποτέ το έδαφος και με τις τέσσερις οπλές του συγχρόνως. Ο Muybridge δημοσίευσε έναν τόμο, με τον τίτλο *Κίνηση των ζώων (Animal Locomotion)*, στον οποίο υπήρχαν φωτογραφίες ζώων αλλά και ανθρώπων σε κίνηση. Καθώς η κάμερα μπορούσε να αποκαλύψει πράγματα μη ορατά διά γυμνού οφθαλμού, θεωρήθηκε πως η φωτογραφία αποτυπώνει πιστότερα απ' ό,τι το οπτικό μας σύστημα τη φύση. Ορισμένοι καλλιτέχνες, μάλιστα, θεώρησαν ότι με τη φωτογραφία αποκτούσαμε αίσθηση πώς θα βλέπαμε τα πράγματα αν, ως είδος, είχαμε οξύτερη όραση. Ωστόσο, στις φωτογραφίες του Muybridge είναι συχνά αδύνατον να αναγνωρίσουμε τι απεικονίζεται, καθώς δεν υπήρξε ο απαραίτητος χρόνος ώστε να αποτυπωθούν, έτσι που να είναι αναγνωρίσιμα, τα χαρακτηριστικά του/της εικονιζόμενου/-ης. Μόνο με την εμφάνιση της κινηματογραφικής μηχανής, όπου το φιλμ κινείται με μηχανική κανονικότητα, μπορούσε να αποτυπωθεί, κατά κάποιον τρόπο, η κίνηση. Αξιοποιώντας αυτή την εφεύρεση, οι αδελφοί Λυμιέρ «παρήγαγαν» πραγματικά «κινούμενες εικόνες», τις οποίες και προέβαλαν το 1895. Η νέα αυτή τεχνολογία αποτύπωνε ανθρώπους (και ζώα) εν κινήσει, έτσι όπως, λίγο πολύ, θα μπορούσε ο θεατής να τους δει να κινούνται και στην

πραγματικότητα, χωρίς πια να υπονοείται ή να τεκμαίρεται η κίνησή τους. Βέβαια, κάποιοι βρήκαν τις σκηνές που προέβλεπαν οι αδελφοί Λυμιέρ, όπως οι εργάτες που βγαίνουν ομαδικά από το εργοστάσιο, κουραστικές. Αυτός ήταν, ίσως, και ο λόγος που ο ένας από τους δύο αδελφούς οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι οι «κινούμενες εικόνες», ο κινηματογράφος, δεν θα είχαν μέλλον – για να διαψευστεί, βέβαια, πανηγυρικά.

Τελικά, οι κινούμενες εικόνες, με την προσθήκη και του ήχου αργότερα, είχαν δυο χαρακτηριστικά τα οποία η ζωγραφική και η γλυπτική δεν μπορούσε να συναγωνιστεί: έτσι, η ιστορία των εικαστικών τεχνών θα φτάσει σε μια κρίσιμη καμπή, οδηγώντας σε αδιέξοδο τους καλλιτέχνες που ήθελαν να βαδίσουν στον ίδιο πάντα δρόμο. Ήταν το τέλος της τέχνης όπως τη γνωρίζαμε πριν από το 1895. Στην πραγματικότητα όμως, με τις επαναστατικές αλλαγές που ακολούθησαν, περίπου μια δεκαετία μετά την εμφάνιση της «κινούμενης εικόνας» των Λυμιέρ, μια νέα περίοδος δόξας άρχιζε για την τέχνη. Για τους φιλόσοφους, το κριτήριο του Αλμπέρτι είχε πάψει να ισχύει, γεγονός που δικαιολογεί εν μέρει και τον μεγαλόστομο όρο «επανάσταση» όταν γίνεται λόγος για τις αλλαγές που συντελέστηκαν στην τέχνη.

Ας περάσουμε τώρα σε ένα παράδειγμα τέτοιας «επανάστασης»: τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο, έργο που ολοκληρώθηκε το 1907 αλλά παρέμεινε στο ατελιέ του καλλιτέχνη τα επόμενα είκοσι χρόνια. Σήμερα ο πίνακας του Πικάσο μάς είναι απολύτως οικείος, αλλά το 1907 συνιστούσε ανατροπή όλης της έως τότε τέχνης. Σε καμιά περίπτωση οι *Δεσποινίδες* δεν επιδίωκαν να κάμουν ένα ακόμα βήμα προς την κατεύθυνση που είχε υποδείξει ο

Αλμπέρτι τον 15ο αιώνα. Πολλοί ήταν εκείνοι που δεν θεωρούσαν καν τέχνη τον πίνακα του Πικάσο· ωστόσο αυτό δεν σήμαινε, κατά κανόνα, τίποτε άλλο παρά το ότι το έργο δεν εντασσόταν στην παράδοση που είχε εγκαινιαστεί με τον Τζότο. Άλλωστε, παραδοσιακά, σημαντικές μορφές και εκδοχές καλλιτεχνικής δημιουργίας απ' όλο τον κόσμο δεν θεωρούνταν, ουσιαστικά, έργα τέχνης – η Κινεζική και η Ιαπωνική τέχνη αποτελούσαν, ίσως, την εξαίρεση ως προς αυτό τον αποκλεισμό, χωρίς ωστόσο και να εντάσσονται στον βασικό κορμό της ιστορίας της τέχνης. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο οι τέχνες της Άπω Ανατολής προσέγγιζαν το ζήτημα του προοπτικού βάθους θεωρούνταν «εσφαλμένος». Όσο για την τέχνη της Αφρικής, της Πολυνησίας, καθώς και άλλων περιοχών του πλανήτη, τη θεωρούσαν «παρακατιανή», ασχέτως αν σήμερα φιλοξενείται σε μουσεία –κυρίως «εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα»– όπως το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και η Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον. Κατά τη Βικτωριανή εποχή η τέχνη που προερχόταν από τις περιοχές αυτές της Γης θεωρούνταν και αποκαλούνταν «πρωτόγονη», με την έννοια ότι αντιστοιχούσε σε ένα πολύ πρώιμο στάδιο εξέλιξης της ευρωπαϊκής τέχνης. Σύμφωνα με την κυρίαρχη τότε αντίληψη, μπορούσε να γίνεται λόγος για «τέχνη» μόνο στο μέτρο που ο δημιουργός του έργου επιδίωκε να αποδώσει πιστά την ορατή πραγματικότητα. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, τα έργα που προέρχονταν από αυτές τις παραδόσεις εκθέτονταν κυρίως σε μουσεία φυσικής ιστορίας (στη Νέα Υόρκη, στη Βιέννη, στο Βερολίνο) και αποτελούσαν αντικείμενο μελέτης από τους ανθρωπολόγους μάλλον παρά από τους ιστορικούς της τέχνης.



Και όμως, επρόκειτο για έργα τέχνης, και ως τέτοια ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τον συγγραφέα αυτού του βιβλίου, στόχος του οποίου είναι να αναλύσει την έννοια της τέχνης με την ευρύτερη έννοια του όρου. Οι τεράστιες διαφορές μεταξύ των έργων τέχνης που πληρούν αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «κριτήριο του Αλμπέρτι» και εκείνων που δεν εντάσσονται σε αυτή την παράδοση σημαίνει και ότι η επιδίωξη να αποδοθεί πιστά η πραγματικότητα δεν συνιστά στοιχείο του ορισμού της τέχνης. Όταν λέμε ότι η τέχνη είναι ένα από τα μείζονα επιτεύγματα του Δυτικού πολιτισμού, εννοούμε κατά βάση την τέχνη που γεννήθηκε στην Ιταλία, για να απλώσει από εκεί τα κλαδιά της στη Γερμανία, τη Γαλλία, τις Κάτω Χώρες, ακόμα και την Αμερική. Όμως η τέχνη είναι κάτι πολύ ευρύτερο από αυτό. Ο θεατής, όταν βλέπει ένα έργο που τον ξενίζει, αναρωτιέται κατά κανόνα: «Μα είναι αυτό τέχνη;». Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνω ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ του «να είναι» κάτι τέχνη και να γνωρίζει κάποιος αν κάτι είναι τέχνη ή όχι. Ωστόσο, το να γνωρίζουμε αν κάτι είναι ή όχι τέχνη είναι θέμα της επιστημολογίας, της θεωρίας της γνώσης, και όχι της οντολογίας, έστω και αν στην ιστορία της τέχνης γίνεται συχνά λόγος για ειδήμονες (connoisseurs) απλώς της τέχνης. Αυτό το βιβλίο επιδιώκει πρωτίστως να αποτελέσει συμβολή στην οντολογία της Τέχνης με κεφαλαίο αρχικό – όρου ο οποίος περιλαμβάνει, ουσιαστικά, οτιδήποτε θεωρείται ότι αξίζει να εκτίθεται σε ένα μεγάλο, «εγκυκλοπαιδικό» μουσείο, και βέβαια να δίνει λαβή για την αντίστοιχη μελέτη και ενασχόληση μαζί του.



Οι περισσότεροι «βετεράνοι» της ιστοσελίδας Art History 101 θα έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ότι οι *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο είναι ένα από τα πρώτα κυβιστικά αριστουργήματα, θέμα του οποίου είναι πέντε πόρνες ενός γνωστού μπορντέλου της Βαρκελώνης, στην οδό Αβινιόν (*carrer d' Avinyó*). Οι διαστάσεις του, 243,9x233,7 εκ., θυμίζουν πίνακα στον οποίο απεικονίζεται κάποια μάχη, γεγονός που δείχνει εμμέσως την επιθυμία του καλλιτέχνη να τονίσει τον «επαναστατικό», ρηξικέλευθο χαρακτήρα του έργου του. Κανένας, βέβαια, δεν θα μπορούσε να υποθέσει πως τα «κορίτσια» έμοιαζαν με τις μορφές που ζωγράφησε ο Πικάσο. Αν και μια φωτογραφία του χώρου θα επιβεβαίωνε, ασφαλώς, πως ο Πικάσο δεν ενδιαφερόταν να αποδώσει πιστά την πραγματικότητα, αυτό δεν σημαίνει και ότι από τον πίνακα απουσιάζει εντελώς ο ρεαλισμός. Η σκηνή εκτυλίσσεται στην αίθουσα υποδοχής του μπορντέλου, όπου δύο από τις κοπέλες ανασπκώνουν τα χέρια τους ώστε να επιδείξουν καλύτερα τα «προσόντα» τους στους πελάτες. Επίσης, στο τραπέζι διακρίνεται ένα μπολ με φρούτα, ώστε να υπογραμμίζεται το γεγονός ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο.

Τα χαρακτηριστικά των «κοριτσιών» αποδίδονται με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Προφανώς, αυτό που βλέπουμε στον πίνακα απέχει πολύ από αυτό που θα έβλεπε ένας πιθανός θεατής της σκηνής. Οι δυο κοπέλες με τα υψωμένα χέρια είναι ζωγραφισμένες με τρόπο που θυμίζει τους φωβ, για τους οποίους θα γίνει λόγος πιο κάτω. Το περίγραμμα του προσώπου τους τονίζεται με μαύρο χρώμα και τα μάτια τους είναι τεράστια. Δεξιά (όπως κοιτάζει ο θεατής) από αυτές τις δυο κοπέλες διακρίνονται άλλες

δύο, η μία όρθια και η άλλη καθιστή· της μιας το κεφάλι είναι καλυμμένο με αφρικανική μάσκα, ενώ της άλλης παραπέμπει σε θεά φυλής της Αφρικής. Στο αριστερό άκρο του πίνακα, μια όμορφη κοπέλα είναι έτοιμη να μπει στο δωμάτιο, για την περίπτωση, ίσως, που τα δυο «κορίτσια» με τα υψωμένα χέρια δεν καταφέρουν να δαμάσουν τον πελάτη. Στο δεξιό άκρο λοιπόν, έχουμε δυο «πρωτόγονες» μορφές· ακολουθούν δυο άλλες που αντλούν αρκετά στοιχεία από τη ζωγραφική των φωβ, για να καταλήξουμε σε μια γοπτευτική γυναικεία μορφή, σαν αυτές που ζωγράφιζε ο Πικάσο στη λεγόμενη Ροζ περίοδό του. Οι δυο «μεσαιές» κοπέλες είναι λουσμένες στο φως, που φαίνεται να πέφτει από ψηλά, με αποτέλεσμα η σύνθεση να δείχνει σαν να χωρίζεται σε τρεις κατακόρυφες ζώνες, θυμίζοντας θεατρική σκηνή με τις δυο κοιλίντες δεξιά και αριστερά. Τα σώματα –και τα κεφάλια!– των γυναικών παραπέμπουν επίσης στο, κατά Φρόιντ, αυτό (id), εγώ (ego) και υπερεγώ (superego) αντίστοιχα. Αν υποχρέωναν τον Πικάσο να απαντήσει στις κριτικές ότι οι μορφές του πίνακα δεν θυμίζουν διόλου τις κοπέλες του μπορντέλου, θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι αυτό που τον ενδιέφερε να αποδώσει δεν ήταν η εικόνα τους αλλά η... πραγματικότητα. Οι δυο «αφρικανικές» μορφές είναι άγριες, βίαιες, επιθετικές, οι «μεσαιές» είναι δυο σαγηνευτικές, λυγρές πόρνες, ενώ από τα αριστερά μπαίνει μια νεαρή Παριζιάνα με σχεδόν «κανονικά» χαρακτηριστικά. Με παραδοσιακούς ζωγραφικούς όρους υπάρχει υφολογική ασυμφωνία. Ωστόσο, ο Πικάσο επιδίωκε αυτή την «ασυμφωνία», θέλοντας έτσι να αποδώσει τρία διαφορετικά ψυχολογικά επίπεδα, αλλά και τρεις φάσεις της φυσικής εξέλιξης των γυναικών. Τόσο η

ψυχολογική όσο και η εξελικτική τριάδα παρουσιάζονται στο περιβάλλον ενός μπορντέλου. Αν κάποιος αναρωτηθεί ποιο είναι το ουσιαστικό θέμα του πίνακα, η σωστή απάντηση θα είναι ίσως «οι γυναίκες», όπως τουλάχιστον τις έβλεπε ο Πικάσο: προορισμένες για το σεξ. Η τέχνη του Πικάσο είναι μια μάχη κατά της φαινομενικής πραγματικότητας, και επομένως κατά της παραδοσιακής, εξελικτικής ιστορίας της τέχνης. Ο Πικάσο έχει ζωγραφίσει τις *Δεσποινίδες* με εντελώς πρωτότυπο τρόπο, ώστε να φωτίσει το πώς έβλεπε τις γυναίκες.

Μια πραγματικά επαναστατική «στιγμή» ήταν το Φθινοπωρινό Σαλόνι του 1905, στο Γκραν Παλέ του Παρισιού. Ειδικά μία αίθουσα προκάλεσε τέτοιες αντιδράσεις, ώστε μπορούμε να καταλάβουμε γιατί ο Πικάσο απέφευγε επί χρόνια να εκθέσει δημόσια τις *Δεσποινίδες*. Τα θέματα των πινάκων που είχαν εκτεθεί σε αυτή την αίθουσα ήταν τα γνωστά: άνθη, τοπία, σκηνές στην εξοχή, ιστιοφόρα, πορτρέτα. Όμως, ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονταν όλα αυτά διέφερε απ' ό,τι συνηθίζονταν έως τότε. Ένας κριτικός της εποχής έγραψε για τα έργα αυτής της αίθουσας: «ο Ντονατέλο περιστοιχισμένος από άγρια θηρία [γαλ. fauves]». Ο κριτικός ήταν ο Louis Vauxcelles και ο χαρακτηρισμός fauves ήταν, προφανώς, ειρωνικός, όπως ειρωνικός ήταν ο τόνος του και όταν, το 1908, χρησιμοποιούσε τον όρο «κυβιστικά» για τα έργα του Πικάσο και του Μπρακ. Σε ό,τι αφορά, πάντως, τον όρο φωβ (άγρια θηρία), η αναφορά ήταν στο εικαστικό ύφος των καλλιτεχνών και όχι στα θέματά τους, τα οποία παρέμεναν «ήπια» και αρκετά συνηθισμένα – σε αντιδιαστολή, μάλιστα, με ορισμένα έργα του 19ου αιώνα, τα οποία, αν και εντάσσονταν στην

«παράδοση του Αλμπέρτι», είχαν θέματα ιδιαίτερα άγρια, όπως, λ.χ., ο πίνακας του Πωλ Ντελαρός *Η εκτέλεση της λαίδης Τζέιν Γκρέι* (1833), όπου η μελλοθάνατη λαίδη απεικονίζεται με τα μάτια δεμένα λίγο πριν από τον αποκεφαλισμό της.

Δεν μπορεί κανείς παρά να επαινέσει τον επιμελητή της έκθεσης του 1905 που είχε τολμήσει μια τόσο εντυπωσιακή υφολογική αντιπαράθεση. Ο Ντονατέλο, ένας από τους κορυφαίους γλύπτες της Αναγέννησης, περιστοιχιζόταν από έργα καλλιτεχνών τους οποίους το κοινό της εποχής θεωρούσε ανίκανους να σχεδιάσουν ή να λαξέψουν. Οι φωβ-των οποίων οι καινοτομίες είναι ορατές στα αδρά περιγράμματα και τα υπερτονισμένα μάτια, στη δεύτερη και την τρίτη (από αριστερά) μορφή στις *Δεσποινίδες* του Πικάσο- χρησιμοποιούσαν ζωνρά χρώματα, τα οποία πιθανότατα έριχναν στον μουσαμά κατευθείαν από το σωληνάριο, καθώς και έντονα περιγράμματα. Δύο από τους φωβ ήταν ο Ανρί Ματίς και ο Αντρέ Ντερέν. Είτε αυτοί οι καλλιτέχνες το συνειδητοποιούσαν είτε όχι, η απόφασή τους να εκθέσουν έργα που διακρίνονταν για το τολμηρά καινοτόμο ύφος τους έδειχνε ότι κάτι καινούργιο γεννιόταν στον χώρο της τέχνης. Αν οι θεατές λοιδορούσαν τους πίνακες και γελούσαν με αυτούς, τόσο το καλύτερο, αφού αυτή τους η αντίδραση επιβεβαίωνε τον επαναστατικό χαρακτήρα του νέου ύφους. Άλλωστε, υπήρχε και το ιστορικό προηγούμενο για όλα αυτά. Επειδή ακριβώς οι υπερβολικά αυστηροί κριτές-μέλη της επιτροπής είχαν αποκλείσει αρκετά έργα από την Έκθεση (Salon) του 1863, ο Ναπολέον Γ΄ πρότεινε να υπάρξει ένα Σαλόνι των Απορριφθέντων (Salon des refusés), όπου να μπορέσουν να παρουσιάσουν τα έργα τους οι καλ-

λιτέχνες που είχαν απορριφθεί. Οι Παριζιάνοι της εποχής χλεύασαν εν πολλοίς τα έργα που εκτέθηκαν στους Απορριφθέντες. Ένα από αυτά ήταν και η *Ολυμπία* του Μανέ, όπου εικονιζόταν γυμνή μια γνωστή πόρνη, η Victorine Meurant, με βρόμικες πατούσες και ένα κορδελάκι στον λαιμό, να κοιτάζει κατά κάποιον τρόπο προς τους επίδοξους «πελάτες», ενώ μια μαύρη υπρέτρια βαστάει ένα μπουκέτο με λουλούδια, που κάποιος εραστής έχει, προφανώς, στείλει. Αργότερα, ο Κλωντ Μονέ, επικεφαλής μιας ομάδας καλλιτεχνών, αγόρασε την *Ολυμπία*, η οποία σήμερα θεωρείται ένα από τα αριστουργήματα του Μουσείου Ορσέ, στο Παρίσι.

Από τα εκθέματα του 1905, η *Γυναίκα με καπέλο* του Ματίς αγοράστηκε από τον αμερικανό συλλέκτη Λήο Στάιν (όχι από τη Γερτρούδη Στάιν, την αδελφή του), ο οποίος αρχικά ήταν από αυτούς που θεωρούσαν ότι ο Ματίς «δεν ήξερε» να ζωγραφίζει. Ο Στάιν έγραφε για την πρώτη εντύπωσή του από τη *Γυναίκα με καπέλο*: «Λαμπρό και εντυπωσιακό, αλλά ο πιο αποκρουστικός λεκές χρώματος που έχω δει ποτέ!». Όπως αναφέρει ο John Cautman, ήταν πάντως ο πρώτος Ματίς που αγοράστηκε από Αμερικανό. Το μοντέλο ήταν η σύζυγος του Ματίς, πρόθεση του οποίου ήταν πιθανότατα να αποδώσει τον χαρακτήρα της ως ιδιαίτερα δυναμικής και ανεξάρτητης γυναίκας. Είναι και εδώ φανερό πως ο καλλιτέχνης δεν ζωγράφισε την κυρία Ματίς όπως θα έδειχνε αν κάποιος τη φωτογράφιζε, αλλά όπως «ήταν» και όπως αυτός «ερμήνευε» το θέμα του. Δεν ήταν τα χαρακτηριστικά του προσώπου της που ενδιέφεραν τον Ματίς, αλλά ορισμένα γνωρίσματα του χαρακτήρα της. Κατά την άποψή μου, το ασυνήθιστο

καπέλο της κυρίας Ματίς «δείχνει» τον χαρακτήρα της. Μια γυναίκα που φοράει τέτοιο καπέλο προσέχει τον εαυτό της και την εμφάνισή της· το ίδιο, άλλωστε, δείχνει και το πολύχρωμο φόρεμά της, πολύ διαφορετικό από το κλασικό μαύρο φουστάνι που φορούσαν οι κυρίες της αστικής τάξης. Αλλά και στο φόντο η χρωματική ποικιλία είναι εντυπωσιακή, αντανακλώντας τα χρώματα του φορέματος. Ο Ματίς δεν ζωγραφίζει τη σύζυγό του στον κήπο ή σε ένα από τα δωμάτια του σπιτιού τους, αλλά με φόντο κηλίδες και επιφάνειες χρώματος που οφείλουν πολλά στον Σεζάν. Με τη γνωστή του αντίδραση σε ό,τι ξέφευγε από τα παραδοσιακά «αλμπερτιανά» πρότυπα, το παρισινό κοινό χασκογελούσε με τον τρόπο που είχε αποδώσει ο Ματίς τη γυναίκα του. Η εμπιστοσύνη που του έδειξαν οι Στάιν αποκατέστησε, ωστόσο, την κλονισμένη εμπιστοσύνη του ζωγράφου στον εαυτό του. Το να πουληθούν τα έργα που εκθέτει ένας καλλιτέχνης δεν είναι μόνο ζήτημα χρημάτων. Ειδικότερα την εποχή που ο μοντερνισμός έκανε τα πρώτα, δειλά βήματά του, μια πώληση συμβόλιζε και συμπύκνωνε τη νίκη απέναντι στις κάθε είδους λοιδορίες.

Αξίζει τον κόπο, νομίζω, να παρεμβάλω εδώ ένα απόσπασμα από το ποίημα «Ο άνθρωπος με την μπλε κιθάρα» (1937), στο οποίο ο αμερικανός ποιητής Γουάλας Στήβενς, ο οποίος είχε αντιληφθεί πολύ καλά το νόημα και την αξία του πίνακα του Ματίς, γράφει:

*Είπαν: «Έχεις μια μπλε κιθάρα,  
παίξε τα πράγματα όπως είναι, άρα».*

«Τα πράγματα όπως είναι», είπε αυτός,  
«στην μπλε κιθάρα αλλάζουν εντελώς».

Και τότε είπαν αυτοί: «Παίξε ένα σκοπό  
πέρα από μας, που να είναι όμως εμείς.

Στην μπλε κιθάρα ένα σκοπό,  
για τα πράγματα όπως είναι ακριβώς».

[μετάφραση: ΧΑΡΗΣ ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ]

Αυτό, όμως, έκαναν και οι πρώτοι μοντερνιστές.

Το 1910 ο Αμερικανός Άρθουρ Ντάουβ άρχισε να ζωγραφίζει αφηρημένους πίνακες. Παράλληλα, ο ρώσος σουπρεματιστής Κάζιμρ Μαλέβιτς, το 1915, ζωγράφησε τον πίνακα *Μαύρο τετράγωνο*. Η αφαίρεση ασκούσε ιδιαίτερη έλξη και γοητεία στους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες των απαρχών του μοντερνισμού, όπως άλλωστε και στους ζωγράφους της λεγόμενης Σχολής της Νέας Υόρκης, γνωστούς και με τον όρο αφηρημένοι εξπρεσιονιστές, στις δεκαετίες του 1940 και του 1950.

Έως την έλευση της αφαίρεσης οι πίνακες (paintings) ήταν και εικόνες (pictures). Για μεγάλο χρονικό διάστημα, οι δυο έννοιες χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά. Ο Clement Greenberg, για παράδειγμα, μιλώντας για έργα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, έκανε λόγο για pictures, σαν ένας πίνακας, έστω και αφηρημένος, να όφειλε να είναι «εικόνα». Από τη στιγμή που ο πίνακας δεν απεικόνιζε κάτι αναγνωρίσιμο, ανέκυπτε έτσι το ερώ-



τημα ποιο ήταν το θέμα του. Η συνηθέστερη απάντηση ήταν ότι ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε τα συναισθήματά του και όχι κάτι ορατό. Σε ένα διάσημο κείμενό του ο κριτικός Harold Rosenberg, «ανταγωνιστής» του Greenberg, υποστήριζε ότι οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές επιτελούν (perform) κάτι στον καμβά που ζωγραφίζουν, όπως ο ταυρομάχος «επιτελεί» την παράστασή του στην αρένα. Αυτό εξηγούσε εν μέρει το γιατί ο Τζάκσον Πόλοκ έσταζε το χρώμα στον μουσαμά (με το πινέλο ή με ένα κομμάτι ξύλο), ή τις τόσο ευδιάκριτες, έντονες πινελιές του Ντε Κούνινγκ, που συχνά συνδυάζονταν ώστε να σχηματίζουν μια ανθρώπινη μορφή, όπως στη σειρά «προσωπογραφιών» της γυναίκας του, το 1953. Ωστόσο, το επίπεδο της κριτικής ήταν τότε τέτοιο ώστε η άποψη του Rosenberg αντιμετωπιζόταν με ευφρολογήματα του είδους: «Έχετε δει εσείς κάποιον να κρεμάει μια επιτέλεση στον τοίχο;». Αυτό, ωστόσο, που ήθελε να πει ο Rosenberg ήταν ότι η πινελιά των αφηρημένων εξπρεσιονιστών άφηνε ίχνη με τον τρόπο που τα σημάδια από ένα φρενάρισμα είναι ίχνη ότι κάποιος, κάποτε, πάτησε το φρένο.

Στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1940 υπήρχαν δυο εκδοχές της αφαίρεσης. Η ευρωπαϊκή εκδοχή ήταν ότι ο καλλιτέχνης «αφαιρεί» την οπτική πραγματικότητα, έτσι που να υπάρχει, κατά κάποιον τρόπο, μια πορεία από την επιφάνεια του πίνακα στον πραγματικό κόσμο διαφορετική από την παραδοσιακή – οπότε η επιφάνεια του πίνακα ήταν ένα είδος «αναπαραγωγής» της επιφάνειας της πραγματικότητας. Οι ρίζες αυτής της άποψης βρίσκονται στην παράδοση της Αναγέννησης (έγινε ήδη λόγος για αυτήν), σύμφωνα με την οποία το να κοιτάζει κάποιος έναν πί-

νακα είναι σαν να κοιτάζει τον κόσμο από ένα παράθυρο. Ήταν σαν ο καλλιτέχνης να αναπαράγει στην επιφάνεια του πίνακα το ίδιο σύνολο οπτικών ερεθισμάτων που θα είχε και κάποιος ο οποίος κοιτάζε το θέμα πίσω από μια διαφανή επιφάνεια. Με την αφαίρεση αυτή η σχέση με την πραγματικότητα αναιρείται. Στην επιφάνεια του πίνακα μόνο αφαιρετικά αποδίδεται το «θέμα». Ωστόσο, εξακολουθούσε να υπάρχει ένα νήμα που συνέδεε τον πίνακα με το θέμα, γι' αυτό και δεν έπαψε ποτέ να γίνεται λόγος για pictures, έστω και αν οι πίνακες ήταν αφηρημένοι. Μια γνωστή σειρά έργων του Τέο φαν Ντούσμπυρχ δείχνει πώς ένας κυβιστής περνάει από την εικόνα μιας αγελάδας στην αφαιρετική απόδοση του ίδιου θέματος, η οποία σε τίποτα δεν θυμίζει μια αγελάδα. Αν η Πασιφάν, που ποθούσε διακαώς τον Μινώταυρο και μεταμφιέστηκε σε όμορφη αγελάδα, έμοιαζε με την «αγελάδα» στην τελική εκδοχή του φαν Ντούσμπυρχ, κανένας ταύρος στον κόσμο δεν θα γύριζε να την κοιτάξει. Δεν υπήρχε η παραμικρή εμφανής ομοιότητα μεταξύ της αγελάδας και του πίνακα, όπως άλλωστε και μεταξύ του πρώτου και του τελευταίου πίνακα της σειράς. Άποψη του φαν Ντούσμπυρχ ήταν, πάντως, πως αφετηρία ενός αφηρημένου έργου πρέπει να είναι η αντικειμενική οπτική πραγματικότητα. Εκείνη την εποχή, η οδός προς την αφαίρεση συνέπιπτε με τη μια ή την άλλη μορφή «γεωμετρικοποίησης», της οποίας το «μοντέρνο» θεωρούνταν σχεδόν συνώνυμο. Πρωταγωνιστής της «φυσικής αφαίρεσης» ήταν ο καλλιτέχνης αλλά και δάσκαλος Χανς Χόφμαν, ο οποίος δίδασκε στη σχολή του στο Γκρήνουιτς Βίλατζ της Νέας Υόρκης και το καλοκαίρι στο Προβινστάουν του Κέιπ Κοντ, στη Μασαχουσέτη. Όταν ο Χόφμαν

είπε στον Τζάκσον Πόλοκ ότι η αφαίρεση έχει τις ρίζες της στη φύση, εκείνος απάντησε: «Εγώ είμαι η φύση». Ωστόσο, αυτή η αντίληψη βασιζόταν στις θεωρίες των σουρεαλιστών, σύμφωνα με τις οποίες ο νους του ανθρώπου, ακόμα και το ασυνείδητό του, είναι μέρος της φύσης.

Ο Χόφμαν αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό τον σουρεαλισμό, ο οποίος έδινε έμφαση στην υπερ-πραγματικότητα. Η υπερ-πραγματικότητα ήταν μια πραγματικότητα που παρέμενε κρυφή για το συνειδητό και οι σουρεαλιστές υποστήριζαν πως η αυθεντική τέχνη βασίζεται, εντέλει, σε αυτή. Σε ατομικό επίπεδο, η ψυχική πραγματικότητα, μέσω της οποίας αποκαλύπτεται η φύση, συμπιέπει με ό,τι οι φροϊδικοί αποκαλούν «ασυνείδητο». Ένας από τους κύριους δρόμους προς τον κόσμο του ασυνείδητου περνάει από τα όνειρα, αυτήν την, κατά τον Φρόιντ, «βασιλική οδό προς το ασυνείδητο». Μια άλλη λεωφόρος που οδηγεί στο ασυνείδητο είναι η αυτόματη γραφή ή το αυτόματο σχέδιο (ό,τι ο Ρόμπερτ Μάδεργουελ αποκαλούσε «σκαριφήματα»). Για την αμερικανική αφηρημένη τέχνη, σε αντιδιαστολή με την ευρωπαϊκή, ο δρόμος δεν ήταν η γεωμετρία αλλά ο αυθορμητισμός, μέσω του οποίου συντελείται η υπέρβαση του συνειδητού και ο καλλιτέχνης συνδέεται με το εσώτερο είναι του.

Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, αρκετοί ευρωπαίοι σουρεαλιστές ζούσαν εξόριστοι στη Νέα Υόρκη, επηρεάζοντας καθοριστικά την εξέλιξη των αμερικανών καλλιτεχνών, πολλοί από τους οποίους εντυπωσιάστηκαν από τις απόψεις του Αντρέ Μπρετόν και ήρθαν σε επαφή με το έργο ζωγράφων όπως ο Νταλί.

Στο *Σουρρεαλιστικό Μανιφέστο* του 1924 ο Μπρετόν όριζε τον σουρρεαλισμό ως εξής: «Καθαρός ψυχικός αυτοματισμός μέσω του οποίου επιδιώκεται να εκφραστεί, προφορικά, γραπτά ή με οποιονδήποτε άλλον τρόπο, η πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, απαλλαγμένη από κάθε έλεγχο του ορθού λόγου και ανεξάρτητη από κάθε αισθητική ή ηθική μέριμνα». Έχει σημασία να υπογραμμιστεί ότι ο Μπρετόν έβλεπε το ασυνείδητο από επιστημολογική οπτική γωνία: σαν γνωστικό όργανο που αποκάλυπτε έναν κόσμο με τον οποίο έχουμε χάσει την επαφή, έναν θαυμαστό κόσμο που εμφανίζεται στα όνειρά μας και στον οποίο εξασφαλίζουν πρόσβαση η αυτόματη γραφή και το αυτόματο σχέδιο. Με άλλα λόγια, ο αυτοματισμός δεν μας οδηγεί μόνο στην περιοχή του ασυνείδητου αλλά, μέσω αυτού, και σε μια υπερ-πραγματικότητα. Με τη διαμεσολάβηση του ασυνείδητου, αυτή η υπερ-πραγματικότητα «μιλάει» μέσω του αυτοματισμού. «Αυτόματη» έκφραση σημαίνει αποδέσμευση από τον ορθό λόγο, τη λογική, τους υπολογισμούς, απ' όλα όσα ενδημούν στα «ανώτερα κέντρα του εγκεφάλου», για να χρησιμοποιήσουμε μια βολική διατύπωση. Από τη στιγμή που ο Μπρετόν επέμενε ότι η τέχνη πρέπει να είναι προϊόν αυτοματισμού, το είδος τέχνης που ευνοούσε βασιζόταν στην αυθόρμητη και χωρίς αναστολές έκφραση – κάτι σαν την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος στους Αποστόλους, σύμφωνα με τη χριστιανική παράδοση. Δεν είναι, λοιπόν, τόσο παράδοξο ότι οι πρώτοι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές, έντονα επηρεασμένοι όχι τόσο από τις απόψεις των σουρρεαλιστών όσο από την εικαστική γλώσσα που εκείνοι χρησιμοποιούσαν, έβλεπαν τον εαυτό τους σαν ένα είδος

σαμάνου, μέσω του οποίου έρχονταν στην επιφάνεια κρυφές δυνάμεις της φύσης.

Πάντως, ο σουρεαλιστής που ήταν πιο κοντά στους ευρωπαίους καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης ήταν ο Ρομπέρτο Μάτα, αρχιτέκτονας και ζωγράφος από τη Χιλή, ο οποίος δίδασκε «αυτόματο» σχέδιο. Σε αυτούς που επηρεάστηκαν άμεσα από τον Μάτα ήταν, μεταξύ άλλων, ο Ρόμπερτ Μάδεργουελ, ο Αρσάιλ Γκόρκι, ακόμα και ο Τζάκσον Πόλοκ. Ο Μάδεργουελ, ειδικότερα, δεν θαύμαζε ιδιαίτερα τον Μάτα ως ζωγράφο («Τα έργα του ήταν θεατρικά και φανταχτερά, υπερβολικά ιλουζιονιστικά για το γούστο μου» έγραφε), αλλά είχε σε μεγάλη εκτίμηση τα σχέδιά του με χρωματιστά μολύβια («Τα σχέδιά του ήταν πάντα καλύτερα από τους πίνακές του»). Άλλωστε, πολύ πιο εύκολα καταλήγει κανείς στα αγαπημένα «σκαριφήματα» του Μάδεργουελ μέσω των σχεδίων παρά μέσω των πινάκων. Με άλλα λόγια, η ζωγραφική όφειλε να επανανακαλυφθεί, κατά κάποιον τρόπο, ώστε να αφήνει περιθώρια για κάθε είδους «σκαριφήματα». (Ο Νταλί μπορούσε να μετατρέψει ένα σκαρίφημά του σε εξαιρετικό πίνακα, αλλά δύσκολα θα θεωρούσε ένα σκαρίφημά του ολοκληρωμένο έργο.) Το 1978 ο Μάδεργουελ έγραφε στον Edward Henning: «Αυτό που οι σουρεαλιστές αποκαλούσαν ψυχικό αυτοματισμό, αυτό που ένας φροϊδιστής θα αποκαλούσε ελεύθερο συνειρμό, παίρνει τη μορφή ενός σκαριφήματος».

Ο Μάδεργουελ είχε επανειλημμένα υποστηρίξει ότι αυτό που έλειπε από τον αμερικανικό μοντερνισμό ήταν η «πρωτογενής δημιουργική αρχή», την οποία εκείνος αναζητούσε και η οποία θα επέτρεπε στους αμερικανούς καλλιτέχνες να ζωγραφίσουν

πρωτότυπα μοντερνιστικά έργα – σε αντιδιαστολή με την τάση που επικρατούσε τότε, να επιδιώκουν συχνά να είναι μοντερνιστές μιμούμενοι απλώς έργα Ευρωπαίων που θεωρούνταν εξορισμού «μοντέρνα». Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής του, γινόταν φανερή η φιλοσοφική παιδεία αλλά και η ευαισθησία του Μάδεργουελ. Σε μια συνέντευξη του στην Barbaralee Diamonstein τόνιζε: «Το πρόβλημα στην Αμερική είναι να βρεθεί μια δημιουργική αρχή που να μην είναι ύφος, τεχνοτροπία ή επιβεβλημένη αισθητική». Έχοντας κατά νου ειδικά τον Αρσάλ Γκόρκι, έλεγε στην ίδια συνέντευξη: «Ο τόσο προικισμένος Γκόρκι πέρασε μια σεζονική περίοδο και, στη δεκαετία του 1940, μια περίοδο κατά την οποία εμπνεόταν από παλαιότερα έργα του Πικάσο. Την ίδια εποχή, πολύ λιγότερο προικισμένοι ευρωπαίοι ζωγράφοι ήταν, κατά κάποιον τρόπο, πιο πηγαίοι, πιο αυθεντικοί· κι αυτό γιατί βρίσκονταν πιο κοντά στις πάντα ζωντανές ρίζες του διεθνούς μοντερνισμού – ουσιαστικά, η “απογείωση” του Γκόρκι συντελέστηκε λίγο αργότερα, μέσω των επαφών του με τους σουρεαλιστές και, κυρίως, της προσωπικής επαφής του με τον Μάτα».

Ο Μάδεργουελ έλεγε ότι ο Μάτα ώθησε τον Γκόρκι να πάψει να αντιγράφει τα *Cahiers d'art* (κάτι αντίστοιχο με το *Artforum* σήμερα, στην Αμερική) και να αναπτύξει τον δικό του τρόπο έκφρασης. Τελικά, ο Γκόρκι ήταν αυτός που αποτέλεσε το υπόδειγμα για το τι μπορούσε να πετύχει κανείς με την «πρωτογενή δημιουργική αρχή». «Με αυτήν τη δημιουργική αρχή» έγραφε ο Μάδεργουελ στον Henning «οι αμερικανοί μοντερνιστές ζωγράφοι θα πάνε να είναι μοντερνιστές». Αυτή η αρχή ώθησε τον

Γκόρκι να συνειδητοποιήσει το τεράστιο ταλέντο του και να μεταμορφωθεί από μανιεριστής ενός μοντερνιστικού ιδιώματος σε πρωτότυπο καλλιτέχνη – βέβαια, το τίμημα για αυτό ήταν βαρύ: η γυναίκα του τον εγκατέλειψε για χάρη του Μάτα και ο ίδιος αυτοκτόνησε μερικά χρόνια αργότερα. Ο ψυχικός αυτοματισμός ήταν μια σχεδόν μαγική συνταγή, που επέτρεπε στον καλλιτέχνη να είναι αφενός αυθεντικός και αφετέρου μοντέρνος. Όσο για το «αμερικανικό στοιχείο» στο έργο αυτών των καλλιτεχνών, ο Μάδεργουελ υποστήριζε ότι θα προέκυπτε από μόνο του – κάτι που, πράγματι, δεν άργησε να συμβεί.

Σχετικά πρόσφατα παντρεμένος με την Agnes Magruder, ο Γκόρκι πήγε μαζί της και με τα παιδιά τους στο σπίτι των γονιών της, στη Βιρτζίνια, το 1946. Εκεί εντυπωσιάστηκε από το πόσο τα λουλούδια στους αγρούς της περιοχής έμοιαζαν με εκείνα που θυμόταν από την πατρίδα του, την Αρμενία, απ' όπου είχε αναγκαστεί να μεταναστεύσει, μαζί με τη μητέρα του, το 1920. Στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του, ο Γκόρκι ακολουθούσε πιστά τη λεγόμενη Σχολή του Παρισιού, και ιδιαίτερα τον Πικάσο. «Αν ο Πικάσο στάζει το χρώμα, το σάζω κι εγώ» έλεγε χαρακτηριστικά. Βλέποντας, όμως, τους αγρούς που περιέβαλλαν το οικογενειακό σπίτι της γυναίκας του, στη Βιρτζίνια, ο Γκόρκι, συγκινημένος από το πόσο τού θύμιζαν τη γενέθλια γη, άρχισε να τους ζωγραφίζει. Έτσι, θα έβρισκε την, κατά Μάδεργουελ, «πρωτογενή δημιουργική αρχή» του και θα εξελισσόταν σε μείζονα φυσιογνωμία της λεγόμενης Σχολής της Νέας Υόρκης.



Τι εννοούμε όταν λέμε «αυτό είναι έργο τέχνης»; Ο γνωστός φιλόσοφος της τέχνης και κριτικός Arthur C. Danto καταπιάνεται με αυτό το θεμελιώδες ερώτημα. Εν μέρει φιλοσοφικό δοκίμιο και εν μέρει ευκαιρία για αναστοχασμό, το *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη* αμφισβητεί την ευρέως διαδεδομένη άποψη ότι η τέχνη είναι έννοια απροσδιόριστη. Κατά τον Danto, τα κριτήρια προκειμένου να μπορεί να γίνει λόγος για έργο τέχνης είναι το νόημα και η «ενσάρκωσή» του, με την προσθήκη και ενός ακόμα κριτηρίου που αφορά τον θεατή: της ερμηνείας. Ο Danto χτίζει την επιχειρηματολογία του με αναφορές τόσο στη φιλοσοφία όσο και στην τέχνη, παλαιότερη και πιο σύγχρονη. Με αφετηρία τον ορισμό της τέχνης στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα και με αναφορές σε σταθμούς όπως η επινόηση της προοπτικής ή του σκιοφωτισμού, ο Danto καταλήγει σε μια γοητευτική συζήτηση για τα έργα του Γουόρχολ, σε συσχετισμό με τα καθημερινά αντικείμενα που αυτά αναπαριστούν. Φιλόσοφοι, όπως ο Ντεκάρτ, ο Χέγκελ και ο Καντ, αλλά και καλλιτέχνες, από τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Πουσέν έως τον Ντυσάν και τον Γουόρχολ, είναι ανάμεσα σε αυτούς που οι απόψεις τους και τα έργα τους, αντίστοιχα, απασχολούν εδώ κατεξοχήν τον Danto.

Ο Arthur Danto είναι ο κορυφαίος αμερικανός φιλόσοφος της τέχνης. Οι απόψεις του διακρίνονται για την ευκρίνεια, την οξυδέρκεια και την τολμηρότητά τους.

RICHARD SENNETT, συγγραφέας

ISBN: 978-960-566-372-8



9 789605 663728

ΕΚΔΟΣΗ ΚΩΔ. ΠΡΩΤΗΣ 6372