

Η παράδοξη αφηγηματικότητα του σώματος ή ο σχετικός ρεαλισμός του έργου τέχνης στο μεταμοντερνισμό

Η νέα κυρίαρχη πολιτιστική τάξη...

Τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, στη Δύση, ο κριτικός λόγος γύρω από την τέχνη εξελίχθηκε με βάση τη διάκριση μοντερνισμού—μεταμοντερνισμού. Τα επιχειρήματα υπέρ μιας βαθιάς, σχεδόν απτής θα έλεγε κανείς, τομής μεταξύ μοντερνισμού (το παρελθόν) και μεταμοντερνισμού (το παρόν) σχεδόν πάντα αναφέρονται σε μια κύρια διαφοροποίηση των δύο: στις τάσεις αποσταθεροποίησης των σχέσεων εικόνας και έννοιας που καθορίζουν τη λειτουργία της εικόνας σε μια σειρά από διαφορετικά περιβάλλοντα, ένα εκ των οποίων είναι και το μεταμοντέρνο έργο. Σύμφωνα με τις θέσεις πολλών σύγχρονων θεωρητικών, οι ιστορικές πρωτοπορίες στο μοντερνισμό ήταν σε θέση να πραγματεύονται οράματα κοινωνικού μετασχηματισμού εξαιτίας της υπάρχουσας αντιστοιχίας σημαίνοντος και σημαινόμενου στην κοινωνική συνείδηση¹. Έτσι, μια διατάραξη των σχέσεων σημαίνοντος και σημαινόμενου (ή, στην προκειμένη περίπτωση, εικόνας και έννοιας), όπως εκείνες που επιχειρήσαν οι ντανταϊστές και οι σουρρεαλιστές, για παράδειγμα, μπορούσε να οδηγήσει σε τέτοιο εικαστικό/σημειολογικό σοκ ώστε να αποτελέσει κοινωνική κριτική.

Στο μεταμοντερνισμό, σύμφωνα με την ίδια θεωρητική θέση, κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά δύσκολο να συμβεί. Αφενός έχουμε τη διαμόρφωση νέων συνειδήσεων από ομάδες που ο μοντερνισμός κράτησε στο περιθώριο, αλλά που κάποια στιγμή (είθισται να θεωρείται ως αφετηρία ο Μάης του '68) διεκδίκησαν το δικαίωμα του αυτοκαθορισμού τους σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο —με πιο έντονη την παρουσία του γυναικείου κινήματος και κάποιων εθνικών/φυλετικών «μειονοτήτων». Ακόμη και σήμερα δεν έχει λήξει η διαμάχη για το αν η ριζοσπαστικότητα των νέων αιτημάτων και η σύνδεσή της με τον κατακερματισμό του ενός, απόλυτου υποκειμένου κατέστησε ανέφικτο ένα οικουμενικό όραμα ανθρωπίνης χειραφέτησης —όραμα το οποίο ήταν συνυφασμένο με τη λογική του Διαφωτισμού που διείπε το μοντερνισμό². Αφετέρου, και εν μέρει σε συνάρτηση με την έμφαση των νέων κινήματων στη διαφορετικότητα, έχουμε την αποσταθεροποίηση της σχέσης σημαίνοντος—σημαινόμενου ή αλλιώς την εκρηκτική διάσπαση του σημείου, που τουλάχιστον υποθετικά υπήρξε αλληλένδετη με την κατάργηση μιας *κυρίαρχης κοινωνικής* συνείδησης —με την κυ-

1 Η Αντζελα Δημητροακάκη είναι υποψήφια διδάκτωρ στην Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Reading

ριολεκτική σημασία του όρου. Θεωρίες διάγνωσης ενός πανταχού παρόντος μεταμοντερνισμού, όπως εκείνες του Baudrillard ή των Laclau και Mouffe³ (που για κάποιους, όχι ίσως αδικαιολόγητα, εκπροσωπούν τις κυρίαρχες, νεο-συντηρητικές τάσεις της παρούσας ιστορικής συγκυρίας), αναπτύχθηκαν στα πλαίσια ενός κοινωνικού-πολιτισμικού πεδίου καθοριζόμενου από τη σαρωτική πολυσημία και ταυτόχρονη παντοδυναμία της εικόνας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αποστασιοποίηση των παραπάνω θεωρητικών (καθώς και πολλών άλλων) από τις λεγόμενες «ουτοπίες» του μοντερνισμού είναι άμεσα συνδεδεμένη με την πολυσημία της εικόνας στη σύγχρονη Δύση και ότι αυτή ακριβώς η νοηματική ρευστότητα της εικόνας αναδείχτηκε στη μόνη δυνατή, στη μόνη αναγνωρίσιμη *πραγματικότητα* η οποία αντικατέστησε την πολύ πιο «δυσανάγνωστη» πραγματικότητα των κοινωνικών σχέσεων και των κοινωνικών δομών. Για ένα σημαντικό τμήμα της σύγχρονης διάνοησης μπορεί η έννοια της κοινωνίας να είναι μεν κάτι αόριστο έως ανυπόστατο, όμως η σημειολογική αστάθεια κάθε πολιτιστικού προϊόντος είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο: μια αρχή που διέπει κάθε κοινωνική και κατ' επέκταση πολιτιστική πρακτική. Σύμφωνα με την ίδια πάντα λογική, ο μεταμοντέρνος πλουραλισμός επέφερε μια κοινωνική ανεκτικότητα ακριβώς επειδή τα πολλαπλά πιθανά και ταυτόχρονα νοήματα της εικόνας ακύρωσαν την πραγματικότητα ως κοινωνική/συλλογική εμπειρία, ως εμπειρία δηλαδή που μοιράζονται μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας.

Στα πλαίσια αυτά ήταν πολύ εύκολο να επιστρέψει η κριτική της τέχνης στον καθιερωμένο και ασφαλή λόγο περί «προσωπικής έκφρασης», «προσωπικής γλώσσας», «προσωπικού οράματος», όχι βέβαια για να καταγραφεί το προσωπικό ως πολιτικό, για να θυμηθούμε την ξεχασμένη γλώσσα μιας σχετικά πρόσφατης κοινωνικής ουτοπίας, αλλά για να τονιστεί ότι το προσωπικό είναι ιδιοσυγκρατικό⁴. Με τον τρόπο αυτό η διερεύνηση της ετερότητας και των όρων που συστήνουν τις κοινωνικές ταυτότητες συχνά οδήγησε στην άρση της έννοιας συλλογικού βιώματος, γεγονός που αναδείχτηκε στο κατ' εξοχήν σύμπτωμα της μεταμοντερνικότητας. Στην τελευταία αυτή περίπτωση το «προσωπικό» δεν ταυτίζεται με τις υπαρκτικές αγωνίες του υποκειμένου του μοντερνισμού, αλλά με έναν ιδιότυπο εκλεκτικισμό που κλήθηκε να δώσει περιεχόμενο στη λέξη «νέο» μετά την αμφισβήτηση του νεωτερικού. Είναι χαρακτηριστικό, βέβαια, ότι το «νέο» παραμένει στο λεξιλόγιο της μεταμοντέρνας τέχνης, αφού η τελευταία συνεχίζει να διακινείται ως προϊόν στην αγορά⁵. Όμως το νέο επαναπροσδιορίζεται ως ένας φαύλος κύκλος νοηματικών μετατοπίσεων. Η καλλιτεχνική δράση την εποχή του μεταμοντερνισμού δεν γνωρίζει όρια στις δυνατότητες σημειολογικής διαπραγμάτευσης: η εικόνα είναι ρέουσα, ασαφής ή έστω διφορούμενη, δεν μπορεί να σημαίνει τίποτε γιατί μπορεί να σημαίνει τα πάντα, και το σύγχρονο έργο τέχνης ερμηνεύεται ως ένα παιχνίδι πολλαπλών αναφορών, ένα πεδίο αισθητικής επεξεργασίας και αναδιάθρωσης ποικίλων οπτικών ερεθισμάτων. Ελαφρώς έως άκρως παρερμηνευμένα, τα διδάγματα της αποδομητικής πρακτικής του Derrida μεταγράφηκαν ως κανόνες μιας τέχνης χωρίς προθέσεις, μιας τέχνης τόσο απελευθερωμένης από τα δεσμά της παράδοσης του μοντερνισμού (παρά το υποτιθέμενο νοσταλγικό πνεύμα που χαρακτηρίζει κάποιες εκφάνσεις της), ώστε και η ίδια αυτή η παράδοση να έχει συρρικνωθεί στο κέλυφος της μορφολογίας της: οι φόρμες του μοντερνισμού ενσωματώνονται στο μεταμοντέρνο έργο ως ένα ακόμη από τα ετερόκλητα στοιχεία του *pastiche* προκειμένου να κατοχυρώσουν τη ση-

μειολογική του κινητικότητα⁶. Όσο πιο ετερογενείς οι πηγές των οπτικών ερεθισμάτων τόσο πιο «επιτυχές» (βλέπε «νέο») το σύγχρονο έργο. Αυτό βέβαια δεν θα μπορούσε να αποτελέσει πρόβλημα για την εικαστική έκφραση μιας κοινωνίας όπου τα πάντα είναι δυνάμει θέαμα κι όπου η εικόνα (με πρότυπο την τηλεοπτική εικόνα) συγκροτείται ως ένα δίκτυο αναπαράστασεων —όπου η επιφάνεια της αναπαράστασης έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από το συγκεχυμένο αναπαριστώμενο. Για ένα μεγάλο μέρος του σύγχρονου κριτικού λόγου, η εικόνα στη μεταμοντέρνα τέχνη μετέχει στη γενικότερη κρίση των πρακτικών αναπαράστασης. Η αναπόφευκτη θεαματοποίηση της εικόνας ακυρώνει τη δυνατότητα της ουσιαστικής κριτικής της λειτουργίας αφού, όπως παρατηρεί ο David Harvey, «ο μεταμοντερνισμός μπορεί να φανεί κριτικός προς το θέαμα μόνο όσον αφορά το πόσο θεαματικό είναι»⁷.

Είναι όμως πράγματι έτσι; Αν αυτή είναι η κατάσταση της τέχνης στο μεταμοντερνισμό, τότε θεωρητικά η τέχνη έπρεπε να έχει διατηρήσει μόνο μια διάσταση: το να καταναλώνεται ως θέαμα σύμφωνα με τα πρότυπα κατανάλωσης της καλούμενης «μαζικής κουλτούρας». Βέβαια, για να έχει κάποιο νόημα ο παραπάνω παραλληλισμός, η εμπειρία της μαζικής κουλτούρας προϋποτίθεται απαραίτητα ως αρνητική. Η εξέλιξη της διαμάχης γύρω από τον παραδοσιακό πλέον διαχωρισμό μαζικής κουλτούρας—τέχνης, διάκριση που για κάποιους απείλησε να καταργήσει η έλευση της μεταμοντέρνας αισθητικής, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Κυρίως επειδή μια διάκριση θεσμοθετημένη κατά τέτοιο τρόπο ώστε να συμβάλλει σε πρακτικές κοινωνικού αποκλεισμού βρέθηκε να έχει υπέρμαχους θεωρητικούς που νοσταλγούσαν τον επαναστατικό ρόλο της ελίτ των ιστορικών πρωτοποριών (με πιο χαρακτηριστική ίσως μορφή ανάμεσά τους τον Adorno)⁸ ως αντίβαρο στις ισοπεδωτικές τάσεις της μαζικής κουλτούρας. Υπάρχουν όμως ορισμένα κενά στο μοντέλο αυτό. Πίσω από τα κενά αυτά, που γίνονται αντιληπτά μέσω μιας προσέγγισης που θα αναθεωρούσε τη σχεδόν πάντα υποβαθμισμένη σχέση έργου και κοινού, διαφαίνεται ίσως η δυνατότητα μιας διαφορετικής κατανόησης της λειτουργίας της τέχνης σήμερα και ειδικότερα της λειτουργίας της μεταμοντέρνας εικόνας στα πλαίσια του έργου τέχνης. Όσο ισοπεδωτική μπορεί να είναι η μαζική κουλτούρα, άλλο τόσο ισοπεδωτική μπορεί να είναι μια οπτική που θεωρεί το κοινό μια άβουλη μάζα καθηλωμένη σε μια διαρκή και επαναλαμβανόμενη παράδοση άνευ όρων στα θέληττα της μαζικής κουλτούρας.

Η διερεύνηση της προβληματικής σχέσης κοινού — μαζικής κουλτούρας υπερβαίνει τις δυνατότητες του παρόντος κειμένου. Όπως όμως σωστά επισημαίνει η καλλιτέχνης και θεωρητικός Laura Kirpnis, το να αναφέρεται κανείς στη μαζική κουλτούρα είναι ένας έμμεσος τρόπος να αναφέρεται στην ύπαρξη κοινωνικών τάξεων και ομάδων. Υποστηρίζει ότι ο σύγχρονος κριτικός λόγος στην τέχνη οφείλει, κατ' αρχήν, να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους η μαζική κουλτούρα, ως θεματολογία και αισθητική, παρουσιάζει τόσα θέληττα. Η Kirpnis δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην αφηγηματικότητα που χαρακτηρίζει τα προϊόντα ευρείας κατανάλωσης, για να καταλήξει πως η τέχνη ως πράξη παρέμβασης στο κοινωνικό γίνεσθαι δεν θα έπρεπε να αγνοεί κανένα από τα δομικά στοιχεία λειτουργίας της μαζικής κουλτούρας. Αντίθετα, θα είχε νόημα μια προσπάθεια κριτικής επανεξέτασης αυτών των στοιχείων προκειμένου να υπερβεί η σύγχρονη τέχνη το φράγμα του ρόλου της *avantgarde*, το φάντασμα ενός ρόλου που κληροδότησε ο μοντερνισμός και που προϋποθέτει εννοιολογικά ένα αδαές κοινό που πάντα πρέπει να καθοδηγείται από μια κοινωνικά

προνομιούχα ελίτ⁹. Η επίμονη και θεσμικά κατοχυρωμένη διαφοροποίηση μαζικής κουλτούρας—τέχνης, παρά τη φαινομενική σύγκλιση των δύο, συνιστά ένα πάντα επίκαιρο ερώτημα. Τα συγκεκριμένα επιχειρήματα είναι ιδιαίτερα χρήσιμα σε μια κριτική αναθεώρηση της θέσης και λειτουργίας της σύγχρονης, «μεταμοντέρνας» τέχνης, ειδικά αν τα αντιπαράθεσει κανείς στην οπτική που διαγράφει συλλήβδην τη μεταμοντέρνα τέχνη ως ένα κενό νοήματος παιχνίδι μορφολογικών πειραματισμών και/ή επαναλήψεων ή σ' εκείνη την οπτική που την εκθειάζει για τους ίδιους λόγους. Αλλιώς είναι πολύ εύκολο να επαναπαυτεί η σύγχρονη κριτική στην καταθλιπτική και ανιστορική προοπτική που απαιτεί από τη μεταμοντέρνα τέχνη να γίνει ο καθρέφτης ενός καθημερινά αυτο-αναπαράγόμενου τέλους: εκείνου της ίδιας της τέχνης, της ιστορίας κ.λπ.

Κύριο χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας εικόνας θεωρείται η απουσία συνοχής. Η εικόνα γίνεται πλέον αντιληπτή ως ένα παζλ από εικαστικές και νοηματικές ασυνέχειες σύμφωνα με το πρότυπο σύνθεσης της εικόνας στα Μ.Μ.Ε. και τη διαφήμιση. (Μόνο που, τουλάχιστον στη διαφήμιση, υπάρχει ένα σαφές ενοποιητικό στοιχείο γνωστό σε όλους: η πρόθεση να προωθηθεί ένα συγκεκριμένο προϊόν στην αγορά.)¹⁰ Για παράδειγμα, στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία η Νέα Βρετανική Τέχνη (όπως ονομάστηκε η βρετανική εικαστική σκηνή της δεκαετίας του '90) ακολούθησε πιστά την παραπάνω συνταγή, με αποτέλεσμα το Λονδίνο να αναδειχτεί στην τρέχουσα δεκαετία σ' ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα της σύγχρονης τέχνης—υπό την αιγίδα, βεβαίως, πανίσχυρων ιδιωτικών συλλεκτών, στα πλαίσια δηλαδή της αγοράς. Στην προκειμένη περίπτωση, η εικόνα προσεγγίστηκε ως μια διευρυμένη και πιο «σύγχρονη» εκδοχή της Ποπ Αρτ με εξασφαλισμένη εκ των προτέρων όμως χρηματιστηριακή αξία. Μόνο που σαράντα χρόνια μετά το Independent Group του Λονδίνου και την εικονογράφηση της κωμικοτραγικής «χρυσής» (όσο και πραγματικά «νέας» τότε) καθημερινότητας από τον Richard Hamilton, οι θεωρητικοί της Νέας Βρετανικής Τέχνης κρίνουν σκόπιμο να τονίσουν όχι μόνο την «απελευθερωτική» μίμηση της εικόνας των Μ.Μ.Ε. σε δομικό επίπεδο αλλά και την έλλειψη πολιτικής ταυτότητας, την απόρριψη της τέχνης των δυο προηγούμενων δεκαετιών που θεωρήθηκε «διδασκτική» (όχι πλήρως χειραφετημένη δηλαδή από το εγχείρημα του μοντερνισμού) και γενικώς την αποκήρυξη οποιουδήποτε στοιχείου θα μπορούσε να απειλήσει το νέο ορισμό της τέχνης ως μιας «ανοιχτής» και κυρίως απροβλημάτιστης διερεύνησης οπτικοποιημένων ασυμμετριών¹¹. Η ευκολία με την οποία κατατίθεται η θέση αυτή (αναπτυσσόμενη ελλειπτικά γύρω από τις θέσεις μιας προηγούμενης γενιάς μεταμοντερνιστών, όπως ο Achille Bonito Oliva) θα ήταν αδιανόητη σήμερα χωρίς την προηγηθείσα θεωρία της πολυσημίας της εικόνας ή της εικόνας ενός κενού πυρήνα, που έφτασε να ορίζει και να νομιμοποιεί το περιεχόμενο του μεταμοντερνισμού, αναδεικνύοντας έτσι μια νέα κυρίαρχη πολιτιστική τάξη.

...Και ένα αποσπασματικό αλλά επίμονο σημείο αναφοράς

Μια από τις εσωτερικές αντιφάσεις αυτής της πολιτιστικής τάξης είναι η επίμονη παρουσία του σώματος στη μεταμοντέρνα εικόνα κατά τέτοιο τρόπο ώστε, κάτω από ορισμένες συνθήκες, να μην ολοκληρώνεται η ρήξη αναπαράστασης—αναπαριστώμενου με απο-

τέλεσμα η εικόνα να αγγίζει τη δυναμική του βιώματος και όχι του θεάματος. Η αναγνώριση του ανθρώπινου σώματος ως κοινωνικής κατασκευής, όπου εγγράφονται —σε πολλαπλά και συχνά ανταγωνιστικά μεταξύ τους ιδιώματα— πρακτικές και ιδεολογίες, αποτελεί μια από τις πιο ρηξικέλευθες προτάσεις του μεταμοντερνισμού κι ένα ακόμη ανοιχτό θέμα για τη σύγχρονη θεωρία. Και αν η πορεία προς την αφαίρεση μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης, τότε η έμφαση στο ανθρώπινο σώμα σίγουρα διέπει τις εικαστικές πρακτικές του μεταμοντερνισμού. Το σώμα παραμένει ο συνδυαστικός κρίκος ανάμεσα σε έντονα διαφοροποιημένες πρακτικές ξεκινώντας από το νεο-κλασικισμό της Νέας Ζωγραφικής, τα «κιτς» στιγμιότυπα του Jeff Koons, τους φωτογραφικούς πειραματισμούς της Cindy Sherman και φτάνοντας μέχρι τα μετα-εννοιακά κολάζ εικόνες—γλώσσας του Hans Haacke και την εικονοκλαστική/αποδομητική πρακτική της Mary Kelly.

Πρέπει να διευκρινιστεί πως ο όρος «σώμα» δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη στην προκειμένη περίπτωση με την «ανθρώπινη μορφή», μια που το σώμα δεν νοείται πια ως ανατομία αλλά ως ρέουσα έκφραση των πολλαπλών διαστάσεων που το συγκροτούν ως έννοια και δυναμική. Ένας τέτοιος ορισμός δεν αποκλείει προσεγγίσεις μέσα από την αφαίρεση σε σημείο που η διάκριση παραστατικότητα/αφαίρεση να μη θεωρείται δεδομένη ή και να χάνει τελείως το νόημά της. Η ξεχωριστή θέση που διατηρεί το ανθρώπινο σώμα στη μεταμοντέρνα τέχνη συμβαδίζει με την έξαρση της ακαδημαϊκής έρευνας και του σύγχρονου θεωρητικού λόγου γύρω από το σώμα, με αφετηρία τις μελέτες του Michel Foucault. Τόσο όμως η σύγχρονη τέχνη όσο και η θεωρία αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου κοινωνικού/πολιτιστικού πλαισίου, γεγονός που σημαίνει ότι η επιλογή του σώματος ως σημείου πολλαπλών αναφορών στο μεταμοντερνισμό κάθε άλλο παρά τυχαία είναι¹². Στο σώμα δεν εδράζεται πια το συγκροτημένο υποκείμενο του Διαφωτισμού με την ακράδαντη πίστη στις δυνατότητες της τεχνολογίας και της επιστήμης. Το σώμα γίνεται αλληγορία ή παλίμψηστο από γεωγραφίες και μνήμες που δεν ανασύρονται ποτέ ολοκληρωτικά, αποδομείται σε θραύσματα αναπαραστάσεων και, αν για κάποιους ανασυντίθεται, τότε ανασυντίθεται ως ένα πεδίο ανταγωνισμών και συγκρούσεων.

Η εικαστική διαπραγμάτευση του σώματος δεν αντανακλά αυτές τις εξελίξεις αλλά, αντίθετα, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος τους, τμήμα των διαδικασιών που τις καθορίζουν¹³. Είναι ενδιαφέρον το πώς το σώμα δεν έχει απλώς καταστεί ένα επαναλαμβανόμενο σημείο αναφοράς αλλά και ένα σύμβολο των αντιθέσεων που προσδιορίζουν τις τάσεις, τη λειτουργία αλλά και την ερμηνεία της μεταμοντέρνας τέχνης. Παρά την τόσο προσφιλή στη νεο-συντηρητική πτέρυγα του μεταμοντερνισμού ιδέα του σημειολογικού κενού της εικόνας και την πλήρη «αισθητικοποίηση» της πραγματικότητας¹⁴, η διαπραγμάτευση του ανθρώπινου σώματος στη σύγχρονη τέχνη φαίνεται να προκαλεί κάποιες αντιδράσεις που ενδεχομένως αντιβαίνουν στην ιδέα αυτή. Και είναι επίσης αξιοσημείωτο το ότι οι αντιφατικές αντιδράσεις που συνοδεύουν συχνά το υβριδικό σώμα-αποτέλεσμα των μεταμοντέρνων αναζητήσεων θυμίζουν τις αντιδράσεις που γνώρισαν κάποτε τα ρεύματα της αφαίρεσης στις περιφημες «πρωτοπορίες».

Σε σχέση με το μεταμοντέρνο έργο, δυο σημεία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρώτον ότι, όσον αφορά την επίδραση που μπορεί να έχει ένα συγκεκριμένο έργο, μεγαλύ-

τερης σημασίας δείχνει να είναι η σημειολογική συνάρθρωση της εικόνας παρά οι προθέσεις της ή του δημιουργού. Δεύτερον, ότι η απήχηση ενός συγκεκριμένου έργου δεν φαίνεται να εξαρτάται από τη ρεαλιστική διαπραγμάτευση του ανθρώπινου σώματος, αλλά από την ιδιοποίηση ρεαλιστικών στοιχείων και την ένταξή τους σ' ένα νέο πλαίσιο όπου τα ρεαλιστικά αυτά στοιχεία λειτουργούν αμφίσημα: παραμένουν μεν αναγνωρίσιμα αλλά ταυτόχρονα ορίζουν και ενεργοποιούν ένα μη οικείο περιβάλλον, το περιβάλλον που διαμεσολαβεί η εικόνα στο θεατή. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα *σχετικό ρεαλισμό*¹⁵, έννοια που θα ήταν μεν εξ' ορισμού αντιφατική κατά την άνοδο του μοντερνισμού, αλλά που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για μια πιο ουσιαστική κατανόηση της λειτουργίας της εικόνας στο μεταμοντερνισμό. Η αποσπασματικότητα των στοιχείων μιας τέτοιας εικόνας δεν ταυτίζεται απαραίτητα με μια έλλειψη συνοχής. Απλά, η συνοχή της μεταμοντέρνας εικόνας αποτελεί μια συνεχή διεργασία, μια *εξέλιξη* παρά ένα γεγονός· κι αυτό γιατί καθοριστικό στοιχείο δεν είναι η θέληση του άλλοτε παντοδύναμου δημιουργού αλλά οι συνθήκες αποκωδικοποίησης του έργου —με καταλυτικό παράγοντα την ταυτότητα του υποκειμένου που αποκωδικοποιεί. Ένα κρίσιμο ερώτημα, που παραμένει ανοιχτό, είναι αν, πώς και σε ποιο βαθμό το μεταμοντέρνο έργο συμμετέχει με οποιοδήποτε τρόπο στην ανα/συνγκρότηση αυτής της ταυτότητας.

Ίσως όμως η διαδικασία αυτή μπορεί να γίνει πιο εύκολα κατανοητή μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, τα οποία επιλέγησαν λόγω των διαφορετικών περιστάσεων που καθόρισαν σε κάθε περίπτωση την απήχηση στο έργο τέχνης. Πρώτη αναφορά ένα έργο ζωγραφικής, το *God Giving Birth* (1968) της Monica Sjoo, το οποίο προκάλεσε σάλο όταν εκτέθηκε στο Λονδίνο στις αρχές της δεκαετίας του '70, αλλά σήμερα, μετά από δεκάδες αναπαραγωγές στη σχετική βιβλιογραφία, αποτελεί ορόσημο για την έναρξη των φεμινιστικών διεκδικήσεων στην τέχνη. Το έργο παρουσιάζει μια γυμνή, όρθια γυναίκα με μικτά φυλετικά χαρακτηριστικά, πολύ πέρα από τα πρότυπα γυναικείου κάλλους στη δυτική τέχνη σε μια μνημειώδη, κοσμογονική και σχεδόν ηρωική σκηνή τοκετού ενώ η φράση-τίτλος του έργου, που μπορεί να μεταφραστεί «ο Θεός τη στιγμή που γεννά», εμφανίζεται στον πίνακα. Ίσως αν η ζωγράφος είχε ονομάσει το έργο της «η Θεά τη στιγμή που γεννά» ή αν το έργο αποτελούσε αυστηρή μίμηση ενός τοκετού, η απήχυσή του να ήταν αρκετά διαφορετική και η θέση του στην ιστορία τέχνης το ίδιο. Αλλά η ανατροπή της παραδοσιακής σημειολογίας της μητρότητας καθόρισε την αποδοχή του έργου. Η νέα σημειολογία ορίζεται α) μέσα από τη σύγκρουση του γένους του πρωταρχικού δημιουργού στη γλώσσα (ο θεός) με την ειδικαστική αναπαράσταση του πρωταρχικού δημιουργού (η μητέρα/η γυναίκα που γεννά), β) μέσα από τη συμβολική τοποθέτηση του τοκετού σε ένα χώρο κοσμογονικό αντί για το προστατευτικό περιβάλλον της οικίας ή έστω ενός τιθασευμένου φυσικού χώρου που θα υπονοούσε την ταύτιση γυναίκας—φύσης, γ) με την ειρωνική απεικόνιση της φαλλικής μητέρας του ψυχαναλυτικού λόγου (το κεφάλι του παιδιού που προβάλλει από το αιδοίο κατά τη στιγμή της γέννησης μετατρέπει τη γυναίκα όχι απλώς σε μητέρα αλλά σε φαλλική μητέρα).

Δεύτερο παράδειγμα, το έργο μιας άλλης φεμινίστριας καλλιτέχνης, η πρακτική της οποίας όμως βρίσκεται στον αντίποδα εκείνης της Monica Sjoo. Παρά το ότι σήμερα η Mary Kelly κατατάσσεται ανάμεσα στα γνωστότερα διεθνώς ονόματα της σύγχρονης τέχνης και το έργο της στις δεκαετίες '80 και '70 είχε εξαιρετική επίδραση στην αφομοίωση

στοιχείων της εννοιολογικής τέχνης σ' έναν κριτικό μεταμοντερνισμό, το έργο της αρχικά δίχασε τόσο τους πιο συντηρητικούς κύκλους όσο και τη φεμινιστική κοινότητα. Χαρακτηριστική μπορεί να θεωρηθεί η αντίδραση στο *Post-partum Document* (1975-78), όπου και πάλι η ανατροπή της παραδοσιακής σημειολογίας στο θέμα «μητρότητα» οδήγησε ένα μέρος του κοινού (ακόμη και στα πλαίσια της ακαδημαϊκής φεμινιστικής κοινότητας) να βρει το έργο ακατανόητο και τους κριτικούς να το απορρίψουν ως μη τέχνη. Παρά το ότι η ρεαλιστική απόδοση του σώματος είναι σκόπιμα απύσχα από το έργο της Kelly, το σώμα καθορίζεται σ' αυτό ως ένα σύνολο διαπλεκόμενων κοινωνικών/βιολογικών/ψυχολογικών σχέσεων και διαφορετικών λόγων που, με τη σειρά τους, καθορίζουν την ταυτότητα της μητέρας και του παιδιού. Ο ρεαλισμός του έργου είναι μια τάση παρά μια κατάσταση και παράγεται συνεχώς στα όρια τομής και ανάλυσης αυτών των λόγων που εγγράφονται στο ανθρώπινο σώμα και το παράγουν ως κοινωνική ταυτότητα. Το συγκεκριμένο έργο θεωρήθηκε σταθμός για τις αποδομητικές τάσεις της μεταμοντέρνας τέχνης¹⁶.

Το τρίτο παράδειγμα είναι πολύ πιο πρόσφατο. Πρόκειται για το βανδαλισμό ενός έργου του Marcus Harvey στην έκθεση *Sensation* της Νέας Βρετανικής Τέχνης, στη Royal Academy του Λονδίνου στα τέλη του 1997. Το έργο υπέστη τέτοια φθορά, ώστε χρειάστηκαν οι επιμελητές της έκθεσης να το αποσύρουν προσωρινά. Η Νέα Βρετανική Τέχνη, που τόσο είχε ήδη απασχολήσει τα Μ.Μ.Ε. διεθνώς, άρχισε να αποκτά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Το έργο με τον τίτλο *Myra* (1995) είναι ένα μεγάλο μεγέθους ζωγραφικό πορτραίτο μιας διαβόητης δολοφόνου παιδιών, της Myra Hindley. Ένα ιδιόμορφο πορτραίτο αφού η απεικονιζόμενη είναι στην πραγματικότητα μια αποσπασματική εικόνα, μια σύνθεση από παιδικές παλάμες που σκηνοθετούν με κινισμό τα χαρακτηριστικά της δολοφόνου όπως δόθηκαν στον τύπο από τις αρχές μετά τη σύλληψή της. Ορθώς η κριτικός Sarah Kent παρατήρησε σ' ένα ευρείας κυκλοφορίας βρετανικό έντυπο πως τίποτε τόσο θεαματικό δεν θα είχε συμβεί αν ο Harvey είχε εκθέσει ένα παραδοσιακό πορτραίτο της δολοφόνου. Μπορεί κανείς να συμπληρώσει σ' αυτή την παρατήρηση ότι τίποτε δεν θα είχε συμβεί κι αν ο καλλιτέχνης είχε παρουσιάσει ένα λευκό καμβά με τον ίδιο τίτλο, *Myra*. Από την άλλη πλευρά όμως, ήταν όντως το πορτραίτο της δολοφόνου εκείνο που εκτέθηκε ή ένα φανταστικό *assemblage* από τα μέλη των θυμάτων; Τι σημαίνει το γεγονός ότι ένα ζωγραφικό έργο μιμείται τη φωτογραφική απεικόνιση, ενώ ταυτόχρονα αρνείται τη δυνατότητά της να αναφέρεται στην «αλήθεια»; Μπορεί ένα έργο που βασίζεται σ' ένα οπτικό τρικ (τι ειρωνία προς το φωτο-ρεαλισμό!) να θεωρηθεί ρεαλιστικό; Σίγουρα όχι, σύμφωνα με την παραδοσιακή έννοια του ρεαλισμού στην ιστορία της τέχνης. Κι όμως, το έργο δεν είναι ολότελα έξω από τα όρια της ρεαλιστικής απεικόνισης, αφού το πρόσωπο που απεικονίζεται είναι αναγνωρίσιμο από κάποια απόσταση κι αφού αναφέρεται σ' ένα πραγματικό γεγονός. Ακριβώς αυτή η ιδιότυπη σχέση της εικόνας με την πραγματικότητα προκάλεσε τη συγκεκριμένη αντίδραση (όχι μόνο την πραγματικότητα των φυσικών χαρακτηριστικών ενός προσώπου αλλά κι εκείνη των δολοφονιών και την πραγματικότητα των Μ.Μ.Ε. και γενικώς κάθε «πραγματικότητα» κοινωνικών σχέσεων που βρίσκει στο έργο μια συμβολική έκφραση).

Υπάρχει και μια άλλη διάσταση στο πρόβλημα, μια διάσταση που διαφοροποιεί το τελευταίο παράδειγμα από τα δυο προηγούμενα. Ενώ τα έργα των Monica Sjoo και Mary Kelly (τα οποία χωρίζει τουλάχιστον μια εικοσαετία από το έργο του Marcus Harvey) απο-

τελούν μεταμοντέρνα έργα ως προς τη διαδικασία παραγωγής της εικόνας, την αποδομητική τους τακτική και την κριτική τους στάση απέναντι στον ουμανισμό της μοντερνικότητας και το «καθολικό» υποκείμενο που υπήρξε το σήμα κατατεθέν της τελευταίας, αποτελούν ταυτόχρονα μέρος ενός πολιτικού λόγου στα πλαίσια του φεμινιστικού κινήματος¹⁷. Σε αντίθεση μ' αυτά, το έργο του Harvey δεν αποτελεί μέρος κανενός πολιτικού λόγου και δεν έγινε με την πρόθεση καμιάς κοινωνικής κριτικής (όπως ούτε τα προηγούμενα έργα του καλλιτέχνη που αποτελούν μια παραισθητική μεταφορά στη ζωγραφική πορνογραφικού υλικού)¹⁸. Οι προθέσεις του καλλιτέχνη υπήρξαν ασαφείς αν και, από την άλλη πλευρά, τίποτε στη δομή της εικόνας δεν απέκλειε το να είχε, υπό διαφορετικές συνθήκες, θεωρηθεί το έργο κοινωνική κριτική και όχι ένας κυνικός, εικαστικός πανηγυρικός της «ελεύθερης» κουλτούρας των Μ.Μ.Ε. που έχει τη δύναμη να αναδεικνύει σε cult προσωπικότητες ακόμη και δολοφόνους. Κι όμως, πέρα απ' αυτή τη διαφορά, τα τρία έργα παράγουν (και όχι αναπαράγουν) με κοινό τρόπο το ανθρώπινο σώμα μέσα από τα διάσπαρτα κομμάτια ενός ολοένα και πιο δυσδιάκριτου συσχετισμού αναφορών. Έτσι το ανθρώπινο σώμα, στο μεταίχμιο όχι του πραγματικού και του φανταστικού αλλά μιας σειράς διαπλεκόμενων πραγματικοτήτων, επιβάλλει μια νέα, παράδοξη αφηγηματικότητα —εκείνη του θραύσματος και της ασυνέχειας. Όταν αυτή η αφηγηματικότητα επιτευχθεί, τότε μπορούμε να μιλάμε για την εικόνα στο μεταμοντέρνο έργο όχι ως αυτονομημένη επιφάνεια αλλά ως μήτρα σημειολογικών ανατροπών. Ο βαθμός στον οποίο ολοκληρώνονται αυτές οι ανατροπές δεν είναι εύκολο βέβαια να προσδιοριστεί, μια που υπάρχει πάντα ο ρυθμιστικός ρόλος της αγοράς που καθιστά την εικόνα πρωτίστως ένα εμπορεύσιμο προϊόν. Και παρά την υποθετική υπονόμηση της διάκρισης μαζικής κουλτούρας—τέχνης στα πλαίσια της δια-κειμενικότητας της μεταμοντέρνας εικόνας, δεν ανήκει ένα απόκομμα εφημερίδας στη Συλλογή Saatchi αλλά ένα πολιτιστικό προϊόν υπογεγραμμένο από τον Marcus Harvey που μπορεί να χαρακτηριστεί μοναδικό έργο τέχνης τόσο εύκολα όσο και το μοντέρνο έργο ενός Klee ή ενός Mondrian. Από την άλλη πλευρά, βλέπουμε ότι η επίμονη παρουσία του σώματος είναι ζωτικής σημασίας για το μεταμοντέρνο έργο μια που, έστω και περιστασιακά, ικανοποιεί το αίτημα της αφηγηματικότητας που επισήμανε η Laura Kirpnis, αν και με διαφορετικούς όρους από εκείνους της μαζικής κουλτούρας.

Τα ερωτήματα βέβαια δεν σταματούν εδώ. Το παρόν κείμενο επιχειρεί μόνο μια μικρή ανίχνευση του προβλήματος «μεταμοντέρνα τέχνη», προκειμένου να προτείνει ότι η κατανόηση της λειτουργίας της εικόνας στο μεταμοντέρνο έργο απαιτεί μια άλλου τύπου επιχειρηματολογία από εκείνη που διαβλέπει ένα οριακό αδιέξοδο στη σχέση αναπαράστασης-αναπαριστώμενου και η οποία, άρα, κατανοεί την εικόνα πρωτίστως ως αντανάκλαση μιας γενικότερης κρίσης της εικόνας στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό. Η ιστορία της εικόνας στον 20ό αιώνα καταγράφεται σήμερα ως η ιστορία του περάσματος από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό, ως μια ιστορία οικονομικών, κοινωνικών, πολιτιστικών εξελίξεων. Θα ήταν ενδιαφέρουσα, για παράδειγμα, μια σύγκριση του βανδαλισμού του έργου του Harvey με τις μακάβριες αναφορές του με έναν άλλο, ιστορικό βανδαλισμό ενός «άλλου» σώματος, εκείνου της *Αφροδίτης στον Καθρέφτη* του Velasquez, από μια πολύ ψύχραιμη σουφραζέτα στις 14 Μαρτίου 1914 πάλι στο Λονδίνο, τότε που τα αιτήματα του μοντερνισμού έδιναν ακόμη το στίγμα σ' ένα μέλλον που δεν ήρθε ποτέ¹⁹. Επίσης, θα γεννούσε νέα

ερωτήματα μια αντιπαράθεση του σώματος του AIDS στη μεταμοντέρνα τέχνη με το σώμα ως πεδίο καταγραφής του ανθρώπινου πόνου ύστερα από τις μεγάλες καταστροφές του αιώνα²⁰. Μια τέτοια αναδρομή θα αποκάλυπτε σίγουρα πολλά για τη λειτουργία της εικόνας τόσο στο μοντερνισμό όσο και στο μεταμοντερνισμό, όχι μόνο σε επίπεδο αντιθέσεων αλλά και σε επίπεδο συναφειών. Ίσως βοηθούσε να κατανοήσουμε τους λόγους και τους όρους ύπαρξης τέτοιων απόλυτων διαιρέσεων όπως το μοντέρνο—μεταμοντέρνο: αν έχουν νόημα, αν ναι σε ποιο βαθμό, αν μπορούν να λειτουργήσουν ως επεξηγηματικά μοντέλα μιας συγκεκριμένης ιστορικότητας των πολιτιστικών προϊόντων ή αν, αντίθετα, τέτοιου είδους διαχωρισμοί καταλήγουν σε νέου τύπου ασφικτικές διπολικότητες και ακυρώνουν την περισσότερο περίπλοκη ιστορικότητα κάποιων κοινωνικών πρακτικών όπως η τέχνη.

Σημειώσεις

1. Για την περιπλοκότητα του όρου «προτοπορία» και την περιπετειώδη ιδεολογική διαδρομή του στη θεωρία της τέχνης του μοντερνισμού, βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Για την ιδεολογία της προτοπορίας», *Εθνική Τέχνη και Προτοπορία*, Αθήνα 1982.

2. Η εξέλιξη της φεμινιστικής προβληματικής και ο διχασμός σε θεωρητικούς υπέρμαχες του μοντερνισμού και υπέρμαχες του μεταμοντερνισμού είναι χαρακτηριστική περίπτωση. Πολλά από τα ζητήματα που ανακύπτουν στο πλαίσιο αυτής της διαμάχης συζητούνται στο Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser, *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995. Για μια πιο πρόσφατη συζήτηση βλ. Lynne Segal, «Generations of Feminism» και Diana Coole, «Feminism without Nostalgia» και τα δυο στο *Radical Philosophy* 83, Μάιος - Ιούνιος 1997.

3. Αναφέρομαι στο πολυσυζητημένο έργο των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe, *Hegemony and Social Strategy Towards a Radical Democratic Politics*, Λονδίνο 1985.

4. Μ' αυτή την έννοια, βέβαια, ο μεταμοντερνισμός φαίνεται να έχει ενσωματώσει ιδιοσυγκρατικά μια από τις βασικές αρχές της αστικής ιδεολογίας του μοντερνισμού. Η έμφαση στη μοναδικότητα του έργου τέχνης την οποία κατοχύρωνε η υπογραφή του καλλιτέχνη (που, με τη σειρά της, θα ήταν αδιανόητη έξω από το πλαίσιο ανόδου της αστικής τάξης) και η οποία διευκόλυνε την αγοραπωλησία του έργου δεν ακυρώθηκε από το μεταμοντερνισμό.

5. «Γιατί το “νέο” πρέπει να παράγεται ακόμα κι όταν δεν είναι πηγαίο και οργανικό, να εφευρίσκεται ακόμα κι όταν δεν ανευρίσκεται, και μάλιστα σε κανονικά διαστήματα, αφού το μάρκετινγκ της αγοράς απαιτεί ανανέωση», γράφει ο Σωτήρης Σόρογκας. Βλ. Σωτήρης Σόρογκας, «Ο Μεταμοντερνισμός κι Εμείς», στο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, Αθήνα 1988, σ.235.

6. Είναι ενδιαφέρον πως η οπτική αυτή διατηρεί άθικτο έναν ακόμη παραδοσιακό δυϊσμό της δυτικής σκέψης, εκείνον της μορφής/περιεχομένου, που κυριάρχησε για μεγάλο διάστημα στην ερμηνεία των έργων τέχνης. Για τη διαφορετική προσέγγιση του σημείου στο μοντερνισμό και στο μεταμοντερνισμό και το ρόλο του Derrida, βλ. τη σχετική συζήτηση David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Οξφόρδη 1990, pp. 49-50.

7. Βλ. Harvey, pp. 56-57.

8. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Peter Bürger, αν στο μεταμοντερνισμό το ένα και αυτό «κιτς» αντικείμενο «δηλώνει την αισθητική ανεπάρκεια του δημιουργού του, αλλά στην αποσπασματική του χρήση δηλώνει μια αισθητική τόσο ελλειπτική ώστε να αγγίζει τα όρια της διαστροφής, αυτό σημαίνει ότι η βάση των κριτηρίων στην αισθητική του Adorno έχει γίνει βαθιά προβληματική». Βλ. Peter Bürger, «Aporias of Modern Aesthetics», στο Andrew Benjamin και Peter Osborne (εκδ.), *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, Λονδίνο 1991, p. 4. Για το θέμα μαζικής κουλτούρα—τέχνη στο μεταμοντερνισμό, βλ. επίσης το κλασικό κείμενο του Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», στο Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Σιάτλ 1983.

9. Βλ. Laura Kirpnis, *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender and Aesthetics*, Μινεάπολη 1993. Επίσης για μια εμπειριστατωμένη κριτική της έννοιας της προτοπορίας, βλ. Χατζηνικολάου, *οπ. παρ.*

10. Για μια ενδιαφέρουσα συζήτηση πάνω στην παράλληλη λειτουργία διαφήμισης και ζωγραφικής, βλ. τη συνέντευξη του κατ' εξοχήν μεταμοντέρνου αλλά και έντονα πολιτικοποιημένου ζωγράφου Thomas Lawson στον Robert Rooney, *Art & Text* 8, Καλοκαίρι 1982-1983, p. 46.

11. Στην καλύτερη περίπτωση ακούστηκαν οι απολογίες κάποιων θεωρητικών για την εξέλιξη των πραγμάτων με κύριο επιχείρημα την απογοήτευση μιας νεότερης γενιάς καλλιτεχνών από τις πολιτικές ορθοδοξίες των προηγούμενων γενιών που και ασφυκτικές ήταν και δεν οδήγησαν πουθενά. Βλ. Neville Wakefield, «Pretty Vacancy», *Brilliant! New Art From London*, Νέα Υόρκη 1996, pp. 8-12 (κατάλογος έκθεσης) και John Roberts, «Mad For It! Philistinism, the Everyday and the New British Art», *Third Text* 35 (1996), pp. 29-42.

12. Βλ. Bryan Turner, *The Body and Society*, Λονδίνο 1996.

13. «Το μεταμοντέρνο φαίνεται να συμπίπτει με μια γενική συνειδητοποίηση στο πολιτισμικό επίπεδο της ύπαρξης και ισχύος συστημάτων αναπαράστασης που δεν ανταναλούν την κοινωνία τόσο όσο προσδίδουν περιεχόμενο και αξία στα πλαίσια μιας δεδομένης κοινωνίας», γράφει η Linda Hutcheon στο *The Politics of Postmodernism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1989, p. 8.

14. Για μια συζήτηση γύρω από την τέχνη και τον Baudrillard, βλ. Timothy Luke, «Aesthetic Production and Cultural Politics: Baudrillard and Contemporary Art», στο Douglas Kellner (εκδ.), *Baudrillard: A Critical Reader*, Οξφόρδη 1994.

15. Η έννοια του ρεαλισμού στο μεταμοντερνισμό δεν είναι ξεκάθαρη. Συνήθως ο ρεαλισμός, με την παραδοσιακή σημασία του όρου, αντιπαράβάλλεται με την ασάφεια και αμφισημία στις σύγχρονες εικαστικές πρακτικές. Έχει μάλιστα υπάξει το αίτημα μιας στρατηγικής επιστροφής στο ρεαλισμό που θα στρέφεται ενάντια στις αρχές λειτουργίας του μεταμοντέρνου έργου (που συνήθως ταυτίζεται με την παρωδία, την αλληγορία και το «ποπ» κολάζ). Βλ. Brandon Taylor, *Modernism, Post-Modernism, Realism: A Critical Perspective for Art*, Ουίντσεστερ 1987. Παράλληλα όμως υπάρχει μια τάση αναθεώρησης του όρου όπως, για παράδειγμα, στην εξέταση του *Σώματος του Νεζρού Χριστού στον Τάφο* (1522) του Hans Holbein του Νεότερου από την Julia Kristeva, όπου ως ρεαλισμός δεν νοείται «η μίμηση μιας υποθετικής πραγματικότητας (είτε αυτό είναι η Φύση ή η Αλήθεια)», αλλά η ενσωμάτωση στο έργο στοιχείων που θα μπορούσαν δυνητικά να επιφέρουν μια ρήξη στις νόρμες αναπαράστασης της Συμβολικής Τάξης, στις ιεραρχίες δηλαδή της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που πάντα διαμεσολαβείται από το Συμβολικό. Βλ. John Lechte, «Kristeva and Holbein, Artist of Melancholy», *British Journal of Aesthetics* 30 (4), Οκτώβριος 1990, pp. 342-350. Επίσης ο Hal Foster, στο βιβλίο του *The Return of the Real*, The MIT Press, Λονδίνο και Καίμπριτζ Μασαχουσέτης 1996, διαπραγματεύεται, βασιζόμενος στον Λαζάν, την έννοια ενός «τραυματικού ρεαλισμού» κυρίως σε σχέση με τη δουλειά του Andy Warhol. Για μια εισαγωγή στο διάλογο για την τέχνη στο μεταμοντερνισμό, βλ. Michael Newman, «Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts», στο Lisa Appignanesi (εκδ.), *Postmodernism: ICA Documents*, Free Association Books 1989 και Nigel Wheale (εκδ.), *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, Routledge, Λονδίνο 1995.

16. Για την αποδοχή του έργου βλ. Rozsika Parker και Griselda Pollock (εκδ.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85*, Λονδίνο 1987.

17. Για την επίδραση του φεμινισμού στο λεγόμενο κριτικό μεταμοντερνισμό, κλασικό παραμένει το κείμενο του Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism», στο Hal Foster (εκδ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Ουάσινγκτον 1983.

18. Βλ. Angela Dimitrakaki, «About Divisions», *Third Text* 38, Άνοιξη 1997, p. 101.

19. Για μια εκτενή αναφορά στο συγκεκριμένο περιστατικό που έλαβε χώρα στην Εθνική Πινακοθήκη στο Λονδίνο, βλ. Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1992.

20. Για την εικαστική διαπραγμάτευση του AIDS και την προβληματική αντιμετώπισή της στις ΗΠΑ, βλ. το κεφάλαιο «AIDS: Bearing Witness», στο Steven C. Dubin, *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1992.