

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Η αισθητική υπό αμφισβήτηση

Η αισθητική ως αυτόνομος φιλοσοφικός κλάδος είναι μια επινόηση του ευρωπαϊκού κλασικισμού, αν με τον τελευταίο όρο εννοούμε τα ιστορικά, καλλιτεχνικά και θεωρητικά ρεύματα τέχνης του 18ου αιώνα τα οποία εμπνεύστηκαν από τους κανόνες σύνθεσης και τα καλλιτεχνικά ιδεώδη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Η αισθητική εξετάζει τη φύση της τέχνης και τον τύπο της εμπειρίας που έχουμε από έργα τέχνης, από το φυσικό περιβάλλον ή από οτιδήποτε άλλο έχει αισθητική αξία και σημασία και μας οδηγεί σε μια αισθητική εμπειρία. Γεννήθηκε ταυτόχρονα με τις ορθολογιστικές θεωρίες της τέχνης που εμπνεύστηκαν από τον Descartes και οι οποίες ένωσαν τη ζωγραφική, την ποίηση, τον χορό, τη γλυπτική, τη μουσική και ενίοτε την αρχιτεκτονική τοπίου ή κήπου υπό τον όρο καλές τέχνες.¹ Η εποχή που γεννήθηκε η αισθητική είναι η ίδια εποχή που γεννιέται επισήμως και η κριτική και ιστορία της τέχνης. [1η εικόνα: Jacques Louis David, *Ο όρκος των Οράτιων*, 1784, λάδι σε καμβά, Μουσείο του Λούβρου, ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του νεοκλασικισμού στην ευρωπαϊκή ζωγραφική. Σε ένα τυπικό αρχαιοπρεπές περιβάλλον τα αδέλφια δίνουν τον όρκο υπεράσπισης της πατρίδας τους ενσαρκώνοντας την πιο σημαντική αρχαιοελληνική αρετή, αυτήν της ανδρείας και σε αντιπαράβολή με τις γυναίκες τους οι οποίες θρηνούν τις επερχόμενες συμφορές.

Από τον Norman Bryson έχει επισημανθεί η επίπεδη και σκόπιμα παραμορφωμένη προοπτική που εντείνει τη μετωπικότητα και δραματική ένταση της παράστασης.] Ο όρος αισθητική επινοήθηκε από τον Alexander Baumgarten το 1735 στο βιβλίο του *Στοχασμοί για την ποίηση* και στη βάση του ελληνικού επιθέτου αισθητικός, το οποίο αναφέρεται στις αισθήσεις.² Ο όρος προφανώς δεν είναι τυχαία ελληνικός αλλά δείχνει την κλασικιστική έμπνευση του Baumgarten. Η αισθητική γεννήθηκε σε αντίθεση με τη λογική· ενώ η αισθητική εξετάζει τις αισθήσεις, τα συναισθήματα που γεννούν και την ιδιαίτερη γνώση/μέθεξη που προέρχεται από αυτά, η λογική εξετάζει τις αφηρημένες ιδέες που απευθύνονται στο νου χωρίς αναφορά στις αισθήσεις.³

Η γέννηση της αισθητικής τον 18ο αιώνα ως αυτόνομου φιλοσοφικού κλάδου προφανώς δε σημαίνει ότι αισθητικές αναζητήσεις δεν υπήρχαν πριν. Όμως η χειραφέτηση της αισθητικής ως αυτόνομου φιλοσοφικού κλάδου βοήθησε στο να επικεντρωθεί η ιστορική έρευνα και να ξεχωρίσει από τους προηγούμενους αιώνες όλα εκείνα τα μέρη από την ιστορία της φιλοσοφίας τα οποία αφορούσαν ή θα μπορούσαν να αφορούν τις τέχνες. Με το που γεννήθηκε δηλαδή η αισθητική, ανακάλυψε και επινόησε, μέσω της έρευνας, την ιστορία της, ήδη από την εποχή της ελληνικής αρχαιότητας. Πριν από τον 18ο αιώνα, φυσικά, οι αισθητικές αναζητήσεις ήταν αποτελέσματα της μεταφυσικής σκοπιάς κάθε φιλοσόφου και οργανικά δεμένες με αυτήν.

Αυτός που χαρτογράφησε το μεγαλύτερο μέρος από τις αναζητήσεις της αισθητικής και κριτικής της τέχνης ήταν ο Πλάτων ο οποίος ως εκ τούτου παραμένει πάντα επίκαιρος. Στο βιβλίο I της *Πολιτείας* και μιλώντας κυρίως για την ποίηση με έναν τρόπο όμως που περιελάμβανε και τις υπόλοιπες τέχνες, ο Πλάτων ανέπτυξε τη διάσημη άποψη ότι η τέχνη είναι μίμηση της πραγματικότητας η οποία είναι ήδη μίμηση των Ιδεών.⁴ Η τέχνη είναι επομέ-

νωσ μίμηση της μίμησης. Αντιτιθέμενος στις πρακτικές της τέχνης που ενδιαφέρονται μόνο για το φαινόμενο και όχι για την αλήθεια και στους καλλιτέχνες που τους ενδιαφέρει μόνο να αρέσουν και όχι να λένε την αλήθεια, η οποία συνήθως δεν αρέσει, ο Πλάτων είχε διάσημους εχθρούς όπως ο Όμηρος, ο Ευριπίδης, ο Φειδίας, και γενικά όλους τους καλλιτέχνες που έχοντας ένα δεσμευτικό ενδιαφέρον για το φαίνεσθαι και όχι για το είναι, προέβαλλαν ως εκ τούτου αρνητικά ηθικά πρότυπα για την εποχή και τον κόσμο. [2η εικόνα: *Το κτίριο του Παρθενώνα* (447-438 π.Χ.) από τη βορειοδυτική όψη που είναι κατεξοχήν φτιαγμένο για το φαίνεσθαι, εισάγοντας σκόπιμα, όπως ξέρουμε, μια σειρά παραμορφώσεων για να φαίνεται από απόσταση πιο αρμονικό. 3η εικόνα: *Ο Κούρος του Σουνίου*, πρώτο τέταρτο του αιώνα π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας, είναι ένα παράδειγμα έργου τέχνης που ο Πλάτων πιθανόν εκτιμούσε μια και ενσωματώνει την αιγυπτιακή επιρροή της μετωπικής στάσης και ανεπαίσθητης κίνησης και επομένως έχει κάτι από τις αιώνιες και σταθερές αξίες τις οποίες προσπάθησε να αρθρώσει η αιγυπτιακή τέχνη. 4η εικόνα: *Ο Δορυφόρος*, ρωμαϊκό αντίγραφο σε μάρμαρο του ορειχάλκινου αγάλματος του Πολύκλειτου, ύψος 2,12 μ. Νεάπολη (Napoli) Εθνικό Μουσείο, είναι ένα από τα αριστουργήματα της κλασικής γλυπτικής και ενσαρκώνει τις αξίες στις οποίες αντιτίθεται ο Πλάτων.] Φυσικά, αν λάβει κανείς υπόψη του τους υπόλοιπους διαλόγους του Πλάτωνα, γίνεται πιο περίπλοκο να επισημάνει τη θέση του τελευταίου απέναντι στην τέχνη, μια και εκεί βλέπουμε να αναπτύσσονται διάφορες, τόσο θετικές όσο και αρνητικές, έννοιες της τέχνης και της μίμησης.⁵ Άλλωστε ο ίδιος ο Πλάτων ήταν πρώτα από όλα ένας δραματικός καλλιτέχνης που έγραψε θεατρικούς διαλόγους στους οποίους η διάκριση μεταξύ είναι και φαίνεσθαι δεν είναι τόσο ξεκάθαρη όσο αυτή που απαιτήσε από άλλους καλλιτέχνες.

Ο Αριστοτέλης μέσω του *Περί ποιητικής* αντέταξε στον δάσκαλό του τον Πλάτωνα ότι η μίμηση είναι μια φυσική διαδικασία, έμφυτη σε όλους, άρα και αναγνωρίσιμη από όλους η οποία έχει ως στόχο την κάθαρση, θέτοντας σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο την κριτική των τεχνών από ό,τι ο δάσκαλός του.⁶ Ο Αριστοτέλης υπερασπίστηκε την τέχνη έναντι της σαρωτικής πλατωνικής κριτικής στο βιβλίο I της *Πολιτείας*: η τέχνη, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, μας επιτρέπει να παραδειγματιστούμε τόσο από καλά όσο και από κακά πρότυπα και μας κάνει στο τέλος, μέσω της κάθαρσης, πιο ώριμους και πιο δυνατούς να αντιμετωπίσουμε τη ζωή.⁷ Μια πιο εμπλουτισμένη έννοια της μίμησης θα φέρει ο Πλωτίνος, κατά την ύστερη αρχαιότητα, ο οποίος θα διευρύνει και την έννοια της ομορφιάς επινοώντας τη διανοητική ομορφιά και την ομορφιά του χαρακτήρα.⁸ Στον Πλωτίνιο και στην ύστερη αρχαιότητα των στωικών θα πρέπει να αναζητηθούν σήμερα οι ρίζες των καλλιτεχνικών αυτών πρακτικών που κάνουν χρήση της αυτοβιογραφίας και στοιχείων του τρόπου ζωής ή που προβάλλουν μια τέχνη του βίου.⁹ Κατά τον Μεσαίωνα, οι πατέρες της ανατολικής και της δυτικής εκκλησίας θα θέσουν σημαντικά προβλήματα ερμηνείας της τέχνης, εκκινώντας από τα επείγοντα προβλήματα θεολογικής ερμηνείας της Αγίας Γραφής και κατήχησης.¹⁰ Τα νεοπλατωνικά και νεοαριστοτελικά ρεύματα που θα κυριαρχήσουν στην Αναγέννηση και στους νεότερους χρόνους επικαλούνται την επιστροφή στα αρχαία ελληνορωμαϊκά ιδεώδη και καλούν τους καλλιτέχνες να μελετούν ενδελεχώς τα αρχαία γλυπτά και μνημεία για να ανακαλύψουν τους αιώνιους κανόνες της ομορφιάς και για να εξασκηθούν στην τέλεια μίμηση της φύσης.¹¹

Υπάρχει ένα παράδοξο που συνοδεύει την αισθητική σχεδόν από τη γέννησή της μέχρι σήμερα. Ενώ τα έργα που σημάδεψαν τη χειραφέτησή της ως αυτόνομου φιλοσοφικού κλάδου είναι δύο, αφενός, *Η κριτική της κριτικής ικανότητας* του Immanuel Kant που εμφανίστηκε στα τέλη του 18ου αιώνα¹² και αφετέρου, οι διαλέξεις

για την αισθητική του Georg Wilhelm Friedrich Hegel οι οποίες δόθηκαν στο Βερολίνο στις αρχές του 19ου αιώνα, γύρω στο 1820,¹³ και οι δύο αυτοί πρωτοπόροι της αισθητικής την αμφισβητούν ως τέτοια.

Στο έργο του Kant της κριτικής περιόδου δεν υπάρχει καν μνεία του όρου αισθητική το οποίο είναι μια σαφής ένδειξη μιας κάποιας αμηχανίας από πλευράς του, σχετικά με τη χρήση του. Υπάρχει αντιθέτως στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, στο καθαρά μεταφυσικό έργο του Kant, μια σαφής χρήση της έννοιας υπερβατική αισθητική η οποία όμως αναφέρεται στα στοιχεία του χρόνου και του χώρου τα οποία υπάγονται στην αισθητικότητα και είναι προϋποθέσεις της σκέψης γενικά και δεν έχει άμεση σχέση με την αισθητική που αφορά την τέχνη.¹⁴ Ο Kant αναλύει την τέχνη δευτερευόντως μια και ουσιαστικά τον απασχολεί η φυσική ομορφιά. Η φυσική αρμονία γίνεται το πρότυπο της καλλιτεχνικής έμπνευσης και δουλειάς. Το έργο του Kant συνιστά επιστημολογική τομή μια και γεφύρωσε ορθολογιστικές και εμπειριοκρατικές τάσεις για να συγκροτήσει μια θεωρία της φυσικής και καλλιτεχνικής ομορφιάς, κυρίως από τη σκοπιά του θεατή. Το έργο τέχνης είναι ένα ιδιαίτερο είδος πράγματος που προέρχεται από έναν ιδιαίτερο άνθρωπο, την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα η οποία, σύμφωνα με τον Kant, είναι το δώρο της φύσης στον πολιτισμό. Εφόσον η προέλευση του έργου τέχνης είναι μυστική, αφού το έργο τέχνης είναι προϊόν της ιδιοφυΐας και δεν έχουμε τρόπο να το εξηγήσουμε γενετικά, μας ενδιαφέρει επομένως να περιγράψουμε τον τρόπο πρόσληψης της τέχνης, πώς αντιδρούμε ενώπιον της ομορφιάς και ποιος είναι ο ενδεδειγμένος τρόπος αντίδρασης, υπό ποιες προϋποθέσεις εκφέρουμε τις κρίσεις του γούστου, πώς δηλαδή λέμε τι μας αρέσει και τι όχι. Το γούστο μας είναι μεν υποκειμενικό αλλά κάθε υποκειμένο το οποίο σέβεται τον εαυτό του, φέρει αξιώσεις καθολικής εγκυρότητας και αποδοχής. Άρα όταν λέμε ότι κάτι μας αρέσει, για να έχει αυτή η κρίση

εγκυρότητα, θα πρέπει να μην είναι αποτέλεσμα καπρίτσιου, απλής ατομικής ευχαρίστησης, συμφέροντος, ηθικής ή γνωστικής στάσης αλλά θα πρέπει να περιμένουμε και μάλιστα να απαιτούμε ότι αυτό που αρέσει σε μας, θα αρέσει και σε όλα τα υπόλοιπα αμερόληπτα υποκείμενα που είναι σαν εμάς. Η ανάλυση του Kant για το υψηλό προαναγγέλλει την έλευση του ρομαντισμού και έχει ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον, μια και η ιδιαίτερη αναστοχαστική πρόσληψη του υψηλού, το γεγονός ότι ένα υψηλό θέαμα μας προτρέπει να στοχαστούμε τις ζωές μας και τον προορισμό μας, έχει μια επικαιρότητα και εφαρμογή στις τέχνες ακόμη και σήμερα.

Η ίδια επιφύλαξη για την αισθητική εμφανίζεται και στο έργο του Hegel, όχι πλέον υπαινικτικά, αλλά ρητά. Οι αισθητικές διαλέξεις του Hegel οι οποίες συνάδουν με την υπόλοιπη ιδεαλιστική μεταφυσική του φιλοσόφου, αντικατοπτρίζουν τα ρομαντικά καλλιτεχνικά και θεωρητικά κινήματα και τα στηρίζουν με έναν ιδιαίτερα ριζοσπαστικό και σημαντικό φιλοσοφικό λόγο. [5η εικόνα: Eugène Delacroix, *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, 1827, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου. Στο έργο αυτό βλέπουμε τη ρομαντική αισθητική σε μια από τις πιο βίαιες εκδοχές της. Παρά την εξαιρετική τεχνική του χρώματος, το έργο προκάλεσε σκάνδαλο στο παρισινό σαλόνι του 1827 που πρωτοπαρουσιάστηκε. Ο ρομαντισμός γενικά, δίνει έμφαση στην ατομική έκφραση, στη διατύπωση ιδεών και οραμάτων, στη διαμαρτυρία, στην απεικόνιση των ανθρώπινων παθών και αυτό διαφοροποιεί την τεχνική της ζωγραφικής μεταφέροντας το κέντρο βάρους στην τραχιά ύλη, στο έντονο χρώμα και στο ασαφές και δυναμικό περιγράμμα.] Η αισθητική, σύμφωνα με τον Hegel, είναι σχεδόν άνευ αντικειμένου μια και οι αισθήσεις δεν μπορούν να κρίνουν ούτε να συγκινηθούν από έργα τέχνης, ιδίως τα έργα τέχνης της εποχής του. Το μόνο το οποίο οι αισθήσεις ξέρουν να κάνουν είναι να προσλαμβάνουν δεδομένα και να στέλνουν τα σχετικά εγκεφαλικά σήματα. Η κριτική σκέψη είναι αυτή που κρίνει και ξέρει να συλ-

λάβει και να εκτιμήσει νοήματα. Άρα πιο δόκιμος από τον όρο αισθητική είναι ο όρος φιλοσοφία της τέχνης. Ο Hegel καταρχήν δεν εξετάζει την τέχνη από τη σκοπιά του θεατή, όπως ο Kant, αλλά από τη σκοπιά της ίδιας της τέχνης. Τον ενδιαφέρει η τέχνη ως ιστορικό φαινόμενο του πνεύματος, πώς δηλαδή προκύπτει η τέχνη, πώς αποκρυσταλλώνεται ως πνεύμα, τι σημαίνει και πού μας οδηγεί. Σε αντίθεση με τον Kant, για τον Hegel προτεραιότητα έχει η τέχνη έναντι της φύσης και η καλλιτεχνική ομορφιά έναντι της φυσικής, επειδή η πρώτη είναι εξολοκλήρου φτιαγμένη από τον άνθρωπο άρα ανώτερη, από ηθική σκοπιά. Το σημαντικότερο όλων όμως είναι ότι ο Hegel δε μιλά γενικά και αόριστα για την τέχνη, είτε αυτή γράφεται με κεφαλαίο γράμμα είτε με μικρό. Ο Hegel είναι ένας φιλόσοφος που ερευνά την τέχνη με διεπιστημονικό και ιστορικό τρόπο, αξιοποιώντας τις αρχαιολογικές και ιστορικές έρευνες, δημοσιεύσεις και ανακαλύψεις της εποχής και κάνοντας μια ιστορική γενεαλογία των δυτικών και μη δυτικών τεχνών. Προτείνει ένα ερμηνευτικό σχήμα το οποίο καταλήγει στην εποχή του με τη ρομαντική τέχνη αλλά περιλαμβάνει τα στάδια της κλασικής και της συμβολικής τέχνης που εκπροσωπούν τους κόσμους της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας και των ανατολικών πολιτισμών της Αιγύπτου και πέριξ αυτής, αντίστοιχα. Η μεγάλη εποχή της τέχνης δεν είναι μπροστά μας, σύμφωνα με τον Hegel, αλλά είναι ήδη πίσω μας και αυτή ήταν η περίοδος της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας. Αυτή η εποχή δίνει τα πρότυπα για την τέχνη, αυτή θέτει τα κριτήρια αξιολόγησης όλων των προγενέστερων και μεταγενέστερων εποχών και σε αυτή την εποχή και μόνο έχουμε μια πλήρη αρμονία μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Η καλλιτεχνική έκφραση γίνεται η κορυφαία εκδήλωση του πνεύματος της κλασικής αρχαιοελληνικής εποχής. Στη ρομαντική εποχή στην οποία ζούμε, η τέχνη χαρακτηρίζεται από μια δυσαρμονία μεταξύ μορφής και περιεχομένου με τη μορφή να είναι υποδεέστερη του περιεχομένου και να μη δύναται να αποδώσει επαρ-

κώς τα περιεχόμενα τα οποία επενδύονται σε αυτήν. Γι' αυτό ο Hegel πιστεύει ότι η τέχνη της εποχής του δεν ανταποκρίνεται στον υψηλότερο προορισμό της, είναι παρωχημένη και δεν καταλαμβάνει την κοινωνική θέση που κατείχε παλιότερα στη χρυσή εποχή της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας. Πολύ περισσότερο από την απόλαυση, η τέχνη σήμερα προσφέρεται για κριτική και στοχασμό και γι' αυτό οι επιστήμες των τεχνών, η κριτική, η ιστορία, η θεωρία και η φιλοσοφία της τέχνης είναι πολύ πιο αναγκαίες σήμερα από ό,τι στο παρελθόν, όταν από μόνη της η τέχνη παρείχε πλήρη ικανοποίηση. Σύμφωνα με τον Hegel η τέχνη σήμερα απευθύνεται στο μυαλό μας και δεν έχει σκοπό τόσο να μας συγκινήσει όσο να μας κάνει να σκεφτούμε τι είναι τέχνη και ποιος είναι ο ρόλος της.¹⁵

Αυτές οι απόψεις του Hegel συνιστούν την πιο επιτυχημένη εισαγωγή στη νεωτερικότητα όπως αυτή κάνει τα βήματά της μετά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. [**6η εικόνα:** *Το μαύρο τετράγωνο του Kasimir Malevich*, του 1923 το οποίο βρίσκεται στο Μουσείο της Πετρούπολης και **7η εικόνα:** Το readymade σιντριβάνι του Marcel Duchamp του 1917 με υπογραφή R. Mutt από ιδιωτική συλλογή. Τα δύο αυτά έργα φαίνονται να απηχούν ξεκάθαρα και μάλιστα με προκλητικό τρόπο τις εγγελιανές απόψεις ότι η τέχνη έχει ως σκοπό τον στοχασμό και κυρίως να μας κάνει να θέσουμε το ερώτημα τι είναι τέχνη]. Η τέχνη της νεωτερικότητας γίνεται συνώνυμη της καλλιτεχνικής έρευνας από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά. Η καλλιτεχνική έρευνα αφιερώνεται σε θέματα που θεωρούνταν άκομψα και σε κόσμους απαγορευμένους. [**8η εικόνα:** Στο έργο *Η κοιμώμενη εργάτρια* του 1853 ο Gustave Courbet κάνει τη ζωγραφική του μια μαρτυρία για τον κόσμο των κοινωνικά καταφρονημένων. **9η εικόνα:** Ο Edouard Manet αναπτύσσει με σκανδαλώδη τρόπο θέματα τα οποία εξερευνούν ανοιχτά τη σεξουαλικότητα στο έργο *Πρόγευμα στη χλόη* του 1863. **10η εικόνα:** Η συμβολική έκφραση των απόκληρων βρίσκεται έναν εκπρόσωπο στον Vincent van Gogh, *Νυχτερινό καφέ* 1888.]

Στα έργα των ιμπρεσιονιστών η καλλιτεχνική έρευνα θα μετατραπεί σε επιστήμη του φαινομένου, φαινομενολογία, αυστηρή και ενδελεχής μελέτη της εντύπωσης και του φωτός. [11η εικόνα: Claude Monet, «*Εντύπωση, Ομίχλη (Η Χάβρη)*» 1872, Μουσείο Marmottan, Παρίσι.] Στο έργο του Auguste Rodin η καλλιτεχνική έρευνα θα επικεντρωθεί στην αισθητική του ερειπίου και της αποσπασματικότητας. [12η εικόνα: Auguste Rodin, *Ο άνθρωπος που βαδίζει*, 1877, Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.] Στο έργο του Henri Matisse [13η εικόνα: Henri Matisse, *Γυναίκα με καπέλο*, 1905, από τη συλλογή Haas], η καλλιτεχνική έρευνα θα επικεντρωθεί στην αποδόμηση παραδοσιακών ιστορικών αντιθέσεων όπως αυτή μεταξύ χρώματος και σχεδίου, και στην πρόταση μιας σχεδίασης με χρώμα, και στο έργο του Pablo Picasso [14η εικόνα: Pablo Picasso, *Οι δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1906-7, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης], ο καλλιτέχνης θα αναζητήσει την αλήθεια της ζωγραφικής στην τρισδιάστατη ταυτόχρονη απεικόνιση πάνω στον καμβά δύο διαστάσεων, πρωτόγονων αφρικανικών μορφών έξω από την ευρωπαϊκή παράδοση. Η παράδοση του εξπρεσιονισμού θα αναζητήσει την έκφραση του ενδότερου «είναι» του καλλιτέχνη μέσω της απαλλαγής του χρώματος από αναπαράστατικούς περιορισμούς [15η εικόνα: E. L. Kirchner, *Ο καλλιτέχνης και το μοντέλο του*, 1907, Αμβούργο, Kunsthalle] και ένα κομμάτι της παράδοσης αυτής θα αποσχιστεί αναζητώντας μια νέα πνευματικότητα και μια ριζική ανανέωση στην αφηρημένη ζωγραφική [16η εικόνα: W. Kandinsky, *Η πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα*, 1910, Neuilly, Συλλογή N. Kandinsky]. Η καλλιτεχνική αλήθεια θα αναζητηθεί επίσης στον κόσμο του ονείρου και του ασυνείδητου μέσω του κολάζ, της αυτόματης γραφής και της αξιοποίησης φωτογραφικών τεχνικών στον σουρεαλισμό [17η εικόνα: Max Ernst, *Βασιλιάς Οιδίπους*, 1922, Παρίσι, ιδιωτική συλλογή].

Επομένως είχε δίκιο ο Hegel όταν έλεγε ότι η τέχνη στις μέρες μας έχει ως προορισμό την αναζήτηση εννοιών για το τι είναι ή τι

θα έπρεπε να είναι η τέχνη. Στον 20ό αιώνα οι προσανατολισμοί της αισθητικής είναι πολλοί και διαφορετικοί, όπως άλλωστε πολλοί και διαφορετικοί είναι οι προσανατολισμοί της τέχνης. Οι ιδεαλιστές Benedetto Croce και Collingwood συνεχίζουν την εγγεληανή αισθητική, ενώ Αγγλοαμερικάνοι εμπειριοκράτες, όπως ο George Santayana, ο John Dewey και πιο πρόσφατα ο Monroe Beardsley και ο Frank Sibley αντιδρούν στις εγγεληανές τάσεις. Υπάρχουν και αυτοί από τον αγγλοαμερικανικό κόσμο που αντιτίθενται στην εμπειριοκρατία επειδή φτωχαίνει τη θεωρία της τέχνης, όπως οι Nelson Goodman, Arthur Danto, George Dickie και Joseph Margolis. Στον αγγλοαμερικανικό κόσμο η αισθητική έχει επικρατήσει να θεωρείται ως αναλυτικών τάσεων, ενώ στη γαλλογερμανική ευρωπαϊκή παράδοση θεωρείται ευρωπαϊκών ή ηπειρωτικών (continental) τάσεων. Η ευρωπαϊκή αισθητική παράδοση αριθμεί πολλούς και σημαντικούς εκπροσώπους όπως, οι Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Karl Marx και Leon Tolstoy από τον προηγούμενο αιώνα και οι Roman Ingarden, Roman Jakobson, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Georg Lukacs, Martin Heidegger, Theodor Adorno, Paul Ricoeur, Mikel Dufrenne, Roland Barthes, Michel Foucault, Hans-Georg Gadamer και Jacques Derrida από τον 20ό αιώνα. Υπάρχουν και φιγούρες που δεν μπορούν να καταταχθούν ούτε στη μια ούτε στην άλλη παράδοση, όπως ο Ludwig Wittgenstein και ο Sigmund Freud. Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε αναλυτική και ηπειρωτική παράδοση, ο οποίος έτσι κι αλλιώς προέρχεται από τον αγγλοαμερικανικό κόσμο και βρίσκει εφαρμογή μόνο σ' αυτόν, είναι στις μέρες μας προβληματικός χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει ούτε ότι δεν υφίσταται, ούτε ότι δεν υπάρχει λόγος να υφίσταται. Στις μέρες μας η πιο ενδιαφέρουσα δουλειά στην αισθητική είναι αυτή που απορροφά τις εξελίξεις και από τις δύο παραδόσεις, αναλυτική και ηπειρωτική. Άλλωστε και οι δύο παραδόσεις έχουν καταλήξει με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο σε κοινά συμπεράσματα.

Ένα πρώτο κοινό συμπέρασμα είναι ότι η αισθητική ως αυτόνομος κλάδος κρίνεται –και από τις δύο παραδόσεις– ελλιπής για να συγκροτήσει επαρκώς τη θεωρία των σύγχρονων τεχνών και όχι μόνο εξαιτίας του όρου αισθητική όπως έλεγε ο Hegel. Ο Heidegger έλεγε ότι αυτό το πράγμα που λέγεται αισθητική ουδέποτε βοήθησε κανέναν να καταλάβει ή να δημιουργήσει τέχνη.¹⁶ Ο Wittgenstein έλεγε ότι η αισθητική είναι ηθική.¹⁷ Ο Adorno έλεγε ότι σε αυτό που συνήθως ακούγεται ως φιλοσοφία της τέχνης συνήθως απουσιάζει είτε η φιλοσοφία είτε η τέχνη.¹⁸ Ο Frank Sibley δείχνει πώς οι αισθητικές έννοιες συγκροτούνται στη βάση εξωαισθητικών περιεχομένων.¹⁹ Η αισθητική είναι ανεπαρκής μια και στις μέρες μας βλέπουμε εξωαισθητικές προσεγγίσεις στο έργο τέχνης από σημειολογική σκοπιά, από μαρξιστική και ιστορικοπολιτική σκοπιά, από φαινομενολογική ή υπαρξιστική σκοπιά, από ψυχαναλυτική σκοπιά κ.λπ.

Είναι ολοφάνερο πλέον ότι η τέχνη δεν απευθύνεται μόνο στις αισθήσεις και έχει απ' αυτή τη σκοπιά δίκιο ο Hegel που απέρριπτε τον όρο αισθητική. Πολλοί όμως αμφισβητούν και τον όρο φιλοσοφία της τέχνης, τον οποίο πρότεινε ο Hegel διότι συχνά τα προβλήματα και τα ζητήματα που θέτουν οι τέχνες είτε ξεπερνούν τις δυνατότητες της φιλοσοφίας, είτε αμφισβητούν το παραδοσιακό της πρωτείο στη θεώρηση των τεχνών. Οι σύγχρονες τέχνες θέτουν ζητήματα και προβλήματα που αφορούν τη φιλοσοφία γενικά [**18η εικόνα:** Bruce Nauman, *Επιγραφή τοίχου ή βιτρίνας*, 1967, πινακοθήκη Leo Castelli, Νέα Υόρκη], που αφορούν την κοινωνικοπολιτική κριτική [**19η εικόνα:** Barbara Kruger, *Άτιτλο (Δεν είμαστε αυτό που δείχνουμε)*, φωτογραφική μεταξοτυπία σε βινύλιο, 1988, ιδιωτική συλλογή], που αφορούν την ψυχανάλυση [**20ή εικόνα:** Cindy Sherman, *Άτιτλο*, No 122, 1983, έγχρωμη φωτογραφία, συλλογή Saatchi, Λονδίνο] και την ιστορία με την ευρύτερη δυνατή σημασία [**21η εικόνα:** Joseph Beuys, *Barraque d'Dull Odde*, 1961-1967, διάφορα υλικά, Μουσείο Kaiser Wilhelm, Krefeld], συμπεριλαμβανομέ-

νης και της ιστορίας της τέχνης [22η εικόνα: Yasumasa Morimura, *Μητέρα (Ιουδήθ ΙΙ)*, 1991, με βάση τον Αρτσιμπόλντο του Luca Cranach, έγχρωμη φωτογραφία στερεωμένη σε μουσαμά].

Υπάρχει επομένως μια διασπορά και ένας πλουραλισμός στις τέχνες. Ο Martin Heidegger ο οποίος από πολλές απόψεις συνεχίζει την εγελιανή παράδοση με σταθερές αναφορές στους Nietzsche, Kant και Πλάτωνα, επέλεξε το παράδειγμα των σχεδίων παπουτσιών του Van Gogh [23η εικόνα: Vincent van Gogh, *Παπούτσια*, 1886, λάδι σε καμβά, Μουσείο Vincent van Gogh, Amsterdam], για να δείξει πώς η τέχνη εγείρει έναν κόσμο και εκεί βρίσκει την αλήθεια της.²⁰ Δεν υπάρχει πλέον ένας κόσμος η ουσία του οποίου είναι το πνεύμα που αποκρυσταλλώνεται ιστορικά στην τέχνη, όπως στον Hegel, αλλά τίποτα δεν αποκλείει ότι υπάρχουν πολλοί κόσμοι και ότι η αλήθεια λέγεται με πολλούς και καμιά φορά αντιφατικούς τρόπους. Ο Heidegger δεν παίρνει τη σκοπιά ούτε του θεατή όπως ο Kant, ούτε της τέχνης όπως ο Hegel, ούτε του καλλιτέχνη όπως ο Nietzsche. Αναλύει την τέχνη από τη σκοπιά του αληθεύοντα, αυτού που προσλαμβάνει την τέχνη και που στήνει τον κόσμο που του διανοίγει το έργο τέχνης στα μέτρα του.²¹ Ο δέκτης, αυτός που κάνει το έργο τέχνης να σημαίνει στη δική του ζωή, μπορεί να μην υπήρξε ποτέ θεατής. Μπορεί κάποτε να είδε έναν Vermeer σε αναπαραγωγή ενός καταλόγου και όμως να αγάπησε και να χάιδεψε με το μυαλό του την προσεκτική πινελιά και το χρώμα στον καμβά και να έφτιαξε την τέχνη του και καμιά φορά και τη ζωή του με αναφορά στον Vermeer. Έτσι κι ο Heidegger για μια στιγμή πίστεψε ότι οι Γερμανοί είναι οι αληθεύοντες της κλασικής αρχαιοελληνικής τέχνης και θα εγείρουν τον αρμονικό κόσμο που αυτή υπόσχεται, για όλη την Ευρώπη, μέσα από την αναγέννηση που τους υποσχόταν στη Γερμανία η νέα εθνικοσοσιαλιστική κοινωνική τάξη πραγμάτων τη δεκαετία του 1930. Αποδείχθηκε ότι έκανε οικτρό λάθος.

Γι' αυτό και ο Meyer Shapiro, ο διάσημος εβραίος ιστορικός τέχνης που είχε προσωπική εμπειρία των διώξεων του ναζισμού, τον εκδικήθηκε με επιστημονικό τρόπο στέλνοντάς του μια επιστολή, μετά τον πόλεμο πλέον, στην οποία επιχειρηματολογούσε με μεγάλη ιστορική ακρίβεια ότι τα παπούτσια αυτά του Van Gogh δεν εγείρουν τον κόσμο της αγρότισσας, τον κόσμο του καθημερινού κάματου και την αλήθεια της γης, όπως είχε υποστηρίξει ο Heidegger, αλλά δείχνουν τον κόσμο του καλλιτέχνη, του ίδιου του Van Gogh που την εποχή που τα ζωγράφισε αναγκάστηκε να μετακομίσει με τα πόδια από την Ολλανδία στο Παρίσι.²² Είναι τα παπούτσια τελικά της αγρότισσας ή του καλλιτέχνη; Απηχούν τον κόσμο του χωριού ή της πόλης;

Κι αν τα παπούτσια δεν είναι ούτε της μιας, ούτε του άλλου, αλλά είναι δύο αριστερά ή δύο δεξιά; Κι αν τα παπούτσια δεν είναι κανενός; Κι αν τα παπούτσια τα ζωγράφισε μέσα στην απόγνωσή του ο Van Gogh, ακριβώς για να αποτρέψει οποιαδήποτε μετέπειτα αναζήτηση νοήματος άρα και εξιδανίκευση της απόγνωσης αυτής, μετατροπής της σε κάτι υψηλότερο και πιο ευγενικό, σε κάτι που η ίδια δεν είναι αλλά που θα της επιτρέψει να πουληθεί σε καλή τιμή; Ο Jacques Derrida μας δείχνει, συνεχίζοντας την παράδοση του Heidegger, ότι αυτό που μετρά σήμερα είναι η ερμηνεία αλλά η ερμηνεία δεν μπορεί ποτέ να προφυλαχθεί από τα ίδια της τα παράσιτα, να περιχαρακωθεί, να διασφαλιστεί ή να απαλλαγεί από την προκατάληψη.²³ Δεν υπάρχει αντικειμενική ερμηνεία χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες οι ερμηνείες είναι ίσες ή ότι όλες έχουν την ίδια αξία και ιστορική τύχη. Η ίδια άλλωστε ερμηνεία επιδέχεται πολλές ερμηνείες, που κι αυτές μπορούν να ερμηνευτούν και ούτω καθεξής. Το κεντρικό ζήτημα της ερμηνείας είναι το άλλο μεγάλο ζήτημα, στη δομή και αναγκαιότητα της οποίας αναλυτικές και ηπειρωτικές τάσεις στα πλαίσια της αισθητικής φαίνονται να συμφωνούν.

Ο Heidegger προς το τέλος της ζωής του όχι μόνο υιοθέτησε μια γλώσσα που εμπνεόταν από την ποίηση αλλά πάλεψε με την ίδια τη γλώσσα της φιλοσοφίας, εφευρίσκοντας νεολογισμούς και κάνοντας συνεχείς αναγωγές σε κυριολεκτικά ή χαμένα νοήματα λέξεων και όρων, ουσιαστικά λύνοντας την αρχαία διαμάχη μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης με το να βάλει τη φιλοσοφία στην υπηρεσία της ποίησης.²⁴ Ο στόχος του Heidegger ήταν να εφεύρει μια φιλοσοφική γλωσσική δομή, ανάλογη του ποιήματος, μια δομή που γνωρίζει ως κείμενο ότι θα ερμηνευτεί και προσπαθεί να το λάβει υπόψη και, αν είναι δυνατόν, να το εκμεταλλευτεί. Ο Derrida στην αρχή της καριέρας του έγραψε το *Περί γραμματολογίας* ακολουθώντας την πρακτική αυτή του Heidegger και θεωρητικοποιώντας την. Εφόσον, φαίνεται να υποστηρίζει ο Derrida, δεν μπορούμε να αποφύγουμε τις μεταφορές και να συγκροτήσουμε μια αντικειμενική σκοπιά για τον κόσμο, ας ακολουθήσουμε το παράδειγμα των καλλιτεχνών και συγκεκριμένα του ποιητικής/εικαστικής παραγωγής του Mallarmé και ας ενδώσουμε πλήρως στις μεταφορές.²⁵ Ας τις ενστερνιστούμε στο μεγάλο βαθμό που τις ενστερνίζονται οι καλλιτέχνες και ας μη σκοπεύουμε πια μια αντικειμενική σκοπιά η οποία μπορεί τελικά και να μην υπάρχει αλλά μια πλούσια υποκειμενική σκοπιά στον κόσμο, ανάλογη με αυτήν που εγείρουν οι διάφορες τέχνες. Ας λειτουργήσουμε με βάση την έμπνευση και όχι με βάση την πειθώ.

Τα παραδείγματα του ώριμου Heidegger και νέου Derrida δείχνουν ότι ο Hegel είχε μόνο εν μέρει δίκιο. Ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης τέχνης γίνεται μεν όλο και πιο πολύ εννοιολογικό, με την έννοια ότι βασίζεται και αποσκοπεί στις έννοιες. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι η φιλοσοφία θα αντικαταστήσει την τέχνη, όπως πρόβλεψε ο Hegel και πιο πρόσφατα ο Joseph Kosuth. Αντίθετα, σε κάποιες ισχυρές τάσεις της φιλοσοφίας, συγκεκριμένα στον ώριμο Heidegger και στο νέο Derrida αλλά και στους συντρόφους του τελευταίου του περιοδικού *Tel Quel*, στον Roland Barthes και σε άλ-

λους, η τέχνη χρησιμεύει ως μοντέλο στη φιλοσοφική γραφή. «Στη μεταβολή της ουσίας της αλήθειας αντιστοιχεί η ουσιαστική ιστορία της δυτικής τέχνης»²⁶ αναφέρει ο Heidegger προς το τέλος του δοκιμίου του για την προέλευση του έργου τέχνης και η αντιστοιχία αυτή στην οποία αναφέρεται αφορά πρώτιστα σε αυτόν τον ίδιο καθώς και σε συγγραφείς όπως ο Derrida που επεδίωξαν έλλογα και συνειδητά μια τέτοια αντιστοιχία στο φιλοσοφικό έργο τους.

Η ζωγραφική ακόμη αντιστέκεται στην επέλαση της εννοιολογικής καλλιτεχνικής παγκοσμιοποίησης πολλές φορές, αξιοποιώντας άλλες τέχνες, εκμεταλλευόμενη τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, την αρχιτεκτονική και τα ψηφιακά μέσα που έδωσαν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο το στίγμα τους στον 20ό αιώνα. Παρά τις προβλέψεις η ζωγραφική ακόμη υπάρχει και αντιστέκεται στις ΗΠΑ [**24η εικόνα:** Leon Golub, *Μισθοφόροι IV*, 1980, ακρυλικό σε μουσαμά, συλλογή Saatchi, Λονδίνο], στην Ευρώπη [**25η εικόνα:** Lucian Freud, *Ο Αη κάτω από τον φεγγίτη*, 1994, λάδι σε μουσαμά, εταιρεία σύγχρονης τέχνης Ακουαβέλα, Νέα Υόρκη], στο έργο του Freud, του Kitaj, του Baltus, του Kiefer, της transavantgardia αλλά και σε χώρες που είχαν μια περιφερειακή και ειδική σχέση με τον μοντερνισμό, όπως η Ελλάδα [**26η εικόνα:** Φ. Κόντογλου, *Νικόλαος Χρυσσοχός*, 1924, λάδι σε μουσαμά, συλλογή Γ. Τσακyroγλου, **27η εικόνα:** Γ. Τσαρούχης, *Ο σκεπτόμενος*, 1939, Ζελατίνα σε χαρτί, συλλογή του καλλιτέχνη, **28η εικόνα:** Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ο Ουρανός*, 1966, λάδι σε μουσαμά, ιδιωτική συλλογή, **29η εικόνα:** Γ. Μόραλης, *Επιθαλάμιο Δίπτυχο* 1974, ακρυλικό σε μουσαμά, συλλογή Μ. Κομνηνού].

Η αντίσταση της ζωγραφικής στην επέλαση της εννοιολογικής παγκοσμιοποίησης στην τέχνη δε σημαίνει ότι η λεγόμενη πρωτοπορία που και σήμερα χρησιμοποιεί ακόμη μεικτά μέσα ή εγκαταστάσεις έχει σβήσει, έχει γίνει θεσμός ή ότι έχει παρακμάσει. Οι γνωστές απόψεις επιφανών θεωρητικών και ιστορικών, όπως ο Peter Bürger, ο Jean Clair και η Νίκη Λοϊζίδη, που κρίνουν την τέ-

χνη του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα με βάση την πρωτοπορία του πρώτου μισού ή με βάση μειονοτικές τάσεις του 19ου αιώνα ή των αρχών του 20ού, δεν είναι σωστές.²⁷ Από την άλλη πλευρά, εξίσου προβληματική είναι και η άποψη του Clement Greenberg που θεωρητικοποιήθηκε από τον Serge Guilbaut ότι η πρωτοπορία μετακόμισε από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο όσο και αν ιστορικά μερικά από τα συμπεράσματά τους είναι εύλογα και σωστά.²⁸

Η ευρωπαϊκή τέχνη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα έχει τη δική της λογική που σχετίζεται θετικά αλλά και διαφοροποιείται από την ιστορική πρωτοπορία του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.²⁹ [30ή **εικόνα:** Yves Klein, *Μπλε μονόχρωμο*, ΙΚΒ 2 γύρω στα 1961, **31η εικόνα:** Joseph Beuys, *Πώς εξηγεί κανείς τις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό*, γκαλερί Schmela, Düsseldorf, 1965, **32η εικόνα:** Γιάννης Κουνέλλης, *Άτιτλο*, 1969.]

Ο 20ός αιώνας του οποίου το τέλος βιώσαμε πριν από λίγα χρόνια, χαρακτηρίζεται γενικά από τις έρευνες ανάλυσης της γλώσσας και της ιστορίας της τέχνης, της ανθρώπινης κατάστασης και της ερμηνείας της, του φυσικού και νοητού κόσμου και φύσης, του φύλου και της οικολογίας οι οποίες είναι κοινές τόσο στη φιλοσοφία όσο και στην τέχνη. Μέσα από αυτές τις θεωρητικές και καλλιτεχνικές έρευνες τριάζει πλέον αποφασιστικά το επιστημολογικό οικοδόμημα του κλασικισμού του οποίου ο Kant υπήρξε ο χαρακτηριστικότερος και πιο σημαντικός θεωρητικός εκπρόσωπος. Ποια θα είναι η θέση της θεωρίας και της τέχνης σ' ένα μελλοντικό μετακλασικιστικό παράδειγμα αυτό είναι δύσκολο να προβλεφθεί. Η πρόβλεψη που μπορούμε ίσως να διακινδυνεύσουμε, διαβάζοντας τα έργα κλασικών και σύγχρονων, είναι ότι σε ένα τέτοιο παράδειγμα η αισθητική δε φαίνεται να έχει επιφανή θέση σε αντίθεση με τη θεωρία, τη φιλοσοφία και τις υπόλοιπες επιστήμες της τέχνης. Ωστόσο, κι αν ακόμη ήδη σήμερα φαίνεται ελλιπής η αισθητική, περισσότερο από

ποτέ άλλοτε, η θεωρία, η φιλοσοφία και οι διάφορες επιστήμες της τέχνης καταδεικνύουν ότι η τέχνη εξακολουθεί να έχει την προαιώνια ιστορική της αποστολή να σκιαγραφεί τις εικόνες των καινούργιων αξιών.

Σημειώσεις

1. Ο όρος «καλές τέχνες» ανάγεται στο έργο του αβά Charles Batteux *Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746, βλέπε Monroe Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφ. Δημοσθένη Κούρτοβικ και Παύλου Χριστοδουλίδη (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), σ. 151. Για την έννοια της αισθητικής κατά τη γέννησή της βλέπε επίσης, ό.π., σσ. 147-154 όπως και τα άρθρα των Joseph Margolis και C. Janaway στο λήμμα *aesthetics* του *The Oxford Companion to Philosophy*, ed. Ted Honderich (Oxford: Oxford University Press, 1995), σσ. 9-16.

2. Βλέπε Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών ιδεών*, ό.π., σσ. 147, 148.

3. Βλέπε το λήμμα *aesthetics* της Susan L. Feagin στο *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), σσ. 10-11.

4. Πλάτων, *Πολιτεία*, μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος (Αθήνα: Πόλις, 2002), βιβλίο Ι, σσ. 709-777.

5. Βλέπε Constantinos V. Proimos, «The Politics of Mimesis in the Platonic Dialogues. A Comment on Plato's Art Theory from the Vantage Point of the Statesman» στο *International Studies in Philosophy* XXXIV/2 2002, Binghamton University, State University of New York, σσ. 83-93.

6. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, μτφ. Σίμου Μενάρδου, επιμ. Ι. Συγκουτρή, έκδοση Ακαδημίας Αθηνών (Αθήνα: Εστία, 1999).

7. Κωνσταντίνος Β. Πρώμος, «Το πρόβλημα της μίμησης στο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη» στο *Ελληνική Φιλοσοφία και Καλές Τέχνες* επιμ. Κωνσταντίνος Βουδούρης (Αθήνα: Ιωνία, 2000), σσ. 237-248. Η άποψη αυτή του Αριστοτέλη θα ξαναχρησιμοποιηθεί από τον Nietzsche πολλούς αιώνες αργότερα ενάντια στον Πλάτωνα.

8. Πλωτίνος, *Εννεάδες*, Εννεάς Πέμπτη, ιδιαίτερα σσ. 210-285 (Αθήνα: Κάκτος, 2000).

9. Αλέξανδρος Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου. Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στον Φουκώ*, μτφ. Σ. Βιοβιδάκης, Β. Σπυροπούλου (Αθήνα: Νεφέλη, 2001). Πολλοί είναι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που κάνουν χρήση της αυτοβιογραφίας ως υλικό της τέχνης ή που προβάλλουν στοιχεία ενός τρόπου ζωής ως καλλιτεχνικά περιεχόμενα, συνδεόμενοι έτσι με το αρχαίο θέμα της τέχνης του βίου. Ενδεικτικά θα μπορούσε κανείς να αναφέρει τους Cindy Sherman, Vito Acconci, Chris Burden κ.ά.

10. Βλέπε Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, ό.π., σσ. 82-109 για την αισθητική του Μεσαίωνα και Γιώργος Ζωγραφίδης *Εικαστική Φιλοσοφία* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998), σχετικά με τη βυζαντινή θεωρία της τέχνης. Βλέπε επίσης Umberto Eco, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη (Αθήνα: Γνώση, 1994), σχετικά με την αισθητική της Μεσαιωνικής Δύσης. Βλέπε επίσης Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II, Medieval Aesthetics*, ed. C. Barrett (The Hague: Mouton, 1970), σσ. 1-47.

11. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο* (Ηράκλειο Κρήτης: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1988).

12. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, μτφ. Χ. Τασάκος (Αθήνα: Printa, 2000).

13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Εισαγωγή στην αισθητική*, μτφ. Γιώργος Βελούδης (Αθήνα: Πόλις, 2000).

14. Immanuel Kant, *Κριτική του καθαρού λόγου*, μτφ. Αναστάσιος Γιανναράς, τόμος 1ος (Αθήνα: Παπαζήσης, 1979), σσ. 103-149.

15. Οι γενικές αρχές της φιλοσοφίας της τέχνης του Hegel βρίσκονται σε μια πρώτη διατύπωση στην εισαγωγή στις διαλέξεις του, βλέπε Hegel, *Εισαγωγή στην αισθητική*, ό.π.

16. Martin Heidegger, *Nietzsche*, trans. David Farrell Krell, vol. 1 (San Francisco: Harper & Row, 1979), σ. 79.

17. Ludwig Wittgenstein, *Περί τέχνης και αισθητικής*, μτφ./επιμ. Κωστή Μ. Κωβαίου (Λευκωσία: Εκδόσεις Ανδρέου, 2002), σ. 141.

18. Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000), σσ. 559-603, και ιδιαίτερα 559, 577.

19. Frank Sibley, «Aesthetic Concepts» στο *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, third edition (Philadelphia: Temple University Press, 1987), σσ. 29-52.

20. Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα (Αθήνα: Δωδώνη, 1986), σσ. 29-144.

21. Ibid, σ. 111.

22. Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers* (New York: George Braziller, 1994), σσ. 135-152.

23. Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), σσ. 291-436.

24. Βλέπε το άρθρο του Robert Bernasconi για τον Heidegger στο *A Companion to Aesthetics*, ed. David Cooper (Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995), σσ. 188-191.

25. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie «Tympan» I-XXV* (Paris: Minuit, 1972) και του ίδιου *Περί γραμματολογίας*, μτφ. Κωστής Παπα-ιώργης (Αθήνα: Γνώση, 1990), σσ. 9-174.

26. Heidegger, «*Η προέλευση του έργου τέχνης*», ό.π., σ. 136.

27. Βλέπε Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), Jean Clair, *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της μοντερνικότητας*, μτφ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου (Αθήνα: Σμίλη, 1993), Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας* (Αθήνα: Νεφέλη, 1992). Η καλύτερη απάντηση που έχει δοθεί για τους προβληματισμούς σχετικά με την πρωτοπορία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο είναι του Hal Foster *The Return of the Real* (Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1996), ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «Who is afraid of the neo-avant-garde?», σσ. 1-34.

28. Βλέπε Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1989) ιδιαίτερα το δοκίμιο “‘American-type’ painting” και Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: The University of Chicago Press, 1983).

29. Το ερμηνευτικό αυτό στοιχείο έχω επιχειρήσει να το στοιχειοθετήσω μελετώντας τη δουλειά κάποιων από τους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες των οποίων η πρόσληψη συσχετίστηκε άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο με την ιστορική πρωτοπορία των αρχών του 20ού αιώνα. Η μελέτη αυτή οδήγησε σε κάποιες μονογραφίες οι πιο πολλές από τις οποίες παραμένουν αδημοσίευτες. Η μελέτη μου της ζωγραφικής του Yves

Klein μετά το 1955 η οποία επεκτείνεται στο χώρο με τις μονοχρωμίες, με τα πειράματα με το κενό και με τις ανθρωπομετρίες του, κάνοντας ρητή μια φαινομενολογία του χώρου και του σώματος για την οποία μιλά ο Merleau-Ponty έχει δημοσιευτεί εν μέρει. Βλέπε Constantinos Proimakis, «L'art et la nature: l'espace de la sensibilité picturale dans les monochromes d'Yves Klein» *Χρονικά Αισθητικής*, τόμος 37-38/1997-1998 σσ. 225-238. Στον Joseph Beuys, πάλι έναν πολύ παρεξηγημένο καλλιτέχνη της δεκαετίας του 1960, μέσω μιας φαινομενολογικής και σημειωτικής χρήσης υλικών και του ίδιου του σώματος του καλλιτέχνη προβάλλουν οι έννοιες του πένθους και της μνήμης για τα τραύματα του Δευτέρου Παγκόσμιου πολέμου μαζί με μια ενδελεχή κριτική στο dada, στον Marcel Duchamp και στην αναρχική ιδέα περί μοντέρνας τέχνης. Στον Γιάννη Κουνέλλη του οποίου εξετάζω τη νεανική δουλειά της δεκαετίας του 1960 υπάρχει μια αντίσταση στον βορειοαμερικάνικο μινιμαλισμό και μια ταυτόχρονη προσομοίωση των μεθόδων του, που λειτουργεί όμως με την προτεραιότητα της μνήμης έναντι της αντίληψης και με πιο ρητές θεατρικές αναφορές από ότι ο μινιμαλισμός. Βλέπε Constantinos Proimakis «Fire Onto the Square» στο *Tracing Cultures. Art History, Criticism, Critical Fiction* (New York: Whitney Museum of American Art, 1994), σσ. 117-138.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Τέχνη, αλήθεια και πολιτική στα κείμενα του Martin Heidegger κατά τη δεκαετία του 1930

Η τέχνη είναι η εν-έργω-καθίδρυση της αλήθειας. Μέσα σ' αυτή την πρόταση κρύβεται μια ουσιαστική αμφισημαντότητα: η αλήθεια είναι συνάμα υποκείμενο και αντικείμενο της εγκαθίδρυσης. Αλλά το «υποκείμενο» και το «αντικείμενο» είναι εδώ αταίριαστοι τίτλοι. Ίσα ίσα εμποδίζουν να στοχαστούμε αυτή την αμφισημαντη ουσία, ένα μέλημα που δεν ανήκει πια στην παρούσα μελέτη. Η τέχνη είναι ιστορική, και ως ιστορική είναι η δημιουργική αλήθευση [= διαφύλαξη] της αλήθειας μέσα στο καλλιτέχνημα. Η τέχνη συμβαίνει ως ποίηση. Αυτή είναι εγκαθίδρυση με το τριπλό νόημα: της δωρεάς, της θεμελίωσης και του ξεκινήματος. Ως εγκαθίδρυση η τέχνη είναι κατ' ουσίαν ιστορική. Αυτό δε σημαίνει μόνο: η τέχνη έχει μια ιστορία με το επιπόλαιο νόημα ότι μέσα στην αλλαγή των καιρών η τέχνη παρουσιάζεται ανάμεσα σε πολλά άλλα συμβάντα μεταβαλλόμενη και παρερχόμενη, παρέχοντας μεταβλητές όψεις στην Ιστοριογραφία, αλλά: η τέχνη είναι ιστορία με το ουσιαστικό νόημα ότι θεμελιώνει την ιστορία, κατά τον τρόπο που ήδη επισημάναμε.³⁰

Ας μην πούμε τίποτα παραπάνω από αυτό: ο ρόλος της φιλοσοφίας είναι να δείξει τον δρόμο μέσω του οποίου μια μη εκφράσιμη εμπειρία μπορεί να δοθεί αλλά αυτή η εμπειρία δεν θα ήταν πια υπόλογη στη φιλοσοφία αλλά θα ήταν πλέον προνόμιο αυτού στον οποίο παραχωρήθηκε.³¹

Η τέχνη μπορεί όντως να είναι «η εν-έργω-καθίδρυση της αλήθειας» αλλά αν, σύμφωνα με τον Martin Heidegger, η αλήθεια είναι υποκείμενο και αντικείμενο της καθίδρυσης αυτής, τότε η αλήθεια επίσης «καθιδρύει εν έργω». Τι καθιδρύει η αλήθεια εν έργω, όντας πια το υποκείμενο της καθίδρυσης αυτής, δε διευκρινίζεται από τον Heidegger. Ωστόσο στην προσθήκη στο δοκίμιο *Η προέλευση του έργου τέχνης* η οποία συντάχθηκε είκοσι χρόνια αργότερα, στα 1956, ο Heidegger ομολογεί την έλλειψη σαφήνειας στο σημείο αυτό.³² Επίσης συμπληρώνει ότι «η αλήθεια καθιδρύει εαυτήν εν έργω» και αυτό σημαίνει ότι «η τέχνη νοείται με βάση το συμβάν της ιδιοποίησης (Ereignis)».³³

Μπορεί επομένως κανείς να συμπεράνει από τα κείμενα, υπό εξέταση, ότι αν η τέχνη καθιδρύει εν έργω την αλήθεια και αν η αλήθεια καθιδρύει εαυτήν εν έργω, τότε η αλήθεια καθιδρύει εν έργω την τέχνη ή η αλήθεια καθιδρύει εαυτήν εν έργω, μέσω της τέχνης. Σε κάθε περίπτωση όμως παραμένει ασαφές τι σημαίνει τέχνη σύμφωνα με τον Heidegger και μάλλον σκόπιμα. Διότι στην ίδια προσθήκη ο Heidegger πληροφορεί τον αναγνώστη ότι «ο διαλογισμός πάνω στο τι είναι τέχνη καθορίζεται εξολοκλήρου και αποκλειστικά από το ερώτημα σχετικά με το Είναι».³⁴ Εφόσον η τέχνη σχετίζεται με το ερώτημα σχετικά με το Είναι, η τέχνη όπως και το Είναι δεν μπορούν να οριστούν. Γι' αυτό τον λόγο ο Heidegger αναφέρει ότι «το τι είναι η τέχνη, είναι ένα από τα ερωτήματα στα οποία δε δίνεται καμιά απάντηση μέσα στην παρούσα πραγματεία...».³⁵ Και όμως ο Heidegger κάνει κάποιες υποδείξεις με βάση τις οποίες ορίζεται ο χώρος της τέχνης. Διότι υποστηρίζει ότι η τέχνη λαμβάνει χώρα ως αλήθεια και η αλήθεια λαμβάνει χώρα ως τέχνη ή προέρχεται από την εγκαθίδρυση που η τέχνη επιφέρει, αν όντως «η τέχνη συμβαίνει ως ποίηση» και η ποίηση «είναι εγκαθίδρυση με το τριπλό νόημα: της δωρεάς, της θεμελίωσης και του ξεκινήματος».³⁶

Ωστόσο η σχέση μεταξύ τέχνης, ποίησης και αλήθειας, πώς αυτές δηλαδή συμβαίνουν και αλληλο-συσχετίζονται, χρήζει περαιτέρω ανάλυσης αφού ο Heidegger αναλύει τα ζητήματα αυτά με παροδικό και ελλειπτικό τρόπο, παρά το γεγονός ότι το δοκίμιο για την προέλευση του έργου τέχνης είναι η πλέον αποφασιστική διαπραγμάτευση του ζητήματος της τέχνης από την πλευρά του.³⁷ Το γεγονός ότι η σχέση μεταξύ τέχνης, ποίησης και αλήθειας παρέμεινε ασαφής ακόμη και μετά τον πόλεμο, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, όταν ο Heidegger ανασύνταξε το δοκίμιο για την προέλευση του έργου τέχνης μια τελευταία φορά πριν αυτό εκδοθεί, μπορεί να οφείλεται στο ότι το εν λόγω δοκίμιο γράφτηκε αρχικά ως διάλεξη που δόθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1930, αυτής της σημαδιακής εποχής κατά την οποία ο Heidegger, φιλοσοφικά ώριμος πια αλλά και διεθνώς αναγνωρισμένος, σύναψε μια βραχύβια σχέση με το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, που έμελλε όχι μόνο να τον απογοητεύσει αλλά και να δυσφημίσει το όνομά του μέχρι σήμερα. Ίσως η μελέτη αυτή για την προέλευση του έργου τέχνης του θύμιζε υπερβολικά τα χρόνια της ατυχούς πολιτικής εμπλοκής του που φυσικά είχε κάθε λόγο να προσπαθήσει να την ξεχάσει, αν όχι εξολοκλήρου, τότε σίγουρα κάποιες στιγμές της.³⁸ Η πολιτική ανάμειξη του Heidegger συνέπεσε με τον στοχασμό του πάνω στην τέχνη και αυτή η σύμπτωση μάλλον άφησε τη σφραγίδα της στην κατοπινή πορεία του στοχαστή μια και έκτοτε, τόσο η τέχνη όσο και η πολιτική εμφανίζονται ως θέματα προβληματισμού αλλά ποτέ μαζί και πάντα έμμεσα.

Η παραπάνω διαπίστωση θα ήταν αρκετή από μόνη της να ενθαρρύνει αφενός μια κοινή μελέτη της τέχνης και της πολιτικής, αφετέρου μια υπόμνηση ότι οποιαδήποτε μελέτη του προβλήματος της τέχνης στα κείμενα του Heidegger οφείλει να λάβει σοβαρά υπόψη της την ιστορική εποχή, κατά την οποία ο Heidegger εγκαθιστά τον προβληματισμό του πάνω στην τέχνη.³⁹ Σίγουρα η τέχνη, η ποίηση, η αλήθεια και η σχέση τους απασχόλησαν τον Heidegger

στα ώριμά του έργα. Παρ' όλα αυτά, οι αναφορές που γίνονται σε θέματα τέχνης στα ώριμα έργα είναι υπερβολικά σποραδικές για να συνθέσουν έναν πιο εκτεταμένο ή πιο σύνθετο στοχασμό από αυτόν του δοκιμίου για την προέλευση του έργου τέχνης της δεκαετίας του 1930.⁴⁰ Άλλωστε επειδή ακριβώς ο Heidegger δεν προχώρησε παραπέρα τους στοχασμούς που πρωτοάρθρωσε για την τέχνη κατά τη δεκαετία του 1930, γι' αυτό ακριβώς, ακόμη και στα ώριμά του κείμενα, καταλήγει στην ίδια απορία για τον τόπο ή τη θέση της τέχνης.

Ο σκόπιμα ή όχι, ατελής και αποσπασματικός χαρακτήρας του στοχασμού του Heidegger για την τέχνη έχει συνεισφέρει στην περαιτέρω διόγκωση της ήδη μεγάλης βιβλιογραφίας για το έργο του.⁴¹ Παρ' όλα αυτά το πρόβλημα της τέχνης δεν έχει ακόμη λυθεί ή επαρκώς επεξηγηθεί στα κείμενα του Heidegger ούτε από την αναλυτική, ούτε από την απλά επεξηγηματική, ούτε από την κριτική βιβλιογραφία. Δεν έχει ακόμη λυθεί ή επεξηγηθεί όχι επειδή δεν έχει επαρκώς αναλυθεί ούτε επειδή δεν έχουν γίνει αντικείμενο διαπραγματεύσεως οι πραγματικά πλούσιες και πολύπλοκες επιπτώσεις του, ιδίως οι πολιτικές. Αλλά δεδομένης της αοριστίας των αναφορών του Heidegger στο πρόβλημα της τέχνης, το πρόβλημα αυτό φαίνεται να είναι μάλλον καταδικασμένο να μείνει άλυτο. Τα περίπλοκα συμβάντα της τέχνης, της ποίησης και της αλήθειας στα κείμενα του Heidegger έχουν πολύπλοκες συνεπαγωγές και επιπτώσεις και ανοίγουν διαφορετικούς δρόμους για να ερμηνεύσει κανείς τόσο αυτά που λέγονται ρητά, όσο κι αυτά που εννοούνται ή υπονοούνται.

Έτσι κι αλλιώς, ο Heidegger είναι ακόμη ένα παράδειγμα φιλοσόφου, τα κείμενα του οποίου δεν επιδέχονται τελικές ερμηνείες. Αλλά η περίπτωσή του έχει μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με τους υπόλοιπους μεγάλους συγγραφείς και φιλοσόφους της δυτικής παράδοσης κι αυτή προέρχεται από την ατυχή πολιτική του στράτευση, κατά τη δεκαετία του 1930 η οποία συνοδεύει έκτοτε την πρόσληψη

των κειμένων του και για την οποία, ως γνωστό, έχει παραχθεί και συνεχίζει να παράγεται μια εκτεταμένη βιβλιογραφία που αφορά τη σχέση μεταξύ φιλοσοφίας και πολιτικής. Ο Heidegger έχει επομένως γίνει ένα είδος υπαρξιακού αινίγματος για κάθε μελετητή του έργου του· διότι η προσωπική αντιμετώπιση του αινίγματος αυτού συνεπάγεται μια αποφασιστική θέση για τους κινδύνους, τις προκλήσεις και τις ωφέλειες κάθε σημαντικής σκέψης.⁴²

Στην παρούσα μελέτη θα εξετάσουμε το πρόβλημα της τέχνης στον Heidegger, συγκεκριμένα, τα συμβάντα της τέχνης, της ποίησης και της αλήθειας στη μεταξύ τους σχέση, εκκινώντας από το δοκίμιο «Η προέλευση του έργου τέχνης» και από τις διαλέξεις για τον Nietzsche, αλλά, επίσης, με διαρκή αναφορά στα όσιμα μεταπολεμικά δοκίμια.⁴³ Πρώτα θα μελετήσουμε τους στοχασμούς του Heidegger για την τέχνη, ειδικά τον τρόπο με τον οποίο, αφενός η τέχνη παρουσιάζεται ως αίνιγμα και, αφετέρου προσεγγίζει την ποίηση όπως η τελευταία ορίστηκε στην αρχαία Ελλάδα. Κατόπιν θα εξετάσουμε πώς, στην πραγματικότητα, οι στοχασμοί του Heidegger προσφέρουν «ένα εναλλακτικό πεδίο διερεύνησης της τέχνης», ειδικά της μεταπολεμικής τέχνης, λαμβάνοντας υπόψη αλλά και διαφωνώντας με την προειδοποίηση του Robert Bernasconi.⁴⁴ Τέλος, θα δώσουμε ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση τέχνης και πολιτικής επιχειρώντας μια ανάγνωση της «υπόθεσης Heidegger» με βάση τους στοχασμούς του για την τέχνη, σε μια προσπάθεια να καταλήξουμε σε μια εναλλακτική, προσωπική θέση σχετικά με την πολιτική του ανάμειξη κατά τη δεκαετία του 1930.⁴⁵

I. Η τέχνη ως ποίηση

Τόσο στο δοκίμιο «Η προέλευση του έργου τέχνης» όσο και στις διαλέξεις για τον Nietzsche, ο Heidegger επιχειρεί να ορίσει την τέ-

χνη πέρα από τις συνήθειες και τετριμμένες απόψεις που αναπτύσσονται στα πλαίσια της αισθητικής.

Κάμποσα χρόνια τώρα ακούμε συχνά το παράπονο ότι οι αναρίθμητες αισθητικές έρευνες και μελέτες της τέχνης και της ομορφιάς ούτε έχουν καταφέρει τίποτα, ούτε έχουν βοηθήσει κανέναν να προσεγγίσει την τέχνη, ούτε έχουν προσφέρει τίποτα ουσιαστικό στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην κριτική αποτίμηση της τέχνης. Και αυτό είναι όντως αλήθεια, ειδικά γι' αυτό το πράγμα που σήμερα αποκαλείται «αισθητική».⁴⁶

Η κριτική του Heidegger όμως δε σταματά στο φιλοσοφικό κλάδο της αισθητικής αλλά εκτείνεται εξίσου και στην ιστορία της τέχνης ή, τουλάχιστον, σε ένα είδος ιστορίας της τέχνης και στην αδυναμία του να προάγει την τέχνη και τη γνώση γι' αυτήν.

Αντίστοιχα με την αυξανόμενη αδυναμία για μεταφυσική γνώση, η γνώση της τέχνης κατά τον 19ο αιώνα μετατρέπεται σε απλή ανακάλυψη και έρευνα των τάσεων και εξελίξεων στην ιστορία της τέχνης. Αυτή (η γνώση της τέχνης) που την εποχή του Herder και του Winckelmann υπηρετούσε έναν εξαίρετο αυτοστοχασμό πάνω στην ιστορική ύπαρξη, τώρα γίνεται για χάρη του εαυτού της και μόνο, δηλαδή ως ακαδημαϊκό αντικείμενο σπουδών. Έτσι ξεκινά η έρευνα στην ιστορία της τέχνης.⁴⁷

Ο Heidegger αναγνωρίζει εξαιρέσεις στην κριτική του της ιστορίας της τέχνης και μάλιστα αναφέρει ρητά τα ονόματα των Jacob Burckhardt και Hippolyte Taine. Ωστόσο οι λαμπρές αυτές εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν την καταδίκη του μιας συγκεκριμένης και γνωστής θετικιστικής εκδοχής τόσο της αισθητικής όσο και της ιστορίας της τέχνης καθώς και μιας συγκεκριμένης σχολαστικής και πραγματιστικής μεθόδου και των δύο κλάδων.

Η εξειδίκευση της γνώσης και η έμφαση στην ποσότητα της πληροφορίας ως τυπικά χαρακτηριστικά κυρίως των ακαδημαϊκών κλάδων της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης, έχουν κοινή μεταφυσική προέλευση. Σύμφωνα πάντα με τον Heidegger, η προέλευση των χαρακτηριστικών αυτών πρέπει να αναζητηθεί σε μια μεταφυσική στάση η οποία στηρίζεται σε μια βαθιά ριζωμένη μεταφυσική παρανόηση της φύσης τόσο των υλικών όσο και των άυλων πραγμάτων που μας περιτριγυρίζουν.⁴⁸ Τα πράγματα κατανοούνται με πολύ στενό τρόπο, είτε νοούνται ως «υποστάσεις με τα συμβεβηκότα τους», είτε ως «ενότητες πολλαπλών αισθητηριακών δεδομένων», είτε ως «φορμαρισμένη ύλη».⁴⁹ Όμως το πράγμα δεν εξαντλείται ούτε στις ιδιότητές του, ούτε στην έννοιά του, ούτε στην εξωτερική του εμφάνιση, στη μορφή, στην ύλη, στην παρουσία, στην αντικειμενικότητα ή στην ανεξαρτησία, εν ολίγοις, στους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι επιστήμες και η φιλοσοφία επιχειρούν κατά καιρούς να το εννοήσουν.⁵⁰ «Μόνο ό,τι συνάγεται από έναν κόσμο γίνεται ένα πράγμα», ισχυρίζεται ο Heidegger.⁵¹

Όλες οι λανθασμένες έννοιες του πράγματος δεν είναι απλά ατυχείς φιλοσοφικά προσπάθειες οι οποίες μένουν στο κενό όταν κανείς ανακαλύψει σε τι πραγματικά συνίσταται ένα πράγμα. Αντίθετα, οι λανθασμένες έννοιες του πράγματος με μια έννοια «επιτίθενται» στα πράγματα και όχι μονάχα διαστρέφουν την εικόνα που έχουμε γι' αυτά αλλά τα στερούν, στα μάτια μας, από τον κόσμο στον οποίο αυτά εντάσσονται, σαν τα πράγματα να υπήρχαν ανέκαθεν χωρίς κόσμο ή πλήρως αποκομμένα από τον κόσμο στον οποίο εμείς οι ίδιοι ζούμε.⁵² Είναι όντως δύσκολο να πει κανείς σε τι συνίσταται το είδος του πράγματος, το πραγμασιδές του πράγματος, αφού η προσπάθεια αυτή σχετίζεται με τη σκέψη του «Είναι των όντων».⁵³ Προφανώς η δυσκολία είναι ακόμη μεγαλύτερη στην περίπτωση της τέχνης, όπου έχουμε να κάνουμε με πολύ συγκεκριμένα και ειδικά πράγματα, τα έργα τέχνης. Διότι τα έργα τέχνης δεν

είναι ούτε εργαλεία, ούτε απλά πράγματα.⁵⁴ Η πλευρά που σχετίζεται με το εργοειδές τους στοιχείο σημαίνει ότι ανορθώνουν έναν κόσμο και προάγουν τη γη.⁵⁵ Η γη και ο κόσμος στο έργο τέχνης βρίσκονται συνέχεια σε μια σχέση πάλης και συνδέονται με τη σύγκρουση μεταξύ του ανοιχτού και του κλειστού, της αποκάλυψης και της απόκρυψης.⁵⁶ Αποκάλυψη και απόκρυψη σημαίνουν τη διάνοιξη συγκεκριμένων δυνατοτήτων καθώς επίσης και τη χάραξη δεδομένων περιορισμών και ορίων για τους ανθρώπους ως ιστορικές υπάρξεις. Αναλαμβάνοντας και ακολουθώντας κάποιες από αυτές τις συγκεκριμένες δυνατότητες κατ' ανάγκη συνεπάγεται το κλείσιμο και τον παραμερισμό άλλων.

Άρα το έργο τέχνης ανορθώνει έναν κόσμο, όπως όλα τα πράγματα, σύμφωνα με τον Heidegger, αλλά η σχέση του με τη γη το κάνει πεδίο συγκρουόμενων δυνατοτήτων και ευκαιριών.⁵⁷ Πώς είναι δυνατόν το έργο τέχνης να γίνεται ένα τέτοιο πεδίο, αυτό είναι, ισχυρίζεται ο Heidegger, το πιο θεμελιώδες ερώτημα. Διότι «μέσα στο έργο τέχνης το ότι ετούτο ως έργο τέχνης είναι, είναι ό,τι πιο ασυνήθιστο».⁵⁸ Ο Heidegger ποτέ δεν σταματά να θυμίζει στον αναγνώστη του ότι «οι παρόντες στοχασμοί αφορούν το αίνιγμα της τέχνης, το αίνιγμα που είναι η ίδια η τέχνη. Δεν προβάλλουμε εδώ την αξίωση να λύσουμε το αίνιγμα. Πρόθεσή μας είναι να ιδούμε το αίνιγμα».⁵⁹ Αναμφίβολα, σύμφωνα με τον Heidegger, δεν περιμένει κανείς ένα έργο τέχνης να εξαντλείται απλά στο υποτιθέμενο μήνυμα που φέρει. Ούτε μπορεί κανείς να προσδοκά ή να φαντασιώνει μ' έναν σχεδόν πλατωνικό τρόπο ότι το έργο τέχνης απλά φανερώνει, μιμείται ή παρουσιάζει κάτι το πραγματικό, έχοντας έτσι μια σχέση «δεύτερου βαθμού» με την πραγματικότητα. Αυτό που μπορεί κανείς να προσδοκά είναι ότι, δεξιωνόμενος το έργο τέχνης, μέσα από τα αινίγματά του, μπορεί να βρεθεί σε ένα μέρος που δεν έχει ξαναπάει· ένα μέρος το οποίο υποθάλπει μια σειρά δυνατοτήτων που ήταν απλά αδιανόητες πριν. Το έργο τέχνης είναι αυτό το

είδος της μοναδικής οντότητας η οποία «πρωτύτερα δεν υπήρχε και ούτε ποτέ θα ξαναυπάρξει». ⁶⁰

Η παραγωγή μιας τέτοιας οντότητας, του έργου τέχνης, η καθιέρωση του τύπου της, είναι η «ένταξη της αλήθειας στο έργο τέχνης». ⁶¹ «Η ουσία της τέχνης φαίνεται λοιπόν να είναι ετούτη: το εν-έργω-τίθεσθαι [=η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση] της αλήθειας των όντων». ⁶² Άρα αν τα έργα τέχνης αξίζουν την προσοχή μας, αυτό δεν είναι επειδή απλά φανερώνουν ή αναπαριστούν πράγματα αυτού του κόσμου. Τα έργα τέχνης αξίζουν διότι σε αυτή την αναπαράσταση, όταν και αν υπάρχει αναπαράσταση, «αποδίδεται η γενική ουσία των πραγμάτων». ⁶³ Επομένως, τα έργα τέχνης μάς επιτρέπουν για πρώτη φορά να δούμε τα πράγματα όπως είναι στην αλήθεια. ⁶⁴ Βλέπουμε τα πράγματα στην πραγματική τους αλήθεια διότι «το αληθινό είναι αυτό που αντιστοιχεί στο πραγματικό και το πραγματικό είναι αυτό που υπάρχει αληθινά». ⁶⁵

Στα πλαίσια ενός κόσμου που τα πράγματα είναι γενικά καλυμμένα, ισχυρίζεται ο Heidegger, η αλήθεια είναι αποκάλυψη των πραγμάτων και νοείται ακριβώς με την αρχαιοελληνική της σημασία ως «μη-κρυπτότητα των όντων». ⁶⁶ Η αποκάλυψη των όντων αναδεικνύει την πραγματικότητά τους και συνιστά την αλήθεια τους. Αυτή η αλήθεια δεν είναι μονοσήμαντη αλλά είναι στην πραγματικότητα δισημαντη. Διότι στη δισημαντότητά της η αλήθεια αυτή μπορεί επίσης, «ιδωμένη διαλεκτικά», να «είναι πάντα και το αντίθετό της». ⁶⁷ Γι' αυτό ακριβώς, ισχυρίζεται ο Heidegger, το έργο τέχνης στήνει μια πάλη και διανοίγει πολλές και αντικρουόμενες δυνατότητες. Η αλήθεια του έργου τέχνης είναι επομένως αποκάλυψη, φωτισμός αλλά και κάλυψη, απόκρυψη. ⁶⁸ Διότι «η αλήθεια συμβαίνει ως αρχέγονη διαμάχη φωτισμού και απόκρυψης». ⁶⁹ Η ομορφιά είναι μόνο «ένας τρόπος ύπαρξης της αλήθειας ως μη-κρυπτότητας». ⁷⁰

Σε περίπτωση που κάποιος αναρωτηθεί σχετικά με το ποιος είναι ο φορέας της αλήθειας αυτής, δηλαδή σε ποιον απευθύνεται και

ποιος αναλαμβάνει να την πραγματώσει, ο Heidegger επαναλαμβάνει πολλές φορές στον αναγνώστη του δοκιμίου για την προέλευση του έργου τέχνης, ότι είναι τέτοια η φύση της τέχνης ώστε η αλήθεια των όντων θέτει εαυτήν εν-έργω.⁷¹ Διότι η τέχνη έχει μια αυθυπαρξία.⁷² «Στη μεγάλη τέχνη, και μόνο γι' αυτήν γίνεται εδώ λόγος, ο καλλιτέχνης παραμένει σχετικά με το έργο κάτι αδιάφορο, σχεδόν σαν μια πορεία αυτοεκμηδενισμού μέσα στη δημιουργία για χάρη της ανάδυσης του καλλιτεχνήματος».⁷³ Ο Heidegger συνεχίζει με ακόμη πιο ριζοσπαστικές θέσεις ισχυριζόμενος ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μόνο κατ' επίφαση χειρωνακτική δραστηριότητα. Ποτέ δεν είναι ουσιαστικά.⁷⁴ «Η δημιουργία έργων τέχνης παραμένει πάντα μια χρήση της γης που σταθεροποιεί την αλήθεια μέσα στη μορφή».⁷⁵ Επομένως, ούτε ο καλλιτέχνης, ούτε οι συνθήκες δημιουργίας του έργου του διαδραματίζουν το σημαντικότερο ρόλο στην έλευση του τελευταίου⁷⁶ αντίθετα με τις πιο διαδομένες, αξιωματικές σχεδόν παραδοχές της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης. Το έργο τέχνης, σύμφωνα με τον Heidegger, είναι επέκεινα ακόμη και της υλικής του υπόστασης, αυτής καθαυτής της ορατής πραγματικότητάς του.⁷⁷ Η ουσία δηλαδή του έργου τέχνης βρίσκεται πέραν από την υλική του, δημιουργημένη υπόσταση. Άρα, ούτε ο καλλιτέχνης, ούτε οι συνθήκες της δημιουργίας του, ούτε καν η υλική υπόσταση του έργου που δημιουργεί, έχουν σημασία για την αλήθεια του έργου τέχνης.

Αυτό που πραγματικά έχει σημασία για την αλήθεια του έργου τέχνης σύμφωνα με τον Heidegger, αυτό από το οποίο η αλήθεια αυτή εκπορεύεται, δεν είναι τίποτε άλλο από την ίδια την ιστορία. Αυτό που έχει επίσης πραγματική σημασία για την αλήθεια του έργου τέχνης είναι ο ιστορικός λαός προς τον οποίο η αλήθεια αυτή απευθύνεται. Διότι, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, το έργο τέχνης δημιουργείται όταν ανορθώνει έναν κόσμο και προάγει τη γη.⁷⁸

Ο κόσμος είναι η αυτοανοιγόμενη ανοιχτότητα των μακρινών οδών των απλών και ουσιαστικών αποφάσεων μέσα στο πεπρωμένο ενός ιστορικού λαού. Η γη είναι η αβίαστη ανάδυση του αδιάκοπα αυτοεγκλεισμένου και έτσι σιγουρευόντος περιβάλλοντος. Ο κόσμος και η γη είναι κατ' ουσίαν διαφορετικά το ένα από το άλλο, και όμως ποτέ ξεχωριστά. Ο κόσμος θεμελιώνεται πάνω στη γη, και η γη ορθώνεται διαμέσου του κόσμου... Οποτεδήποτε συμβαίνει τέχνη, δηλαδή οποτεδήποτε υπάρχει ένα ξεκίνημα, δίνεται στην ιστορία μια ώθηση, η ιστορία πρωτοξεκινά ή ξαναξεκινά. Ο όρος «ιστορία» δεν σημαίνει εδώ τη διαδοχή κάποιων, ακόμα και των πιο σπουδαίων συμβάντων μέσα στον χρόνο. Η ιστορία είναι η εξαγωγή [Entrückung] ενός λαού στην αποστολή του ως εισαγωγή [Einrückung] στα υπάρχοντα χαρίσματά του.⁷⁹

Αν όντως η τέχνη είναι «επί το έργο το συμβάν της αλήθειας»⁸⁰ τότε είναι μάλλον φυσική η απορία πώς αυτή η αλήθεια ιστορικά γεννιέται για να απευθυνθεί σε έναν λαό και πώς δίνει μια ώθηση στην ιστορία η οποία με τη σειρά της «εξάγει» έναν λαό στην αποστολή του. Ο Heidegger δε δίνει σαφή απάντηση στις απορίες αυτές. Αντίθετα υποστηρίζει:

Άρα προκύπτει η αλήθεια από το μηδέν; Πράγματι, εάν το «μηδέν» νοηθεί ως το σκέτο μη των όντων, και εάν ως όντα θεωρηθούν εκείνα τα συνήθως παρευρισκόμενα, για τα οποία όμως εκ των υστέρων με την παρουσία του έργου τέχνης καταδειχνεται ότι δεν είναι διόλου τα μόνα αληθινά όντα. Με βάση τα παρευρισκόμενα και συνηθισμένα όντα δεν ανακαλύπτεται ποτέ η αλήθεια. Αντίθετα το ξάνοιγμα της ανοιχτότητας και ο φωτισμός των όντων συμβαίνει μόνο κατά το μέτρο που σχεδιάζεται [wird entworfen] η μέσα στο ριζισμό [Geworfenheit] προς εμάς ερχόμενη ανοιχτότητα.⁸¹

Η ιστορία επομένως και τελικά το μηδέν, με τον τρόπο με τον οποίο νοείται στον Heidegger, είναι οι προελεύσεις της αλήθειας του έργου τέχνης. Είναι προφανές ότι ο καλλιτέχνης διαδραματίζει έναν ήσσονα ρόλο ως προέλευση του έργου τέχνης στον Heidegger.

Έτσι κι αλλιώς ο Heidegger δε δίνει τόσο μεγάλη σημασία στον καλλιτέχνη όσο δίνει στον δημιουργό, δύο όροι που φαίνεται να διαφέρουν γι' αυτόν. Ως όρος, ο δημιουργός έχει μια ευρεία σημασία η οποία περιλαμβάνει τον λαό, στους κόλπους του οποίου ένα έργο τέχνης γεννήθηκε και δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τον τεχνίτη, με αυτόν που παρήγαγε το έργο από υλική σκοπιά. Ο όρος δημιουργός επίσης περιλαμβάνει την έννοια του «μελλοντικού αληθεύοντα» η οποία φαίνεται να είναι για τον Heidegger πιο σημαντική, τόσο από την έννοια του καλλιτέχνη όσο και από την έννοια του δημιουργού. Διότι «η αλήθεια του έργου τέχνης βάλλεται προς τους μελλοντικούς αληθεύοντες, δηλαδή προς μια ιστορικά καθορισμένη ανθρωπότητα».⁸² Οι μελλοντικοί αληθεύοντες, αυτοί δηλαδή που προσλαμβάνουν ή δεξιώνονται το έργο, με ένα συγκεκριμένο τρόπο, κατόπιν της δημιουργίας του, κάνουν το έργο τέχνης αυτό που είναι. Ο Heidegger αναφέρει χαρακτηριστικά:

Το να επιτρέπω στο έργο τέχνης να είναι έργο τέχνης, θα το ονομάσουμε «αλήθευση» [Bewahrung] του έργου τέχνης. Μόνο έτσι αληθεύόμενο παρέχεται το έργο τέχνης μέσα στο δημιουργημένον-Είναι του ως κάτι πραγματικό, δηλαδή εργοειδώς παρόν.

Όσο λιγοστά μπορεί να υπάρξει ένα έργο τέχνης χωρίς να έχει δημιουργηθεί, όσο ουσιαστικά έχει ανάγκη από τους δημιουργούς, άλλο τόσο λιγοστά μπορεί το δημιούργημα να υπάρξει χωρίς τους αληθεύοντες.⁸³

Η πρόσληψη ή δεξίωση του έργου τέχνης που δηλώνεται με τον όρο «αλήθευση» σημαίνει δηλαδή την ανάληψη μιας στάσης, μιας ευθύνης, ενός τρόπου και ενός τόπου που διανοίγει το έργο τέχνης.