

Eleanor Heartney, *ART & Today*, (μετάφραση Βασιλική Καλογερά, επιμέλεια Χρόνης Καραγάλιος, Γιάννης Ζιώγας), Phaidon Press Ltd, Νέα Υόρκη 2008, 7-13.

Μέχρι πρότινος, η ιστορία της μοντέρνας τέχνης είχε ιστορηθεί και παρουσιαστεί ως μια χρονολογική εξέλιξη των κινημάτων της τέχνης. Η αφήγηση της μοντέρνας τέχνης, όπως αναπτύσσεται στα ιστορικά εγχειρίδια και στις μόνιμες εκθέσεις μουσειακών συλλογών, παρουσιάζεται συνήθως ως μια αλληλουχία στιλιστικών νεωτερισμών. Κάθε σπουδαστής τέχνης μπορεί να διακρίνει τις κυριότερες τάσεις-κινήματα: Ιμπρεσιονισμό, Μεταϊμπρεσιονισμό, Κυβισμό, Σουρεαλισμό, Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, και ούτω καθεξής. Περαιτέρω, η πλειονότητα αντιλαμβάνεται κάθε ένα από αυτά τα κινήματα σαν τολμηρές ανατροπές προϋπαρχουσών υποθέσεων μιας ομάδας ομοϊδεατών καλλιτεχνών των οποίων οι προσπάθειες απέδωσαν μια συνεκτική ιστορία καλλιτεχνικών πειραματισμών και εξέλιξης.

Ο Alfred H. Barr, Jr., πρώτος διευθυντής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, Διατύπωσε μία πρώιμη απεικόνιση αυτής της συμβατικής προσέγγισης. Το 1936 δημοσίευσε ένα διάγραμμα όπου χαρτογραφεί την ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης, χρησιμοποιώντας σχεδιαγράμματα, βελάκια και γραμμές για να αποδώσει την γενεαλογία των νέων κινημάτων. Ο Barr πρότεινε μια αφήγηση της μοντέρνας τέχνης που είναι, ταυτόχρονα, αφενός εξαντλητική, αφετέρου παραγωγική: πριν λήξει ένα κυρίαρχο στυλ, γεννά όχι μόνο ένα αλλά ποικίλα άλλα στυλ. Για παράδειγμα ο Barr προέκτεινε δύο γραμμές από τον Νεοεμπρεσιονισμό, (όπου, κατά την άποψή του, γέννησε τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό) προς τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό. Ο Κυβισμός, με τη σειρά του, γέννησε το Dada (ντανταϊσμό) και τον Σουρεαλισμό, ενώ ο Φουτουρισμός, με τη σειρά του, άνοιξε δρόμο για τον Κονστρουκτιβισμό, το Bauhaus και την Γεωμετρική Αφαίρεση.

Αυτή η προσέγγιση του Barr, ότι δηλαδή η ιστορία τέχνης είναι μια διαδοχή κινημάτων, υπονοεί την αναπόφευκτη αλλαγή, αλλά δεν υπαινίσσεται μια κατευθυντήρια αρχή για την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης. Χρειάστηκε μια άλλη διακεκριμένη προσωπικότητα για να διατυπώσει αυτή την αρχή: ο κριτικός τέχνης Clement Greenberg, ο οποίος δημοσίευσε, το 1930 και 1940, δύο εκθέσεις, θεσπίζοντας μια θεωρία καλλιτεχνικής εξέλιξης, η οποία άσκησε τεράστια επιρροή στις δεκαετίες που ακολούθησαν, ευρέως γνωστή ως φορμαλισμός. Η θεωρία του Greenberg είναι τόσο καθοριστική, που, ακόμη και σήμερα, συνεχίζει να επηρεάζει την ιστορία της τέχνης. Ο Greenberg υποστηρίζει πως η μοντέρνα τέχνη εκπροσωπεί μια καθοριστική παύση από την εμμονή της Αναγέννησης στον ιλουζιονισμό και κατευθύνεται προς το ιδανικό της "καθαρότητας" στο οποίο, ζωγραφική και γλυπτική είναι καθαρές εκφράσεις των ιδίων εγγενών ποιότητων. Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι τόσο η ζωγραφική όσο και η γλυπτική αποκόβονται από όλες τις μη εικαστικές τέχνες, όπως ποίηση και μουσική, κι από όλες τις εξωτερικές αναπαραστατικές επιρροές, δίνοντας, η μεν ζωγραφική πίνακες που υφίστανται απλώς σαν

επίπεδα, παντελώς αυτόνομες επιφάνειες, η δε γλυπτική, γλυπτά όπου είναι απλώς μάζες στον χώρο. Με αυτή την προσέγγιση, η αφαίρεση αναδύεται, απ' την μια, ως το μεγαλύτερο επίτευγμα της μοντέρνας τέχνης και, απ' την άλλη, ως έκφραση της καθαρής οπτικής και της καθοριστικής της αποστολής.

Ο Greenberg επέβαλε ανυποχώρητα αυτά τα κριτήρια και προώθησε ενεργά καλλιτέχνες, όπως τον Jackson Pollock, του οποίου τη δουλειά προβάλλονταν τα δικά του κριτήρια. Με άλλα λόγια, δεν εντόπισε, απλά, μια φαινομενικά εγγενή κατευθυντήρια αρχή, αλλά έκανε και το καλύτερο δυνατό να την πραγματοποιήσει. Σε αυτή την προσέγγιση του Greenberg, κινήματα που δεν ταιριάζουν στην καθαρή αφήγηση, έτειναν να είναι απορριπτέα σαν σκοτεινοί παραπόταμοι, οι οποίοι οδηγούν μακριά από την επικρατούσα τάση εξέλιξης της μοντέρνας τέχνης. Το Dada, για παράδειγμα, με το αναρχικό του πνεύμα, με το αιχμηρό πολιτικό περιεχόμενο και την παιχνιδιάρικη οικειοποίηση των συμβόλων της μαζικής κουλτούρας, συχνά αντιμετώπιστηκε, τόσο στα κείμενα ιστορίας τέχνης όσο και στις μόνιμες συλλογές εκθέσεων, ή σαν ένα αδιέξοδο ή ως μια περίεργη ρήξη που ασκήθηκε υπό ακραίες κοινωνικοπολιτικές και ψυχολογικές συνθήκες, οι οποίες επικρατούσαν στις χρονιές ανάμεσα στους δύο παγκόσμιους πολέμους. Ο Αμερικανικός Ρεζιοναλισμός, πορεύθηκε ακόμα χειρότερα. Έγινε μια μηδαμινότητα, παρά το γεγονός πως ένας από τους εκφραστές του, ο Thomas Hart Benton, δίδαξε τον Pollock, τον μεγαλύτερο σίγουρα ζωγράφο μεταξύ των συγκαταλεγόμενων της μεταπολεμικής ιστορίας τέχνης.

Παρά την συνεχή και κριτική ομοφωνία που επικρατούσε στην ιστορία της τέχνης, διαφωνίες άρχισαν να ζυμώνονται. Κατά την δεκαετία του 1960, ο φορμαλισμός του Greenberg έπεσε τρομερά σε δυσμένεια, αφού νέες εξελίξεις αντέκρουαν πλήρως την αρχή της καθαρότητας. Η Pop Art και ο Μινιμαλισμός, κινήματα τα οποία εμφανίστηκαν περίπου την ίδια στιγμή, επιτέθηκαν, από διαφορετικές κατευθύνσεις, στις φορμαλιστικές επικριτικές οι οποίες χρησίμευαν στο να εξηγήσουν την επαναστατική ανάδειξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η Pop Art ανταγωνίστηκε την φορμαλιστική δομή της αφαίρεσης, φέρνοντας στο προσκήνιο το αντικείμενο - και όχι απλά οποιοδήποτε αντικείμενο αλλά αντικείμενα τα οποία αποτελούσαν τα πιο κοινά προϊόντα της καταναλωτικής κουλτούρας. Από την πλευρά του ο Μινιμαλισμός επανέφερε αυτό που ο φορμαλιστής κριτικός, Michael Fried καταδίκασε ως "θεατρικότητα", απορρίπτοντας την προσέγγιση που βασίζεται στην καθαρή οπτικότητα, φλερτάροντας με τη φυσική συμπλοκή του θεατή με το έργο. Παρά το γεγονός ότι οι Pop και Μινιμαλιστές καλλιτέχνες απέκοψαν την συνεχιζόμενη πορεία της προόδου προς την ύψιστη καθαρότητα, επικρατούσε, σαν κυρίαρχη προσέγγιση της τέχνης, η αντίληψη πως τα κινήματα σχηματίζονται από ομάδες καλλιτεχνών που έχουν κοινούς στόχους, κοινές γενεαλογίες και κοινό ύφος που συλλογικά εναγκαλιζονται και μετά απορρίπτονται. Στα 1970, καθώς ο κόσμος της τέχνης ενστερνίστηκε την ρευστότητα της κατάστασης, ακόμα και αυτή η αντίληψη άρχισε να αμφισβητείται. Μετα-Μινιμαλισμός, Εννοιολογική τέχνη, land art, body art, performance art, "bad painting". Εάν κάτι ενοποίησε όλες αυτές τις προσπάθειες/κινήματα, αυτό ήταν μία διάθεση για επανάσταση, όχι ενάντια σε προηγούμενα κινήματα τέχνης, αλλά ενάντια στην

απόλυτη εξουσία της ιστορίας της τέχνης. Οι καλλιτέχνες απαίτησαν ελευθερία έκφρασης και βρήκαν ριζοσπαστικούς τρόπους να ερμηνεύσουν τα όρια όλων των ορισμών της τέχνης. Απέρριψαν την ιδέα της τέχνης ως ένα αντικείμενο, επαναστάτησαν ενάντια στο status ως εμπορεύσιμο είδος και υπονόμισαν όλα τα υπαρκτά εργαλεία κριτικής της ποιότητας ενός έργου τέχνης. Απορρίπτοντας τα καθαγιασμένα πρότυπα της ιστορίας της τέχνης περί φόρμας και περιεχόμενου, ενασχολήθηκαν με πειράματα που αποσκοπούσαν να απαντήσουν στο πόσο μακριά μπορείς να φτάσει ο καλλιτέχνης και να εξακολουθεί, όμως, να κάνει τέχνη. Στις αρχές του 1970, όσα παρουσιάστηκαν από τους καλλιτέχνες, θεωρούνταν θεμιτά: Ο Dennis Oppenheim παρουσίασε ένα έργο προτείνοντας ένα ηλιακό έγκλημα στο στήθος του. Ο Michael Heizer έσκαψε μια τεράστια τρύπα στο έδαφος. Ο Richard Serra πιτσίλησε τοίχους με λιωμένο μολύβι ενώ ο Lawrence Weiner χρησιμοποίησε ως φόντο για τα έργα του γραμμές κειμένων. Ο Vito Acconci ακολούθησε ανθρώπους στο δρόμο.

Παρά τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να αποκόψουν από την τέχνη οτιδήποτε θεωρούνταν πως "έμοιαζε με τέχνη", η ανάγκη της κανονικότητας επανήλθε τη δεκαετία του '80. Με την εμφάνιση του Νεοεξπρεσιονισμού, του Neo-Geo και του Simulationism, θεωρήθηκε πως οι καλλιτέχνες επανέρχονται σε κινήματα παρόμοια με τα παλιά. Ο Julian Schnabel δημιούργησε μεγάλους, καλυμμένους με χρώμα καμβάδες που ανακαλούν τις μνημειακές φιλοδοξίες των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών. Ο Anselm Kiefer ενέταξε τον εαυτό του στην γενεαλογία του Γερμανικού Ρομαντισμού, με καμβάδες γεμάτους με άχυρο, μολύβι, πηλό και άμμο, εμφανείς αναφορές στην Γερμανική ιστορία και μυθολογία. Η τέχνη ξαναέμοιαζε μνημειακή, καινοτόμα και σημαντική. Ωστόσο ο κριτικός τέχνης Arthur Danto διέβλεψε πως υπάρχει κάτι περιέργως τεχνητό σχετικά με αυτές τις εξελίξεις. Τις περιγράφει ως μέρος ενός θεσμικού σπρωξίματος για να "φέρουμε την ιστορία και πάλι στο προσκήνιο" μετά από μια, φαινομενικά χωρίς σκοπό, περίοδο κατά την οποία η αγορά τέχνης ήταν κάθε άλλο παρά νεκρή. Ο Danto υποστήριξε, παρά στις απαιτήσεις των συλλεκτών και διακινητών τέχνης, πως έργα από καλλιτέχνες όπως ο Schnabel και David Salle είχαν λιγότερο αντίλογο από την επαναστατική ροή της ιστορίας της τέχνης. Έτσι, για μια τελευταία σύντομη περίοδο, εμφανίστηκε ξανά ομοφωνία στον κόσμο των τεχνών. Τα έργα και τα γραπτά κείμενα εκείνης της περιόδου ήταν εστιασμένα σε καταγγελίες περί καταναλωτικής κοινωνικής εμπορευματοποίησης της τέχνης. Εξ ίσου διάχυτες ήταν οι απορρίψεις της ψευδαίσθησης, της αυθεντικότητας ή της πρωτοτυπίας, οι οποίες τροφodότησαν προηγούμενα κινήματα. Αυτές οι θέσεις υποστηρίζονταν από ένα ισχυρό θεωρητικό μεταστρουκτουραλιστικό υπόβαθρο, που προκάλεσε καλλιτέχνες και συγγραφείς να "αποδομήσουν" τα κρυμμένα νοήματα των μέσων μαζικής ενημέρωσης έτσι ώστε να αποκαλυφθεί η πολυπλοκότητα των δομών της καταπιεστικής τους δύναμης.

Αυτή η αίσθηση ενοποίησης, φτάνοντας στις αρχές του 1990, ξαφνικά κατέρρευσε αφήνοντάς μας κάτι που κάποιοι σχολιαστές ονόμασαν "κατάσταση πλουραλισμού" και κάποιοι άλλοι "κυριαρχία χάους". Η εποχή αφθονίας (η οποία διήρκεσε ως τις μέρες μας), χαρακτηρίζεται από μια σύγχυση κριτικών θεωριών,

συσσωρευμένων μετά από αρκετές δεκαετίες μεταστρουκτουραλιστικής θεωρίας, φεμινισμού, Μαρξισμού, ψυχανάλυσης, φορμαλισμού, πολυπολιτισμικότητας, και αναλυτικής θεωρίας οι οποίες την ανταγωνίζονταν και συχνά την αντιμαχόταν. Κριτικές, συχνά, περιέγραφαν έργα ποικιλότροπα ως αντανάκλασεις της ψυχοκοινωνικής κατάστασης του καλλιτέχνη, ως σύμπτωμα εθνοκεντρικής πατριαρχίας, ως απόδειξη της αποσύνδεσης μεταξύ σημαίνοντος και σημεινόμενου, και ως μία σχετική παλιομοδίτικη απόσταση της εσωτερικής λογικής του υλικού. Αυτή η θεωρητική αφθονία συνταιριάζεται ή ακόμη αντικαθίσταται από έναν αχαλίνωτο πολλαπλασιασμό μοντέλων και μέσω στη σύγχρονη τέχνη όπως, για παράδειγμα, τη νεκρή αγελάδα του Damien Hirst διχοτομημένη και διατηρημένη σε φορμαλδεΐδη, τις χειρουργικές επεμβάσεις της Orlan, σχεδιασμένες να της δίνουν χαρακτηριστικά ομορφιάς της Δυτικής τέχνης, το γλυπτό του Maurizio Cattelan με τον Πάπα χτυπημένο από μετεωρίτη, τα κοινοτικά γέυματα του Rirkrit Tiravanija, τις δημιουργημένες από υπολογιστή, ματιές στην μελλοντική εμφάνιση του θεατή από την Nancy Burson, τα καλάθια αγοράς του Krzysztof Wodiczko εξοπλισμένα ως κατάλυμα ύπνου για αστέγους και το βιομηχανικό φωσφορίζον κουνέλι του Eduardo Kac.

Η καταγραφή των ανωτέρω εγείρει πολλά ερωτήματα. Πως γίνεται όλα αυτά τα παραδείγματα να λέγεται πως διέπονται από την ίδια αρχή; Τι μας λέει αυτό για την τέχνη του σήμερα εφόσον μπορεί, η τέχνη, να περικλείει τέτοια πολυμορφία; Θα ήταν δυνατό να δημιουργηθεί ένα σύγχρονο γενεαλογικό διάγραμμα σαν του Barr, τέτοιο που θα μετρούσε κάθε ένα από αυτά τα παραδείγματα σαν έργο τέχνης; Αυτά τα ερωτήματα είναι ιδιαίτερα πιεστικά για τους κριτικούς, οι οποίοι, τα τελευταία χρόνια, ταλανίζονται από μία λεγόμενη κρίση στην κριτική καθώς απώλεσαν την μεταξύ τους ομοφωνία αναφορικά με την κατεύθυνση, τα υλικά, το κοινό, τον σκοπό στην τέχνη, αφήνοντας σε ασταθές έδαφος τις δηλώσεις τους σχετικά με την αξία, την ποιότητα και την σημασία του έργου. Για τους καλλιτέχνες, η άμορφη θέση της σύγχρονης τέχνης γίνεται εμπόδιο στο να γνωρίζουν πως να πορευτούν, ενώ επιμελητές και άλλοι ειδικοί τέχνης παλεύουν να διαχωρίσουν την τέχνη που έχει νόημα από αυτήν που δεν έχει. Οι θεατές συχνά αφήνονται σε μία κατάσταση παντελούς σύγχυσης, καθώς δεν έχουν κανέναν τρόπο να συνδέσουν την εκλεκτή τέχνη του σήμερα με την τέχνη του παρελθόντος.

Για την απόκριση τέτοιων ερωτημάτων θα έπρεπε να αναρωτηθούμε, πως φτάσαμε εδώ! Με μία ανασκόπηση μπορούμε να ιχνογραφήσουμε έναν αριθμό τάσεων οι οποίες συνετέλεσαν στο να υπονομεύσουν και να ανατρέψουν απόλυτα τη μοντερνιστική πίστη για την ομαλή εξέλιξη της τέχνης. Μια τέτοια τάση είναι το φεμινιστικό κίνημα τέχνης, που αναδύθηκε στα 1970 και αμφισβήτησε μακρόχρονες πεποιθήσεις σχετικά με την καθολικότητα του γούστου της ποιότητας και των αισθητών προτύπων. Οι φεμινιστικές κριτικές επισήμαναν ότι ο δήθεν κανόνας, αυτός ο εξουσιαστικός κατάλογος ιστορικών αριστουργημάτων και αυθεντιών (οι ακριβείς λέξεις αναθυμιάζαν προκατάληψη) απέχει από ουδετερότητες και, στην πραγματικότητα, εκφράζει μία συγκεκριμένη Ευρωπαϊκή, αρσενική προτίμηση. Το 1971, ένα κείμενο, γραμμένο από την ιστορικό τέχνης Linda Nochlin αναρωτιόταν με ευφυή ειρωνεία: "γιατί δεν υπάρχουν καθόλου γυναίκες καλλιτέχνιδες;" και στη συνέχεια απαντούσε

αναλύοντας τους θεσμούς που ιστορικά εμπόδιζαν τις γυναίκες καλλιτέχνιδες από το να επιτύχουν ισοτιμία με τους άντρες. Αποφασισμένες να αποτρέψουν αυτή την κατάσταση, οι φεμινίστριες απαίτησαν όχι μόνο μια χονδρική επανεγγραφή της ιστορίας της τέχνης, όπου θα αναγνωρίζονταν η ύπαρξη ξεχασμένων γυναικών καλλιτεχνιδών αλλά και θα μετατοπίζονταν τα δομικά και ψυχολογικά εμπόδια που, ανέκαθεν, απωθούσαν γυναίκες από το να εισέλθουν στον κόσμο της τέχνης.

Η πρόκληση του φεμινισμού να λάβει απαντήσεις συνέπεσε -και εν μέρει τροφοδότησε- την ανάδυση ενός άλλου σπουδαίου φαινομένου: του μεταμοντερνισμού. Σαν διάδοχος του μοντερνισμού, ο μεταμοντερνισμός, αντλεί χαρακτηριστικά από την αντικειμενικότητα, από την ενότητα και από την λογική, ενώ ταυτόχρονα ανατρέπει και τις δύο. Είναι δύσκολο να ορισθεί τι είναι ο Μεταμοντερνισμός, όταν, εξ ορισμού, εννοείται ως ένα σύνολο αρνήσεων και όταν θεωρείται ευρέως ότι προέρχεται από την παγκοσμιοποίηση, η οποία οφείλεται στον καπιταλισμό που έχει διεισδύσει κατά πολύ στην κουλτούρα μας. Μπορεί να αποδοθεί στην ανάγκη αναπαράστασης της πραγματικότητας αντί του φαινομενικά πραγματικού. Για παράδειγμα, στην δημοτικότητα κοινωνιών που σχεδιάστηκαν βασισμένες στη νοσταλγία ουτοπικών μικρών πόλεων που δεν υπήρξαν πραγματικά, ή σε εκδοχές της ιστορίας βγαλμένες σαν από Χολιγουντιανή ταινία. Είναι η ισχύς που δικαιολογεί την έλξη για "ριάλιτι TV" ή την ύπαρξη κοινοτήτων συνδεδεμένων μόνο από το ίντερνετ. Είναι το νεφελώδες μέσο για την έμμεση σχέση με την κοινωνία, τη μνήμη και τη μεταξύ μας σχέση.

Κατά τον Greenberg, ο μεταμοντερνισμός στον κόσμο της τέχνης είναι γενικά αναγνωρισμένος ως μία απόρριψη όλων των πραγμάτων. Έτσι παρά το γεγονός πως η πεμπουσία της μοντερνιστικής ιδέας έχει καταστεί ανυπόληπτη, ο Greenberg παραμένει σημείο αναφοράς των εξελίξεων που ακολουθούν. Σαν απόρριψη του Γκρινμπεργκιανού φορμαλισμού, ο μεταμοντερνισμός διαφωνεί με τις μοντερνιστικές αρχές της καθαρότητας, της αυθεντικής εμπειρίας και της ιστορικής εξέλιξης. Αυτές έχουν αντικατασταθεί από την πεποίθηση ότι όλες οι εμπειρίες είναι κατά κάποιο τρόπο επίκτητες, ότι η φυσική τάξη των πραγμάτων συμβιβάζεται με κάποιου είδους ρυθμιζόμενη ιδεολογία, και πως η αίσθηση του εαυτού μας είναι δομημένη υπό των καθοδηγήσεων των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των διαφημίσεων. Ένας από τους πρωταρχικούς στόχους του μεταμοντερνισμού είναι η ίδια η έννοιά του (τόσο κεντρική στην ιστορία της τέχνης): η κυρίαρχη αφήγηση. Αυτός ο όρος, διατυπωμένος από τον Γάλλο θεωρητικό Jean-Francois Lyotard στην πραγματεία του "Η μεταμοντερνιστική κατάσταση το 1979", υποστηρίζει πως στη μεταμοντέρνα εποχή, οι ολοκληρωμένες θεωρίες της ιστορίας, τα κοινωνικά συστήματα και οι επιστήμες δεν είναι πια υποστηρίξιμες. Ως εκ τούτου, ο Lyotard ισχυρίστηκε ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε τις παγκόσμιες αρχές υπέρ των μικροαφηγήσεων.

Κατά τη δεκαετία του 1980 η φεμινιστική προσέγγιση ότι η μοντέρνα τέχνη κλίνει προς στην πατριαρχία, υιοθετήθηκε από άλλες αποκλεισμένες ομάδες οι οποίες επίσης αναγνώριζαν αυτή τη συσχέτιση στην

αποδεκτή, μέχρι τότε, ιστορία της τέχνης και της κουλτούρας. Η εστίαση της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης σε λευκούς άντρες καλλιτέχνες, απώθησε στο περιθώριο όχι μόνο γυναίκες αλλά και καλλιτέχνες άλλων φυλών και εθνοτήτων.

Η πολυπολιτισμικότητα προκάλεσε ξανά αυτήν την αυτόματη υποτίμηση των "άλλων" (δηλαδή των εκτός των λευκών ανδρών), υψώνοντας το φάντασμα ενός κυρίαρχου κόσμου τέχνης γεμάτο με ορισμούς "ποιότητας" βασισμένων στον αποκλεισμό. Μία άλλη παράμετρος, (σημαντική ή ασήμαντη), εμφανίστηκε όταν το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης τοποθέτησε τον φιλόδοξο αλλά αμφιλεγόμενο "Πριμιτιβισμό" στην τέχνη του 20ου αιώνα με την έκθεση και στη συνέχεια την έκδοση, το 1984, του βιβλίου: "Affinity of the tribal and the modern" ("Η συγγένεια των φυλών και του Μοντέρνου"). Αυτή η έκθεση, σχεδιασμένη έτσι ώστε να ιχνηλατεί την επίδραση της Αφρικανικής τέχνης σε πρωτοπόρες μορφές, όπως ο Πικάσο και ο Μιρό, είχε ευρέως θεωρηθεί ότι προβάλλει τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες σαν μοναδικές ιδιοφυΐες και τους Αφρικανούς καλλιτέχνες, οι οποίοι προηγήθηκαν αυτών, σαν κάποιους ανώνυμους που έζησαν σε κάποιο ασαφές παρελθόν, και οι οποίοι έδρασαν απλώς σαν αντανάκλασεις ενός ευρύτερου πολιτιστικού πνεύματος της εποχής τους.

Από τα τέλη του '80, με το ξαφνικό τέλος του ψυχρού πολέμου, μια νέα εκδοχή του μεταμοντέρνου εμφανίστηκε: η παγκοσμιοποίηση. Ωθούμενη από το άνοιγμα των εθνικών συνόρων, από την αναζήτηση νέων αγορών και νέων πηγών φθηνής εργασίας, και από την επανάσταση της ηλεκτρονικής επικοινωνίας, η παγκοσμιοποίηση επαναπροσδιόρισε τον μοντέρνο κόσμο. Στον κόσμο της τέχνης η παγκοσμιοποίηση έχει έναν και μοναδικό παραγωγικό ρόλο: την επισφράγιση του θανάτου της Ευρωποκεντρικής αφήγησης του μοντερνισμού. Μια εξάπλωση διεθνών Bienalle σε μέρη διασπαρμένα, τόσο μακριά όσο το Sao Paolo και το Gwangju (συμπεριλαμβανομένης και της δράσης Manifesta, η οποία ταξιδεύει από πόλη σε πόλη) η ανάδειξη διεθνώς αναγνωρισμένων καλλιτεχνών από κάθε γωνιά του πλανήτη και η αυξανόμενη κινητικότητα των καλλιτεχνών, επιμελητών, κριτικών και κοινού μάς ανάγκασε να αναγνωρίσουμε την εγκυρότητα άλλων αφηγήσεων, άλλων ορισμών της τέχνης, άλλων στόχων, αξιών και αρχών.

Ολ' αυτά οδηγούν στο δίλημμα που θέτει αυτό το βιβλίο: Πως είναι δυνατόν να γραφθεί μια επισκόπηση της σύγχρονης τέχνης σε μία εποχή φαινομενικού αναρχικού πλουραλισμού; Σαφώς, συμβατικά οργανωτικές αρχές δεν ισχύουν πλέον. Χωρίς μια κυρίαρχη αφήγηση, δεν έχει πλέον νόημα να παρουσιάζεται η σύγχρονη τέχνη ως μία σειρά κινημάτων. Η ιδέα των στυλ, είναι εδώ και δεκαετίες αναχρονιστική. Δεδομένης της κινητικότητας των καλλιτεχνών και της εξάπλωσης της τέχνης παγκοσμίως, η γεωγραφική οργάνωση δεν φαίνεται πλέον βιώσιμη. Και καθώς οι καλλιτέχνες δημιουργούν τέχνη χρησιμοποιώντας τα πάντα, από τσίχλες μέχρι pixels, και καθώς δουλεύουν σε διαφορετικούς κλάδους ταυτόχρονα και καθώς εκθέτουν θέματα που κυμαίνονται από την κλωνοποίηση μέχρι την καθημερινότητα (π.χ. να κάνεις τα ψώνια σου), η τέχνη άρχισε να ομαδοποιείται με βάση το υλικό, το γένος ή με βάση ότι τα πάντα φαίνονται το ίδιο μη ικανοποιητικά.

Το πραγματικό πρόβλημα είναι πως η τέχνη δεν μπορεί πια να κατανοηθεί σαν ένα απομονωμένο φαινόμενο που αναζητά τις δικές του επιταγές χωρίς αναφορές στον έξω κόσμο. Ούτε μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα σύνολο από εξελίξεις που έχουν ως αφετηρία ένα κοινό σημείο. Θα ήταν προτιμότερο, οι κριτικοί και ιστορικοί τέχνης να αναγνωρίσουν πως πιθανόν η τέχνη μπορεί να αναπτύξει έναν αντίλογο στις εξωτερικές δυνάμεις και στις αλλαγές στην τεχνολογία ή στις θεωρίες που σχετίζονται, για παράδειγμα, με την εντοπιότητα, με την αυξανόμενη επιρροή της δημοφιλούς κουλτούρας ή με την απαξίωσή της. Όπως πρότεινε ο Lyotard η κυρίαρχη αφήγηση έχει αντικατασταθεί από μια πολλαπλότητα αφηγήσεων που μερικές από αυτές επικαλύπτουν τις άλλες χωρίς απαραίτητα να συμπίπτουν. Το συγκεκριμένο βιβλίο έχει οργανωθεί γύρω από δεκαέξι θεματολογίες, η κάθε μία με το δικό της κεφάλαιο, έτσι ώστε να καθρεφτιστούν οι ποικίλες και απειθάρχγητες αλληλεπιδράσεις μεταξύ της τέχνης και του κόσμου. Χωρίς προκαθορισμένο τρόπο, κάθε θέμα είναι διαδεδομένο στη σύγχρονη τέχνη και υποδεικνύει τον δρόμο που η τέχνη αποκρίνεται σε ευρύτερα ερωτήματα τα οποία πηγάζουν από τη σύγχρονη ζωή.

Το βιβλίο ξεκινά με δύο κεφάλαια που αφορούν στη συνεχιζόμενη επιρροή δύο πρωτοπόρων της σύγχρονης τέχνης τους οποίους θεωρεί ότι επέδρασαν και επιδρούν ακόμη επ' αυτής.

Στο κεφάλαιο 1, **ΤΕΧΝΗ & ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ**, εξετάζεται η κληρονομιά του Andy Warhol, ο οποίος επιμένει για μια τέχνη η οποία απευθύνεται σε όλους, και εμπνέεται από την κουλτούρα των διασήμων και την διαβρωτική ισχύ των ΜΜΕ, και την κατάργηση των διαχωρισμών μεταξύ υψηλής και χαμηλής κουλτούρας.

Στο κεφάλαιο 2, **ΤΕΧΝΗ & ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ**, εξετάζεται ο επαναστατικός αντίκτυπος του Marcel Duchamp, του οποίου τα ready-mades έργα προκάλεσαν τον ορισμό της τέχνης ως ενός είδους αντικειμένων ξεχωριστών από την καθημερινότητα, και του οποίου η επιρροή, προκάλεσε, αφενός την χρήση βιομηχανικών αντικειμένων από σύγχρονους καλλιτέχνες και αφετέρου ενδιαφέρον τους για το πως το γενικό πλαίσιο καθορίζει το νόημα.

Τα κεφάλαια 3 και 4 αναφέρονται στις δύο αρχέτυπες πολικότητες του μοντερνισμού: την αφαίρεση και την αναπαράσταση. Το κεφάλαιο **ΤΕΧΝΗ & ΑΦΑΙΡΕΣΗ**, συμπεραίνει πως η κάποτε προνομιά της θέσης της αφαίρεση έχει προ πολλού υποχωρήσει, ως προς τη σημασία της, υπό την επίδραση του μεταμοντέρνου. Για τους σημερινούς καλλιτέχνες, είναι απλά μία επιλογή από ένα ολόκληρο οπλοστάσιο προσεγγίσεων. Εν τω μεταξύ η αναπαράσταση, ως επιλογή απεικόνισης του ορατού κόσμου, εμφανίζεται στο κεφάλαιο **ΤΕΧΝΗ & ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ** να είναι τόσο αποσυνδεδεμένη από την "παρατηρήσιμη πραγματικότητα" όσο αυτή η ίδια η αφαίρεση. Στην μεταμοντέρνα εποχή, η σύνθεση και διάλυση των συμβατικών αναπαραστάσεων έχει αποδειχθεί ότι είναι για τους καλλιτέχνες ένα από τα πιο διαβρωτικά θέματα.

Έχοντας θεμελιώσει τους περισσότερους ιστορικούς όρους, το βιβλίο στρέφεται σε κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους η μοντέρνα τέχνη έχει προκαλέσει τα ίδια της τα φαινομενικά όρια, υπονομεύοντας περαιτέρω την θέση των φορμαλιστών για την καθαρότητα. Το κεφάλαιο 5, **ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΣΗ**, δείχνει πως οι καλλιτέχνες έχουν υιοθετήσει στρατηγικές από το σινεμά, τους μύθους και το θέατρο για να αφηγηθούν ιστορίες που ξεδιπλώνονται στον χρόνο.

Στο κεφάλαιο 6, **ΤΕΧΝΗ & ΧΡΟΝΟΣ**, φέρνει αυτήν την ιδέα ακόμα πιο μακριά: εισηγείται πως η τέχνη, σήμερα, αντλεί από τις αλλαγές στις φυσιολογικές και ψυχολογικές αντιλήψεις του χρόνου που οφείλονται στην πρόοδο της επιστήμης και της τεχνολογίας. Η εικονική πραγματικότητα, η διαρκής επανάληψη, η αργή και γρήγορη κίνηση και το διαδίκτυο είναι λίγα από τα στοιχεία στα έργα τέχνης που καθρεφτίζουν αυτήν τη χρονική μετατόπιση των σχέσεων στον κόσμο.

Το κεφάλαιο 7, **ΤΕΧΝΗ & ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ**, εξερευνά τους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες ερμηνεύουν σύγχρονες ανησυχίες γύρω από την τεχνολογία και την επιστήμη οι οποίες, παρά του ότι προοδεύουν για το γενικό καλό και για την αντιμετώπιση των ασθενειών, απειλούν δύο από τις πιο σημαντικές συνισταμένες της πραγματικότητας: την φύση και το ανθρώπινο σώμα .

Στο κεφάλαιο 8, **ΤΕΧΝΗ & ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΗ**, χαρακτηρίζεται η τέχνη η οποία φαντάζεται το αποτέλεσμα αυτών των απειλών, εμφανίζοντας μια γοητεία για την υποτίμηση της ζωής, τον υβριδισμό και την μετάλλαξη. Αυτές οι καταστάσεις δεν είναι πάντα τόσο φριχτές όσο μπορεί να ακούγονται. Μάλλον παρέχουν τρόπους ώστε να ξεφύγουμε από την ακαμψία της αιτίας και της λογικής φέρνοντάς μας πάλι σε επαφή με την ζωώδη μας φύση και τους αναπόφευκτους κύκλους της δημιουργίας και της καταστροφής.

Στο κεφάλαιο 9, **ΤΕΧΝΗ & ΣΩΜΑ**, το ανθρώπινο σώμα γίνεται και το θέμα του καλλιτέχνη, και στην περίπτωση της performance ,το μέσον του. Εξ αιτίας του ότι το σώμα είναι το υποκείμενο τόσο για την μομφή νόμων όσο των πολιτικών και θρησκευτικών πεποιθήσεων, χρησιμεύει ως όχημα για να εκφραστούν οι σύγχρονες διαμάχες γύρω από κοινωνικά ήθη, και γύρω από τον προσδιορισμό του φύλου και της έκφρασης της σεξουαλικότητας.

Το κεφάλαιο 10, **ΤΕΧΝΗ & ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ**, εξετάζει περαιτέρω τις περίπλοκες αλληλεπιδράσεις της σύγχρονης τέχνης και του κοινωνικο-πολιτικού κόσμου, ιχνηλατώντας την ανησυχητική μετάβαση από μία τέχνη που εξυμνεί συγκεκριμένες ταυτότητες και υποστηρίζει τον θρίαμβο της πολυπολιτισμικότητας πάνω από τον μοντερνιστικό οικουμενισμό, σε μία τέχνη που εκφράζει μεταμοντέρνο σκεπτικισμό προς την ιδιαιτερότητα του ατόμου και προτείνει έναν πιο ρευστό όρο της ταυτότητάς του.

Τα 2 επόμενα κεφάλαια εξετάζουν μια από τις παλαιότερες και μια από τις νεότερες επιρροές στην τέχνη. Το κεφάλαιο 11, **ΤΕΧΝΗ & ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**, προτείνει πως παρά την φορμαλιστική απάρνηση του πνευματικού περιεχομένου της τέχνης, βαθιές θρησκευτικές και πνευματικές πεποιθήσεις συνεχίζουν να εμπνέουν το έργο σύγχρονων καλλιτεχνών. Το κεφάλαιο 12, **ΤΕΧΝΗ & ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ**, παρουσιάζει την τέχνη που μελετά τον μεικτό αντίκτυπο της παγκόσμιας ξαφνικής κατάρτησης εθνικών ορίων και τις εντάσεις που δημιουργήθηκαν ανάμεσα σε ομάδες νικητών και χαμένων.

Στο κεφάλαιο 13, **ΤΕΧΝΗ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**, και στο κεφάλαιο 14, **ΤΕΧΝΗ & ΤΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ ΤΗΣ**, αποκαλύπτεται μια διαδικασία ενδοσκόπησης στη σύγχρονη τέχνη. Το κεφάλαιο 13 εξετάζει την κληρονομιά των ουτοπικών φιλοδοξιών της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής και δείχνει πως ο καλλιτέχνης βρίσκει στις ίδιες του τις αποτυχημένες πρακτικές μια ικανή γλώσσα για να αντιμετωπίσει την πολυπλοκότητα της ύπαρξης. Το κεφάλαιο 14 περιλαμβάνει καλλιτέχνες αναλόγως του ρόλου τους στο σύστημα της τέχνης και εξετάζει πως υποθετικοί εξωτερικοί παράγοντες, όπως λόγου χάρη η πελατεία της τέχνης, τρόποι προβολής και κριτικές θεωρίες, παίζουν έναν αναπόσπαστο ρόλο στον σχηματισμό της σύγχρονης τέχνης.

Τα τελευταία δύο κεφάλαια εξετάζουν τις στρατηγικές με τις οποίες οι καλλιτέχνες επιδιώκουν να έχουν ένα αντίκτυπο στον ευρύτερο κόσμο. Το κεφάλαιο 15, **ΤΕΧΝΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ**, εξετάζει μια ευρεία ποικιλία προσεγγίσεων που κάνουν οι καλλιτέχνες ως εκπρόσωποι κοινωνικής αλλαγής. Το κεφάλαιο 16, **ΤΕΧΝΗ & ΚΟΙΝΟ**, περιγράφει το αυξημένο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών στην έννοια του έργου τέχνης ως ένα σύνολο κοινωνικών σχέσεων. Διερευνά σε μεγάλο βαθμό έναν επεκταμένο ορισμό της τέχνης στον οποίο η ιδέα του καλλιτεχνικού αντικειμένου δεν είναι καθόλου εγκαταλελειμμένη. Έργα μπορεί να περιλαμβάνουν την ανάπτυξη πρόσκαιρων κοινοτήτων, και την οργάνωση κοινόχρηστων δραστηριοτήτων όπως γεύματα, πορείες ή χτίσιμο σπιτιών, ή την δημιουργία συνθηκών για κοινωνικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ αγνώστων.

Ξεκινώντας με ιστορικά ριζωμένες θεματολογίες και στοχεύοντας προς κατευθύνσεις που εκτείνονται σε πιο θεωρητικές ή εξωτερικές δημιουργίες της εποχής μας, το *Τέχνη & Σήμερα* εξερευνά πολλά από τα εξέχοντα θέματα της τέχνης και αρθρώνει τους τρόπους κλειδιά με τους οποίους οι καλλιτέχνες αναθεωρούν την ιστορία της τέχνης. Το χρονικό πλαίσιο του βιβλίου είναι περίπου από το 1980 μέχρι το παρόν και εστιάζεται, πρωτίστως, σε καλλιτέχνες που αναδύθηκαν στην διάρκεια αυτής της περιόδου, περιλαμβάνονται, δε, και καλλιτέχνες προηγούμενων δεκαετιών που μας βοηθούν να διευκρινίσουμε μεμονωμένα θέματα. Κάθε κεφάλαιο ξεκινάει με μία σκιαγράφηση του ιστορικού και θεωρητικού γενικού πλαισίου στο οποίο το συγκεκριμένο θέμα εμφανίστηκε, και ακολουθεί μια συζήτηση των συγκεκριμένων καλλιτεχνών που ενσάρκωσαν και επέκτειναν το θέμα.

Μολονότι η θεματική και γεωγραφική έκταση είναι πλατιά, το βιβλίο *Τέχνη & Σήμερα* δεν ισχυρίζεται ότι είναι ένας εξαντλητικός απολογισμός της πλήρους έκτασης της σύγχρονης τέχνης και των καλλιτεχνών. Αντίθετα, μια τέτοια προσπάθεια θα ήταν άκαρπη στην κληροδότηση της κυρίαρχης αφήγησης, όταν οι πιθανότητες έκφρασης της τέχνης (συμπεριλαμβανομένου του αριθμού των ενεργών καλλιτεχνών) είναι εσαεί επεκτεινόμενες. Περισσότερο, αυτό το βιβλίο προσφέρει μία σειρά από μικρό-αφηγήσεις που ενώνουν ομάδες σύγχρονων καλλιτεχνών υπό το φως κάποιας μεγαλύτερης γενικής ιδέας. Οι αφηγήσεις από μόνες τους εννοούνται ως υπαινικτικές παρά ως αποκλειστικές, και η κατηγοριοποίηση είναι διάτρητη. (Σε κάποιες περιπτώσεις ένας καλλιτέχνης εμφανίζεται σε πάνω από μία αφήγηση και, πραγματικά, πολλοί καλλιτέχνες θα μπορούσαν να έχουν συμπεριληφθεί σε πιο πολλές αφηγήσεις. Περαιτέρω, άλλες συσχετίσεις θα μπορούσαν να έχουν συμπεριληφθεί, όπως, για παράδειγμα τέχνη και μουσική ή τέχνη και γλώσσα. Από αναγκαιότητα, η επιλεγμένη οργανωτική δομή δεν περιλαμβάνει στις σελίδες του βιβλίου κάποιους αξιοσημείωτους καλλιτέχνες ως μη ανταποκρινόμενοι στις συγκεκριμένες δομές.

Καθώς βαδίζουμε βαθύτερα στον εικοστό πρώτο αιώνα, φαίνεται να υπάρχει περισσότερη τέχνη από ποτέ, σε περισσότερα μέρη από ποτέ, και με μεγαλύτερο κοινό από ποτέ. Η τέχνη σήμερα είναι πιο ποικίλη και αντιφατική από οποιαδήποτε άλλη στιγμή στην ιστορία της. Καθιερωμένα είδη, μέσα και στυλ δεν παίζουν πλέον καθοριστικό ρόλο μεταξύ των καλλιτεχνών. Η τέχνη υπερβαίνει παλιομοδίτικα όρια χρόνου και χώρου. Εμφανίζεται στο διαδίκτυο, στο τοπίο, στον ουρανό και μέσα στο μυαλό μας. Η τέχνη μπορεί να διαρκέσει μόνο ένα κλάσμα δευτερολέπτου ή μπορεί να σχεδιαστεί να διαρκέσει περισσότερο από τον ανθρώπινο πολιτισμό. Η τέχνη σήμερα υφίσταται σε μια κατάσταση μόνιμης αλλαγής. Έχοντας ελευθερωθεί από μια περιοριστική ιδεολογία, δείχνει απίθανο να υιοθετήσει άλλους περιορισμούς. Αντ', αυτού απλώνεται προς τα έξω, για να αγκαλιάσει τις ευρύτερες κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και φιλοσοφικές πραγματικότητες του κόσμου. Το *Τέχνη & Σήμερα* προσπαθεί να αποδείξει πως η τέχνη δεν είναι μία ενιαία ιστορία, είναι ένα πάζλ από ιστορίες, κάποιες από τις οποίες, είναι συνυφασμένες μεταξύ τους, ενώ κάποιες άλλες αναπτύσσονται σε σχετική απομόνωση. Η τέχνη σήμερα είναι κάθε άλλο παρά απλή. Αλλά πως να περιμένουμε απλότητα από την τέχνη ενώ τίποτα δεν είναι απλό στον κόσμο από τον οποίο πηγάζει.