



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ARTHUR DANTO ΓΙΑ ΤΗΝ  
ΤΕΧΝΗ (1924-2013): Η ΤΕΧΝΗ ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ**

Φοιτήτρια: Κυριακίδου Ζωή Ελένη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σαμπανίκου Ευαγγελία

Μυτιλήνη

Σεπτέμβριος 2018

## Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή .....	3
2	Ευχαριστίες .....	4
3	Περίληψη .....	5
4	Abstract.....	6
5	Arthur Danto .....	7
	5.1. Βιογραφία .....	7
	5.2. Εργογραφία .....	8
6	Ο Danto και η Τέχνη .....	12
	6.1 Τι είναι Τέχνη .....	12
	6.2 Το Τέλος της Τέχνης .....	17
	6.3 Αισθητική .....	23
7	Η τέχνη της εποχής μας.....	27
8	Συμπεράσματα .....	39
9	Βιβλιογραφία .....	40
10	Ιστότοποι .....	42

## Εισαγωγή

Η εργασία αυτή εκπονήθηκε στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας 2017-2018. Ο τίτλος επιλέχθηκε μετά την ολοκλήρωση της δομής της, αλλά και της απαραίτητης βιβλιογραφίας. Το θέμα αναφέρεται στη φιλοσοφική θεωρία του Τέλους της Τέχνης το οποίο έχει τις ρίζες του στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εντείνεται στον 20<sup>ο</sup> αιώνα καταλήγοντας με σημαντικές επιρροές μέχρι και σήμερα. Τόσο για την βάση όσο και για την ολοκλήρωση της δόθηκε έμφαση κυρίως στα έργα του ίδιου του Danto. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι το «Η μεταμόρφωση του κοινότοπου» (2004), το “After The End of Art” (1997) και το «Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη» (2013).

Η εργασία είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να υπάρχει μία φυσική ακολουθία ως προς το κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο χωρίζεται στην βιογραφία και στην εργογραφία του Danto. Στο πρώτο κομμάτι περιγράφεται συνοπτικά η επαγγελματική του πορεία αλλά και κάποια προσωπικά στοιχεία, ενώ στο δεύτερο κομμάτι αναφέρονται τα σημαντικότερα έργα του και μια μικρή περίληψη τους. Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε τρεις υποενότητες. Στο πρώτο μέρος γίνεται μία προσπάθεια ανάλυσης του τι μπορεί να θεωρηθεί ως τέχνη. Το δεύτερο μέρος αποτελεί το βασικότερο κομμάτι της εργασίας στο οποίο εξηγείται η φιλοσοφική θεωρία του Τέλους της Τέχνης αλλά και το πώς εξελίχθηκε. Στο τρίτο μέρος γίνεται λόγος για την αισθητική, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι για τον ορισμό της τέχνης, αλλά και ενός έργου τέχνης. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στο θεωρητικό τέλος της τέχνης και στην εξέλιξη της, μέσα από διάφορα παραδείγματα της βιοτέχνης, η οποία δημιουργείται με την βοήθεια της τεχνολογίας.

Η υλοποίηση της εργασίας άρχισε να δημιουργείται από το Νοέμβριο του 2017 και ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2018. Για την εύρεση του υλικού χρησιμοποιήθηκε η βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Αιγαίου, ηλεκτρονικά περιοδικά αλλά και ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες όπως το Google Scholar και το Scopus.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Καθηγήτρια Ευαγγελία Σαμπανίκου για την δυνατότητα που μου έδωσε να υλοποιήσω την συγκεκριμένη εργασία, για τον πολύτιμο χρόνο που μου διέθεσε για την ολοκλήρωση της και για την καθοδήγηση που μου πρόσφερε. Επίσης, τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής Καθηγητή Δημήτρη Παπαγεωργίου και Αναπληρωτή Καθηγητή Γεράσιμο Παυλογεωργάτο για τη βοήθεια και τις παρατηρήσεις τους.

## Περίληψη

Το θέμα της εργασίας έχει ως βάση τη φιλοσοφική θεωρία, του φιλοσόφου και κριτικού τέχνης Arthur Danto, για το τέλος της τέχνης. Μετά την απαραίτητη αναδρομή στη βιογραφία του Danto, την επαγγελματική του εμπειρία και την επαφή του με την τέχνη, παρουσιάζονται και περιγράφονται κάποια από τα σημαντικότερα έργα του. Στη συνέχεια αναφέρομαι στη συζήτηση για το τι μπορεί να θεωρηθεί ως έργο τέχνης, στον ακριβή ορισμό της τέχνης που θεωρείται έτσι κι αλλιώς αμφισβητήσιμος, ενώ με παραδείγματα γίνεται λόγος για την διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στα έργα τέχνης και στα απλά καθημερινά αντικείμενα, αλλά και στη μιμητική τέχνη και τους Πλατωνικούς ορισμούς. Η εστίαση της εργασίας είναι στην έννοια του «τέλους της τέχνης», έναν όρο που ευρύτατα χρησιμοποίησε ο Danto, ταυτίζοντάς τον με την έναρξη μιας νέας περιόδου κατά την οποία τα μέσα ορίζουν την τέχνη και την κοινωνία με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η τέχνη να απελευθερώνεται και να μην υπάρχουν πλέον όρια. Ακόμη, ο Danto, θέτει προς συζήτηση έναν νέο ορισμό της τέχνης κατά τον οποίο υπάρχουν δύο περιορισμοί: πρωταρχικά το έργο τέχνης πρέπει να αναφέρεται σε κάτι και ταυτόχρονα να έχει δικό του νόημα. Επιπλέον η εργασία αναφέρεται και στην αισθητική, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι για τον χαρακτηρισμό ενός αντικειμένου ως έργο τέχνης. Για να προσδιορίσει σωστά ο θεατής ένα έργο τέχνης θα πρέπει πρώτα να το ξεχωρίσει από τα απλά αντικείμενα και τότε να αντιδράσει ανάλογα. Τέλος η εργασία αναφέρεται και στην βιοτέχνη, η οποία αποτελείται από την ένωση της τέχνης, της τεχνολογίας και την βιολογίας. Για καλύτερη προσέγγιση της βιοτέχνης δίνονται παραδείγματα πρωτοπόρων καλλιτεχνών οι οποίοι πειραματίζονται με αυτήν.

## Abstract

The subject of this undergraduate thesis is based on the meaning of “the end of art”, as it has thoroughly been described by the philosopher and art scholar Arthur Danto. After a short reference to his biography, professional experience and his contact with art, some of his most important works are presented and described. Then the question what can be seen as a work of art is raised, as a firm definition of art has always been questionable and the the difference between works of art and simple everyday objects has to be defined, probably starting with the Platonic definitions. The main focus of this text is on the notion of the “end of art” according to Danto who actually approaches it as the need to re-define what art is nowadays that the new media signify new ways of seeing and understanding art. The contemporary art seems to have no boundaries. For this reason, Danto raises a new definition of art in which there are two limitations: the work of art must refer to something and also have its own meaning. Moreover, the thesis refers to aesthetics as it is an integral part of the characterization of an object as a work of art. The viewer should first be able to distinguish a work of art from the everyday use objects and then react accordingly. Finally the thesis refers to bio-art that combines art, technology and biology. For a better presentation of bio-art, a number of examples of pioneering artists who experiment with it are given.

## Arthur Danto

### 5.1 Βιογραφία

Ο Arthur Danto γεννήθηκε το 1924 στο Ann Arbor του Michigan και μεγάλωσε στο Detroit. Ο ίδιος υπηρέτησε στον στρατό για δύο χρόνια και μετά την απόλυση του σπούδασε τέχνη και ιστορία στο Wayne University και έπειτα στο Columbia University (Italie, 2013) (Danto, 2010). Το 1949 για ένα χρόνο σπούδασε στο Παρίσι, με υποτροφία Fulbright, υπό την επίβλεψη του Jean Wahl. Το 1951 επιστρέφει για να διδάξει στο Columbia. Την περίοδο παραμονής του στην Γαλλία, ο Danto ανακάλυψε την pop art. Από την πρώτη του κιάλας επαφή με την pop art, προσπάθησε να ανακαλύψει το λόγο ύπαρξης της αλλά και το πραγματικό νόημα της (Italie, 2013) (Johnson, 2013).

Ο Arthur Danto είναι ευρέως γνωστός, κυρίως ως φιλόσοφος του εικοστού αιώνα αλλά και ως κριτικός τέχνης. Σε συνέντευξη του ανέφερε πως πριν ασχοληθεί με την φιλοσοφία, ήταν και ο ίδιος καλλιτέχνης. Συνήθιζε να δημιουργεί χαρακτηριστικά, εμπνευσμένους κυρίως από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό (Danto, 2010). Το 1984, αρθρογραφεί ως κριτικός τέχνης στο περιοδικό The Nation, σε μια θέση που παρέμεινε μέχρι το 2009. Την περίοδο αυτή εκδίδει αρκετά βιβλία με φιλοσοφική θεματολογία, καθώς και αρκετές συλλογές από κριτικές τέχνης. Το 2009 εγκαταλείπει την θέση του στο περιοδικό (Italie, 2013) (Meyer, 2013). Ο Danto ήταν παντρεμένος δύο φορές. Η πρώτη του σύζυγος ήταν η Shirley Rovetch, η οποία απεβίωσε το 1978 και η δεύτερη ήταν η Barbara Westman που απεβίωσε το 1980. Ο ίδιος είχε δύο κόρες την Ginger και την Elizabeth Danto (Italie, 2013). Στις 25 Οκτωβρίου 2013, η οικογένεια του ανακοίνωσε τον θάνατο του σε ηλικία ογδόντα εννέα ετών στο Manhattan της Νέας Υόρκης από καρδιακή ανεπάρκεια (Italie, 2013) (Meyer, 2013) (Johnson, 2013).

## 5.2 Εργογραφία

Από την περίοδο του 1960 και μετά ο Danto ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο, σχετικά με την κριτική της τέχνης, το οποίο ολοκλήρωσε το 2013 με το τελευταίο του βιβλίο «Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη». Την περίοδο αυτή δημιούργησε μία μεγάλη συλλογή έργων τα οποία έχουν δημοσιευθεί με την μορφή βιβλίων και άρθρων. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει πάνω από είκοσι βιβλία και τουλάχιστον δέκα άρθρα του.

Μερικά από τα σημαντικότερα βιβλία του Danto είναι τα εξής: «ο Nietzsche ως φιλόσοφος» (Nietzsche as Philosopher, 1965), «μετά το Τέλος της Τέχνης» (After the End of Art, 1997), «Andy Warhol» (2009) και «Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη» (What Art is, 2013).

Το πρώτο βιβλίο που έγραψε ο Danto φέρει τον τίτλο «Ο Nietzsche ως φιλόσοφος» και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1965. Μέχρι σήμερα ο Nietzsche αποτελεί έναν ευρέως γνωστό και πολυδιαβασμένο φιλόσοφο. Κάποιες από τις σημαντικότερες θεωρίες του είναι η ύπαρξη του υπεράνθρωπου και η ηθική των κυρίων και των δούλων. Μια πρώτη θεωρία του Nietzsche αποτελεί ο υπεράνθρωπος. Ο απλός άνθρωπος θα πρέπει να συνειδητοποιήσει την ανωτερότητα του σε σχέση με τα ζώα. Για να καταφέρει να το πετύχει αυτό θα πρέπει να καταλάβει πως ο θεός είναι νεκρός και πως θα πρέπει να αναζητήσει και να αυξήσει την εσωτερική του δύναμη, ώστε να καταφέρει να εξελιχθεί σε υπεράνθρωπο. Επίσης, ο Nietzsche στα έργα του χρησιμοποιεί αρκετά και την θεωρία του περί ηθικής κυρίων και δούλων. Συγκεκριμένα χωρίζει την ηθική σε δύο μέρη. Το πρώτο κομμάτι της θεωρίας αποτελεί η ηθική των κυρίων. Οι άνθρωποι που ανήκουν σε αυτή τη κατηγορία ενδιαφέρονται για τις αξίες της δύναμης και της περηφάνιας. Αντίθετα, η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από την ηθική των δούλων. Οι ίδιοι ενδιαφέρονται για έννοιες όπως η ευγένεια (Danto, 1965).

Στο βιβλίο του, ο Danto καταρρίπτει την παγκόσμια εικόνα του λαμπρού φιλοσόφου και την αντικαθιστά με μια οντότητα η οποία περιέχει μια ολοκληρωμένη φιλοσοφία με αναφορές σε σημερινά ερωτήματα πάνω στην σύγχρονη φιλοσοφία. Μέσα από το βιβλίο του καταφέρνει να ενισχύσει θετικά την κατανόηση της φιλοσοφίας του Nietzsche. Έτσι ο Danto επισημαίνει πως κάποια κείμενα του φιλοσόφου έχουν επηρεάσει αρνητικά την ανθρωπότητα, έχοντας ως αποτέλεσμα διάφορες πράξεις βίας κατά την πάροδο του αιώνα. Με την πάροδο των χρόνων, όπως



είχε προβλέψει και ο ίδιος ο Nietzsche, τα έργα του παρερμηνεύτηκαν καθώς ήταν δύσκολο να κατανοηθούν εξίσου καλά από τον καθένα. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα παρερμηνείας των θεωριών του, ειδικότερα δε της θεωρίας του υπεράνθρωπου, αποτελεί ο ναζισμός, θέτοντας έτσι την θεωρία της άριας φυλής η οποία προκάλεσε τόσο έναν παγκόσμιο πόλεμο όσο και το ολοκαύτωμα εβραίων και διάφορων άλλων μειονοτήτων. Στην περίπτωση αυτή σκοπός είναι να ξεχωρίσει ο ανώτερος άνθρωπος από τον κατώτερο, που στην ουσία παρομοιάζονται με τα ζώα, ως κατώτερα όντα στην θεωρία του υπεράνθρωπου (Danto, 1965).

Αδιαμφισβήτητα ένα από τα σημαντικότερα έργα του Danto είναι το βιβλίο του «μετά το Τέλος της Τέχνης». Το βιβλίο εκδόθηκε το 1997 και πραγματεύεται την, όπως αναφέρει και ο τίτλος του, ολοκληρωμένη άποψη του για το Τέλος της Τέχνης. Ο Danto είχε ανακοινώσει πως η τέχνη τελείωσε αρκετά χρόνια πριν την συγγραφή του βιβλίου, την δεκαετία του εξήντα. Βασικό ερέθισμα στην συγκεκριμένη θεωρία του υπήρξε ο Andy Warhol, με το έργο του “Brillo Boxes”. Το συγκεκριμένο έργο, το οποίο παρουσιάστηκε ως ένα από τα εκθέματα Stable Gallery της Νέας Υόρκης, αποτελούνταν από στοιβαγμένα χαρτόκουτα της εταιρίας Brillo, τα οποία χρησιμοποιούνταν για τη διανομή σαπουνιού, δημιουργώντας έτσι έναν πύργο. Ουσιαστικά, αυτό που προσπαθεί να εξηγήσει μέσα από το βιβλίο του είναι πως τα παλαιότερα κινήματα της τέχνης έχουν ολοκληρωθεί και όχι το ότι η τέχνη έχει τελειώσει οριστικά. Όσο ο άνθρωπος συνεχίζει να εξελίσσεται είναι αδύνατο να σταματήσει η δημιουργία μιας νέας τέχνης. Η συνεχής αναζήτηση της καλαισθησίας είναι αυτό που κινεί τον άνθρωπο για να παράγει τέχνη, έτσι δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι θα υπάρξει το οριστικό τέλος της. Εξάλλου οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να παράγουν έργα και μετά την δεκαετία του εξήντα. Σύμφωνα με τον Danto υπήρχε ανάγκη δημιουργίας μιας καινούργιας θεωρίας ώστε να μπορέσει να εξηγήσει την χρήση ενός καταναλωτικού προϊόντος, όχι στην συνηθισμένη του λειτουργία αλλά ως ένα αυτοτελές έργο (Danto, 1997).

Η θεωρία του Danto για το τέλος της τέχνης εντάσσεται στον εικοστό αιώνα, δηλαδή την περίοδο του μεταμοντερνισμού. Πλέον η τέχνη είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει οποιαδήποτε τεχνική που έχει εμφανιστεί σε παρελθοντικά κινήματα. Διότι, η μεταμοντέρνα τέχνη δεν απορρίπτει αυτά τα κινήματα αλλά δίνει στον καλλιτέχνη την ελευθερία να χρησιμοποιήσει όποια τεχνική επιθυμεί ο ίδιος. Ο Danto θεωρεί πως αυτή η ελευθερία στην τέχνη ξεκίνησε από την στιγμή που έργα τέχνης και πραγματικά αντικείμενα δημιούργησαν μια ενιαία τέχνη. Το ερώτημα που

διαπραγματεύεται ο Danto είναι το τι θεωρούμε πλέον έργο τέχνης εάν συμπεριλαμβάνονται σε αυτό και καθημερινά αντικείμενα. Κατά τον ίδιο, ο Andy Warhol με το έργο του Brillo Boxes σηματοδότησε το τέλος της τέχνης. Κατά την άποψη του Danto, για να θεωρηθεί ένα έργο ως τέχνη, ο καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει ό,τι θέλει, αλλά οι κριτικοί θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικοί ως προς το τι χαρακτηρίζουν έργο τέχνης. Οι κριτικοί θα πρέπει να αναζητούν το τι αφορά αλλά και πιο είναι το πραγματικό νόημα του εκάστοτε έργου (Danto, 1997).

Το τρίτο σημαντικό βιβλίο του Danto, που εκδόθηκε το 2009, είναι το “Andy Warhol”. Ο Andy Warhol γεννήθηκε το 1928 στην Αμερική και υπήρξε καλλιτέχνης, κινηματογραφιστής και συγγραφέας. Από πολλούς θεωρείται μάλιστα και ο πρωτοπόρος της pop art. Σύμφωνα με το βιβλίο του η θεματολογία του περιοριζόταν στο τι καταλαβαίνει ο απλός αμερικανός πολίτης. Γι’ αυτό η έμπνευση του αλλά και τα υλικά που χρησιμοποιούσε προέρχονταν από την καθημερινή ζωή του αμερικανού. Ο Warhol έγινε γνωστός την δεκαετία του εξήντα μαζί με άλλους καλλιτέχνες που αντιτάχθηκαν στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Έτσι δημιουργήθηκε ένα νέο κίνημα βασιζόμενο στην καταναλωτική μανία του μέσου αμερικανού. Κατά τον Danto, ο Warhol αποτελεί έναν από τους λιγότερο ταλαντούχους καλλιτέχνες, παρόλα αυτά κατάφερε να δημιουργήσει ένα νέο κίνημα. Μέχρι σήμερα, το όνομα του Warhol, παραμένει αναγνωρίσιμο ακόμη και από ανθρώπους που δεν έχουν καμία ιδιαίτερη επαφή με την τέχνη. Με την παρουσίαση του έργου του Warhol, Brillo Boxes, ο Danto αναρωτιέται και σε αυτό το βιβλίο εάν η τέχνη είναι απλά κάτι που δημιουργεί ένας καλλιτέχνης και το εκθέτει σε μια γκαλερί. Ο ίδιος ο Danto, αναφέρει πως αυτό που ξεχωρίζει ένα κανονικό κουτί Brillo, από ένα κατασκεύασμα που αναπαριστά πιστά ένα κουτί Brillo είναι η θεωρία που χρησιμοποιούμε για να αναλύσουμε τις διαφορές. Εάν κάποιος παρουσιάσει ένα έργο ως τέχνη και καταφέρει να πείσει το κοινό ότι όντως είναι τέχνη τότε θα καταγραφεί ως ένα έργο τέχνης. Το έργο Brillo Boxes δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί νωρίτερα ως έργο τέχνης, καθώς η θεωρία που επικρατούσε τότε προσανατολιζόταν προς κάποιο παρελθοντικό κίνημα της τέχνης. Αυτό που παρουσιάζεται ως πρόκληση στον ίδιο τον Danto, είναι το να εξηγήσει γιατί το συγκεκριμένο έργο πρέπει να θεωρηθεί τέχνη. Κατά τον Danto, ο Warhol δημιούργησε ένα καινούργιο κίνημα στην τέχνη το οποίο βασίζεται στον καταναλωτισμό του ανθρώπου. Το κίνημα αυτό επηρέασε αρκετές γενιές καλλιτεχνών αλλά και καθημερινών ανθρώπων (Danto, 2009).

Το τελευταίο βιβλίο που έγραψε και πρόλαβε να εκδώσει ο Danto είναι το «Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη». Το βιβλίο δημοσιεύθηκε στις 19 Μαρτίου του 2013, επτά μήνες, δηλαδή, πριν τον θάνατο του. Αρχικά ο Danto αναφέρει πως ο ορισμός της τέχνης είναι δύσκολος, καθώς εμπεριέχονται πάρα πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις. Παρόλα αυτά, ο ίδιος στο βιβλίο του προσπαθεί να προσδιορίσει το τι είναι τέχνη. Ξεκινώντας από τον ορισμό του Πλάτωνα, προχωράει στην εξέλιξη της τέχνης του εικοστού πρώτου αιώνα (Danto, 2013).

Κατά τον Danto ο ορισμός της τέχνης ξεκινάει από την Πολιτεία του Πλάτωνα και καταλήγει στον Warhol και στα καθημερινά αντικείμενα που χρησιμοποιεί ως τέχνη. Ο Πλάτωνας πίστευε πως η τέχνη είναι απλά μια μορφή μίμησης της καθημερινότητας. Με τον όρο μίμηση ο Πλάτωνας αναφερόταν σε κάτι που φαινόταν πραγματικό, ενώ στην πραγματικότητα δεν ήταν. Την περίοδο του δέκατου όγδοου αιώνα η μίμηση μετατρέπεται σε αισθητική. Έπειτα από αυτή τη μετατροπή, το βασικό μέλημα όλων των καλλιτεχνών ήταν το κάλλος των έργων τους. Η τέχνη αυτή δεν απευθυνόταν σε όλους πάρα μόνο σε όσους μπορούσαν να καταλάβουν την ιδιαίτερη ομορφιά των έργων. Από την έναρξη του εικοστού αιώνα και μετά εμφανίζεται η αισθητική. Την περίοδο αυτή παρατηρείται η προσθήκη διαφορετικών υλικών στα έργα, όπως είναι το πλαστικό, αλλά και διαφορετικών χρωμάτων. Σκοπός της τέχνης από τον εικοστό αιώνα και μετά αποτελεί η αναζήτηση της αλήθειας. Στην αναζήτηση αυτή βοηθάει και το ρεύμα του μεταμοντερνισμού, καθώς κάνει τα πρώτα του βήματα εκείνη την εποχή. Σκοπός τόσο του μεταμοντερνισμού, όσο και της αισθητικής είναι η αναζήτηση της αλήθειας. Όμως χάρη στο ρεύμα του μεταμοντερνισμού στο οποίο ανήκει η τέχνη αυτή τη στιγμή μπορούμε να υποθέσουμε πως υπάρχουν πάρα πολλές αλήθειες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, να υπάρχουν πάρα πολλές απόψεις πάνω στο τι είναι τέχνη, ώστε να θεωρούμε πως ο αρχικός ορισμός του Πλάτωνα δεν ανταποκρίνεται πλέον στις υπάρχουσες απόψεις για το τι είναι τέχνη. Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα κομμάτια του βιβλίου είναι η ανάλυση των διαφορών μεταξύ της ζωγραφικής και της φωτογραφίας. Η σύγκριση αυτή γίνεται επειδή υπάρχει το αίτημα να αναγνωριστεί η φωτογραφία ως τέχνη (Danto, 2013).

## Ο Danto και η Τέχνη

### 6.1. Τι είναι Τέχνη

Με τον όρο τέχνη αναφερόμαστε σε κάθε ανθρώπινη δημιουργία η οποία βασίζεται σε υπάρχουσες εμπειρίες και γνώσεις του δημιουργού. Τα έργα του καλλιτέχνη βασίζονται σε παρελθοντικές του αναμνήσεις, από όπου πολλές φορές αντλεί έμπνευση. Υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες ο ορισμός της τέχνης θεωρείται αδύνατος, καθώς δεν υπάρχει κάποιο κοινό γνώρισμα, σε όλες τις μορφές της, ώστε να μπορούσαμε να τις προσδιορίσουμε ως τέχνη. (Danto, 2013)

Στην ερώτηση του τι είναι τέχνη ο Danto διευκρινίζει πως η συγκεκριμένη απάντηση αποτελεί δουλειά των φιλοσόφων και όχι των ίδιων των εικαστικών. Κατά την σύγχρονη φιλοσοφία ο ορισμός της τέχνης είναι αμφιλεγόμενος και αμφισβητήσιμος. Αρκετές απόψεις υποστηρίζουν πως ο ορισμός της τέχνης δεν πρέπει να μένει αμετάβλητος στο χρόνο, αλλά να συμβαδίζει με τις σημερινές εξελίξεις. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο, διότι δεν έχει οριστεί ένας όρος που θα μπορεί να χαρακτηρίζει κάτι ως έργο τέχνης. Κατά τον Danto ο ορισμός της τέχνης δεν έχει αλλάξει, αντίθετα αυτό που αλλάζει ανά τους αιώνες είναι η διαφορετική ερμηνεία του ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο ερμηνεύεται. (Danto, 2013)

Παρατηρείται ότι τα σύγχρονα έργα προσπαθούν να απαλλαγούν από τα πρότυπα των κινημάτων των προηγούμενων αιώνων και να διαφοροποιηθούν από αυτά δημιουργώντας νέες μορφές τέχνης αλλάζοντας και αυξάνοντας ταυτόχρονα και το εύρος του κοινού στο οποίο στοχεύουν. Παραδείγματα τέτοιων τεχνών αποτελούν η pop art και η conceptual art, στις οποίες το ενδιαφέρον έχει στραφεί κυρίως προς τον ίδιο το θεατή και συγκεκριμένα στο λαϊκό κοινό.

Για να μπορέσει να προσδιορίσει ο Danto το τι είναι τέχνη χρησιμοποιεί το παράδειγμα των κόκκινων τετραγώνων. Σε μια έκθεση έργων τέχνης θέλει να τοποθετήσει μόνο πίνακες, που μπορούν να χαρακτηριστούν ως έργα τέχνης. Ξεκινώντας, ο πρώτος πίνακας που τοποθετεί απεικονίζει την διάβαση της Ερυθράς θάλασσας από τους Ισραηλίτες. Βάση μιας τέτοιας περιγραφής περιμένει κανείς να δει ένα φοβισμένο και ταλαιπωρημένο πλήθος κυνηγημένο από τον αιγυπτιακό στρατό. Αντίθετα αυτό που βλέπουμε είναι ένα κόκκινο τετράγωνο. Ο καλλιτέχνης δεν αναπαριστά την διέλευση των Ισραηλιτών από την ανοιχτή θάλασσα, αλλά το τι

συνέβη αφού πέρασαν στην απέναντι όχθη. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης σχολίασε πως «οι Ισραηλίτες έχουν ήδη περάσει απέναντι και οι Αιγύπτιοι έχουν πνιγεί». Στην συνέχεια τοποθετεί έναν πανομοιότυπο πίνακα, ο οποίος αναπαριστά μια ψυχολογική προσωπογραφία. Έπειτα προσθέτει και κάποιους άλλους πίνακες οι οποίοι είναι κόκκινα τετράγωνα. Ένας από αυτούς τους πίνακες είναι ένα τοπίο με τίτλο «Red Square» (Κόκκινη Πλατεία, καθώς αναφέρεται στην γνωστή τοποθεσία της Μόσχας) αλλά και ένα μινιμαλιστικό έργο με τον ίδιο τίτλο «Red Square» (Κόκκινο Τετράγωνο). Ακολουθεί το κόκκινο τετράγωνο «Νιρβάνα», μεταφυσικός πίνακας ο οποίος βασίζεται στις αρχές της νιρβάνα. Επόμενο, είναι το «Κόκκινο Τραπεζομάντιλο», που εντάσσεται στο είδος της νεκρής φύσης. Παράλληλα, τοποθετεί το «Conversazione Sacra», το οποίο θα αποτυπωνόταν από τον Giorgione, πάνω στον κόκκινο καμβά, που αποτελεί ένα ακόμη κόκκινο τετράγωνο της έκθεσης. Τέλος, τοποθετεί έναν απλό βαμμένο κόκκινο καμβά τον οποίο δεν χαρακτηρίζει ως έργο τέχνης, αλλά το μόνο του ενδιαφέρον είναι το ότι αποτελεί απλώς ένα βαμμένο αντικείμενο. Πλέον, στην έκθεση του, ο Danto περιλαμβάνει διάφορα είδη θεματολογίας. Παρόλα αυτά, η έκθεση στο μάτι του θεατή αποτελείται αποκλειστικά από κόκκινα τετράγωνα (Danto, 2004, 19-24).

Μέσα στο πλήθος της έκθεσης προσθέτει και έναν νεαρό καλλιτέχνη με την ονομασία Τζ, ο οποίος επιθυμεί να εκθέσει ένα έργο του στη συλλογή. Έτσι ζωγραφίζει έναν κόκκινο καμβά και προσθέτεται στην έκθεση. Η πρώτη αντίδραση του Danto είναι πως το έργο του Τζ είναι κενό σε σχέση με τα υπόλοιπα εκθέματα. Ο Danto εξηγεί πως με τον χαρακτηρισμό «κενό» εννοεί πως ο πίνακας δεν περιέχει μια αισθητική και κριτική άποψη η οποία αποδίδεται σε όλα τα έργα τέχνης. (Danto, 2004, 19-24)

Η επόμενη κίνηση του Danto είναι να ρωτήσει τον τίτλο του πίνακα. Η αναμενόμενη απάντηση του Τζ είναι «Χωρίς Τίτλο». Κατά τον Danto, ο τίτλος που έδωσε ο Τζ ανταποκρίνεται πλήρως στο έργο του όχι λόγω του τι απεικονίζει ο πίνακας, αλλά εξαιτίας των απλών αντικειμένων για τα οποία δημιούργησε το έργο. Όπως εξηγεί και ο ίδιος ο Τζ «τα απλά αντικείμενα δεν δικαιούνται τίτλο. Ένας τίτλος είναι κάτι περισσότερο από ένα όνομα. Πολλές φορές αποτελεί την κατευθυντήρια γραμμή για την ερμηνεία ή την ανάγνωση του έργου». (Danto, 2004, 19-24)

Όταν ο Danto ρωτάει τον Τζ σε τι αναφέρεται το έργο του απαντάει πως δεν αναφέρεται σε τίποτα. Όπως σχολιάζει ο Τζ «το έργο είναι κενό από εικόνα και αφορά

μάλλον την κενότητα της μίμησης παρά την μίμηση της κενότητας». Παρόλο που το έργο του, κατά την άποψη του, δεν αναφέρεται σε τίποτα, ο Danto, το κατατάσσει στα έργα τέχνης. Αυτό οφείλετε στο ότι το χαρακτηριστικό των έργων τέχνης, είναι πως αναφέρονται σε κάτι. Έτσι, ο Danto θεωρεί πως η απουσία περιεχομένου του πίνακα του Τζ είναι ηθελημένη. Παρά την άποψη του Danto και την αποδοχή του πίνακα ως έργο τέχνης υπάρχει τεράστια διαφορά ανάμεσα σε αυτό και στα υπόλοιπα έργα τέχνης. Ο πίνακας μπορεί να χαρακτηρίστηκε, εκείνη τη στιγμή, από τον Danto ως έργο τέχνης, αλλά δεν έχει καταφέρει να θεωρηθεί όντως ένας από αυτά και στην υπόλοιπη κοινωνία. (Danto, 2004, 19-24)

Παρόλα αυτά πρέπει να διευκρινιστεί ότι το ένα έργο δεν είναι απομίμηση του άλλου, ακόμη και αν υπάρχει μία απόλυτη ομοιότητα ως προς την εμφάνιση. Η χρήση του συγκεκριμένου κριτηρίου, του κόκκινου τετραγώνου, είχε ως αποτέλεσμα τα εκθέματα να παρουσιάζουν μία ομοιομορφία.



1. Η διάβαση της Ερυθράς θάλασσας από τους Ισραηλίτες
2. Ψυχολογική προσωπογραφία
3. Red Square (Κόκκινη Πλατεία)
4. Red Square (Κόκκινο Τετράγωνο)
5. Νιρβάνα
6. Κόκκινο Τραπεζομάντιλο
7. Conversazione Sacra
8. Κόκκινο τετράγωνο
9. Χωρίς Τίτλο

Εικόνα 1 Κόκκινο Τετράγωνο, Συλλογικό

Ένα ακόμη παράδειγμα για το τι είναι τέχνη είναι τα Brillo Boxes που παρουσίασε ο Andy Warhol το 1964 στην έκθεση της Stable Gallery. Τα κουτιά ήταν κατασκευασμένα από κόντρα πλακέ και είχαν βαφτεί με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνονται ίδια με τα κανονικά χαρτόκουτα. Το έκθεμα αυτό έκανε τον Danto να αναρωτηθεί γιατί πρέπει να το χαρακτηρίσουμε ως τέχνη. Κατά τον ίδιο τα κουτιά αποτελούν απλά καθημερινά αντικείμενα χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ίχνος τέχνης. Αντίθετα, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Πλάτωνας δεν θα ξεχώριζε τα πραγματικά κουτιά από αυτά του Warhol. Κατά τον George Dickie ως τέχνη θεωρείται οτιδήποτε μπορεί να αξιολογηθεί εκ μέρους μια κοινότητας. Δηλαδή, τα Brillo Boxes για να μπορέσουν να χαρακτηριστούν ως τέχνη θα πρέπει να γίνουν αποδεκτά από το μεγαλύτερο ποσοστό του συνόλου του κόσμου της τέχνης. Αν το κοινό του έργου το δεχτεί μπορεί να το χαρακτηρίσει ως έργο τέχνη. Παρόλα αυτά, τα Brillo Boxes δεν έγιναν αμέσως αποδεκτά, ενώ υπήρξαν διαφωνίες για το αν θα χαρακτηριστούν ως τέχνη. Με αφορμή αυτό ο Danto σχολίασε ότι «ο κόσμος της τέχνης παρέχει ένα θεωρητικό υπόβαθρο, που το επικαλείται ο καλλιτέχνης όταν εκθέτει κάτι ως τέχνη». Σε αυτή τη περίπτωση υπάρχει ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς, όπου το κοινό και ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Βάση αυτού ο Danto καταλήγει στο ότι «τίποτα δεν είναι έργο τέχνης χωρίς ερμηνεία που να το θεσμοθετεί ως τέτοιο». (Freeland, 2005, 50-53)

Πολλές φορές για να μπορέσει να προσδιορίσει ο Danto το τι είναι τέχνη ανατρέχει στον Πλάτωνα. Ο ίδιος θεωρούσε την τέχνη ως μια μορφή μίμησης της πραγματικότητας. Θεωρούσε δηλαδή, όλες τις μορφές τέχνης ως μιμήσεις της φύσης και της ανθρώπινης ζωής. Με τον όρο τέχνη ο Πλάτωνας αναφερόταν στην τεχνική, στις πρακτικές ιδιότητες για την δημιουργία ενός έργου. (Freeland, 2005, 36).

Στα έργα του προσπάθησε να δείξει πως η τέχνη δεν έχει κάποιο χρηστικό ρόλο στην κοινωνία, καθώς αποτελεί απλά μια προσπάθεια αντιγραφής της. Ο ίδιος βρισκόταν σε μια διαμάχη ανάμεσα στην τέχνη και την φιλοσοφία θεωρώντας τον ρόλο της πρώτης υποδεέστερο. Κατά την αρχαιότητα, την περίοδο του Πλάτωνα, η μόνη μορφή τέχνης που γινόταν αποδεκτή από τους φιλοσόφους ήταν κείμενα που χρησιμοποιούνταν από τους ίδιους για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Έτσι, οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης χαρακτηριζόταν από τον Πλάτωνα ως μια μίμηση της πραγματικότητας. (Danto, 2013)

Η άποψη του Πλάτωνα περί μίμησης, γινόταν αποδεκτή μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα, δηλαδή μέχρι την εμφάνιση του μοντερνισμού. Έτσι η τέχνη δεν μιμείται πλέον την πραγματικότητα αλλά προσπαθεί να δημιουργήσει νέα νοήματα και δικές της πραγματικότητες. Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα παύει οριστικά να υπάρχει η έννοια της μίμησης στην τέχνη και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αποδόμηση του ορισμού της τέχνης, καθώς πλέον όλα επιτρέπονται σε αυτήν. (Danto, 2013)

Η μιμητική τέχνη εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην αρχαία Ελλάδα ταυτόχρονα με την φιλοσοφία. Με την εμφάνιση τους κατανοήθηκε η σχέση μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας. Το μόνο ελάττωμα παρόλα αυτά ήταν ότι περιοριζόταν αυστηρά στην αναπαράσταση μιμητικών δομών. Ακριβώς επειδή η μιμητική τέχνη περιλαμβάνει την μίμηση δεν σημαίνει πως υπάρχει απαραίτητως κάτι στο οποίο αντιστοιχεί (Danto, 2013, 143).

Στο βιβλίο του «Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη» ο Danto υποστήριξε την άποψη του, πως αν η μίμηση βρίσκεται σε συγκεκριμένα έργα τέχνης και όχι σε όλα τότε η τέχνη θα πρέπει να απαλλαγεί από το θέμα της μίμησης. Ο ίδιος υποστήριξε πως δεν θα πρέπει να μπορεί το κάθε δημιούργημα ενός καλλιτέχνη να θεωρείται τέχνη. Αντίθετα, θα πρέπει να υπάρχουν κάποια κοινά γνωρίσματα τα οποία θα μπορούν να χαρακτηρίζουν ένα έργο ως τέχνη. Συγκεκριμένα όταν ο καλλιτέχνης επιθυμεί να χαρακτηρίσει ένα δημιούργημα του ως έργο τέχνης θα πρέπει να ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτά τα χαρακτηριστικά. Έτσι ο ορισμός της τέχνης θα περιορίσει την δυνατότητα να μπορεί να θεωρηθεί οτιδήποτε ως έργο τέχνης.



## 6.2. Το Τέλος της Τέχνης

Μία από τις βασικότερες φιλοσοφικές απόψεις του Danto είναι το «Τέλος της Τέχνης». Αρχικά αντιμετώπισε αυτή την άποψη με ένα αίσθημα απογοήτευσης, καθώς δεν είχε ιδιαίτερο κοινό για να εξαπλωθεί. Κατά την γνώμη του πλέον η τέχνη αποκτά περισσότερες ελευθερίες, καθώς αρχίζει και εξαπλώνεται προς τον υπόλοιπο κόσμο. Με την θεωρία του τέλους της τέχνης ο Danto δεν θέλει να δηλώσει πως η ίδια η τέχνη τελειώσε όντως το 1964 και δεν ξαναδημιουργήθηκε κάποιο άλλο έργο τέχνης. Αντίθετα, λέει πως η εποχή της δυτικής τέχνης έχει φτάσει στο τέλος της. Τα κινήματα από την δεκαετία του '60 και πίσω έχουν ολοκληρώσει την παραγωγή των έργων τους κλείνοντας παράλληλα τον κύκλο τους. Παρήγαγαν κάποια έργα τέχνης τα οποία αποτελούν αντιπροσωπευτικά της εποχής τους, με συγκεκριμένα νοήματα, ανταποκρινόμενα στον σκοπό της δημιουργίας τους.

Ο Danto δεν λέει πως η ιστορία της τέχνης έχει τελειώσει, αλλά ότι η τέχνη με την μορφή που την ξέραμε έως τότε έχει τελειώσει. Η ιστορία της τέχνης δεν μπορεί να ξεπεραστεί καθώς υπάρχουν ακόμη αρκετοί άνθρωποι που ασχολούνται με αυτή. Παρόλα αυτά είναι δυνατό να παραχθούν καινούργια έργα που βασίζονται πάνω στα παλιά κινήματα. Έχοντας τελειώσει με αυτά ξεκινάει μια καινούργια εποχή με τους δικούς της σκοπούς. Η εποχή αυτή περιλαμβάνει κινήματα όπως η pop art, η conceptual art και η minimal art. Η θέση αυτή του Danto έχει κυρίως μια φιλοσοφική ματιά, όπως και τα Brillo Boxes θεωρεί πως έχουν μια καθαρά φιλοσοφική διάσταση. Μέχρι το 1964 οι καλλιτέχνες δεν ήταν σε θέση να προσδιορίσουν τον ορισμό της τέχνης λόγω του ότι δημιουργούσαν απλώς έργα τέχνης.

Από το 1964 και μετά αυτό το ζήτημα του ορισμού της τέχνης περνάει στα χέρια των φιλοσόφων, καθώς είναι οι μόνοι που μπορούν αν δώσουν μία θεωρητική απάντηση. Σε αυτή την περίπτωση η οριοθέτηση του τι είναι τέχνη περνάει στο επόμενο βήμα που είναι οι φιλόσοφοι. (Carroll, 2002, 19).

Κατά τον Danto, αυτό που σηματοδοτεί το τέλος της τέχνης δεν είναι ότι η τέχνη μετατρέπεται σε φιλοσοφία, αλλά από αυτό το σημείο η τέχνη και η φιλοσοφία πηγαίνουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η τέχνη πλέον απελευθερώνεται από την φιλοσοφία, καθώς δεν επιδιώκει να κατανοηθεί φιλοσοφικά. Η φιλοσοφία αναλαμβάνει πλέον τον προσδιορισμό της τέχνης με αποτέλεσμα να επιτρέπει στους

καλλιτέχνες να δημιουργούν οποιοδήποτε έργο είναι σημαντικό για αυτούς (Danto, 2002, 134).

Στο άρθρο “The End of Art?” ο Noël Carroll αναρωτιέται αν ο Danto έχει μπερδέψει το τέλος της τέχνης με το «θάνατο της ζωγραφικής». Η θεωρία αυτή του Danto διατυπώθηκε για πρώτη φορά το 1984, όπου ο «θάνατος της ζωγραφικής» ήταν ευρέως διαδεδομένος και αποδεκτός από θεωρητικούς της εποχής. Παρόλο που υπάρχει η αντίληψη ότι πρόκειται για μία ενιαία θεωρία, στην πραγματικότητα μιλάμε για δύο ανεξάρτητες έννοιες. Από την μία πλευρά, ο «θάνατος της ζωγραφικής» αναφέρεται σε μια θεωρία οριστικής λήξης. Ενώ από την άλλη πλευρά, το «τέλος της τέχνης» είναι μια θεωρία συνείδησης, το πώς δηλαδή μια ακολουθία γεγονότων τερματίζεται στη συνείδηση αυτής της αλληλουχίας στο σύνολό της (Danto, 2002, 137).

Με τα έργα του Warhol η συνεχόμενη ροή της τέχνης τελειώνει. Ο Danto έχει ονομάσει την εποχή μετά το τέλος της τέχνης ως μετα-ιστορική τέχνη, λόγω του ότι τα επόμενα έργα που δημιουργούνται ανήκουν μετά το τέλος της τέχνης και την ιστορία της (Carroll, 2002, 20). Με το τέλος της τέχνης δίνεται η δυνατότητα στους καλλιτέχνες να απελευθερωθούν και να δημιουργήσουν νέα έργα πρωτοποριακά και πολυδιάστατα τα οποία δεν υπόκεινται κάτω από κάποιο κίνημα ή ακολουθώντας συγκεκριμένους κανόνες. Πράγματι, όπως όντως παρατηρείται, τις επόμενες δεκαετίες υπάρχουν έργα τα οποία διχάζουν την κοινή γνώμη και άλλα τα οποία δημιουργούν τεράστιο παγκόσμιο σάλο με τα έργα τους. Τις περιόδους αυτές η τέχνη συνδυάζει πολλές φορές με την βιολογία και το Διαδίκτυο, χωρίς κάποιο όριο, βασιζόμενη στην κρίση του κάθε καλλιτέχνη.

Με το τέλος της τέχνης οι καλλιτέχνες μπορούν πλέον να προσπεράσουν το ζήτημα του ορισμού της, καθώς τους επιτρέπει να απελευθερωθούν καλλιτεχνικά και να δημιουργήσουν νέα έργα και πεδία πάνω στα οποία ορίζουν οι ίδιοι του κανόνες τους χωρίς την ανάγκη να προσδιορίζονται από το παρελθόν. Παρόλα αυτά οι φιλόσοφοι συνεχίζουν να προσπαθούν να δώσουν τον ορισμό της τέχνης, για να περιορίσουν την καλλιτεχνική μανία. Κατά τον Danto ο ανύπαρκτος προσδιορισμός της τέχνης θα έπρεπε να εμποδίζει τους καλλιτέχνες από τέτοια έργα και αντίθετα να καταλήξουν οι ίδιοι στο τι είναι τέχνη. Οι καλλιτέχνες θα πρέπει να σταματήσουν να είναι καλλιτέχνες για ένα χρονικό διάστημα και να γίνουν φιλόσοφοι με σκοπό την

επίλυση του προβλήματος που έχει προκύψει. Εφόσον τα όρια της τέχνης είναι πλέον ασαφή θα πρέπει πρώτα να δοθεί ο ορισμός της τέχνης και στη συνέχεια να αρχίσουν να δημιουργούνται νέα έργα τέχνης τα οποία υπόκεινται στον ορισμό.

Κατά τον Danto αν η ζωγραφική είναι αυτή που θα προσδιορίσει τα όρια της τέχνης τότε θα πρέπει να είναι λεκτική, καθώς να μπορέσει να διαμορφώσει τον ορισμό της τέχνης και να τον υποστηρίξει. (Carroll, 2002, 24) Ένα έργο ζωγραφικής δεν μπορεί να είναι μη λεκτικό, διότι οι πίνακες μπορούν να ενσωματώσουν λέξεις ώστε να παράγουν νόημα (Carroll, 2002, 26).

Με την άποψη του αυτή δημιουργείται ένα πρόβλημα. Όταν μιλάει για τέχνη μιλάει κυρίως για τη ζωγραφική. Ο ζωγράφος αυτό που κάνει είναι να αναμειγνύει χρώματα και να τα τοποθετεί στον καμβά. Πλέον υπάρχουν μορφές τέχνης όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος στα οποία πρέπει επίσης να δοθούν τα σαφή όρια τους και όχι να παραγκωνίζονται για χάρη μιας άλλης τέχνης. Παρόλα αυτά προτείνει πως όλοι οι καλλιτέχνες θα πρέπει να συμβάλουν στον ορισμό της τέχνης. Συνεπώς συμπεραίνουμε πως βάση αυτού αναφέρεται και στους φωτογράφους και στους κινηματογραφιστές (Carroll, 2002, 20-21).

Ο Danto υποστηρίζει ότι η ζωγραφική είναι η πρωτοποριακή τέχνη. Ο λόγος είναι ότι ο κινηματογράφος προκάλεσε μια εποχιακή κρίση ταυτότητας για τη ζωγραφική με τρόπο πιο τραυματικό από την κρίση ταυτότητας που υπέστη οποιαδήποτε άλλη τέχνη και έτσι ανάγκασε την ζωγραφική να εξελιχθεί. (Carroll, 2002, 22)

Ο Danto στο βιβλίο του “After the End of Art” ανέφερε πως το τέλος της τέχνης εμφανίζεται σε όλα τα έργα τέχνης μέχρι τότε και όχι μόνο στην ζωγραφική. Επίσης αναφέρει πως με την άνοδο της φωτογραφίας ως συνέχεια του τέλους της τέχνης τελειώνει η ζωγραφική όπως ήταν γνωστή μέχρι το 1964. Εφόσον πλέον έχει έρθει το τέλος της τέχνης και της ζωγραφικής, οι νέες μορφές τέχνης είναι αυτές που θα πρέπει να πρέπει να συνεχίσουν τον προσδιορισμό των ορίων της τέχνης (Danto, 1997, 195).

Κατά τον David Carrier, η ιδέα του «τέλους της τέχνης» του Danto προήλθε από τον Hegel, ο οποίος υποστήριξε πως η διάκριση μεταξύ της τέχνης και της φιλοσοφίας κατέρρευσε λόγω του τέλους της ιστορίας της τέχνης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Andy Warhol. Κατάφερε να αποδείξει πως ένα έργο τέχνης μπορεί να ταυτιστεί με ένα αντικείμενο καθημερινής χρήσης. Το 1964, στην έκθεση της Stable Gallery, στην Νέα Υόρκη, ο Warhol παρουσίασε ως έκθεμα τα Brillo Boxes. Ουσιαστικά αυτό που παρουσιαζόταν ήταν κουτιά κατασκευασμένα από κοντραπλακέ, με σκοπό την αντιγραφή των αληθινών χάρτινων κουτιών, που είχαν ως σκοπό την αποθήκευση και τη μεταφορά ενός προϊόντος με την επωνυμία Brillo soap pads. Ο Warhol δημιούργησε έξι διαφορετικά είδη αυτών των κουτιών. Με το έργο “Brillo Boxes” ο Warhol θέλησε να απευθυνθεί στην ποπ κουλτούρα της εποχής και κυρίως στα λαϊκά στρώματα. Τα συγκεκριμένα κουτιά δημιούργησαν μια βάση για να έρθει το κοινό πιο κοντά στην ποπ κουλτούρα.

Για τον Danto, η κίνηση του Warhol να κατασκευάσει από την αρχή τα κουτιά και να μην παρουσιάσει τα αυθεντικά ήταν πολύ σωστή, καθώς τα αληθινά κουτιά δεν θα είχαν κάποιον καλλιτεχνικό ρόλο. Αντίθετα, πλέον έχει φιλοσοφικό ρόλο με εκπληκτική απεικόνιση των δικών του μεθοδολογικών θεμάτων (Seiple, 2003, 44).

Όπως ήταν λογικό ο Danto αναρωτήθηκε εάν πρόκειται όντως για ένα έργο τέχνης, αλλά και πιο είναι το νόημα της ύπαρξης τους στο συγκεκριμένο χώρο της έκθεσης. Προσπάθησε να εξηγήσει, λοιπόν, γιατί το συγκεκριμένο έκθεμα του Warhol είναι άξιο ώστε να θεωρηθεί ως έργο τέχνης και να παρουσιαστεί σε μία γκαλερί, ενώ τα πραγματικά Brillo Boxes δεν θεωρούνται τέχνη. Κατ’ επέκταση βοήθησαν τον Danto να επαναπροσδιορίσει το τι είναι τέχνη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, από το 1964, να αρχίσει να διαμορφώνεται η άποψη του Danto για το τέλος της τέχνης.

Ο Danto είχε βαθύ σεβασμό προς τους καλλιτέχνες όχι μόνο για τα έργα που δημιούργησαν, αλλά και γιατί και έθεταν φιλοσοφικά ζητήματα αλλά και προσπάθησαν να τα λύσουν είτε άμεσα είτε έμμεσα.

Στο βιβλίο “After the End of Art” ο Danto δίνει έναν νέο ορισμό της τέχνης. Ο ίδιος επιλέγει να είναι αρκετά προσεκτικός πάνω σε αυτό το θέμα, θέτοντας δύο απαραίτητες προϋποθέσεις. Στο ορισμό του καταλήγει πως για να θεωρηθεί κάτι ως έργο τέχνης θα πρέπει να αναφέρεται σε κάτι και να έχει ένα δικό του νόημα. Με τον δεύτερο όρο, συνεπάγεται και η ανακάλυψη ενός τρόπου για την επιτυχή παρουσίαση του έργου.

Παρόλη την προσπάθεια του Danto για τον ορισμό της τέχνης ο ίδιος γνωρίζει ότι οι δύο αυτοί όροι δεν είναι αρκετοί για να προσδιορίσουν με ακρίβεια ποια είναι πραγματικά έργα τέχνης. Παρόλα είναι μία προσπάθεια της διάκρισης των έργων τέχνης από τα καθημερινά αντικείμενα, όπως στο παράδειγμα των Brillo Boxes.

Για τον Danto οτιδήποτε μπορεί να είναι τέχνη, αλλά όχι σε κάθε σημείο της ιστορία. Για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να θεωρείται ως έργο τέχνης στον εικοστό αιώνα, αλλά όχι στον Μεσαίωνα ή στην Αναγέννηση. Για να μπορέσει κάτι να θεωρηθεί ως έργο τέχνης θα πρέπει να συμβαδίζει με τις θεωρίες της τέχνης της εποχής του.

Ο Danto στο βιβλίο του «Η μεταμόρφωση του κοινότοπου» αναφέρει χαρακτηριστικά πως δεν ενδιαφέρονται όλες οι μορφές τέχνης για την φιλοσοφία, όπως και η φιλοσοφία δεν συναρπάζεται με όλα τα είδη της τέχνης όσο μαγευτική και να είναι προς το κοινό (Danto, 2004, 102). Σε κάθε περίπτωση όμως ο ορισμός της τέχνης αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της τέχνης. Κατά τον ίδιο:

«ορισμένοι από τους καλύτερους φιλοσόφους της φιλοσοφίας – και της τέχνης – επιμένουν στην ιδέα ότι είναι αδύνατον να δοθεί ένας ορισμός της τέχνης, ότι είναι λάθος να επιχειρήσει κανείς να δώσει έναν τέτοιο ορισμό, όχι επειδή δεν υπάρχουν όρια στην τέχνη, αλλά επειδή τα όρια αυτά δεν μπορούν να καθοριστούν με τις συνήθεις μεθόδους. Αν όμως είναι αδύνατον να δοθεί ένας ορισμός της τέχνης, τότε, δεδομένου ότι τα όρια ανάμεσα στη φιλοσοφία της τέχνης και στην τέχνη έχουν εξαλειφθεί, είναι αδύνατον να δοθεί ένας ορισμός στη φιλοσοφία της τέχνης, αλλά και στην ίδια τη φιλοσοφία.» (Danto, 2004, 106)

Από τους βασικότερους εκφραστές της θεωρίας του τέλους της τέχνης είναι ο Hegel, που αποτελεί και θεωρητικό πρόγονο του Danto. Για τον Hegel το τέλος της τέχνης συνδέεται άμεσα με την σκέψη του και ελάχιστα με την πραγματική ιστορία της τέχνης. Ο ίδιος πίστευε πως μετά το τέλος της η τέχνη μπορεί να ξεπεράσει την διακοσμητική και ψυχαγωγική χρήση της.

Η φιλοσοφία της τέχνης, όπως αναφέρεται από τον Hegel, διαφέρει αρκετά από αυτή του Danto. Αυτό οφείλεται στο ότι ο Hegel αναφέρεται στην τέχνη του 1820 με 1830, ενώ ο Danto αναφέρεται στο 1964.

Ο τρόπος σκέψης του Hegel μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ρομαντικός», καθώς συγκαταλέγεται ανάμεσα στους γερμανούς ρομαντικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ρομαντισμός, που διέπει τον Hegel, υποστήριξε ότι η τέχνη είναι ανώτερη από τη φιλοσοφία. Αυτό συμβαίνει επειδή ο ισχυρισμός του ρομαντισμού για ανωτερότητα βασίστηκε στο γεγονός ότι, αντίθετα από την απλή φιλοσοφία, η τέχνη παρουσιάζει τις ιδέες της σε αισθητική μορφή. Αυτή ήταν η καθοριστική θέση του γερμανικού ρομαντισμού, που εξύμνησε την τέχνη και τους καλλιτέχνες στο μεγαλύτερο σχέδιο της ζωής του. Το σύνολο της τέχνης της εποχής του ρομαντισμού υποστήριξε πως στην τέχνη βρέθηκε η πραγματική θρησκεία και ο υποβιβασμός της φιλοσοφίας μπροστά στην τέχνη.

Για τον Hegel υπάρχουν τρία στάδια στην τέχνη τα οποία περιλαμβάνουν διαφορετικά είδη σχέσεων μεταξύ της τέχνης και της σημασίας της. Τα στάδια αυτά είναι το συμβολικό, το κλασικό και το ρομαντικό. Το συμβολικό στάδιο υπάρχει όταν η τέχνη και η σημασία της έχει κάποια σχέση μεταξύ τους, έστω και μικρή. Το κλασικό στάδιο όταν υπάρχει μεταξύ τους μια ταυτότητα. Ενώ το ρομαντικό στάδιο, όταν υπάρχει κάποια πνευματική αναφορά για την τέχνη. (Danto , 1999, 7)

Το τέλος της τέχνης για τον ίδιο σημαίνει την απελευθέρωση του καλλιτέχνη από οποιοδήποτε τέτοιο σύνολο περιορισμών. Πλέον οι καλλιτέχνες δεν δέχονται την απεικόνιση ενός αντικειμένου με συγκεκριμένη νοοτροπία. Ο καλλιτέχνης πλέον είναι σε θέση να δημιουργήσει την δική του τέχνη χωρίς περιορισμούς.

Ο Hegel δεν θα μπορούσε να προβλέψει τον τρόπο με τον οποίο έχει εξελιχθεί η τέχνη σήμερα. Παρόλα αυτά έχει αναφέρει πως οποιοδήποτε υλικό και με οποιοδήποτε τρόπο μπορεί να θεωρηθεί τέχνη, με την προϋπόθεση ότι δεν αντιτίθεται στον κανόνα του να είναι το έργο ωραίο και ικανό για καλλιτεχνική μεταχείριση. Για τον Hegel "κάθε μορφή και κάθε υλικό είναι τώρα στην υπηρεσία και την εντολή του καλλιτέχνη του οποίου το ταλέντο και η ιδιοφυΐα απελευθερώνεται ρητά από τον προγενέστερο περιορισμό σε μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης". Σε αυτό το σημείο δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως ο Hegel προσδιορίζει το ωραίο στην τέχνη με τα κριτήρια που ίσχυαν την δεκαετία του 1820. (Danto , 1999, 7)

### 6.3 Αισθητική

Η αισθητική είναι ένα μεγάλο κομμάτι στο προσδιορισμό ενός έργου τέχνης. Το τι προσδιορίζει ένα έργο τέχνης ως έργο τέχνης επαφίεται ξεκάθαρα στην αισθητική αντίληψη που έχει ο καθένας βλέποντας το. Μην ξεχνάμε άλλωστε πως η διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο τέχνης και σε ένα οποιοδήποτε αντικείμενο είναι ξεκάθαρα ο αισθητικός προσδιορισμός του, κάτι το οποίο ελλοχεύει τον κίνδυνο να καταστήσει τον ορισμό της τέχνης ως μια κυκλική έννοια. Ο θεατής θα πρέπει να είναι σε θέση να προσδιορίσει αρχικά ένα αντικείμενο ως έργο τέχνης από τα φυσικά αντικείμενα και έπειτα να αντιδράσει ανάλογα. (Danto, 2004, 159)

Σύμφωνα με τον George Dickie, όπως αναφέρει στο βιβλίο του ο Danto, «εάν κάτι δεν μπορεί να εκτιμηθεί δεν μπορεί να είναι έργο τέχνης». Για τον Dickie, ο ορισμός της τέχνης πρέπει απαραίτητως να περιλαμβάνει μία αξία, είτε χρηματική είτε αισθητική είτε οποιαδήποτε άλλη. Η διαφορά, σύμφωνα με τον Dickie, ανάμεσα σε τέχνη και μη τέχνη είναι ότι αφορά διαφορετικά αντικείμενα. Σε αυτή τη περίπτωση δεν αναφέρεται αποκλειστικά σε έργα τέχνης και καθημερινά αντικείμενα καθώς θα καταλήξει να δημιουργεί μια κυκλική έννοια. Σε αυτή την περίπτωση δίνει το παράδειγμα της «Κρήνης» του Duchamp. Το έργο αποτελείται από ένα ουρητήριο με γυαλιστερή λευκή επιφάνεια όπως και τα χιλιάδες ίδια που υπάρχουν. Παρόλα αυτά για τον Dickie το έργο δεν είναι ένα απλό ουρητήριο το οποίο παρουσιάζεται σε μια έκθεση. Αντίθετα, για τον ίδιο είναι ένα έργο τέχνης, λόγω της κίνησης του Duchamp να το εκθέσει. Το έργο είναι «τολμηρό, αναισχυντο, ασεβές, πνευματώδες και έξυπνο», δεν διαθέτει δηλαδή τις ιδιότητες ενός απλού ουρητηρίου, με αποτέλεσμα να είναι και αυτό που το καθιστά έργο τέχνης. (Danto, 2004, 160-161)

Για τον Danto υπάρχουν δύο είδη αισθητικών αντιδράσεων. Το πρώτο είδος εμφανίζεται όταν αντιμετωπίζουμε ένα έργο τέχνης ενώ το δεύτερο ένα καθημερινό αντικείμενο παρόμοιο με το αντίστοιχο έργο τέχνης. Συνεπώς δεν μπορούμε να δώσουμε έναν ορισμό της τέχνης βασιζόμενοι στην αισθητική που δημιουργεί ένα έργο ή αντικείμενο βλέποντας το, καθώς ο ορισμός της τέχνης χρησιμοποιεί την αισθητική αντίληψη η οποία βοηθάει στο να ξεχωρίσει τι είναι τέχνη και τι καθημερινό αντικείμενο. (Danto, 2004, 162)

Ο Danto πίστευε ότι δύο αντικείμενα, το ένα έργο τέχνης και το άλλο όχι, αλλά που μοιάζουν μεταξύ τους τόσο στενά όσο απαιτείται για τους σκοπούς του

επιχειρήματος, θα έχουν πολύ διαφορετικές αισθητικές ιδιότητες. Παρόλα αυτά δεν μπορούσε να αντιληφθεί τη διαφορά στις αισθητικές ιδιότητες. Η διαφορά αυτή προϋποθέτει μία λογική διαφορά. Σε αυτή τη περίπτωση οι αισθητικές ιδιότητες δεν θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος του ορισμού της τέχνης καθώς προκαλούν τα ίδια συμπεράσματα. Ο ίδιος αποδέχεται πως υπάρχει ένα σύνολο ιδιοτήτων το οποίο όμως αντικατοπτρίζεται και στις δύο περιπτώσεις. Παρόλα αυτά, δεν είναι σίγουρος εάν υπάρχουν δύο είδη αισθητικών ιδιοτήτων. Αλλά είτε υπάρχουν είτε όχι χρειάζεται ο ορισμός της τέχνης για να μπορέσει να δημιουργήσει τις αισθητικές διαφορές και να ξεχωρίσει το έργο τέχνης από το απλό αντικείμενο. (Danto, 1993, σ275)

Για την Susan Buck-Morss η αισθητική είναι μια μορφή γνώσης του σώματος. Θεωρεί την αισθητική ως ενσυναίσθηση παρά ως συμπάθεια προς κάτι, διότι είναι ικανή να παράγει αλληλεγγύη με εκείνους που δεν ανήκουν στην ίδια ομάδα, οι οποίοι δεν μοιράζονται μία συλλογική ταυτότητα. Αυτό ισχύει και για τα έργα με αισθητική αξία. Σύμφωνα με την Buck-Morss η αισθητική αποτελεί για αυτή μια θεμελιωδώς γνωστική εμπειρία. (Kester, 1997, 39)

Η αισθητική για τον Danto είναι «το πώς δείχνουν τα πράγματα, σε σχέση με τους λόγους που προτιμάει κανείς να δείχνουν με τον έναν και όχι με τον άλλον τρόπο» (Danto, 2013, 186).

Σε αυτό το σημείο ο Danto δίνει το παράδειγμα της δημιουργίας μιας αφίσας για την Αμερικάνικη Εταιρία Αισθητικής στην οποία διατέλεσε ως πρόεδρος. Η αφίσα δημιουργήθηκε για την συμπλήρωση πενήντα χρόνων από την ίδρυση της. Ο Danto ζήτησε από τον Saul Steinberg, να δημιουργήσει την επετειακή αφίσα και ο Steinberg δέχτηκε με τον όρο να δουλέψει χωρίς πίεση. Ο Danto θέλοντας να αναδειχθεί η αισθητική της εταιρίας στην αφίσα, ζήτησε από τη γραμματεία του *Journal of Aesthetics and Art Criticism* να ταχυδρομήσει στον κάποια τεύχη του περιοδικού και να ξεκινήσει την δημιουργία της αφίσας. Σύμφωνα με τον Danto ο Steinberg ενθουσιάστηκε με τον τρόπο που ήταν γραμμένη η λέξη *AEsthetics*, παρά με το περιεχόμενο των περιοδικών. Η ιδέα του για την αφίσα βασίστηκε σε ένα προηγούμενο έργο του το οποίο αναπαριστούσε ένα τοπίο και δίπλα ένα μεγάλο E. Στον πίνακα το E «ονειρεύεται ένα πιο κομψό και ωραίο E το οποίο είναι κλεισμένο μέσα σε ένα συννεφάκι από κόμικς. Πάνω σε αυτή του την ιδέα ο Steinberg δημιούργησε την αφίσα αλλάζοντας το E στο συννεφάκι με τον δίφθογγο *AE* από την λέξη *AEsthetics*. Συνεπώς



πλέον το Ε «ονειρεύεται» να γίνει το ΑΕ. Με την δημιουργία αντιτύπων ο Danto συνειδητοποίησε ότι οι αισθητικοί δεν ενδιαφέρθηκαν για την αφίσα, σε αντίθεση με τους ιστορικούς τέχνης. Παρόλα αυτά για τον Danto, ο Steinberg πλησίασε αρκετά κοντά στην επίλυση του ζητήματος (Danto, 2013, 186).



Εικόνα2 American Society for AEsthetics, 1992, Steinberg

Στο μεγαλύτερο κομμάτι της ιστορίας η αισθητική είχε έναν αρκετά περιθωριακό ρόλο στον κλάδο της φιλοσοφίας. Η αισθητική ήταν ένα κομμάτι της φιλοσοφίας με το οποίο οι ίδιοι οι φιλόσοφοι δεν ήθελαν να ασχοληθούν, καθώς υπήρχε η αντίληψη πως δεν ασχολούνταν με σημαντικά ζητήματα και άρα δεν υπήρχε κάποιος ιδιαίτερος λόγος για να εντρυφήσει κανείς σε αυτήν. Συνεπώς, η αισθητική έπαιζε ελάχιστο, έως μηδαμινό ρόλο στον τομέα της φιλοσοφίας. Με την περιθωριοποίηση της αισθητικής στην φιλοσοφία έχει επηρεαστεί και ο τομέας της τέχνης. Αυτό έχει δημιουργήσει ως αποτέλεσμα να παραβλέπεται και να αγνοείται ο ρόλος της αισθητικής στην τέχνη (Danto, 2013, 194).

Για τον συγγραφέα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της αισθητικής έπαιξε ο Duchamp. Ως σημαντικότερη άποψη του ήταν το ότι η σημασία ενός έργου τέχνης δεν

βρίσκεται στην αισθητική αξία που προσφέρει στους θεατές όπως γινόταν δεκτό εκείνη την εποχή. Αντίθετα, ο Duchamp, πίστευε πως ήδη είχε δοθεί αρκετά μεγάλη σημασία στο θέμα της αισθητικής. Ο ίδιος σε συνέντευξη είχε δηλώσει πως σκοπός του ήταν να μετριάσει την υπερβολική σημασία που ήδη δινόταν στην αισθητική (Danto, 2013, 195-196).

Το πρόβλημα της αισθητικής για τον Danto ξεκίνησε με τα Brillo Boxes του Warhol. Το έκθεμα “Brillo Boxes” ήταν παρόμοιο με τα χαρτοκιβώτια που μετέφεραν τα προϊόντα Brillo και για αυτό έπρεπε να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στα καθημερινά αντικείμενα. Η διάκριση αυτή θα έπρεπε να εξηγεί γιατί το έργο του Warhol να θεωρείται ως έργο τέχνης ενώ αυτό του James Harvey, του δημιουργού των χαρτόκουτων, ήταν ένα απλό αντικείμενο. Για τον Danto αυτή η διάκριση πρέπει να γίνει βάση αισθητικής και όχι βάση υλικού, διότι είναι φανερό πως τα αυθεντικά κουτιά είναι κατασκευασμένα από χαρτόνι, ενώ τα κουτιά του Warhol από κόντρα πλακέ. Παλαιότερα ο Danto είχε εκφράσει την άποψη πως εφόσον τα δύο κουτιά δεν διέφεραν προς την εμφάνιση τους δεν θα διέφεραν και προς την αισθητική τους αξία. Παρόλα αυτά, η άποψη του πάνω στο συγκεκριμένο θέμα άλλαξε. (Danto, 2013, 197-203).

Για την κατασκευή των κουτιών ο Warhol χρησιμοποίησε ως πρότυπο τα κουτιά του Harvey. Για αυτό το λόγο ο Danto ανέφερε πως ο Warhol οικειοποιήθηκε την ιδέα του Harvey. Το αποτέλεσμα αυτού ήταν η αισθητική αξία των κουτιών να πιστώνεται στον Harvey. Για τον Danto η αισθητική δεν αποτελεί μέρος του ορισμού της τέχνης, αλλά υποστηρίζει πως μπορεί να είναι στοιχείο της τέχνης. (Danto, 2013, 197-203).

## Η τέχνη της εποχής μας

Ένα από τα σύγχρονα πεδία τέχνης του εικοστού αιώνα είναι η βιοτέχνη (bioart ή transgenic art). Η βιοτέχνη αποτελείται από την ένωση της τέχνης, της βιολογίας και της τεχνολογίας. Η βιοτέχνη, όπως την γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίστηκε την δεκαετία του 90 και κατάφερε να τραβήξει από νωρίς το ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο επετεύχθη χάρις τα τολμηρά και πρωτοπόρα έργα της. Παρόλο που η βιοτέχνη αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην τέχνη και στην επιστήμη, για την επιτυχή ολοκλήρωση των έργων της χρησιμοποιεί σε πολύ μεγάλο βαθμό την και την τεχνολογία. Σε αυτά τα έργα συχνά περιλαμβάνονται καλλιέργειες βακτηρίων, γενετική τροποποίηση των ζώντων οργανισμών αλλά και πειραματισμοί με την φύση και το ανθρώπινο σώμα.

Ο Jeff Koons αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα παραδείγματα της contemporary art. Γεννήθηκε το 1955 στην Αμερική και από τα νεανικά του χρόνια άρχισε να ασχολείται με την τέχνη. Ο ίδιος ασχολείται με την θεματολογία της ποπ κουλτούρας της εποχής του, δημιουργώντας έτσι κατασκευές αντικειμένων τα οποία αποτελούν τα πιο δημοφιλή και ακριβοπληρωμένα έργα του. Ο Koons ξεκίνησε την πρώτη του ατομική έκθεση το 1980, όπου και συνεχίζει μέχρι σήμερα (Zoller, 2010,σ.2), (Frank, 2009, σ.19). Κάποια από τα πιο γνωστά έργα του τα οποία έγιναν αποδεκτά από το κοινό είναι το “Balloon Rabbit”, το “Balloon Dog” και το “Puppy”.

Τα έργα “Balloon Rabbit” και “Balloon Dog” αποτελούν κατασκευές από μεταλλικά μπαλόνια διαφόρων χρωμάτων. Και τα δύο έργα έχουν ύψος τρία μέτρα και είναι κατασκευασμένα από ανοξείδωτο κράμα γάλυβα-χρωμίου και κατασκευασμένο με ακρίβεια και με ημιδιαφανή επιστρώση χρωμάτων. Παρόλο το εντυπωσιακό και επιβλητικό ύψος τους τα έργα του Koons δεν διαθέτουν κάποιο νόημα πίσω από την ιδέα της κατασκευής τους. Ίσως ο μόνος λόγος ύπαρξης τους είναι καθαρά εγωκεντρικός ώστε να ικανοποιήσει την ματαιοδοξία και την επιθυμία προβολής και αναγνώρισης του δημιουργού τους. Σύμφωνα με το περιοδικό Daily Art Magazine το έργο του Koons “Balloon Dog”, σε πορτοκαλί χρώμα, αποτελεί το πιο ακριβοπληρωμένο έργο ζωντανού καλλιτέχνη που πωλείται σε δημοπρασία (Stanska, 2018).



Εικόνα3 Balloon Dog, Jeff Koons Εικόνα4 Balloon Rabbit, Jeff Koons

Ακόμη ένα από τα γνωστότερα έργα του Koons είναι το “Puppy”, το οποίο δημιουργήθηκε το 1992. Το συγκεκριμένο έργο αναπαριστά έναν σκύλο ο οποίος αποτελεί μια κατασκευή από λουλούδια. Το “Puppy” απεικονίζει ένα σκύλο, ράτσας τεριέ, τεσσεράμισι μέτρων και δεκαέξι τόνων το οποίο εσωτερικά υποστηρίζεται από μια μεταλλική κατασκευή που έχει τέσσερις ορόφους και σύστημα άρδευσης. Η μεταλλική κατασκευή καλύπτεται από χόμα και ύφασμα πάνω στο οποίο καρφώνονται τα λουλούδια, τα οποία αποτελούν το εξωτερικό περίβλημα του έργου και ανανεώνονται κάθε έξι μήνες. Από το 1997 το “Puppy” βρίσκεται στην είσοδο του Guggenheim Museum στο Bilbao χωρίς να έχει μετακινηθεί από τότε. Κατά τον Koons μπορεί να παρομοιαστεί με τον σκύλο που έχει ο καθένας σπίτι του. Παράλληλα, λόγω της τεράστιας αύξησης των επισκεπτών στο μουσείο, εξαιτίας του “Puppy”, έχουν γίνει προσπάθειες αντιγραφής του οι οποίες διαφέρουν, κυρίως, ως προς το υλικό κατασκευής. (Zulaika, 2004, 150)

Παρόλα αυτά η αξία αυτού του έργου είναι κυρίως οικονομική και αισθητική και δεν υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο νόημα στην κατασκευή του. Έτσι αποτελεί απλά ένα διακοσμητικό στοιχείο μπροστά από την είσοδο ενός μουσείου το οποίο αποτελεί πόλο έλξης εκατομμυρίων τουριστών.



Εικόνα 5 Puppy, Jeff Koons

Ο Eduardo Kac, ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της βιοτέχνης, ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με αυτήν. Ο Kac γεννήθηκε το 1962 στην Βραζιλία και από την δεκαετία του 1980 άρχισε να ασχολείται επαγγελματικά με την τέχνη. Κατά την δεκαετία του 1990 άρχισε να ασχολείται με την βιοτεχνολογία και την γενετική, δημιουργώντας έτσι τα πρώτα του εκθέματα.

Το πρώτο έργο του Kac, για την βιοτέχνη, ονομάστηκε “Genesis” και ολοκληρώθηκε το 1999. Το πείραμα διερευνά την σχέση μεταξύ βιολογίας, συστημάτων πεποιθήσεων, τεχνολογίας των πληροφοριών και της αλληλεπίδρασης της ηθικής και του Διαδικτύου. Σε αυτή τη περίπτωση ο Kac μετέφρασε μια πρόταση από το βιβλίο της Γένεσης σε κώδικα Morse και την χορήγησε ως γονίδια στο DNA των βακτηρίων, τα οποία παρουσιάστηκαν ως έκθεμα σε γκαλερί. Τα βακτήρια που χρησιμοποίησε περιείχαν μια μεταλλαγμένη έκδοση του GFP που ονομάζεται "ενισχυμένη κυανή φθορίζουσα πρωτεΐνη" (ECFP) και λάμπει με μπλε χρώμα όταν έρχεται σε επαφή με υπεριώδη ακτινοβολία (UV). Τα τροποποιημένα γονίδια ονομάστηκαν Genesis. Η πρόταση που χρησιμοποίησε ήταν η εξής: «Αφήστε τον άνθρωπο να κυριαρχήσει πάνω στα ψάρια της θάλασσας και πάνω στα πτηνά του αέρα και πάνω σε κάθε ζωντανό που κινείται πάνω στη γη.» Κατά τον Kac η συγκεκριμένη φράση θα μπορούσε να δείξει την υπεροχή του ανθρώπου πάνω στην φύση. Για να ολοκληρώσει το έργο του χρησιμοποίησε υπεριώδες φως το οποίο ήταν αυτό που προκάλεσε τελικά μετάλλαξη των βακτηρίων. Μετά την παρουσίαση τους στο κοινό

τα μεταλλαγμένα γονίδια ξαναμεταφράστηκαν σε κώδικα Morse και μετά στα αγγλικά. Με την τελευταία μετάφραση παρατηρήθηκε πως η αρχική φράση είχε αλλάξει. Το Genesis πραγματοποιήθηκε το Σεπτέμβρη του 1999 στο O.K. Center for Contemporary Art in Linz στην Αυστρία και αποτελούσε μέρος του Ars Electronica Festival 1999. Κατά την διάρκεια της έκθεσης το κοινό μπορούσε να συνεισφέρει στο έργο του Kac πατώντας απλά ένα κουμπί. Με την ενεργοποίηση του κουμπιού έπεφτε πάνω στα βακτήρια υπεριώδη ακτινοβολία η οποία προκαλούσε τις μεταλλάξεις των γονιδίων (Vaage, 2011, 25).



Εικόνα 6 Genesis, Eduardo Kac



Εικόνα 7 Μετάφραση αγγλικών σε DNA και DNA σε αγγλικά, Eduardo Kac

Το 2001 το “Genesis” επεκτάθηκε, καθώς ο Kac δημιούργησε μια νέα σειρά έργων τέχνης η οποία είχε ως βάση της το αρχικό “Genesis”. Η νέα σειρά με τίτλο “The

Genesis series” περιλαμβάνει τα έργα “Encryption Stones”, “Fossil Folds”, “Transcription Jewels”, “The Book of Mutations”, “In our own image I” και το “In our own image II”. Τα συγκεκριμένα έργα είναι αποτυπωμένα πάνω σε γρανιτένιες πλάκες χαραγμένα με λέιζερ. Αυτό που αναπαριστούν είναι η πρωτότυπη και η μεταλλαγμένη πρόταση που παρουσιάστηκε στα αγγλικά, σε Morse και σε κώδικα DNA (Vaage, 2011, 27-28).



Εικόνα 8 Fossil Folds #9 #1 #12, Eduardo Kac



Εικόνα 9 The Book of Mutations, Eduardo Kac

Ένα από τα σημαντικότερα και δημοφιλέστερα έργα του Kac, αλλά και της ίδιας της βιοτέχνης είναι το “GFP Bunny”, που ουσιαστικά πρόκειται για ένα λευκό κουνέλι με κόκκινα μάτια το οποίο έχει υποστεί γενετική μετάλλαξη. Η έναρξη του πειράματος τοποθετείται στο 2000. Σύμφωνα, πάλι, με την ιστοσελίδα του Kac, το κουνέλι γεννήθηκε γενετικά μεταλλαγμένο σε εργαστήριο.

Όπως φαίνεται και στην παρακάτω εικόνα (Εικόνα 3) η Alba είναι ένα φυσιολογικό κουνέλι. Από την στιγμή, όμως, που θα φωτιστεί με μπλε λάμπα, το δέρμα

και η γούνα της θα εκπέμπουν ένα πράσινο φωσφορίζον χρώμα (Εικόνα 4). Σε κανονικές συνθήκες φωτισμού η μετάλλαξη είναι αόρατη. Η Alba αποτελεί ένα γενετικά τροποποιημένο ζώο, στο οποίο έχει τροφοδοτηθεί το γονίδιο GFP, προκαλώντας της την σημερινή κατάσταση. Για να μπορέσει να επιτευχθεί η μετάλλαξη έχει εισαχθεί στο DNA του κουνελιού ξένο DNA (από ζώα, βακτήρια, μύκητες ή ιούς). Κατά τον Kac, τέτοιου είδους πειράματα έχουν ως σκοπό την δημιουργία οργάνων, τα οποία αργότερα θα χρησιμοποιηθούν για μεταμόσχευση σε ανθρώπινους οργανισμούς (Kac, επίσημη ιστοσελίδα Kac).

Από αυτή την μετάλλαξη η Alba έχει σταματήσει να θεωρείται από πολλούς ως «φυσιολογική», παρόλα αυτά το “GFP Bunny” έθεσε πολλά ερωτήματα ηθικής αλλά και μια διεθνή διαμάχη για το αν πρέπει να θεωρηθεί Alba ως τέχνη. Με την εμφάνιση της διαγονιδιακής μετάλλαξης προέκυψαν ποικίλες αντιδράσεις ως προς τα όρια της τέχνης. Κατά τον ίδιο τον Kac η Alba, μόνη της δεν αποτελεί έργο, παρά μόνο αν βρίσκεται σε ένα σύνολο πολλών παρόμοιων γενετικά μεταλλαγμένων ζώων.



Εικόνα 10 Eduardo Kac και Alba Εικόνα 11 Alba, γενετικά τροποποιημένο ζώο

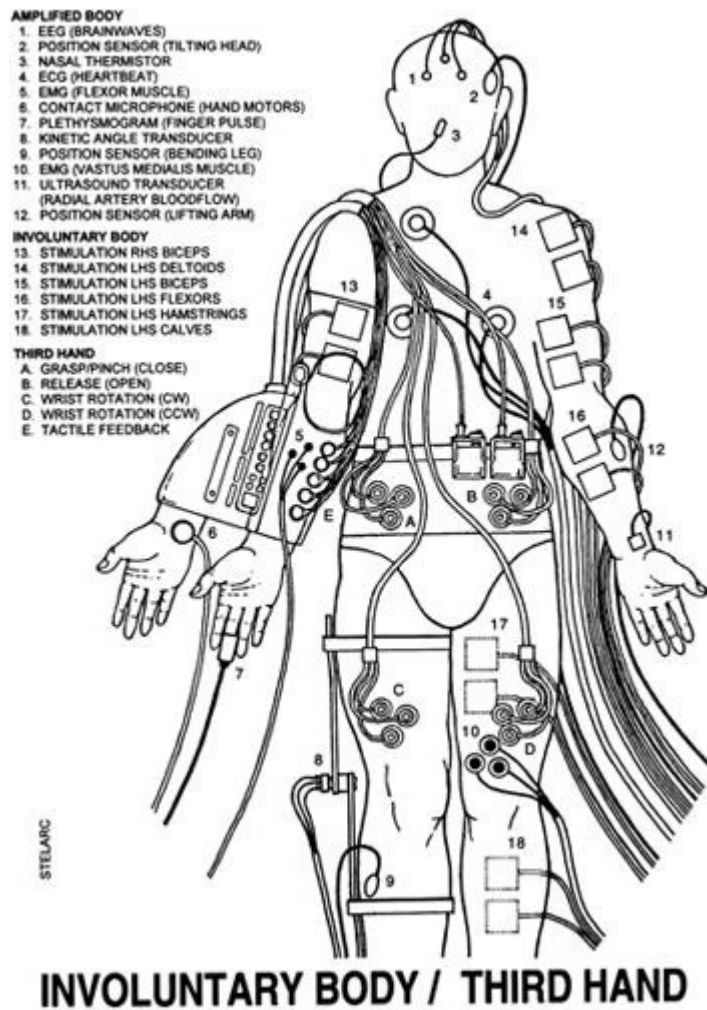
Ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς της βιοτέχνης είναι ο επονομαζόμενος Stelarc (γεννημένος ως Στέλιος Αρκαδίου). Ο Αρκαδίου γεννήθηκε το 1946 στην Λεμεσό της Κύπρου και το 1972 άλλαξε και επίσημα το όνομα του σε Stelarc (το οποίο αποτελεί συνδυασμό του ονοματεπώνυμου του). Ο Stelarc



ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με τις δυνατότητες που μπορεί να αποκτήσει το ανθρώπινο σώμα με την βοήθεια της τεχνολογίας, στοχεύοντας στην κατασκευή ενός ανδροειδούς (Farnell, 1999, 129). Σε αντίθεση με τον Kas, που χρησιμοποιούσε πειραματόζωα, ο Stelarc διεξήγαγε τα πειράματα των ερευνών του πάνω στο δικό του σώμα, μετατρέποντας τον σε ανθρώπινο πειραματόζωο του εαυτού του.

Ένα τα πρώτα του έργα είναι το “Third Hand”. Το πείραμα έχει την εμφάνιση ενός ανθρώπινου μηχανικού χεριού. Η κατασκευή συνδέεται στο δεξί χέρι του Stelarc ως πρόσθετο, στις διαστάσεις όμως του κανονικού του χεριού. Η κατασκευή είναι καλυμμένη με λατέξ καθώς είναι απαραίτητη η προστασία του μηχανισμού και των αισθητήρων του. Ο παραμικρός τραυματισμός μπορεί να επηρεάσει το πείραμα. Παράλληλα, αναφέρει πως είναι κατασκευασμένο από αλουμίνιο, ανοξείδωτο ατσάλι, ακρυλικό, ηλεκτρονικά λατέξ, ηλεκτρόδια, καλώδια και μπαταρία. Ο καρπός έχει την δυνατότητα περιστροφής 290° και υπάρχει και σύστημα αφής. Οι κινήσεις του χεριού ελέγχονται από ηλεκτρικά σήματα των μυών (που ενεργοποιούνται από σήματα EMG), συνήθως από τους κοιλιακούς και τους μύες των ποδιών για ανεξάρτητες κινήσεις των τριών χεριών. Τα αποτελέσματα της κάθε χρήσης του χεριού συλλέγονται και χρησιμοποιούνται στην βελτιστοποίηση του (Kas, 1997, 65).

Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Stelarc, το “Third Hand” αρχικά σχεδιάστηκε ως ημι-μόνιμη προσάρτηση στο σώμα, αλλά λόγω του ερεθισμού του δέρματος από το πήκτωμα ηλεκτροδίου και του βάρους του χεριού, της δομής υποστήριξης και της μπαταρίας (περίπου δύο κιλά), δεν μπορούσε να φορεθεί συνεχώς και έτσι έγινε μια ειδική συσκευή απόδοσης. Για αυτό το λόγο έχει χαρακτηριστεί και από πολλούς ως ανδροειδές (Ανώνυμος, επίσημη ιστοσελίδα Stelarc).

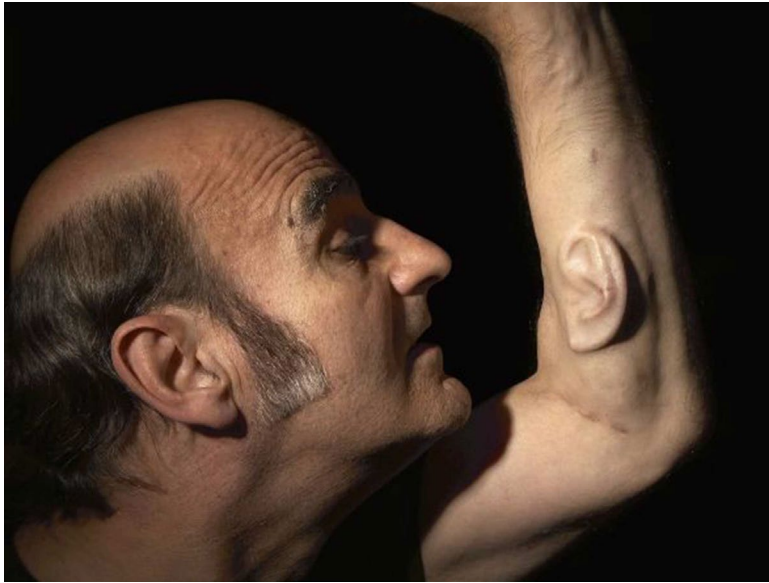


Εικόνα 12 Third Hand, Stelarc

Ίσως το γνωστότερο πείραμα του Stelarc είναι η εμφύτευση ενός τρίτου αυτιού στο σώμα του. Η επιθυμία του για την απόκτηση ενός τρίτου αυτιού ήρθε μετά την κατασκευή του τρίτου χεριού (που ενεργοποιείται από σήματα EMG) και ενός εικονικό βραχίονα (που οδηγείται από γάντια με αισθητήρα). Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του Stelarc, όλος αυτός ο επιπλέον εξοπλισμός αποτελεί προσθετικά αντικείμενα που αυξάνουν την αρχιτεκτονική του σώματος, μηχανικά εκτεταμένα λειτουργικά συστήματα των σωμάτων και κομμάτια των σωμάτων χωριστά διαχωρισμένα αλλά ηλεκτρονικά συνδεδεμένα. Πριν από την εμφύτευση του τρίτου αυτιού υπήρξαν δύο πειράματα με διαφορετικό τρόπο εξέλιξης. Το πρώτο με το όνομα “Extra Ear” απεικονίζει για πρώτη φορά το επιπλέον αυτί στην πλευρά του κεφαλιού.

Ενώ το δεύτερο ονομάστηκε “1/4 Scale Ear” και περιελάμβανε την καλλιέργεια μικρών αντιγράφων του αυτιού χρησιμοποιώντας ζωντανά κύτταρα. Το τρίτο πείραμα ονομάστηκε “Ear on Arm” και μέσω χειρουργικής επέμβασης ένα αντί πλήρους μεγέθους τοποθετήθηκε στο αριστερό χέρι του Stelarc (Ανώνυμος, επίσημη ιστοσελίδα Stelarc).

Το πείραμα “Ear on Arm” ολοκληρώθηκε το 2007, παρόλα αυτά χρειάστηκαν δέκα χρόνια μέχρι να μπορέσει να υποβληθεί σε αυτό το χειρουργείο. Χρειάστηκε ένα αρκετά μεγάλο οικονομικό κεφάλαιο αλλά και καλά εξειδικευμένοι και σύμφωνοι χειρουργοί ώστε να μπορέσουν να πραγματοποιηθούν τα δύο χειρουργεία που χρειάστηκαν για την εμφύτευση. Στο πρώτο χειρουργείο τοποθετήθηκε το αυτί και ο λοβός, ενώ στο δεύτερο τοποθετήθηκε ένα μικροσκοπικό ακουστικό στο εσωτερικό του αυτιού. Στο τέλος της εγχείρισης, το εισαγόμενο ακουστικό δοκιμάστηκε με επιτυχία, μπορώντας πλέον να ακούσει και τον ίδιο το γιατρό. Μετά από αρκετές βδομάδες από την ολοκλήρωση του χειρουργείου προκλήθηκε μια σοβαρή λοίμωξη από το ακουστικό, το οποίο και αφαιρέθηκε άμεσα. Ως συνέχεια αυτής της εγχείρισης ο Stelarc έχει ως σκοπό να επανατοποθετηθεί το ακουστικό αλλά αυτή τη φορά να ενεργοποιείται μέσω ασύρματης σύνδεσης στο Διαδίκτυο, δίνοντας έτσι την δυνατότητα ακοής από άτομα σε απομακρυσμένα μέρη. Το παράδειγμα που δίνει ο Stelarc είναι πως κάποιος στη Βενετία θα μπορούσε να ακούσει τι ακούει το αυτί του στη Μελβούρνη (Ανώνυμος, επίσημη ιστοσελίδα Stelarc).



Εικόνα 13 Ear on Arm, Stelarc

Ένα ακόμη έργο του Stelarc είναι το “Prosthetic Head”. Το έργο αναπαριστά ένα κεφάλι σε τρισδιάστατη μορφή, το οποίο μοιάζει με τον Stelarc. Το κεφάλι έχει την δυνατότητα να μπορεί να συνομιλεί με κάποιο άτομο αλλά και να μιμείται τις εκφράσεις και τις κινήσεις ενός ανθρώπου. Το κεφάλι μπορεί να θεωρηθεί και εξίσου έξυπνο με τον συνομιλητή του. Επίσης υπάρχει μια δυνατότητα να μπορεί να γίνει πιο δημιουργικό ως προς τις απαντήσεις του. Παράλληλα, έχει ενσωματωμένους αλγόριθμους που του επιτρέπουν να δημιουργεί νέα ποίηση και να τραγουδά κάθε φορά που το ζητάει κάποιος.

Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Stelarc το κεφάλι διαθέτει ένα σύστημα υπέρηχων αισθητήρων το οποίο καθορίζει την συμπεριφορά του προς τον συνομιλητή αλλά και αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός ατόμου δίνοντας του την δυνατότητα να ξεκινήσει μόνο του μια συνομιλία. Επιπλέον, διαθέτει ένα σύστημα όρασης το οποίο ανιχνεύει το χρώμα των ενδυμάτων του χρήστη και είναι σε θέση να αναλύσει τη συμπεριφορά του χρήστη. Χάρης αυτά δημιουργείται μια διαδραστική και πειστική συζήτηση (Ανώνυμος, επίσημη ιστοσελίδα Stelarc).



Εικόνα 14 Prosthetic Head, Stelarc

Η Mireille Porte είναι μία από τους πιο γνωστούς εκφραστές της βιοτέχνης, γνωστή ως ORLAN (Lemma, 2010, 122). Μία από τις πρώτες διευκρινήσεις της ORLAN μέσω της ιστοσελίδας της είναι πως όνομα “ORLAN” γράφεται μόνο με κεφαλαία γράμματα. Τα έργα της ORLAN αποτελούνται από γλυπτά, βίντεο, φωτογραφίες και προϊόντα επαυξημένης πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας επιστημονικές και ιατρικές τεχνικές όπως χειρουργικές επεμβάσεις και βιογενετική.

Ένα από τα πρώτα πειράματα της ORLAN στον εαυτό της είναι δύο εμφυτεύματα που έχει τοποθετήσει στους κροτάφους της με χειρουργική επέμβαση. Κατά την Michaud η «μεταμόρφωση» της ORLAN είχαν προκλητικό και ανατρεπτικό χαρακτήρα. Η ίδια θεώρησε τα εμφυτεύματα ως αηδιαστικό και αποτρόπαιο αποτέλεσμα στο πρόσωπο του καλλιτέχνη, τα οποία είναι δύσκολο να μην γίνουν αντιληπτά. Επιπλέον, αναφέρει ότι «η τέχνη έχει μια σκοτεινή, παραβατική διάσταση που δεν μιμείται τον κόσμο αλλά παράγει έναν νέο όπου οι αξίες μπορεί να είναι όχι μόνο αντίθετες με εκείνες που γίνονται δεκτές στον κόσμο, αλλά απλά ασύγκριτες». (Michaud, 2007, 394)

Σε πολλά έργα της αντικατοπτρίζεται η προσωπική της ελευθερία και ο τρόπος σκέψης της. Συχνά τα έργα της προκαλούν σοκ στους θεατές, καθώς είναι καινοτόμα και ανατρεπτικά. Η ORLAN αλλάζει διαρκώς και ριζικά τα δεδομένα της τέχνης αλλά και της τυποποιημένης σκέψης. Είναι ενεργή φεμινίστρια και αρνητική προς κάθε

κοινωνική και πολιτική μορφή κυριαρχίας, όπως είναι και κατά της θρησκείας της αντρικής υπεροχής, τον ρατσισμό σε όλες τις μορφές του κ.α.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η ORLAN δεν θεωρεί πως τα έργα της είναι μέρος της βιοτέχνης αλλά ανήκουν στην carnal art. Μέσα από τα έργα της προσπαθεί να επιτύχει τον επανασχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος. Για αυτό το λόγο πολύ συχνά την συγκρίνουν με τον Stelarc. Η ORLAN άρχισε να ασχολείται με την τέχνη την δεκαετία του εβδομήντα αλλά έγινε παγκοσμίως γνωστή κυρίως την δεκαετία του ενενήντα. Η ίδια ήταν η πρώτη που χρησιμοποίησε την αισθητική χειρουργική ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, καθώς είναι ένα μέσο που έχει χρησιμοποιήσει τόσο στον εαυτό της όσο και στα έργα της. (Ferrando, 2016, 7)

Για την έκθεση της “Self-Hybridation” όπως έχει αναφέρει η ίδια σε συνέντευξη της προσπάθησε να δημιουργήσει ένα υβρίδιο. Για την έκθεση φωτογράφησε κυρίως τον εαυτό της και οι συνεργάτες της επεξεργάστηκαν ψηφιακά (μέσω Photoshop) τις φωτογραφίες ακολουθώντας τις οδηγίες της. Η ORLAN διόρθωσε τις επεξεργασμένες φωτογραφίες και έδωσε την τελική έγκριση για την έκθεση τους. Για την έκθεση τους τοποθετήθηκαν πάνω σε αλουμίνιο και κάτω από πλεξιγκλάς και τέλος μπήκαν σε πλαίσιο. Οι φωτογραφίες έχουν μέγεθος 1.10 x 1.60 μέτρα. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η αλλοίωση τους των φωτογραφιών. Για να ολοκληρωθεί αυτό η ORLAN έστειλε με φαξ τις φωτογραφίες στον συνεργάτη της (Ayers, 1999, 178-179).

Όπως έχει αναφερθεί και στην αρχή του κεφαλαίου η βιοτέχνη άρχισε να εμφανίζεται στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πρωτοπόροι καλλιτέχνες είδαν την τεχνολογία ως ένα μέσο χάρη στο οποίο θα μπορούσαν να παράγουν έργα τέχνης. Βάση της θεωρίας του Danto, για το τέλος της τέχνης, και της έλλειψης ορίων στον ορισμό της τέχνη υπήρξε πρόσφορο έδαφος ώστε να μπορέσει να αναπτυχθεί η βιοτέχνη ως ένα σύγχρονο πεδίο τέχνης. Ο Danto στη διάρκεια της ζωής του δεν ασχολήθηκε με την κριτική της βιοτέχνης, ώστε να γνωρίζουμε ποια θα ήταν η άποψη του για αυτή. Παρόλα αυτά προέβλεψε αρκετές δεκαετίες πριν την εμφάνιση μιας νέας μορφής τέχνης χάρη στη βοήθεια της τεχνολογίας η οποία θα παραμόρφωνε την έννοια της τέχνης.

## Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη φιλοσοφική θεωρία του «τέλους της τέχνης» που ανέπτυξε ο Arthur Danto. Ως αποτέλεσμα αυτού υπήρξε η έλλειψη ορίων στην τέχνη και η δημιουργία πρωτοπόρων και τολμηρών έργων από νέους καλλιτέχνες. Μέσα από την εργασία φάνηκε η δυσκολία προσδιορισμού ενός ενιαίου όρου της τέχνης αλλά και ποια έργα μπορούν να θεωρηθούν ως έργα τέχνης σε αντίθεση με τα απλά καθημερινά αντικείμενα. Παράλληλα, γίνεται αναφορά στα Brillo Boxes και στο ερώτημα τι είναι τέχνη, πάνω στα οποία βασίστηκε ο Danto για να εκφράσει την άποψη για το τέλος της τέχνης, αλλά και στην αισθητική καθώς μπορεί να επηρεάσει στον προσδιορισμό ενός έργου τέχνης. Τέλος, υπάρχει και το κομμάτι της βιοτέχνης το οποίο μέσα από παραδείγματα εκφραστών της και με την βοήθεια της τεχνολογίας δείχνει έναν τομέα της εξέλιξης της τέχνης μετά το τέλος της.

Στην εργασία φαίνεται ο κυρίαρχος ρόλος του τέλους της τέχνης πάνω στο έργο του Danto. Η φιλοσοφική αυτή άποψη δείχνει την έλλειψη ορίων της τέχνης και δίνει δυνατότητες σε νέους καλλιτέχνες. Τα νέα κινήματα που δημιουργούνται πολλές φορές δημιουργούν αντιρρήσεις ως προς τον προσδιορισμό τους ως έργα τέχνης αλλά και ως προς την ηθική τους. Ταυτόχρονα, αποτελεί μία φιλοσοφική θεωρία η οποία υπάρχει μέχρι και σήμερα.

Για την ολοκλήρωση της εργασίας, παρατηρήθηκε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό της βιβλιογραφίας ήταν κυρίως αγγλική. Η ελληνική βιβλιογραφία περιορίζεται μόνο σε μεταφράσεις ξενόγλωσσων βιβλίων. Τέλος η περαιτέρω ανάλυση του τέλους της τέχνης, αλλά και η σύγκριση του Danto με άλλους μεταμοντερνιστές θα αποτελούσε πηγή έμπνευσης για επιπλέον έρευνα.

## Βιβλιογραφία

- Ayers, R. (1999), *Body & Society. Serene and Happy and Distant: An Interview with Orlan*, 5 (2-3) σ.171-184. Διαθέσιμο σε <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1357034X99005002010> [ανακτήθηκε 19 Αυγούστου 2018]
- Carroll, N. (2002), *History & Theory. The End of Art?*, 37 (4) σ.17-29. Διαθέσιμο σε <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/0018-2656.651998065> [ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018]
- Danto, A. C. (1965), *Nietzsche as Philosopher*, Columbia University Press
- Danto, A. C. (1993), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. A Future for Aesthetics*, 51 (2) σ.271-277 Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/i217901> [ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018]
- Danto, A. C. (1997), *After The End of Art*, Princeton University Press
- Danto, A. C. (1999), *Hegel's end of art thesis*, Διαθέσιμο σε <https://www.scribd.com/document/356848246/Danto-Hegel-s-End-Of-Art-Thesis-1999> [ανακτήθηκε 27 Μαΐου 2018]
- Danto, A. C. (2002), *History & Theory. The End of Art: a philosophical defense*, 37 (4) σ. 127-143. Διαθέσιμο σε <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/0018-2656.721998072> [ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018]
- Danto, A. C. (2004), *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης* (Μ. Καρρά, Μτφ), Μεταίχμιο
- Danto, A. C. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press
- Danto, A. C. (2013), *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη* (Α. Παππάς, Μτφ), Μεταίχμιο
- Farnell, R. (1999), *Body & Society. In Dialogue with 'Posthuman' Bodies: Interview with Stelarc*, 5 (2-3) σ. 129-147. Διαθέσιμο σε <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1357034X99005002008> [ανακτήθηκε 18 Αυγούστου 2018]



Frank, E. (2009), The Journal of Undergraduate Research *Jeff Koons: In His Space*, 7 (3) σ. 19-31. Διαθέσιμο σε

<https://openprairie.sdstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=jur>

[ανακτήθηκε 18 Αυγούστου 2018]

Freeland, C. (2005), *Μα είναι αυτό τέχνη;*(Μ. Αλπάρνη, Μτφ), Πλέθρον

Kac, E. (1997), Art Journal. *Foundation and Development of Robotic Art*, 56 (3) σ. 60-67. Διαθέσιμο σε

<https://caa.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1997.10791834#.W5Y4W84zBIU> [ανακτήθηκε 19 Αυγούστου 2018]

Kester, H. (1997), Art Journal. *Aesthetics after the End of Art*, 56 (1) σ. 38-45.

Διαθέσιμο σε

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1997.10791799>

[ανακτήθηκε 23 Μαΐου 2018]

Lemma, A. (2010), *Under the Skin: A Psychoanalytic Study of Body Modification*, Routledge

Michaud, Y. (2007), Signs of Life: Bio Art and Beyond. Kac, E. (εκδ.), *Art and Biotechnology* (σ.387-394), MIT Press

Seiple, D. (2003), *Arthur C. Danto*, σ.39-48. Διαθέσιμο σε

[https://www.researchgate.net/publication/239732169\\_Arthur\\_C\\_Danto](https://www.researchgate.net/publication/239732169_Arthur_C_Danto) [ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018]

Vaage, N. S. (2011), *Hybrids in Art. Theoretical Perspectives on Art in the Age of Genetics. The Transgenic Art of Eduardo Kac*, University of Bergen

Zoller, Ian. J. (2010), *The paintings of Jeff Koons: 1994-2008*, Temple University

Zulaika, J. (2004), International Journal of Iberian Studies. *In love with Puppy: flowers, architecture, art, and the art of irony*, 16 (3) σ.145-158. Διαθέσιμο σε

[https://www.researchgate.net/publication/249918181\\_In\\_love\\_with\\_Puppy\\_flowers\\_architecture\\_art\\_and\\_the\\_art\\_of\\_irony](https://www.researchgate.net/publication/249918181_In_love_with_Puppy_flowers_architecture_art_and_the_art_of_irony) [ανακτήθηκε 12 Αυγούστου 2018]

## Ιστότοποι

Danto, A. C. (2010), *Arthur Danto- Interviewed by Zoe Sutherland*, διαθέσιμο σε <http://www.nakedpunch.com/articles/88> 3 Απριλίου 2018, [ανακτήθηκε 3 Απριλίου 2018]

Ferrando, F. (2016), Palgrave Communications. *A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts*, 2 (16011) σ. 1-12. Διαθέσιμο σε <https://www.nature.com/articles/palcomms201611>[ανακτήθηκε 19 Αυγούστου 2018]

Italie, H. (2013), *Groundbreaking art critic Arthur Danto dies at 89*, διαθέσιμο σε <https://www.timesofisrael.com/groundbreaking-art-critic-arthur-danto-dies-at-89/> , [ανακτήθηκε 3 Απριλίου 2018]

Johnson K. (2013), *Arthur C. Danto, a Philosopher of Art, Is Dead at 89*, διαθέσιμο σε <https://www.nytimes.com/2013/10/28/arts/design/arthur-c-danto-a-philosopher-of-art-is-dead-at-89.html> 4 Απριλίου 2018 , [ανακτήθηκε 4 Απριλίου 2018]

Meyer P. G. (2013), *Remembering Arthur Danto*, διαθέσιμο σε <https://www.thenation.com/article/remembering-arthur-danto/>

Stanska, Z. (2018), *Jeff Koons And His Balloon Dogs*, διαθέσιμο σε <http://www.dailyartmagazine.com/jeff-koons-balloon-dog/>, [ανακτήθηκε 12 Αυγούστου 2018]

Κακ, Ε., επίσημη ιστοσελίδαΚακ: <http://ekac.org/>

Ανώνυμος, επίσημη ιστοσελίδα Stelarc: <http://stelarc.org/projects.php>