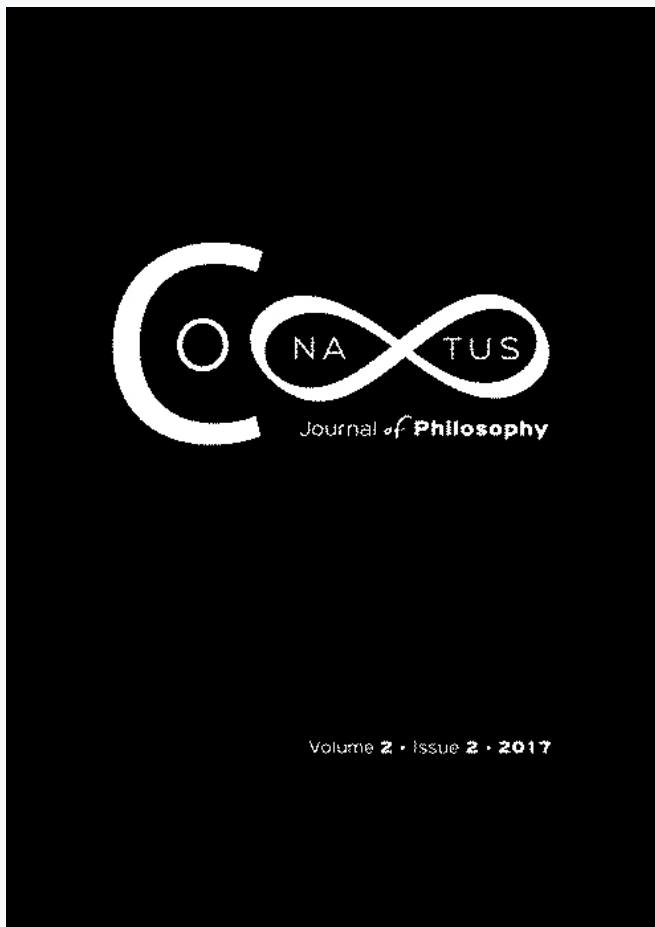


Conatus - Journal of Philosophy

Vol 2, No 2 (2017)

Conatus - Journal of Philosophy



The Notion of the Work of Art in Arthur Danto: Line of Reasoning and Methodology

Dafni Chrisikaki

doi: [10.12681/conatus.15973](https://doi.org/10.12681/conatus.15973)

Copyright © 2018, Dafni Chrisikaki



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Chrisikaki, D. (2018). The Notion of the Work of Art in Arthur Danto: Line of Reasoning and Methodology. *Conatus - Journal of Philosophy*, 2(2), 103–112. <https://doi.org/10.12681/conatus.15973>

Η έννοια του «έργου τέχνης» στον Arthur Danto: Συλλογιστική πορεία και μεθοδολογική προσέγγιση

Δάφνη Χρυσικάκη

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

E-mail address: daphnechr@yahoo.gr

Περίληψη

Η πραγμάτευση της έννοιας «έργο τέχνης» στον Arthur Danto λαμβάνει χώρα κάτω από τη διττή οπτική της Τέχνης της ίδιας ως διαδικασίας παραγωγής και της Φιλοσοφίας - Θεωρίας της Τέχνης ως μέσου αξιολόγησης στη βάση του Ιστορικισμού. Χρησιμοποιώντας το μεθοδολογικό εργαλείο της «μη διακριτότητας» μεταξύ έργων τέχνης και πραγματικών αντικειμένων, αντιληπτικά όμοιων (το “Brillo Box” ως εμπορικό αντικείμενο – το “Brillo Box” ως καλλιτεχνικό αντικείμενο) και το θεωρητικό όχημα της έρευνας πάνω στη διαμόρφωση ουσιαστών κριτηρίων για τον ορισμό του έργου τέχνης, ο Danto οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η διαφορά μεταξύ έργου τέχνης και πραγματικού αντικειμένου δεν είναι αισθητηριακή ή αντιληπτική αλλά οντολογική και σημασιολογική κάτω από δύο αναγκαίες και επαρκείς συνθήκες: πρώτον την αναφορικότητα του έργου τέχνης και δεύτερον το νόημά του που παραπέμπει σ’ ένα ορισμένο πλαίσιο ερμηνείας, όπου η πρόθεση του δημιουργού–καλλιτέχνη ίσταται συμπλεκόμενη με τη Θεωρία και την Ιστορία της Τέχνης. Η ανοιχτή διαλεκτική βάση αλληλένδεσης όλων των στοιχείων στη θεωρία του αποτελεί ένα γόνιμο έδαφος συζήτησης πάνω στα πιθανά ερωτήματα και προβλήματα που ανακύπτουν.

Διανύουμε μια εποχή, όπου η ήδη πληθωρική και πολυεπίπεδη ταυτόχρονα καλλιτεχνική παραγωγή συνυφαίνεται με μια ιδιαίτερα φορτισμένη μορφολογικά, υφολογικά, σημειολογικά και βέβαια, πια, πολιτισμικά περιρρέουσα ατμόσφαιρα.

Υπό το φως αυτών των εμφανιζόμενων και διαρκώς εξελισσόμενων, ίσως και αφανώς μεταλλασσόμενων, συνθηκών καλλιτεχνικής και χρονικής συγκυρίας, το ολοένα αυξανόμενο «αίτημα» νεοδημιουργούμενων, κάθε φορά, μορφών προς ένταξη στους κόλπους της Τέχνης, μαζί με τον επιζητούμενο ανάλογο ορισμό, προσδιορισμό και χαρακτηρισμό του «καλλιτεχνικού» ή του «έργου τέχνης», φυσικά στο αντίστοιχο είδος ή κατηγορία, επισύρει εκ νέου θεωρητικούς προβληματισμούς και ερωτήματα, κατά βάση εννοιολογικής φύσης και δομής. Με βάση το ορατό, πλέον, ενδεχόμενο σύγχυσης και συσκότισης της θέας και της κρίσης του σύγχρονου θεατή–αποδέκτη της Τέχνης, τώρα πια και της διάκρισης ή διακριτότητας των πεδίων (Τέχνης / μη Τέχνης), οι ειδήμονες της θεωρησιακής εποπτείας της Τέχνης (κριτικοί, θεωρητικοί, φιλόσοφοι της

Τέχνης) καλούνται να οικοδομήσουν ένα πλαίσιο θεώρησης ή και αναθεώρησης. Προς την κατεύθυνση αυτή δύναται να συνεισφέρει επαρκώς η επικαιροποίηση του στοχασμού του παρελθόντος πάνω σε ανάλογα, κατά το παρελθόν, αναφυόμενα ζητήματα, ιδιαίτερα των τελευταίων και πιο πρόσφατων δεκαετιών. Έτσι, η προσεκτική εστίαση στη συλλογιστική ολοκληρωμένων στοχαστών -όπως ο Arthur C. Danto, η θεώρηση του οποίου αναλύεται στο άρθρο που ακολουθεί- μπορεί να αποβεί γόνιμη και ουσιαστική κι όχι απλώς επικουρική, υπό το πρίσμα, πάντοτε, μιας διαλεκτικής ανάγνωσης και προσαρμογής στα καλλιτεχνικά «αιτούμενα» του σήμερα ή της κάθε εποχής.

Μέσα από μια διπλή οπτική, αυτήν της Τέχνης της ίδιας και αυτήν της Φιλοσοφίας της Τέχνης, που και οι δύο «ακουμπούν» στο υποστήριγμα της ιστορικότητας ή του ιστορισμού, ο Danto επιχειρεί μια συνθετική¹ προσέγγιση του έργου τέχνης, η οποία απορρέει από τις δύο προσωπικές του ιδιότητες ως τεχνοκριτικού και θεωρητικού της Τέχνης ταυτόχρονα.

Αφετηρία της θεώρησής του, που παίρνει τη μορφή ενός εκτεταμένου προβληματισμού, στάθηκαν δύο θεμελιώδεις και εξίσου επιδραστικές παράμετροι: από τη μια το παραδοσιακό θεωρητικό σύστημα ορισμού και αποτίμησης των έργων τέχνης και από την άλλη μια πραγματική συνθήκη, συγκεκριμένα η έκθεση του έργου “Brillo Box”² στη Stable Gallery της Ν. Υόρκης το 1964 από τον πρωτοπόρο της Pop Art Andy Warhol. Σε μια βαθύτερη ανάλυση των δύο αυτών παραμέτρων γένεσης του προβληματισμού του μπορούν να ειπωθούν τα εξής:

Όσον αφορά την παραδοσιακή προσέγγιση της Τέχνης και των αντικειμένων της, δηλαδή των έργων τέχνης, αυτή κινείται στη βάση μια ουσιοκρατικής-οντολογικής θεώρησης, με την έννοια του ότι αναζητά διαχρονικά και ανιχνεύει στην πυρηνική δομή της έννοιας «έργο τέχνης» μια κοινή φύση, σταθερή, αμετάβλητη και άχρονη. Συνεπώς τα έργα τέχνης μπορούν a priori να προσδιοριστούν και να οριστούν ως έργα τέχνης, τόσο από τα αισθητά³ -ουσιώδη⁴ και αμετάβλητα- χαρακτηριστικά που διαθέτουν, τα οποία εν πολλοίς είναι κοινά, όσο και από το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος⁵ στο οποίο ανήκουν. Κατά τον ίδιο τρόπο και η κριτική τους αποτίμηση από θεωρητικούς της Τέχνης και τεχνοκριτικούς εμπίπτει σε κριτήρια καθολικά εφαρμόσιμα. Έτσι, κατά την παραδοσιακή Αισθητική, τα έργα τέχνης διαφοροποιούνται σαφώς και ευδιάκριτα από τα καθημερινά χρηστικά αντικείμενα, όπως τα εργαλεία, τα εμπορικά και βιομηχανικά προϊόντα, τα αντικείμενα οικιακής χρήσης κ.α.

Όσον αφορά τη δεύτερη παράμετρο επίδρασης, είναι αλήθεια ότι η πρωτοποριακή και καινοτόμα εμφάνιση των ready-mades⁶ της Pop Art, δηλαδή καθημερινών πραγ-

¹ Παναγιώτης Πούλος, «Arthur Danto: Η κρυφή γοντεία της θεωρίας», *Arttime* 2 (2005): 44.

² Noel Carroll, “The End of Art?”, *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 19.

³ Πούλος, «Arthur Danto», 45.

⁴ Ibid. Για την παραδοσιακή Αισθητική τα ουσιώδη χαρακτηριστικά των έργων τέχνης είναι τα αισθητά, ενώ αυτό δεν συμβαίνει στον Danto.

⁵ Ibid.

⁶ Ενημερωτικά να αναφερθεί εδώ ότι το “Brillo Box” στην εμπορική του μορφή ήταν ένα χαρτονένιο κουτί απορρυπαντικού και στην καλλιτεχνική, όπως εκτέθηκε στη Stable Gallery της Ν. Υόρκης το 1964, απλώς η απεικόνισή του σε ξύλο κόντρα πλακέ.

ματικών αντικειμένων ως καλλιτεχνικών μορφών, αποτέλεσε ένα ριζοσπαστικό καλλιτεχνικό γεγονός το οποίο τάρραξε τα νερά της καλλιτεχνικής κοινότητας της εποχής και πυροδότησε πλήθος συζητήσεων και κριτικής αρθρογραφίας. Αυτό γονιμοποίησε τη θεωρητική σκέψη του Danto, παρέχοντάς του ταυτόχρονα και το κύριο μεθοδολογικό εργαλείο του νεογεννηθέντος προβληματισμού πάνω στην Τέχνη και τα έργα τέχνης.

Η προβληματική του Danto εδραϊώνεται στην πεποίθηση - στην εγειρόμενη τεχνητά, θα λέγαμε, πίστη - ότι ο διαχωρισμός έργων τέχνης και πραγματικών αντικειμένων δεν είναι πλέον αυτονόητος και απαιτείται όχι μόνον μια συστηματική ενδοσκόπηση στα ουσιαστικά χαρακτηριστικά των «φαινομένων» της Τέχνης, δηλαδή των έργων τέχνης, αλλά και μια συνολική επισκόπηση, μια σπουδή της ίδιας της Τέχνης εν γένει, όχι μόνον στην οντολογική, αλλά και στην ιστορική της διάσταση, για να γίνει ορατός αυτός ο διαχωρισμός.

Έτσι ο Danto, σ' ένα πρώτο στάδιο, προβάλλει ως θεωρητικό φόντο μια ιστορική οπτική, η οποία γίνεται αισθητή στο *After the End of Art* (1997) και προέκυψε από το μετασχηματισμό⁷ της φιλοσοφικής του οπτικής στο *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), χωρίς, τελικά, η μια να αναιρεί την άλλη, αλλά να βρίσκονται σε μια κοινή πορεία. Πρόκειται για μια ιστορική οπτική η οποία συμπυκνώνεται σε δύο βασικά χαρακτηριστικά:

Το πρώτο είναι ότι: Εγκαινιάζοντας μια νεοεγγελιανή⁸ οπτική, διαπιστώνει ένα «τέλος» στην Τέχνη, «τέλος» όχι με την έννοια της λήξης⁹ της καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία σαφώς και θα συνεχίζει να λαμβάνει χώρα, αλλά «τέλος» με την έννοια μιας οριακής ιστορικής στιγμής, όπου η Τέχνη με τη νεωτεριστική παρουσίαση και εγκόπωση καθημερινών πραγματικών αντικειμένων ως καλλιτεχνικών, αναδιπλώνεται και εσωστρέφεται στη γραμμή του αυτοπροσδιορισμού και επαναπροσδιορισμού της ουσίας της με νέους όρους.

Το δεύτερο είναι ότι ορίζει ως απότοκο μια ιστορικής αναγκαιότητας το πεδίο διάκρισης των αντικειμένων της Τέχνης, δηλαδή των έργων τέχνης, από τα αντίστοιχά τους όμοια,¹⁰ αντιληπτικά, πραγματικά καθημερινά αντικείμενα.

Σ' ένα δεύτερο στάδιο ο Danto χρησιμοποιεί ως μεθοδολογικό εργαλείο τη μέθοδο των "*indiscernibles*,"¹¹ δηλαδή των «δυσδιάκριτων» ή «μη διακριτών» οντοτήτων, μεταξύ έργων τέχνης και πραγματικών αντικειμένων. Με αυτήν τη μέθοδο καταδεικνύεται ότι δύο αντικείμενα όμοια, αντιληπτικά, διαφέρουν οντολογικά και νοηματικά. Η εφαρμογή της είναι καταφανής στην περίπτωση του "Brillo Box" ως εμπορικού προϊόντος και του "Brillo Box" ως καλλιτεχνικού αντικειμένου, τα οποία εξωτερικά είναι όμοια. Αυτό του Andy Warhol είναι έργο τέχνης, ενώ εκείνο του κατασκευαστή όχι. Η

⁷ David Carrier, "Danto and His Critics: After the End of Art and Art History", *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 1.

⁸ Ibid., 1. Jane Forsey, "Philosophical Disenfranchisement in Danto's 'The End of Art'", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 4 (2001): 403.

⁹ Carroll, "The End of Art?", 18.

¹⁰ Πούλος, «Arthur Danto», 45.

¹¹ Mark Rollins, "Arthur C. Danto (American Philosopher)", in *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, ed. Chris Murray (London: Routledge, 2003).

συλλογιστική πορεία στην οποία στηρίζεται η συγκεκριμένη μέθοδος και φαίνεται στο έργο του *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου* είναι αυτή της «εις άτοπον¹² απαγωγής» σε δύο φάσεις:¹³ Η πρώτη φάση, η αρνητική, ισοδυναμεί με αποκλεισμό των μη έργων τέχνης. Η δεύτερη φάση, η θετική, ισοδυναμεί με αποδοχή και θέσπιση κριτηρίων για τα έργα τέχνης.

Ως υπόβαθρο του όλου εγχειρήματος, ο Danto διατηρεί έναν σταθερό προσανατολισμό στον στόχο της ανεύρεσης ουσιωδών χαρακτηριστικών στα έργα τέχνης και κατά συνέπεια σταθερών κριτηρίων διάκρισής τους από τα μη έργα τέχνης.

Με βάση, λοιπόν, την παραπάνω αναλυθείσα θεωρητική και μεθοδολογική ακολουθία ο Danto οριοθετεί, εντέλει, το πεδίο διάκρισης μεταξύ έργων τέχνης και μη έργων τέχνης, όπου από το τεράστιο φάσμα των μη έργων τέχνης επιλέγει, όπως είδαμε, τα πραγματικά καθημερινά αντικείμενα και μάλιστα αυτά που είναι όμοια από αισθητής πλευράς, για μια πιο ευέλικτη, νοηματικά και μεθοδολογικά, προσέγγιση του ίδιου του έργου τέχνης. Βέβαια, σε δεύτερο επίπεδο, αξιοποιεί μεθοδολογικά και τη σύγκριση με απλές αναπαραστάσεις, όπως διαγράμματα, γραφήματα, φωτογραφίες.¹⁴ Το κέντρο βάρους όμως πέφτει στη σύγκριση με αντικείμενα του πραγματικού κόσμου που από εξωτερικής πλευράς είναι όμοια με τα αντίστοιχά τους καλλιτεχνικά δημιουργήματα.

Σε μια πρώτη συμπερασματική αποτύπωση, με βάση όσα προαναφέρθηκαν, προκύπτουν δύο συνιστώσες: Η πρώτη είναι ότι ο χαρακτηρισμός κάποιου πράγματος ως έργου τέχνης είναι ανεξάρτητος από οποιαδήποτε εγγενή¹⁵ ιδιότητά του και οπωσδήποτε ανεξάρτητος από τις συμβάσεις¹⁶ χάρη στις οποίες αυτό καταλήγει να είναι έργο τέχνης. Η δεύτερη είναι ότι η διαφορά του έργου τέχνης από το πραγματικό αντικείμενο δεν είναι αντιληπτικής ή υλικής τάξης, αλλά οντολογικής. Η οντολογική¹⁷ διακρίσιμότητα του έργου τέχνης, μέσω της ίδιας συμπαγούς επιχειρηματολογικής ακολουθίας, ανάγεται με τη σειρά της σε δύο αναγκαίες και επαρκείς συνθήκες: στην *αναφορικότητά* του (aboutness)¹⁸ και στην ενσωμάτωση του *νοήματός* του που παραπέμπει στην *ερμηνεία* του, η οποία βρίσκεται στη βάση της προθεσιακής¹⁹ δομής του.

Αναφορικότητα: Τα απλά αντικείμενα στερούνται²⁰ αναφορικότητας, ακριβώς επειδή είναι αντικείμενα και όχι αναπαραστάσεις. Δεν αναφέρονται κάπου. Υπάρχουν, δηλαδή σε σχέση με τον εαυτό τους και μόνον, είναι απλώς αυτά που είναι και δεν υφίστανται σε σχέση με κάτι άλλο. Έχουν παραχθεί και υπάρχουν χωρίς η ύπαρξή τους

¹² Πούλος, «Arthur Danto», 45.

¹³ Ibid.

¹⁴ Arthur C. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, μετάφραση Μαριλένα Καρρά (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004), 225-270.

¹⁵ Ο Danto καταδεικνύει μέσα από τη συλλογιστική του πορεία ότι το έργο τέχνης δεν κουβαλά από τη γέννησή του τη στάμπα του έργου τέχνης, αλλά αυτό είναι μια μάλλον επίκτητη ιδιότητα - ουσιώδης μεν, αλλά όχι αισθητή - η οποία ανάγεται στις δύο αναγκαίες και επαρκείς συνθήκες που θέτει ο ίδιος και αναλύονται παρακάτω. Η λέξη «εγγενής» αναφέρεται από τον ίδιο. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 62.

¹⁶ Οι «συμβάσεις» που εννοεί ο Danto αφορούν την εκπλήρωση των εξωτερικών προϋποθέσεων αναγνώρισης ενός αντικειμένου ως έργου τέχνης οι οποίες και προκαταλαμβάνουν τη δήλωση και αποδοχή του ως τέτοιου από τον κόσμο της Τέχνης. Μια τέτοιου είδους αποδοχή καθίσταται για τον Danto προβληματική. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 27, 66.

¹⁷ Πούλος, «Arthur Danto», 45.

¹⁸ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 22.

¹⁹ Πούλος, «Arthur Danto», 46.

²⁰ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 22-23.

να «δείχνει» προς κάτι άλλο. Αντίθετα, τα έργα τέχνης, καθώς είναι πρώτιστα αναπαραστάσεις κάποιων άλλων πραγμάτων, κατά συνέπεια και πραγματικών αντικειμένων, υπάρχουν σε σχέση ή αναφορικά με αυτά τα «άλλα πράγματα». Υπό αυτήν την έννοια, ο χαρακτηρισμός κάποιου πράγματος ως έργου τέχνης προϋποθέτει μια συνθήκη σχεσιακού ετεροπροσδιορισμού, πράγμα που σημαίνει ότι το έργο τέχνης προσδιορίζεται ως τέτοιο, δηλαδή ως έργο τέχνης, σε σχέση με «κάτι άλλο», όπου αυτό το «κάτι άλλο» αποτελεί ταυτόχρονα το περιεχόμενό του το οποίο και εκφράζει. Έτσι, το έργο τέχνης νοηματοδοτείται ή σημασιοδοτείται.

Προς επίρρωση της άνω επιχειρηματολογίας με παραδείγματα ο Danto λέει χαρακτηριστικά πως ακόμη και αν το «τίποτα» είναι το θέμα ενός έργου τέχνης, όπως στην περίπτωση του ζωγραφικού έργου *Νιρβάνα*,²¹ που συνθέτει μια εικόνα του κενού στα πλαίσια μιας μεταφυσικής απόδοσης, πάλι αυτό αναφέρεται «κάπου», έστω κι αν αυτό το «κάπου» είναι το «τίποτα». Από την άλλη, αυτό στο οποίο αναφέρεται το έργο τέχνης μπορεί να μην είναι το προφανές. Για παράδειγμα, ένας πίνακας που απεικονίζει ένα άλογο²² μπορεί να μην αναφέρεται στα άλογα, αλλά στην αρχοντιά ή τη φύση ή σε ένα πλήθος άλλων πραγμάτων. Υπό αυτήν την έννοια, αυτό στο οποίο αναφέρεται ο πίνακας είναι το *περιεχόμενο* (content)²³ ή η *σημασία* του (meaning),²⁴ όπου το περιεχόμενο ή η σημασία, όπως καταδεικνύεται από το συγκεκριμένο παράδειγμα, δεν ταυτίζεται απαραίτητα με το θέμα του έργου τέχνης. Κατά συνέπεια, καθίσταται φανερό ότι τα έργα τέχνης διαθέτουν ένα «περιεχόμενο», μια «σημασία», ένα «νόημα». Και, όπως αναφέρει ο Π. Πούλος, είναι έργα τέχνης μόνον αν εκφράζουν²⁵ ή ενσαρκώνουν τη σημασία²⁶ τους και επομένως «δείχνουν ως προς τι ή αναφορικά με ποιο πράγμα υπάρχουν»,²⁷ έστω κι αν αυτή η αναφορικότητα δεν είναι στο εύλογο ή στο προφανές.

Έτσι, με βάση αυτήν την τελευταία εντός εισαγωγικών φράση του Π. Πούλου, βλέπουμε να υπάρχει στο σκεπτικό του Danto μια αμοιβαία εκπλήρωση των δύο συνθηκών που τέθηκαν παραπάνω - αναφορικότητα / νόημα-σημασία - και οι οποίες συνιστούν τους όρους διαχωρισμού ή διάκρισης του έργου τέχνης από το απλό πραγματικό αντικείμενο. Και είναι επίσης φανερό ότι στην ανάλυση του πρώτου όρου υπεισέρχεται αυτόματα και συνδεδηκά ο δεύτερος όρος τον οποίο και θα αναλύσουμε παρακάτω.

Νόημα-σημασία: Το «νόημα» του έργου τέχνης, σε μια ολοκληρωμένη θεώρηση, συνάπτεται με αυτό το οποίο δηλώνει το έργο τέχνης, τη *δήλωση-δηλωτικό στοιχείο*.²⁸ Εδώ η δήλωση δεν έχει την έννοια μιας εξωτερικής ή επιφανειακής απόδοσης ή επίφρασης, δηλαδή το προφανές ή το φαινομενικό ή αυτό που δίνει την πρώτη εντύπωση,

²¹ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 20, 22.

²² Rollins, "Arthur. C. Danto", 91.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Πούλος, «Arthur Danto», 46.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Από την άποψη αυτή, η «δηλωτικότητα» που αποδίδει ο Danto στο έργο τέχνης και η οποία δεν χαρακτηρίζει το πραγματικό αντικείμενο, ισοδυναμεί με τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα σ' ένα απλό αντανακλαστικό σήκωμα του χεριού (π.χ. νευρική σύσπαση) και σ' ένα βουλητικό ή νοηματικό σήκωμα του χεριού (π.χ. επίκληση, διαταγή). Το έργο τέχνης προσομοιώνεται με τη δεύτερη περίπτωση. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 26.

αλλά την έννοια μιας εσωτερικής έκφρασης, νοηματοδοτούμενης μέσα σ' ένα πλαίσιο *ερμηνείας* του έργου, είτε στενό, είτε ευρύτερο. Και η ερμηνεία αυτή, όπως προαναφέρθηκε στην παρουσίαση των δύο συνθηκών καθορισμού, δίνεται στη βάση της *προθεσιακής δομής* του έργου τέχνης. Αυτά τα τρία στοιχεία -δήλωση, ερμηνεία, προθεσιακή δομή- που μόλις τώρα επισημάναμε και που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, συνθέτουν συνολικά αυτό που ο Danto καλεί «νόημα» του έργου τέχνης.

Βλέποντάς τα από κοντά αναλυτικότερα, μπορούμε να πούμε τα εξής: Αυτό που δηλώνει ένα έργο τέχνης είναι αυτό το οποίο εννοεί εσωτερικά, όταν ερμηνεύεται στη βάση της προθεσιακής δομής του. Και η «προθεσιακή δομή» μάς οδηγεί κατευθείαν στην καρδιά του έργου τέχνης που δεν είναι άλλη από τον ίδιο το δημιουργό του, δηλαδή τον καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης συνιστά βέβαια τη βάση της ερμηνείας του έργου τέχνης, αλλά το όλο πλέγμα της ερμηνείας του έργου τέχνης έχει μια ευρύτερη σύσταση που συμπεριλαμβάνει αυτό που θα λέγαμε *θεωρία*²⁹ της Τέχνης, μια ατμόσφαιρα ή ένα περιβάλλον εικαστικής³⁰ θεώρησης, τουλάχιστον όσον αφορά τις οπτικές τέχνες, αλλά και μια γνώση της *Ιστορίας*³¹ της Τέχνης. Αυτή η ιστορία της Τέχνης θα πρέπει να έχει εσωτερικευθεί³² από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και ταυτόχρονα να έχει αποτελέσει και κτήμα του κοινού ή των ειδημόνων (κριτικών, θεωρητικών της Τέχνης κλπ.) που αξιολογούν την Τέχνη και τα παράγωγά της. Ο Danto λέει χαρακτηριστικά:

«Αυτό που στο φινάλε κάνει τη διαφορά ανάμεσα στο κουτί “Brillo Box” και στο έργο τέχνης “Brillo Box” είναι μια ορισμένη θεωρία της Τέχνης. Είναι η θεωρία που το αναβιάζει, το προάγει στον κόσμο της Τέχνης και το εμποδίζει από το να υποπέσει στην κατηγορία του πραγματικού αντικειμένου, η οποία δεν ορίζεται καλλιτεχνικά. Φυσικά, χωρίς τη θεωρία, είναι απίθανο να το δει κάποιος ως τέχνη και, για να το δει ως κομμάτι του κόσμου της Τέχνης, θα πρέπει να έχει βάλει στην πρώτη γραμμή μια καλή σχέση με τη θεωρία της Τέχνης ταυτόχρονα με την ενσωμάτωση ενός τμήματος της ιστορίας της πρόσφατης Νεοϋρκέζικης ζωγραφικής. Δεν θα μπορούσε να είναι Τέχνη πριν 50 χρόνια...Είναι ο ρόλος των καλλιτεχνικών θεωριών στις μέρες μας, όπως και πάντοτε, που καθιστά δυνατό τον κόσμο της Τέχνης και δυνατή την Τέχνη την ίδια».³³

Επομένως, η συλλογιστική πορεία του Danto μέσα από τη συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση (όμοια, αντιληπτικά, ζεύγη αντικειμένων) αποδεικνύει ότι:

Το κάθε υποψήφιο προς καλλιτεχνική αναγνώριση αντικείμενο δεν είναι ή δεν καθίσταται έργο τέχνης, αν δεν τύχει ερμηνείας. Το «είναι», η ουσία του έργου τέχνης είναι η ίδια η ερμηνεία του και έτσι το περίφημο “*esse est percipi*” του G. Berkeley μετασχηματίζεται σε “*esse est interpretari*” στον Danto. Και η ερμηνεία αυτή λαμβάνει χώρα μέσα σ' ένα πλαίσιο θεωρίας³⁴ της Τέχνης -γιατί η Τέχνη ανήκει σ' εκείνη την κα-

²⁹ Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, no. 19, (1964): 572, 581. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 67.

³⁰ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 87, 97.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Danto, “The Artworld”, 581.

³⁴ Ο Danto λέει χαρακτηριστικά: «Ερμηνεύω ένα έργο σημαίνει προσφέρω μια θεωρία σχετικά με αυτό στο οποίο αναφέρεται το έργο, σχετικά με το θέμα του». Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 208-209.

τηγορία των πραγμάτων των οποίων η ύπαρξη εξαρτάται³⁵ από τη θεωρία- η οποία συμβαδίζει με μια συνολικότερη ιστορική θεώρηση και προοπτική. Γιατί το έργο τέχνης, ως δημιούργημα ιδιαίτερου σημασιολογικού και σημειωτικού βάρους, ως μια σημαίνουσα³⁶ μορφή και όχι ως μια απλή μιμητική³⁷ αναπαράσταση ή ψευδαισθητική³⁸ απόδοση, βρίσκεται σε άμεση σχέση με το ιστορικό πλαίσιο παραγωγής και ερμηνείας του.

Χωρίς την ερμηνεία, λοιπόν, είναι αδύνατο να δει κανείς το ζωγραφικό πίνακα που απεικονίζει ένα κόκκινο τετράγωνο³⁹ ως «τη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας από τους Ισραηλίτες», ερμηνεία που βασίζεται στην εξήγηση του ίδιου του καλλιτέχνη ότι «οι Ισραηλίτες έχουν ήδη περάσει απέναντι και οι Αιγύπτιοι έχουν πνιγεί». Αντιληπτικά, πρόκειται απλώς για ένα κόκκινο τετράγωνο και τίποτε άλλο.

Κατά τον ίδιο τρόπο, εκείνο το στοιχείο που αποσπά το “Brillo Box” του Andy Warhol από τον πραγματικό κόσμο και το καθιστά κομμάτι του κόσμου της Τέχνης είναι η φύση μιας ισχυρής⁴⁰ θεωρίας της Τέχνης που καταλήγει σε ερμηνεία. Και αυτός ο κόσμος, ο κόσμος της Τέχνης δεν είναι παρά ένας κόσμος *ερμηνευόμενων αντικειμένων*.

Αλλά ούτε χωρίς την Ιστορία της Τέχνης, ταυτόχρονα εσωτερικευμένη⁴¹ από καλλιτέχνη και παρατηρητή, είναι δυνατόν να ιδωθεί ως έργο τέχνης η ζωγραφισμένη γραβάτα (*Λαιμοδέτης*)⁴² του Picasso σε σχέση με μια πανομοιότυπα ζωγραφισμένη γραβάτα που υποθετικά θα μπορούσε να έχει ζωγραφίσει ένα παιδί.⁴³ Κι αυτό γιατί ο Picasso ζωγράφησε τη συγκεκριμένη γραβάτα μ’ έναν ορισμένο τρόπο -δηλαδή λεία, με μπλε χρώμα, χωρίς σταξίματα και πινελιές- για ν’ αντιπαρεθεθεί εικαστικά στη μανία που είχε καταλάβει τους ζωγράφους της δεκαετίας του ’50 να υπερφορτώνουν τους πίνακές τους με πινελιές και σταξίματα.

Σ’ αυτό το τελευταίο παράδειγμα συνυπάρχουν η θεώρηση της Τέχνης με την Ιστορία της. Κι έχουμε να κάνουμε εδώ με δύο ζωγραφικά δημιουργήματα (όχι σύγκριση με απλό αντικείμενο -κι εδώ ο Danto διαφοροποιείται κάπως μεθοδολογικά) εκ των οποίων το ένα είναι έργο τέχνης, ενώ το άλλο όχι. Γιατί κάθε δημιούργημα για

³⁵ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 224.

³⁶ *σημαίνουσα μορφή*: Αυτού του είδους τη μορφή διαθέτει το έργο τέχνης, ενώ δεν τη διαθέτει το πραγματικό αντικείμενο. Με μια διαφορετική διατύπωση είναι αυτό που ο Danto ονομάζει «σκοπιμότητα χωρίς ιδιαίτερο σκοπό». Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 65.

³⁷ *μιμητική αναπαράσταση*: Είναι φανερό εδώ η κριτική στάση του Danto απέναντι στη μιμητική θεωρία, τόσο στην πλατωνική της μορφή όσο και στις νεότερες εκδοχές της. Είναι μια θεωρία που όντας από τη φύση της απόλυτα μεταφυσική αδυνατεί να στηρίξει το εγχείρημα της διάκρισης μεταξύ έργου τέχνης και πραγματικών αντικειμένων, αλλά και μεταξύ έργου τέχνης και απλών αναπαραστάσεων, όπως γραφικές παραστάσεις, διαγράμματα κλπ. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 249.

³⁸ *ψευδαισθητική απόδοση*: Ο Danto διατυπώνει ρητά την αντίθεσή του και απέναντι στην ιλουζιονιστική θεωρία (του Gombrich και των οπαδών του) που αποτελεί την ακραία κατάληξη της μιμητικής θεωρίας. Στα πλαίσια της, όπως λέει χαρακτηριστικά, ακυρώνεται κάθε σύμβαση, κάθε μέσο που χρησιμοποιεί η αληθινή Τέχνη και αποδυναμώνεται πλήρως η έννοια και η χρήση της καλλιτεχνικής γλώσσας. Έτσι, η Τέχνη εκπίπτει στην κατηγορία των αντίστοιχων υλικών της ισοδυναμιών (π.χ. απλές αναπαραστάσεις) και εξισώνεται με αυτά. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 260.

³⁹ Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 20-21, 224.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 97.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

να ιδωθεί ως έργο τέχνης πρέπει όχι μόνον να έχει αιτιώδη σχέση⁴⁴ με αυτόν που το δημιούργησε, αλλά και τη σωστή αιτιώδη σχέση ή τη σωστή αιτιώδη ιστορία,⁴⁵ όπως λέει χαρακτηριστικά ο Danto.

Η «αιτιώδης σχέση» ανάγεται απευθείας σ' εκείνο το στοιχείο του «νόηματος» που προαναφέραμε και είναι η «πρόθεση» του καλλιτέχνη ή η προθεσιακή δομή του έργου τέχνης. Σε μια υποθετική περίπτωση «τυχαίας» παραγωγής ενός έργου, όπως αυτού που θα έμοιαζε με τον *Πολωνό Ιππέα*⁴⁶ του Rembrandt και που θα μπορούσε να έχει προκύψει από τα τυχαία πιτσιλίσματα μιας μηχανής χρώματος πάνω στον καμβά, το στοιχείο της πρόθεσης του καλλιτέχνη δεν υφίσταται. Εδώ τα πράγματα διαφοροποιούνται ριζικά, έστω κι αν έχουμε να κάνουμε με ένα δημιουργήμα όμοιο, αντιληπτικά, με τον αυθεντικό ζωγραφισμένο πίνακα από τον Rembrandt. Η απουσία προθεσιακής δημιουργίας στον «τυχαίο» πίνακα αίρει a priori ή καθιστά άχρηστη κάθε απόπειρα ερμηνείας του και επομένως ακυρώνει προκαταβολικά την ανίχνευση πιθανού νοήματος, όπου το «νόημα», όπως έχουμε ήδη πει, αποτελεί τη δεύτερη αναγκαία και επαρκή συνθήκη ορισμού και διάκρισης του έργου τέχνης.

Έτσι, αυτή η «αιτιώδης σχέση» που ορίζει ο Danto φαίνεται να έχει τη μορφή μιας συνειδητής εκ μέρους του καλλιτέχνη αιτιώδους σχέσης και όχι μιας μηχανιστικής αιτιώδους σχέσης. Από την άλλη, η σωστή αιτιώδης σχέση ή η σωστή αιτιώδης ιστορία που επικαλείται ο Danto και είναι το άμεσο συμπλήρωμα της αιτιώδους ιστορίας (το επίθετο «σωστή» κάνει τη διαφορά), προκρίνει το εκάστοτε δημιουργήμα σε έργο τέχνης και το διασφαλίζει ως αναπαράσταση από μια αντίστοιχη αναπαράσταση που του μοιάζει απόλυτα, αλλά διαθέτει «διαφορετική⁴⁷ αιτιώδη ιστορία». Κατά τον Danto, λοιπόν, όπως σημειώνει ο Mark Rollins στο παρακάτω απόσπασμα:

«Υπάρχει μια ορθή ερμηνεία για κάθε έργο τέχνης και το μέτρο της ορθότητας παρέχεται από τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Όμως, για να είμαστε ακριβείς, δεν είναι οι προθέσεις αυτές καθεαυτές που συνθέτουν το έργο τέχνης. Αυτό συντίθεται από την ερμηνεία για την οποία αυτές οι προθέσεις παρέχουν το «κριτήριο» (standard). Ένα πράγμα δεν είναι έργο τέχνης εξαιτίας της τυπικής του σχέσης με τον καλλιτέχνη, αλλά εξαιτίας ενός ευρύτερου πλαισίου μέσα στο οποίο ίστανται ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης. Όπως η Τέχνη, έτσι και οι «προθέσεις» είναι ιστορικά προσδιορισμένες. Δεν είναι δυνατές όλες οι προθέσεις σε όλες τις εποχές. Οι προθέσεις, λοιπόν, συμβαδίζουν με το νόημα, αλλά το δεύτερο δεν μπορεί να ταυτοποιηθεί μαζί με το πρώτο μόνον».⁴⁸

Από όλα όσα έχουν ως τώρα ειπωθεί, αυτό που κυρίαρχα επιστεγάζει την όλη συλλογιστική και μεθοδολογική απόπειρα του Danto είναι η μετάθεση του προβλήματος του ορισμού του έργου τέχνης από το αισθητό -αντιληπτικό επίπεδο στο οντολογικό. Η ανεύρεση της ουσίας, του «είναι» του έργου τέχνης καθίσταται κυρίαρχος στόχος

⁴⁴ Η αιτιώδης σχέση μεταξύ καλλιτέχνη-έργου τέχνης έχει σαφώς την έννοια ότι το πρώτο είναι το αίτιο παραγωγής και το δεύτερο το παράγωγο και σαφώς αντιδιαστέλλεται προς την απλή σχέση ή τον απλό συσχετισμό μεταξύ τους. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, 94-95.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 67, 83.

⁴⁷ Ibid., 94-95.

⁴⁸ Rollins, "Arthur C. Danto", 94-95.

της ανάλυσης του Danto. Αλλά κυρίαρχος στόχος της κριτικής του ανάλυσης είναι και η παράλληλη κατάδειξη ότι και η Τέχνη αυτή καθαυτή έχει ουσία,⁴⁹ η οποία και μπορεί να οριστεί. Έτσι, ο Danto είναι σίγουρα και πρώτιστα ουσιοκράτης, καθώς αναζητά σταθερά και αμετάβλητα κριτήρια για τα έργα τέχνης που διατρέχουν όλες τις εποχές και τα εντοπίζει στις δύο αναγκαίες και επαρκείς συνθήκες που θέτει ο ίδιος και τις οποίες περιγράψαμε.

Από την άλλη, αυτός ο *καινοφανής ουσιολογισμός* ή *νεο-ουσιολογισμός*⁵⁰ του Danto είναι, όπως είδαμε, άρρηκτα συνδεδεμένος με μια *ιστοριοκρατική θεώρηση*. Εγκαινιάζοντας και διατηρώντας έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα στην Τέχνη την ίδια, τη θεωρία της και τη Φιλοσοφία της Τέχνης στην ιστορική της προοπτική, ο Danto μεταβιβάζει τελικά το όλο πρόβλημα του ορισμού και αυτοπροσδιορισμού της Τέχνης στη Φιλοσοφία. Η λύση, δηλαδή, του προβλήματος, το οποίο ανακύπτει μέσα από τη διαφοροποιημένη εμφάνιση της Τέχνης σε μια οριακή στιγμή που σηματοδοτείται από την πρωτότυπη παρουσίαση πραγματικών αντικειμένων ως καλλιτεχνικών, ανατίθεται «αλλού».⁵¹ Και αυτό το «αλλού» είναι η Φιλοσοφία που πλέον αναλαμβάνει την ευθύνη. Η Τέχνη γεννά το πρόβλημα, αλλά δεν μπορεί η ίδια να το λύσει και να δώσει απαντήσεις. Είναι αυτή που αναμφίβολα πυροδοτεί τις εξελίξεις μέσω των δημιουργιών της -των καλλιτεχνών- αλλά αυτές τις εξελίξεις καλούνται να διαχειριστούν και να ερμηνεύσουν η *Φιλοσοφία* και η *Ιστορία της Τέχνης*.

Εν κατακλείδι, σε μια συμπερασματική διατομή, η αναγωγή του διερευνώμενου ζητήματος-προβλήματος που προκύπτει αναγκαία, όπως ο Danto εκτιμά, από καινοφανείς καλλιτεχνικές «σημάνσεις» δεν συνιστά παρά μια «μεταλλαγμένη», θα λέγαμε, αναγωγή του διαχρονικά και διαθεωρησιακά ολιστικού, φιλοσοφικά και αισθητικά, διδύμου μεγεθών Τέχνης-πραγματικότητας σε θεωρητικοφιλοσοφικό πυρήνα δια της «κατ' αντιπαράσταση» εξέτασης των παράγωγων εκφάνσεών τους στον πραγματικό κόσμο. Έτσι αναφύονται ορισμένα, σαφώς, βέβαια, διερευνητέα επακόλουθα:

Το πρώτο και πλέον ουσιώδες είναι ότι αυτή η αναγωγή ενέχει σε εμβρυακή μορφή -και κατ' επέκταση γεννά προβλήματα ή προβληματισμούς- έναν πιθανό εγκλωβισμό της Τέχνης σε κλειστά θεωρητικά και ερμηνευτικά σχήματα, ερμηνείες και προσεγγίσεις ή απόπειρες προσεγγίσεων (αναφορικές, σημειολογικές, σημασιολογικές κλπ. «αναγκαιότητες»), με επικείμενη «εγκαθίδρυση», κατά περίπτωση, νέων συμβάσεων (θεωρησιακών συμβάσεων ή συμβάσεων ερμηνείας αυτή τη φορά) -κάτι που σε προηγούμενο στάδιο σημειωνόταν και από τον ίδιο τον Danto ως απευκαίτο κριτήριο- υπό το βάρος της υπάρχουσας, κάθε φορά, περιρρέουσας ατμόσφαιρας, καλλιτεχνικής, θεωρητικής και ιστορικής. Αυτό το τελευταίο δύναται να ιδωθεί ως αλληλένδετο με την απουσία ισοβαρούς «πρόσληψης», μέσα στο ίδιο το δομημένο από τον Danto πλαίσιο, της πνευματικής, ψυχολογικής, βιωματικής και στην ολότητά τους αισθητικής επίδρασης-

⁴⁹ David Carrier, "Gombrich and Danto on Defining Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3, (1996): 279.

⁵⁰ Πούλος, «Arthur Danto», 45.

⁵¹ Carroll, "The End of Art", 20.

εμπειρίας του αποδέκτη (θεατή, ακροατή κλπ.) της Τέχνης, δηλαδή του υποκειμένου. Από την άλλη, αν θέλουμε να παραμείνουμε διατρίβοντες σ' ένα αμιγώς οντολογικό πλαίσιο για την προσέγγιση του έργου τέχνης, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε εκείνη τη μεταφυσική οπτική κατά την οποία η ευθύβολη, καθαρή, αφηρημένη και απεριόριστη σύλληψη του «πράγματος καθεαυτού» υφίσταται ως τέτοια μόνον έξω από τα όποια παρέμβλητα θεωρητικά και εννοιολογικά σχήματα που λαμβάνουν αποφαντική μορφή.⁵² Κι αυτό στο μέτρο, βέβαια, που ο Danto επιδιώκει μεν, όπως φαίνεται, μια διάκριση οντολογικής τάξης για το έργο τέχνης, επικαλείται δε θεωρητικά και θεωρησιακά ερείσματα.

Κατά συνέπεια, η αναγωγική οπτική επισύρει και μια επαπειλούμενη μη αυτονομία της Τέχνης ως προς τον προσδιορισμό των παραγώγων και των φαινομένων της εν γένει καθώς και ως προς τον αυτοπροσδιορισμό της ως φαινομένου.

Τέλος, αυτή η αναγωγική διάσταση καθιστά προβληματικό τον προσδιορισμό των καλλιτεχνικών μορφών εκείνων που δεν ανευρίσκουν τα αντίστοιχα όμοιά τους στον αισθητό κόσμο. Σε μια απόπειρα προσέγγισης ουσιολογικής και οντολογικής τάξης μέσα στο πλήθος των διαρκώς γεννώμενων καλλιτεχνικών αντικειμένων, η εναρμονισμένη σύμπραξη του αντιληπτικά, αισθητά προσλαμβανόμενου με το ουσιακό και το ενυπάρχον προς μια κατανόηση από την πλευρά του υποκειμένου, αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας, δεν είναι εύκολα επιτεύξιμη στην κατεύθυνση της αποφυγής μιας διάστασης ουσίας-φαινομένου πάνω στο έργο τέχνης.

Οπωσδήποτε, βέβαια, ως επιστέγασμα, οι ισορροπιστικές και μη κλειστές, σχετικά, διαδρομές σκέψης του Danto στο τεντωμένο σκοινί ανάμεσα στην ουσιοκρατία και στον ιστορικισμό, αφήνουν πολλά περιθώρια άμβλυνσης των όποιων θεωρητικών «κινδύνων», υπό το φως, πάντοτε, μιας γόνιμης διαλογικής ανάβασης, εντέλει μιας διαλεκτικής μεταξύ όλων των εμπλεκόμενων παραμέτρων.

Αναφορές

- Carrier, David. "Danto and His Critics: After the End of Art and Art History". *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 1-16.
- Carrier, David. "Gombrich and Danto on Defining Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3 (1996): 279-281.
- Carroll, Noel. "The End of Art?". *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 17-29.
- Danto, Arthur. "The Artworld". *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 572-581.
- Danto, Arthur. *Η Μεταμόρφωση του Κοινού Οντος*. Μετάφραση Μαριλένα Καρρά. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.
- Forsey, Jane. "Philosophical Disenfranchisement in Danto's 'The End of Art'". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 4 (2001): 403-409.
- Heidegger, Martin. *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη, 1986.
- Rollins, Mark. "Arthur C. Danto (American Philosopher)". In *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, edited by Chris Murray, 90-95. London: Routledge, 2003.
- Πούλος, Παναγιώτης. «Arthur Danto: Η κρυφή γοητεία της θεωρίας», *Arttime* 2 (2005): 44-46.

⁵² Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας (Αθήνα: Δωδώνη, 1986), 40–41.