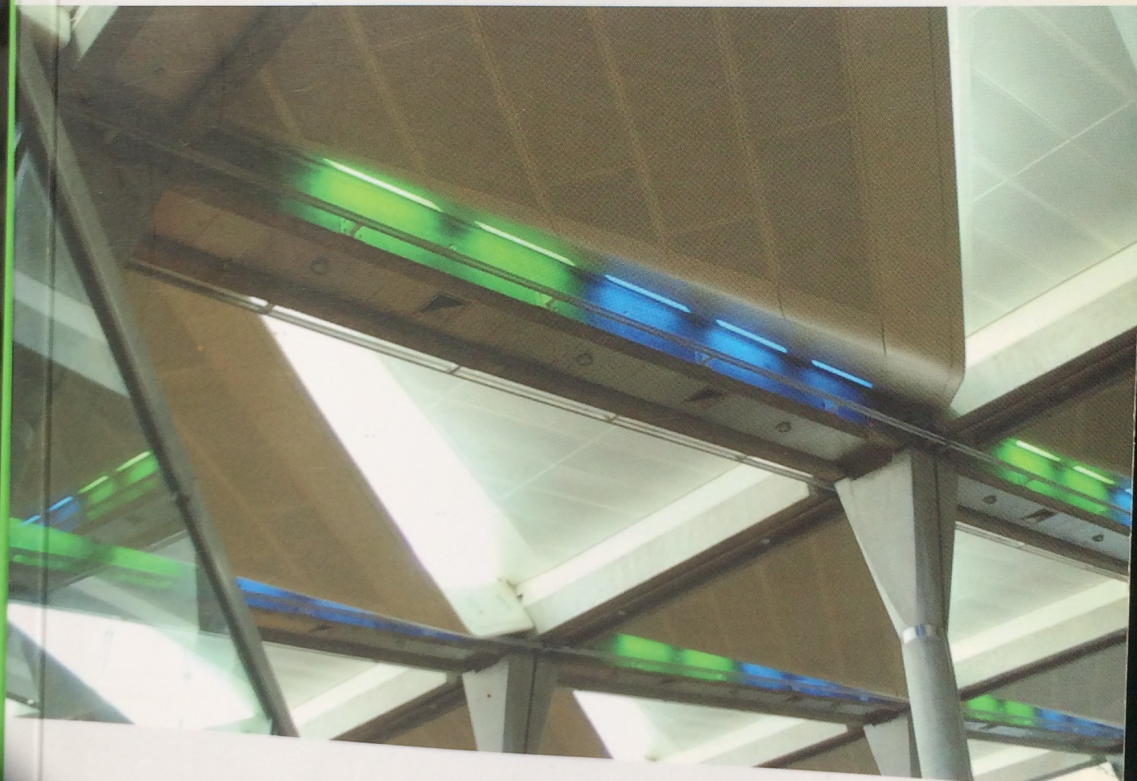



# Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΑΠΑΡΧΩΝ  
ΤΗΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ

DAVID HARVEY

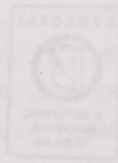



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

DAVID HARVEY

**Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ**  
**ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΑΠΑΡΧΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ**

Μετάφραση: Ελένη Αστερίου  
Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση: Ντίνα Βαΐου  
Επιστημονική επιμέλεια:  
Χρήστος Δερμεντζόπουλος – Μάνος Σπυριδάκης



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

των και συνδικάτων), οι αντικουλτούρες εξερεύνησαν τα πεδία της εξατομικευμένης αυτοπραγμάτωσης μέσα από τις διακριτές πολιτικές της «νέας αριστέρας», την υιοθέτηση αντιεξουσιαστικών συμπεριφορών και εικονοκλαστικών συνθημάτων (στη μουσική, στα ρούχα, στη γλώσσα και στον τρόπο ζωής) και την κριτική της καθημερινής ζωής. Έχοντας ως κέντρο του τα πανεπιστήμια, τα ιδρύματα τέχνης και τις πολιτισμικές παρυφές της ζωής στις μεγάλες πόλεις, το κίνημα ξεχύθηκε στους δρόμους, για να κορυφωθεί σ' ένα πλατύ κύμα εξέγερσης που κορυφώθηκε με την παγκόσμια αναταραχή του 1968 στο Σικάγο, στο Παρίσι, στην Πράγα, στην Πόλη του Μεξικού, στη Μαδρίτη, στο Τόκιο και στο Βερολίνο. Ήταν σχεδόν σαν οι οικουμενικές αξιώσεις της νεωτερικότητας, όταν συνδυάστηκαν με τον φιλελεύθερο καπιταλισμό και ιμπεριαλισμό, να κατάφεραν να παράσχουν τα υλικά και πολιτικά θεμέλια για ένα κοσμοπολίτικο, διεθνικό και επομένως παγκόσμιο κίνημα αντίστασης στην ηγεμονία της υψηλής κουλτούρας του μοντερνισμού. Παρόλο που το κίνημα του 1968 απέτυχε, τουλάχιστον αν το κρίνουμε με βάση τους όρους του όρους, θα πρέπει να το αντιμετωπίζουμε ως τον πολιτισμικό και πολιτικό προάγγελο της μεταγενέστερης στροφής στον μεταμοντερνισμό. Επομένως κάπου ανάμεσα στο 1968 και το 1972 βλέπουμε να ξεπηδά από τη χριστιανική σαλίδα του κινήματος εναντίον του μοντερνισμού που υπήρχε κατά τη δεκαετία του 1960 ο μεταμοντερνισμός ως κίνημα σε πλήρη άνδιση, αν και δεν παρουσίαζε ακόμη μεγάλη συνοχή.

### Μεταμοντερνισμός

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες ο «μεταμοντερνισμός» έγινε μια έννοια την οποία πρέπει να επεξεργαστούμε και ένα τέτοιο πεδίο μάχης συγκρουόμενων απόψεων και πολιτικών δυνάμεων που δεν μπορούμε πια να αγνοούμε. «Η κουλτούρα της προηγμένης καπιταλιστικής κοινωνίας» αναγγέλλουν οι εκδότες του *PRECIS* 6 (1987) «υπέστη βαθιά αλλαγή στη δομή του αισθήματος». Σήμερα οι περισσότεροι, νομίζω, θα συμφωνούσαν με την πιο προσεκτική διατύπωση του Huysdens (1984):

Αυτό που εμφανίζεται σε ένα επίπεδο ως η τελευταία λέξη της μόδας, διαφημιστική προβολή και κενό θέαμα είναι μέρος ενός αργού πολιτισμικού μετασχηματισμού στις δυτικές κοινωνίες, μια αλλαγή ευαισθησίας για την οποία ο όρος «μεταμοντέρνο» είναι πραγματικά, τουλάχιστον για την ώρα, απολύτως κατάλληλος. Η φύση και το βάθος αυτού του μετασχηματισμού είναι κάτι το συζητήσιμο, αλλά πρόκειται για μετασχηματισμό. Δεν θέλω να παρανοηθώ και να θεωρηθεί πως υποστηρίζω ότι έχουμε μια γενική αλλαγή προτύπων της πολιτισμικής, κοινωνικής και οικονομικής τάξης πραγμάτων οποιοσδήποτε τέτοιος ισχυρισμός σίγουρα θα ήταν υπερβολικός. Όμως σ' έναν σημαντικό τομέα της κουλτούρας μας υπάρχει αξιοσημείωτη αλλαγή στην ευαισθησία, στις πρακτικές και στις διατυπώσεις του λόγου, η οποία διακρίνει ένα μεταμοντέρνο σύνολο αξιωμάτων, εμπειριών και προτάσεων από εκείνο της προηγούμενης περιόδου.

Σε σχέση με την αρχιτεκτονική, για παράδειγμα, ο Charles Jencks τοποθετεί το συμβολικό τέλος του μοντερνισμού και το πέρασμα στον μεταμοντερνισμό στις 3 και 32 λεπτά μμ της 15ης Ιουλίου 1972, όταν το σύμπλεγμα κατοικιών Pruitt-Igoe στο Σεντ Λούις (βραβευμένη εκδοχή της «μηχανής για τη σύγχρονη ζωή» του Le Corbusier) καταδαφίστηκε ως μη κατοικήσιμο περιβάλλον για τους ανθρώπους με χαμηλά εισοδήματα τους οποίους στέγαζε. Στη συνέχεια οι ιδέες του Διεθνούς Συνεδρίου Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, του Le Corbusier και άλλων

αποστόλων του «ώστερου μοντερνισμού» άρχισαν να παραμερίζονται όλο και περισσότερο μπροστά σε ποικίλες σφόδρες επιθέσεις, από τις οποίες η πιο ισχυρή και αιχμηρή αποδείχτηκε εκείνη του επιδραστικού έργου *Learning from Las Vegas* (Μαθαίνοντας από το Λας Βέγκας) των Venturi, Scott-Brown και Izenour (που εκδόθηκε επίσης το 1972). Η θέση αυτού του έργου, όπως υποδεικνύει ο τίτλος του, ήταν πως οι αρχιτέκτονες μπορούν να μάθουν περισσότερα από τη μελέτη της λαϊκής και ιδιαίτερης τοπιογραφίας (όπως εκείνη των προαστίων και των εμπορικών ζωνών) παρά από την επιδίωξη κάποιων αφηρημένων, θεωρητικών και δογματικών ιδανικών. Ήρθε η ώρα, είπαν, ν' αρχίσουμε να χτίζουμε μάλλον για τους ανθρώπους παρά για τον Άνδριουτο. Οι γυάλινοι πύργοι, τα τσιμεντένια κτηριακά συγκροτήματα και οι αστάλιες πλάκες, που έμοιαζαν να δικαίωναν την ισοπέδωση κάθε αστικού τοπίου, από το Παρίσι μέχρι το Τόκιο και από το Ριόμπερτ στο Μόντρεαλ, αποκηρύσσοντας κάθε διακοσμητικό στοιχείο ως έγκλημα, κάρδε ατομικισμό ως συνασθηματισμό, κάθε ρομαντισμό ως κιτς, έδωσαν προσδοκιά κά τη θέση τους σε συμπλέγματα πύργων με διακοσμητικά στοιχεία, στη μίμηση μεσαιωνικών πλατειών και ψαράδικων χωριών, σε κατοικίες σχεδιασμένες για τον πελάτη ή προσαρμοσμένες στον συγκεκριμένο τόπο, σε ανακαινισμένα εργοστάσια και αποθήκες, και στην αποκατάσταση τοπίων όλων των ειδών, όλα στο όνομα της δημιουργίας ενός πιο «κατανοητού» περιβάλλοντος στις πόλεις. Αυτή η επιδίωξη έγινε τόσο δημοφιλής που ακόμα και ο πρίγκιπας Κάρολος μπήκε στη μέση καταγγέλλοντας τα λάθη της μεταπολεμικής πολεοδομικής ανάπτυξης και την καταστροφή την οποία επέφεραν οι κτηματικές επιχειρήσεις στο Λονδίνο, η οποία ήταν μεγαλύτερη, κατά τον πρίγκιπα Κάρολο, από εκείνη την οποία προκαλέσαν οι επιθέσεις της Luftwaffe στη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου πολέμου.

Στους κύκλους των πολεοδόμων μπορούμε ν' ανιχνεύσουμε μια παρόμοια εξέλιξη. Το σημαντικό άρθρο του Douglas Lee «Requiem for large-scale planning models» («Ρέκιεμ για τα πολεοδομικά μοντέλα μεγάλης κλίμακας») δημοσιεύτηκε το 1973 σ' ένα τεύχος του *Journal of the American Institute of Planners* και προέβλεπε σωστά τον θάνατο των μάταιων, όπως τα θεωρούσε, προσπαθειών της δεκαετίας του 1960 ν' αναπτύξουν συνολικά και ολοκληρωμένα πολεοδομικά μοντέλα μεγάλης κλίμακας (πολλά από τα οποία καθορίστηκαν με την ακρίβεια την οποία μπορούσαν να παράσχουν τότε τα μαθηματικά μοντέλα μέσω υπολογιστών) για τις μητροπολιτικές περι-

ρειες. Λίγο μετά οι *New York Times* (13 Ιουνίου 1973) περιέγραφαν ως «δεσπότη ζουσα άποψη» εκείνη των ριζοσπαστών πολεοδόμων (που εμπνέονταν από την Jane Jacobs) οι οποίοι είχαν εξαπολύσει βίαιη επίθεση εναντίον των άψυγων και τασκευασμάτων του πολεοδομικού σχεδιασμού της δεκαετίας του 1960 ο οποίος εμπνεόταν από τον μοντερνισμό. Τώρα ο κανόνας είναι η αναζήτηση «πλουραλιστικών» και «οργανικών» στρατηγικών για την προσέγγιση της πολεοδομικής ανάπτυξης ως «κολλάζ» εξαιρετικά διαφοροποιημένων χώρων και μειγμάτων, και όχι η επιδίωξη μεγάλων και ομοιογενών σχεδίων που βασίζονται στον καθορισμό λειτουργικών ζωνών για διάφορες δραστηριότητες. Τώρα το θέμα είναι η «πόλη λειτουργικών ζωνών για διάφορες δραστηριότητες» αντικατέστησε την περιβόητη «ανακολλάζ», και η «αναζωογόνηση της πόλης» αντικατέστησε την περιβόητη «ανακολλάζ», και η βασική επαναλαμβανόμενη λέξη στο λεξιλόγιο των πολεοδόμων. «Να μην κάνετε μικρά σχέδια» έγραφε ο Daniel Burnham κατά το πρώτο κύμα της ευφορίας της μοντερνιστικής πολεοδομίας στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, θέση στην οποία ένας μεταμοντερνιστής όπως ο Aldo Rossi μπορεί τώρα ν' απαντά με περισσότερη μετριοπάθεια: «Σε τι λοιπόν θα μπορούσα να προσβλέπω στο επάγγελμά μου; Σίγουρα σε μικρά πράγματα, αφού είδαμε ότι η δυνατότητα για μεγάλα αποπέμφθηκε από την ιστορία».

Μπορούμε να τεκμηριώσουμε αλλαγές αυτού του είδους σε ευρύ φάσμα ποιητικών πεδίων. Η μετατόπιση από την κυριαρχία του «επιστημολογικού» στην κυριαρχία του «οντολογικού» χαρακτηρίζει το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, υποστηρίζει ο McHale (1987). Με αυτό εννοεί τη μεταστροφή από εκείνο το είδος του προοπτικισμού που επέτρεπε στον μοντερνιστή να συλλαμβάνει καλύτερα το νόημα μιας περίπλοκης αλλά εντούτοις μοναδικής πραγματικότητας στην προβολή στην πρώτη γραμμή των ερωτημάτων σχετικά με το πώς μπορούν να συνυπάρχουν, να συγκροούνται και να αλληλοδιδρούν η μια στην άλλη ριζικά διαφορετικές πραγματικότητες. Κατά συνέπεια τα σύνορα ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στην επιστημονική φαντασία εξαλείφθηκαν αποτελεσματικά, ενώ οι χαρακτήρες του μεταμοντέρνου μυθιστορήματος μοιάζουν συχνά μπερδεμένοι σε σχέση με το σε ποιον κόσμο βρίσκονται και πώς πρέπει να όθρουν σε σχέση με αυτόν. Ακόμα και για να περιορίσεις το πρόβλημα της προοπτικής σε αυτοβιογραφία, λέει ένας από τους χαρακτήρες του Μπόρχες, μπαίνεις στον λαβύρινθο: «Ποιος είμαι; Ο σημερινός εαυτός είναι μπερδεμένος, ο χθεσινός ξεχασμένος· ο αυριανός απρόβλεπτος». Το ερωτηματικό τα λέει όλα.

Στη φιλοσοφία η ανάμειξη ενός αναζωογονημένου αμερικανικού πραγματισμού με το κώμα του μεταμαρξισμού που έπληξε το Παρίσι μετά το 1968 παράγγαγε αυτό που ο Bernstein (1985, 25) αποκαλεί «λύσσα εναντίον του ανθρωπισμού και της κληρονομιάς του Διαφωτισμού». Αυτή ξεχειλίσε σε σθεναρή καταγγελία της αφηρημένης λογικής και σε βαθιά αποστροφή για όποιο σχέδιο επιδίωκε την καθολική ανθρώπινη χειραφέτηση μέσα από την κινητοποίηση των δυνάμεων της τεχνολογίας, της επιστήμης και της λογικής. Και εδώ ένα πρόσωπο όπως ο πάπας Ιωάννης Παύλος Β' μπηκε στη διαμάχη τασσόμενος στο πλευρό του μεταμοντέρνου. Ο Πάπας «δεν χτύπησε τον μαρξισμό ή τον φιλελεύθερο αντικληρικό επειδή είναι το ανερχόμενο ρεύμα του μέλλοντος» λέει ο Rocco Buttiglione, θεολόγος που συνδέεται στενά με τον πάπα, αλλά επειδή οι «φιλοσοφίες του εικοστού αιώνα έχασαν την ελκυστικότητα τους, η εποχή τους πέρασε». Η ηθική κρίση της εποχής μας είναι κρίση της σκέψης του Διαφωτισμού. Γιατί, ενώ η σκέψη του Διαφωτισμού μπορεί πράγματι να επέτρεψε ν' απελευθερωθεί ο άνθρωπος «από την κοινότητα και την παράδοση του Μεσαίωνα, στις οποίες είχε βουλιαστεί η ατομική ελευθερία του», η θέση του Διαφωτισμού για τον «καυτό χωρίς Θεό» την οδήγησε τελικά να αυτοαναιρεθεί, αφού, χωρίς την αλήθεια του Θεού, η λογική, που είναι ένα όργανο, δεν είχε πνευματική ή ηθική στόχευση. Αν η λαγνεία και η δύναμη είναι «οι μόνες αξίες για τις οποίες δεν χρειάζομαστε τα φώτα της λογικής για να τις ανακαλύψουμε», τότε υποχρεωτικά η λογική μεταμορφώθηκε απλώς σε εργαλείο για την καθυπόταξη άλλων (Baltimore Sun, 9 Σεπτεμβρίου 1987). Το μεταμοντέρνο θεολογικό σχέδιο είναι η επανεπιβεβαίωση της αλήθειας του Θεού χωρίς να εγκαταλείψουμε τις δυνάμεις της λογικής.

Με τέτοιες επιφανείς (και κεντρικές) προσωπικότητες, όπως ο πρίγκιπας της Ουαλίας και ο πάπας Ιωάννης Παύλος Β', να προσφέρουν στη ρητορική και στην επιχειρηματολογία του μεταμοντερνισμού, ελάχιστη αμφιβολία μπορεί να υπάρξει για το εύρος της αλλαγής που συντελέστηκε «στη δομή του αισθήματος» κατά τη δεκαετία του 1980. Εντούτοις υπάρχει ακόμη μεγάλη συγχυσή ως προς το τι μπορεί να συνεπάγεται η νέα «δομή του αισθήματος». Τα αισθήματα του μοντερνισμού μπορεί να υπονομεύτηκαν, να αποδομήθηκαν, να ξεπεράστηκαν ή να παρακάμφθηκαν, αλλά ελάχιστη σιγουριά υπάρχει για τη συνοχή ή το νόημα των συστημάτων σκέψης που μπορεί να τα αντικαταστήσουν.

Αυτή η αβεβαιότητα καθιστά ιδιαίτερα δύσκολο να αξιολογήσουμε, να ερμηνεύσουμε και να εξηγήσουμε την αλλαγή για την οποία οι πάντες συμφωνούν ότι συντελέστηκε.

Ο μεταμοντερνισμός, για παράδειγμα, αντιπροσωπεύει ριζική ρήξη με τον μοντερνισμό ή είναι απλώς μια εξέγερση στα πλαίσια του μοντερνισμού εναντίον μιας ορισμένης μορφής «ύστερου μοντερνισμού» την οποία αντιπροσωπεύουν, για παράδειγμα, η αρχιτεκτονική του Mies van der Rohe και οι κενές επιφάνειες της μιμητιστικής αφηρημένης εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής; Είναι ο μεταμοντερνισμός τεχνοτροπία [και σ' αυτή την περίπτωση μπορούμε λογικά ν' αναζητήσουμε τους προδρόμους του στον ντανταϊσμό, στον Nietzsche ή ακόμα, όπως προτιμούν οι Kroker και Cook (1986), στις Εξομολογήσεις του αγίου Αυγουστίνου του τέταρτου αιώνα] ή θα πρέπει να τον αντιμετωπίσουμε αποκλειστικά ως έννοια κατά τη χρονική περιορισμένη (και σ' αυτή την περίπτωση η συζήτηση αφορά το αν εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1950, του 1960 ή του 1970); Έχει επαναστατική δυναμική λόγω της αντίθεσής του με όλες τις μορφές των μετα-αφηγήσεων (στις οποίες περιλαμβάνονται ο μαρξισμός, ο φρούδιασμός και όλες οι μορφές της λογικής του Διαφωτισμού) και της μεγάλης σημασίας που αποδίδει σε «άλλους κόσμους» και σε «άλλες φωνές» που αποσιωπούσαν για πολύ καιρό (γυναίκες, ομοφυλόφιλοι, μαύροι, αποικιοκρατούμενοι λαοί με τη δική τους ιστορία); Η αποτελεί απλώς την εμπορευματοποίηση και την εξημέρωση του μοντερνισμού και τον υποβιβασμό των βλέψεων του μοντερνισμού, οι οποίες είχαν χάσει ήδη τη λάμψη τους, σ' ένα *laissez-faire*, σ' έναν εκλεκτικισμό της αγοράς που θεωρεί τα πάντα επιτρεπτά; Επομένως υπονομεύει ή ενσωματώνει τις νεοσυντηρητικές πολιτικές; Αποδίδουμε την άνοδό του σε κάποια ριζική αναδιάρθρωση του καπιταλισμού, στην άνοδο κάποιας «μεταβιομηχανικής» κοινωνίας, τον θεωρούμε επιπλέον ως την «τέχνη μιας πληθωριστικής εποχής» ή την «πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού» (όπως πρότειναν ο Newman και ο Jameson);

Μπορούμε, νομίζω, ν' αρχίσουμε να καταπιανόμαστε με αυτά τα δύσκολα ερωτήματα ρίχνοντας μια ματιά στις σχηματικές διαφορές ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό έτσι όπως τις παρουσιάζει ο Hassan (1975, 1985, βλ. πίνακα 1.1). Ο Hassan προσδιορίζει μια σειρά αντιθέσεις ύφους για να συλλάβει τους τρόπους με τους οποίους ο μεταμοντερνισμός θα μπορούσε να

Πίνακας 1.1 Σχηματικές διαφορές ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό

Μοντερνισμός	Μεταμοντερνισμός
ρομαντισμός/συμβολισμός	παραφυσική/ντανταϊσμός
μορφή (συνδετική, κλειστή)	αντιμορφή (ασύνδετη, ανοιχτή)
σκοπός	παιχνίδι
σχέδιο	τύχη
ιεραρχία	αναρχία
κυριαρχία/λόγος	εξάντληση/σιωπή
αντικείμενο τέχνης/τελειωμένο έργο	διαδικασία/παράσταση/χάπενιγκ
απόσταση	συμμετοχή
δημιουργία/ολοκλήρωση/σύνδεση	αποδημιουργία/αποδόμηση/αντίθεση
παρουσία	απουσία
επικέντρωση	διάχυση
είδος/σύνορα	κείμενο/διακείμενο (intertext)**
σημασιολογία	ρητορική
πρότυπο	σύνταγμα***
υπόταξις*	παράταξη
μεταφορά	μετωνυμία
επιλογή	συνδυασμός
ρίζα/βάθος	ρίζωμα/επιφάνεια
ερμηνεία/ανάγνωση	εναντίον της ερμηνείας/παρερμηνεία
σημαινόμενο	σημαινόν

\* Hypotaxis = δάνειο από την ελληνική εκ του υποτάσσω. (Σ.π.Μ.)

\*\* Η διαμόρφωση των κημάτων ενός κειμένου μέσω άλλων κειμένων. Το νόημα διαμεσολαβείται ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη μέσω «κωδίκων» που τους μεταβιβάζονται μέσω άλλων κειμένων. Κατά τον Roland Barthes η έννοια του intertext στριγγίζει την άποψη ότι το νόημα ενός καλλιτεχνικού έργου δεν βρίσκεται στο ίδιο το έργο αλλά στους αναγνώστες ή τους θεατές. (Σ.π.Μ.)

\*\*\* Δύο ή περισσότερες λέξεις που «συν-τάσσονται», συνδέονται μεταξύ τους σχηματίζοντας συγκεκριμένη συντακτική ενότητα. (Σ.π.Μ.)

Μοντερνισμός	Μεταμοντερνισμός
αναγνώσιμο (lisible*)	γραφόμενο (scriptible)
αφήγηση/grande histoire	αντιαφήγηση/petite histoire
κύριος κώδικας	ιδιόλεκτος
σύμπτωμα	επιθυμία
τύπος	μεταλλαγμένος
γεννητικός/φαλλικός	πολύμορφος/ανδρόγυνος
παράνοια	σχιζοφρένεια
προέλευση/αιτία	διαφορά-διαφορά/ίχνος
Πατέρας Θεός	Το Άγιο Πνεύμα
μεταφυσική	ειρωνεία
αιτιότητα	απροσδιοριστία
υπερβατικότητα	ενδοκοσμικότητα

Πηγή: Hassan (1985, 123-4)

παρουσιάζεται ως αντίδραση στον μοντερνισμό. Λέω «θα μπορούσε», επειδή θεωρώ πως είναι επικίνδυνο (όπως θεωρεί και ο Hassan) ν' απεικονίζουμε πολύπλοκες σχέσεις ως εκ διαμέτρου αντίθετες, όταν σχεδόν σίγουρα η πραγματική ευαισθησία, η πραγματική «δομή του αισθήματος» τόσο στην περίοδο του μοντερνισμού όσο και στην περίοδο του μεταμοντερνισμού έγκειται στον τρόπο με τον οποίο συντίθενται αυτές οι αντιθέσεις ύψους. Εντούτοις πιστεύω ότι ο πίνακας του Hassan παρέχει μια χρήσιμη αφετηρία.

Μπορούμε να στοχαστούμε πολλά εξετάζοντας αυτό τον πίνακα που αφορά ποικίλα πεδία, όπως η γλωσσολογία, η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η ρητορική, η πολιτική επιστήμη και η θεολογία. Ο Hassan σπεύδει να επιστημάνει ότι

\* Κατά τον Roland Barthes, στο έργο του S/Z, το lisible συνιστά τρόπο γραφής στον οποίο ο συγγραφέας έχει τον έλεγχο και ο οποίος έχει το μειονέκτημα ότι καθιστά το κείμενο μονοσήμαντο και γραμμικό. Αντίθετα το scriptible (βλ. στον πίνακα με τα γνωρίσματα του μεταμοντερνισμού) συνιστά τρόπο γραφής ο οποίος επιτρέπει στον αναγνώστη να ξαναγράψει το κείμενο, να παίξει με τα δεδομένα του παράγοντας άπειρες σημασίες. (Σ.π.Μ.)

οι διχοτομήσεις είναι αβέβαιες, αμφίβολες. Ωστόσο επιτρέπουν ν' αποκτήσουμε μια αίσθηση για το ποιες θα μπορούσαν να είναι οι διαφορές. Για παράδειγμα, οι «μοντερνιστές» πολεοδόμοι επιδιώκουν να «δομάσουν» τη μητρόπολη ως «ολόκλητη» σχεδιάζοντας εστιασμένα μια «κλειστή μορφή», ενώ οι μεταμοντερνιστές έχουν την τάση να θεωρούν την πολεοδομική διαδικασία ανεξέλεγκτη και «χρηστική» κατάσταση, στην οποία η «αναρχία» και η αλλαγή μπορούν να «παίζονται» σε εντελώς «ανοιχτές» καταστάσεις. Οι «μοντερνιστές» κριτικοί λογοτεχνίας έχουν την τάση ν' αντιμετωπίζουν τα έργα ως δείγματα ενός «είδους» και να τα κρίνουν με βάση τον «κύριο κώδικα» που επικρατεί στο πλαίσιο του είδους, ενώ το «μεταμοντέρνο» ύφος αντιμετωπίζει το έργο απλώς ως «κείμενο» με τη δική του συγκεκριμένη «φητορική» και «ιδιόλεκτο», που μπορεί κατ' αρχήν να συγκριθεί με οποιοδήποτε άλλο κείμενο ανεξαρτήτως είδους. Οι αντιθέσεις του Hassan μπορεί να είναι σχηματικές, αλλά δεν υπάρχει σχεδόν κανένα πεδίο της σημερινής πνευματικής πρακτικής στο οποίο να μην μπορούμε να εντοπίσουμε μερικές από αυτές τις αντιθέσεις στην πράξη. Στη συνέχεια θα προσπαθήσω ν' αναλύσω μερικές από αυτές με τη μεγαλύτερη λεπτομέρεια που τους αξίζει.

Αρχίζω με το πιο εντυπωσιακό στοιχείο του μεταμοντερνισμού: την πλήρη αποδοχή του εφήμερου, του κατακεραματισμού, της ασυνέχειας και του χαοτικού, που αποτελούσαν το ένα μισό της αντίληψης του Baudelaire για τη νεωτερικότητα. Όμως ο μεταμοντερνισμός αντιδρά σ' αυτά τα στοιχεία με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Δεν προσπαθεί να τα υπερβεί, να δράσει εναντίον τους, ούτε καν να ορίσει τα «καινία και αμετάβλητα» στοιχεία που μπορεί να περικλείουν. Ο μεταμοντερνισμός κολυμπά στα κατακεραματισμένα και χαοτικά ρεύματα της αλλαγής ή ακόμα αφήνει να τον παρασύρουν αυτά τα ρεύματα, σαν να μην υπάρχει τίποτε άλλο. Για παράδειγμα, ο Foucault (1983, xiii) μάς διδάσκει ν' «αναπτύσσουμε τη δράση, τη σκέψη και τις επιθυμίες μέσω πολλαπλασιασμού, παράθεσης και διάζευξης» και «να προτιμούμε το θετικό και πολλαπλό, τη διαφορά έναντι της ομοιομορφίας, τις ροές έναντι των ενοτήτων, τις κινήσεις διενδετήσεις έναντι των συστημάτων. Πιστέψτε ότι το παραγωγικό δεν είναι μόνιμα εγκατεστημένο αλλά νομαδικό». Επομένως, στο μέτρο που προσπαθεί να νομιμοποιήσει τον εαυτό του αναφερόμενος στο παρελθόν, ο μεταμοντερνισμός επιστρέφει χαρακτηριστικά σ' εκείνη την πτέρυγα της σκέψης, ιδιαίτερα στον Nietzsche, που τονίζει το βαθύ χάος της σύγχρονης ζωής και την αδυνα-

μία να υποταχτεί στη λογική σκέψη. Ωστόσο αυτό δεν συνεπάγεται ότι ο μεταμοντερνισμός είναι απλώς μια εκδοχή του μοντερνισμού: πραγματικές επαυτάσεις ως προς την ευαισθησία συντελούνται όταν ιδέες που ήταν λανθάνουσες και υποτελείς σε μια περίοδο γίνονται σαφείς και κυρίαρχες σε κάποια άλλη. Εντούτοις είναι σημαντικό ότι η συνθήκη του κατακεραματισμού, του εφήμερου, της ασυνέχειας και της χαοτικής αλλαγής διατηρείται τόσο στη σκέψη του μοντερνισμού όσο και στη σκέψη του μεταμοντερνισμού. Στη συνέχεια θα ασχοληθώ εκτενώς μ' αυτό το ζήτημα.

Η κατάφαση του κατακεραματισμού και του εφήμερου έχει πολλές συνέπειες οι οποίες σχετίζονται άμεσα με τα ζεύγη αντιθέτων του Hassan. Κατ' αρχάς βρίσκουμε συγγραφείς, όπως ο Foucault και ο Lyotard, οι οποίοι επιτίθενται κατηγορηματικά στην αντίληψη ότι μπορούν να υπάρχουν μεταγλώσσα, μετααφήγηση ή μεταθεωρία μέσω των οποίων μπορούν να συνδέονται ή να αναπαριστούνται όλα τα πράγματα. Οι οικουμενικές και αιώνιες αλήθειες, αν υπάρχουν, δεν μπορούν να συγκεκριμενοποιηθούν. Καταδικάζοντας τις μετααφηγήσεις (πλατιά ερμηνευτικά σχήματα, όπως εκείνα που ανέπτυξαν ο Marx ή ο Freud) ως «ολοκληρωτικές», επιμένουν στον πλουραλισμό των σχηματισμών «εξουσίας-λόγου» (Foucault) ή των «γλωσσικών παιχνιδιών» (Lyotard). Στην πραγματικότητα ο Lyotard ορίζει το μεταμοντέρνο απλώς ως «δυσπιστία απέναντι στις μετααφηγήσεις».

Αξίζει να εξετάσουμε προσεκτικά τις ιδέες του Foucault, ιδιαίτερα έτσι όπως αναπτύσσονται στα πρώτα έργα του, αφού υπήρξαν γόνιμη πηγή για την επιχειρηματολογία του μεταμοντερνισμού. Η σχέση ανάμεσα στην εξουσία και στη γνώση αποτελεί κεντρικό θέμα. Όμως ο Foucault (1972, 159) έρχεται σε ρήξη με την άποψη ότι η εξουσία τοποθετείται σε τελευταία ανάλυση εντός του κράτους και μας αποτρέπει από το να «κάνουμε μια ανιούσα ανάλυση της εξουσίας, δηλαδή ν' αρχίζουμε από τους απειροελάχιστους μηχανισμούς, καθένας από τους οποίους έχει τη δική του ιστορία, τη δική του τροχιά, τις δικές του τεχνικές και τακτικές, και κατόπιν να εξετάζουμε με ποιον τρόπο ακόμα πιο γενικοί μηχανισμοί και μορφές παγκόσμιας κυριαρχίας επένδυσαν, αποίκισαν, χρησιμοποίησαν, εξέλιξαν, μετασχημάτισαν, εκτόπισαν, διέφυγαν κ.λπ. αυτούς τους μηχανισμούς εξουσίας και συνεχίζουν να το κάνουν». Η εξουσιαστική εξέταση των μικροπολιτικών των σχέσεων εξουσίας σε διάφορους τύπους,

πλαίσια και κοινωνικές καταστάσεις οδηγεί τον Foucault στο συμπέρασμα ότι υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στα συστήματα γνώσης («λόγους») τα οποία κοινοποιούν τεχνικές και πρακτικές για την άσκηση του κοινωνικού ελέγχου και της κυριαρχίας εντός συγκεκριμένων τοπικών πλαισίων. Η φυλακή, το άσυλο, το νοσοκομείο, το πανεπιστήμιο, το σχολείο, το γραφείο του ψυχιάτρου είναι παραδείγματα τόπων στους οποίους οικοδομείται μια διασκορπισμένη και αποσπασματική οργάνωση της εξουσίας ανεξάρτητα από οποιαδήποτε συστηματική στρατηγική ταξικής κυριαρχίας. Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε αυτή που συμβαίνει σε κάθε τόπο προσφεύγοντας σε κάποια γενική θεωρία. Πράγματι το μόνο άτροπο στοιχείο στο σχήμα του Foucault για την κατάσταση πραγμάτων είναι το ανθρώπινο σώμα, γιατί είναι ο «τόπος» στον οποίο καταγράφονται τελικά όλες οι μορφές καταπίεσης. Έτσι, ενώ, σύμφωνα με το διάσημο απόφθεγμα του Foucault, δεν υπάρχουν «σχέσεις εξουσίας χωρίς αντιστάσεις», επιμένει επίσης ότι κανένα ουτοπικό σχήμα δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα ξεφύγει ποτέ από τη σχέση εξουσίας-γνώσης χωρίς να καταφύγει σε καταπιεστικά μέσα. Αυτή η θέση του Foucault απηχεί την απαισιοδοξία του Max Weber σχετικά με την ικανότητά μας ν' αποφύγουμε το «σιδερένιο κλωβό» της καταπιεστικής γραφειοκρατικής-τεχνικής λογικότητας. Πιο συγκεκριμένα, ο Foucault ερμηνεύει τη σοβιετική καταπίεση ως την αναπόφευκτη έκταση μιας ουτοπικής επαναστατικής θεωρίας (του μαρξισμού), η οποία προσέφυγε στις ίδιες τεχνικές και στα ίδια συστήματα γνώσης που είναι εμπεδωμένα στο καπιταλιστικό σύστημα το οποίο επιδίωξε να αντικαταστήσει. Ο μοναδικός τρόπος για να «εξαλείψουμε τον φασισμό στον νου μας» είναι να διερευνήσουμε τις ανοιχτές ιδιότητες του ανθρώπινου λόγου και να οικοδομήσουμε πάνω σ' αυτές, και έτσι να παρέμβουμε στον τρόπο με τον οποίο παράγεται και πηχροτείται η γνώση στους συγκεκριμένους τόπους στους οποίους υπερισχύει μια τοπική εξουσία-λόγος. Η εργασία του Foucault με ομοφυλόφιλους και φυλακισμένους δεν στόχευε σε μεταρρυθμίσεις των κρατικών πρακτικών, αλλά ήταν αφιερωμένη στην καλλιέργεια και στην ενίσχυση τοπικών αντιστάσεων στους δεσμούς, στις πρακτικές και στον λόγο της οργανωμένης καταπίεσης.

Ο Foucault πίστευε προφανώς ότι μόνο μέσα από μια τέτοια πολύπλευρη και πλουραλιστική επίθεση εναντίον των τοπικών πρακτικών της καταπίεσης μπορούσε να οργανωθεί οποιαδήποτε συνολική αμφισβήτηση του καπιταλισμού χωρίς αυτή να αντιγράφει με νέα μορφή τους πολλαπλούς τρόπους καταπίεσης του καπιταλισμού. Οι ιδέες του προσέelukσαν τα ποικίλα κοινωνικά κινήματα τα οποία ξεπήδησαν τη δεκαετία του 1960 (φεμινίστριες, ομοφυλόφιλοι, εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες, αυτονομιστές διαφόρων περιφερειών κλπ.) και εκείνους που είχαν απογοητευτεί με τις πρακτικές του κομμουνισμού και τις πολιτικές των κομμουνιστικών κομμάτων. Ωστόσο οι ιδέες του αφήνουν και τις πολιτικές αναφορικά με τη σκόπιμη απόρριψη οποιασδήποτε ολιστικής θεωρίας για τον καπιταλισμό, το ζήτημα του δρόμου μέσα από τον οποίο αυτοί οι τοπικοί αγώνες θα μπορούσαν να συνενωθούν σε μια προοδευτική και όχι οπισθοδρομική επίθεση εναντίον των κεντρικών μορφών της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης και καταπίεσης. Οι τοπικοί αγώνες του είδους που ο Foucault φαίνεται να ενθαρρύνει δεν είχαν γενικά ως αποτέλεσμα την αμφισβήτηση του καπιταλισμού, αν και ο Foucault θα μπορούσε λογικά ν' απαντήσει ότι ένα τέτοιο αποτέλεσμα θα μπορούσαν να έχουν μόνο αγώνες οι οποίοι διεξάγονται με τέτοιο τρόπο ώστε ν' αμφισβητούν όλες τις μορφές της εξουσίας-λόγου.

Από τη μεριά του ο Lyotard θέτει ένα παρόμοιο ζήτημα, αν και σε διαφορετική βάση. Εκκινώντας από το ενδιαφέρον του μοντερνισμού για τη γλώσσα το ωθεί στα ακραία όρια του διασκορπισμού. Αν και «ο κοινωνικός δεσμός είναι γλωσσικός», υποστηρίζει, «δεν υφίσταται με μία μόνο κλωστή» αλλά με «ακαθόριστο αριθμό» «γλωσσικών παιχνιδιών». Ο καθένας από εμάς ζει «στη διασταύρωση πολλών γλωσσικών παιχνιδιών» και δεν καθιερώνουμε αναγκαστικά «σταθερούς γλωσσικούς συνδυασμούς, ενώ οι ιδιότητες εκείνων τους οποίους εγκαθιδρύουμε δεν είναι αναγκαστικά μεταβιβάσιμες». Κατά συνέπεια «το ίδιο το κοινωνικό υποκείμενο μοιάζει να διαλύεται σ' αυτή τη διασπορά γλωσσικών παιχνιδιών». Είναι ενδιαφέρον ότι εδώ ο Lyotard χρησιμοποιεί ένα μακροσκελές μεταφορικό σχήμα του Wittgenstein (του σκαπανέα της θεωρίας για τα γλωσσικά παιχνίδια) για να φωτίσει την κατάσταση της μεταμοντέρνας γνώσης: «Μπορούμε να δούμε τη γλώσσα μας σαν μια παλιά πόλη: έναν λαβύρινθο από μικρούς δρόμους και πλατείες, από παλιά και καινούργια σπίτια, και από σπίτια με προσθήκες από διάφορες περιόδους, ο οποίος περιβάλλεται από πλήθος νέα προσότια με ευθείς κανονικούς δρόμους και ομοιόμορφα σπίτια».

Ο «κατακερματισμός του κοινωνικού σε ευέλικτα δίκτυα γλωσσικών παιχνιδιών» υποδεικνύει ότι ο καθένας από εμάς μπορεί να προσφύγει σε πολύ διαφορε-



τικά σύνολα κοιδίων ανάλογα με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται (στη σπιτι, στην εργασία, στην εκκλησία, στον δρόμο ή στο μπαρ, σε επιμηγύση κ.λπ.). Στον βαθμό που ο Lyotard (όπως και ο Foucault) αποδέχεται σήμερα «η γνώση είναι η κύρια παραγωγική δύναμη», το πρόβλημα είναι να ορίσει τον τόπο αυτής της εξουσίας, όταν αυτή είναι εμφανώς «διασκορπισμένη» μέσα σε μια ετερογένεια γλωσσικών παιχνιδιών. Ο Lyotard (και πάλι όπως ο Foucault) αποδέχεται τις δυνάμεις των συνηθισμένων συνομιλιών, στις οποίες οι κανόνες μπορούν να αλλάξουν και ν' αλλάζουν έτσι ώστε «να ενταρρύνουν τη μέγιστη ευελιξία του λόγου». Δίνει μεγάλη σημασία στη φανερή αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό τον ανοιχτό χαρακτήρα και τις ακαμψίες με τις οποίες οι δεσμοί («τα μη επαγωγικά πεδία» του Foucault) οριζούνται αυτό που είναι ή δεν είναι αποδεκτό. Τα πεδία του νόμου, της ανώτερης εκπαίδευσης, της επιστήμης και της γραφειοκρατικής διακυβέρνησης, του στρατιωτικού και πολιτικού ελέγχου, της εκλογικής πολιτικής και της εξουσίας των εταιρειών περιχαρρακίζουν με σημαντικούς τρόπους αυτό που μπορεί να ειπωθεί και πώς μπορεί να ειπωθεί. Όμως «οι περιορισμοί τους οποίους επιβάλλει το σύστημα στις δυνάμεις "κινήσεις" της γλώσσας δεν μπορούν ποτέ να καθοριστούν μια για πάντα», αποτελούν «οι ίδιοι διακυβεύματα και προσωρινά αποτελέσματα γλωσσικών στρατηγικών, εντός και εκτός του συστήματος». Επομένως δεν πρέπει να διαζόμεσθε να αποδώσουμε οριστική μορφή στους δεσμούς, αλλά ν' αντιλαμβανόμαστε με ποιον τρόπο οι διαφοροποιήσεις αποδόσεις των γλωσσικών παιχνιδιών δημιουργούν αρχικά δεσμικές γλώσσες και εξουσίες. Αν «υπάρχουν πολλά διαφορετικά γλωσσικά παιχνίδια, επεξεργαστικά στοιχεία», τότε θα πρέπει επίσης ν' αντιληφθούμε ότι μπορούν να «δημιουργήσουν μόνο αποσπασματικούς δεσμούς, τοπική αυτοκρατία».

Άλλοι (π.χ. ο Fish, 1980) κατανοούν αυτές τις «τοπικές αυτοκρατίες» ως «επιμηγυτικές κοινότητες», που αποτελούνται τόσο από παραγωγούς όσο και από καταναλωτές συγκεκριμένων ειδών γνώσης, κειμένων, που λειτουργούν συχνά εντός ενός συγκεκριμένου δεσμικού πλαισίου (όπως το πανεπιστήμιο, το νομικό σύστημα, θρησκευτικές ομάδες), εντός συγκεκριμένων τομικών πολιτισμικών εργασιών (όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, το θέατρο, ο χορός) ή εντός συγκεκριμένων τόπων (γειτονίες, έθνη κ.λπ.). Θεωρείται ότι εντός αυτών των πεδίων άτομα και ομάδες ελέγχουν αμοιβαία αυτό που θεωρούν έγκυρη γνώση.

Στον βαθμό που στην κοινωνία υπάρχουν ποικίλες πηγές καταπίεσης και αναπτύσσονται ποικίλες εστίες αντίστασης κατά της κυριαρχίας, η ριζοσπαστική πολιτική υιοθέτησε αυτό τον τρόπο σκέψης, ο οποίος εισήχθη ακόμα και στον ίδιο τον μαρξισμό. Έτσι ο Aronowitz στο έργο του *The crisis of historical materialism* (Η κρίση του ιστορικού υλισμού) υποστηρίζει ότι «οι ποικίλοι, τοπικοί, αυτόνομοι αγώνες για απελευθέρωση που διεξάγονται σε όλο τον μεταμοντέρνο κόσμο καθιστούν όλες τις ενσαρκώσεις των κυριαρχών λόγων απολύτως μη νομιμοποιημένες» (Bove, 1986, 18). Σ' αυτό το θέμα υποψιάζομαι ότι ο Aronowitz σαγηνεύεται από την πιο απελευθερωτική και επομένως πιο ελκυστική πλευρά της μεταμοντέρνας σκέψης: το ενδιαφέρον της για την «ετερότητα». Ο Huysens (1984) ιδιαίτερα μαστιγώνει τον μπεριαλισμό της πεφωτισμένης νεωτερικότητας που θεωρούσε ότι μιλούσε με ενοποιημένη φωνή για λογαριασμό άλλων (των αποικιοκρατούμενων λαών, των μαύρων και των μειονοτήτων, θρησκευτικών ομάδων, των γυναικών, της εργατικής τάξης). Ο ίδιος ο τίτλος του έργου της Carol Gilligan *In a different voice* (Μια διαφορετική φωνή, 1982) —φεμινιστικό έργο το οποίο καταδεικνύει την ανδρική μεροληψία που υπάρχει στον καθορισμό σταδίων στην ηθική ανάπτυξη της προσωπικότητας— αποτελεί παράδειγμα της διαδικασίας απεπιθέσεως εναντίον αυτών των οικουμενικών παραβολών. **Η άποψη ότι όλες οι ομάδες έχουν δικαίωμα να μιλούν για τον εαυτό τους με τη δική τους φωνή και ότι αυτή η φωνή πρέπει να είναι αποδεκτή ως αυθεντική και νόμιμη είναι ουσιαστική για την πλουραλιστική στάση του μεταμοντερνισμού.** Το έργο του Foucault για τις περιθωριακές ομάδες και τις ομάδες στα διάμεσα μεταξύ άλλων ομάδων οδήγησε πολλούς ερευνητές, σε ποικίλα πεδία όπως η εγκληματολογία και η ανθρωπολογία, σε νέες μεθόδους για την αναδόμηση και την αναπαράσταση των φωνών και των εμπειριών των υποκειμένων τους. Από τη μεριά του ο Huysens τονίζει τον ανοιχτό χαρακτήρα του μεταμοντερνισμού που του επιτρέπει να κατανοεί τη διαφορά και την ετερότητα, καθώς και την απελευθερωτική δυναμική την οποία προσφέρει ο μεταμοντερνισμός σε ποικίλα νέα κοινωνικά κινήματα (γυναίκες, ομοφυλόφιλοι, μαύροι, οικολόγοι, αυτονομιστές περιφερειών κ.λπ.). Παραδόξως τα περισσότερα κινήματα αυτού του είδους, αν και σίγουρα βοήθησαν ν' αλλάξει «η δομή του ασθήματος», ελάχιστη σημασία δίνουν στα επιχειρήματα του μεταμοντερνισμού και μερικές φεμινίστριες (π.χ. Harsock, 1987) είναι εχθρικές για λόγους τους οποίους θα εξετάσουμε αργότερα.

Είναι ενδιαφέρον ότι μπορούμε ν' ανιχνεύσουμε την ίδια έγνοια για την «ετερογένεια» και τους «άλλους κόσμους» στη μυθιστοριογραφία του μεταμοντερνισμού. Ο McHale, τονίζοντας τον πλουραλισμό των κόσμων που συνυπάρχουν στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, θεωρεί την έννοια της ετεροτοπίας του Foucault ως η τέλεια εικόνα που μπορεί να συλλάβει αυτά που παλεύει ν' απεικονίσει το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα. Ως ετεροτοπία ο Foucault εννοεί τη συνύπαρξη σ' έναν «ανέφικτο χώρο» «πολλών κατακερματισμένων εφικτών κόσμων» ή απλούστερα χώρων εντελώς ανόμοιων, οι οποίοι τοποθετούνται δίπλα ή πάνω ο ένας στον άλλο. Οι χαρακτήρες δεν αναλογίζονται πια πώς μπορούν να λύσουν ή ν' αποκαλύψουν ένα κεντρικό μυστήριο, αλλά αντίθετα είναι υποχρεωμένοι να ρωτούν: «Τι κόσμος είναι αυτός; Τι πρέπει να γίνει; Ποιος από τους εαυτούς μου θα το κάνει!». Την ίδια αλλαγή διακρίνουμε και στον κινηματογράφο. Σ' ένα κλασικό έργο του μοντερνισμού, στον Πολίτη Κέιν (Orson Welles, 1941), κάποιος ρεπόρτερ προσπαθεί να ξετυλίξει το μυστήριο της ζωής και του χαρακτήρα του Κέιν συγκεντρώνοντας ποικίλες αναμνήσεις και απόψεις ανθρώπων που τον γνώρισαν. Στην πιο μεταμοντέρνα μορφή του σύγχρονου κινηματογράφου βρίσκουμε, σε μια ταινία όπως το Μπλε Βελούδο (David Lynch, 1986), τον κεντρικό χαρακτήρα να ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο εντελώς αταίριαστους κόσμους, τον κόσμο μιας συμβατικής μικρής αμερικανικής κοινόπολης της δεκαετίας του 1950 με το λύκειό της και την κουλτούρα του εμπορικού κέντρου από τη μια, και έναν παράξενο, βίαιο, σεξομανή υπόκοσμο ναρκωτικών, άνοιας και σεξουαλικής διαστροφής από την άλλη. Φαίνεται αδύνατο να υπάρχουν στον ίδιο χώρο αυτοί οι δύο κόσμοι και ο κεντρικός χαρακτήρας κινείται ανάμεσά τους, αβέβαιος για το ποιος είναι η αληθινή πραγματικότητα, μέχρις ότου οι δύο κόσμοι οδηγούνται σε μια τρομερή σύγκρουση. Παρόμοια ένας μεταμοντερνιστής ζωγράφος όπως ο David Salle μοιάζει «να χρησιμοποιεί μαζί ασύμβατα μεταξύ τους υλικά ως εναλλακτική λύση ώστε να μην αναγκαστεί να διαλέξει κάποιο από αυτά». Ο Pfeil φτάνει στο σημείο να παρουσιάζει ολόκληρο το πεδίο του μεταμοντερνισμού ως «διωλισμένη αναπαραστατική ολόκληρου του ανταγωνιστικού, αδηφάγου κόσμου της ετερότητας».

Όμως η αποδοχή του κατακερματισμού, του πλουραλισμού και της αυθεντικότητας των άλλων φωνών και των άλλων κόσμων θέτει το οξύ πρόβλημα της επικοινωνίας και επομένως το πρόβλημα των μέσων για την άσκηση εξου-

σίας μέσω διαταγών. Οι νέες δυνατότητες για την παραγωγή, ανάλυση και μεταβίβαση πληροφοριών και γνώσης σαγηλεύουν τους περισσότερους μεταμοντερνιστές στοχαστές. Για παράδειγμα, ο Lyotard (1984) εντάσσει σταθερά τα επιχειρήματά του στο πλαίσιο των νέων τεχνολογιών επικοινωνίας και, στηριζόμενος στις θέσεις του Bell και του Touraine για το πέρασμα σε μια «μεταβιομηχανική» κοινωνία η οποία βασίζεται στην πληροφορία, τοποθετεί την άνοδο της μεταμοντέρνας σκέψης στην καρδιά αυτού που θεωρεί ως δραματική κοινωνική και πολιτική μεταβατική περίοδο όσον αφορά την ανάπτυξη των επικοινωνιακών γλωσσών στις προηγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες. Εξετάζει λεπτομερώς τις νέες τεχνολογίες για την παραγωγή, διάδοση και χρήση αυτών των γνώσεων θεωρώντας τις «κύρια παραγωγική δύναμη». Ωστόσο το πρόβλημα είναι ότι σήμερα η γνώση μπορεί να κωδικοποιείται με ποικίλους τρόπους, μερικοί από τους οποίους είναι πιο προσυτοι από άλλους. Επομένως το έργο του Lyotard φαίνεται να υποστηρίζει ότι ο μοντερνισμός άλλαξε επειδή άλλαξαν οι τεχνικές και κοινωνικές συνθήκες της επικοινωνίας.

Οι μεταμοντερνιστές αποδέχονται επίσης μια μάλλον διαφορετική θεωρία για τη γλώσσα και την επικοινωνία. Ενώ οι μοντερνιστές προϋπέθεταν ότι υπήρχε στενή και προσδιορίσιμη σχέση ανάμεσα σε αυτό που λεγόταν (το σημαίνόμενο ή «μήνυμα») και το πώς λεγόταν (το σημαίνον ή «μέσο»), η μεταδομιστική σκέψη θεωρεί ότι αυτά τα δύο «διαχωρίζονται συνεχώς και επανασυνδέονται σε νέους συνδυασμούς». Εδώ μπαίνει στην εικόνα η «αποδόμηση» (κίνημα το οποίο εγχείνησε η «ανάγνωση» του Martin Heidegger από τον Derrida στα τέλη της δεκαετίας του 1960) ως ισχυρό ερέθισμα για τους μεταμοντέρνους τρόπους σκέψης. Η αποδόμηση είναι μάλλον ένας τρόπος στοχασμού και «ανάγνωσης» των κειμένων παρά μια φιλοσοφική θέση. Οι συγγραφείς, οι οποίοι δημιουργούν κείμενα ή χρησιμοποιούν λέξεις, το κάνουν στη βάση όλων των άλλων κειμένων και λέξεων που συνάντησαν, ενώ οι αναγνώστες αντιμετωπίζουν τα κείμενά τους με τον ίδιο τρόπο. Επομένως, σύμφωνα με αυτό τον τρόπο σκέψης, η πολιτισμική ζωή είναι μια σειρά κείμενα που διασταυρώνονται με άλλα κείμενα παράγοντας περισσότερα κείμενα (στα οποία περιλαμβάνονται τα κείμενα του κριτικού λογοτεχνίας, ο οποίος στοχεύει να παραγάγει ένα άλλο έργο λογοτεχνίας, στο οποίο τα υπό εξέταση κείμενα διασταυρώνονται ελεύθερα με άλλα κείμενα που τυχαίνει να επηρέασαν τη σκέψη του

κριτικού). Αυτή η συνύφανση κειμένων έχει τη δική της ζωή. Οτιδήποτε γράψουμε μεταδίδει νοήματα που δεν ήταν ή δεν θα μπορούσαν να είναι στις προθέσεις μας, και οι λέξεις μας δεν μπορούν να εκφράσουν αυτό που θέλουμε. Είναι μάταιο να προσπαθούμε να συλλάβουμε ένα κείμενο, επειδή η διαρκής συνύφανση κειμένων και νοημάτων είναι πέρα από τον έλεγχό μας. Η γλώσσα λειτουργεί μέσα από εμάς. Κατά συνέπεια η τάση της αποδόμησης είναι ν' αναζητούμε μέσα σ' ένα κείμενο κάποιον άλλο, να διαλύσουμε ένα κείμενο μέσα σε κάποιον άλλο ή να οικοδομήσουμε ένα κείμενο μέσα σε κάποιον άλλο.

Επομένως ο Derrida θεωρεί το κολάζ/μοντάζ ως την πρωταρχική μορφή του μεταμοντέρνου λόγου. Η εγγενής ετερογένεια του κολάζ/μοντάζ (στη ζωγραφική, στο γράψιμο, στην αρχιτεκτονική) μας παρακινεί, εμάς τους αποδοκτικές του κειμένου ή της εικόνας, «να παραγάγουμε ένα νόημα το οποίο δεν θα μπορούσε να είναι ούτε μονοσήμαντο ούτε σταθερό». Τόσο οι παραγωγικοί όσο και οι καταναλωτές «κειμένων» (πολιτισμικών τεχνουργημάτων) συμμετέχουν στην παραγωγή σημασιών και νοημάτων (γι' αυτό ο Hassan τονίζει τη σημασία την οποία έχουν για τον μεταμοντερνισμό η «διαδικασία», η «απαράσταση», το «σάβερνγκ» και η «συμμετοχή»). Η ελαχιστοποίηση της αυθεντίας του παραγωγού πολιτισμικών προϊόντων δίνει τη δυνατότητα για λαϊκή συμμετοχή και δημοκρατικό καθορισμό των πολιτισμικών αξιών, αλλά με τίμημα μια ορισμένη έλλειψη συνοχής ή –ακόμα πιο προβληματικό– τη δυνατότητα χειραγώγησης της μαζικής αγοράς. Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, ο παραγωγός πολιτισμικών προϊόντων δημιουργεί απλώς ακατέργαστα υλικά (φραύσματα και στοιχεία) αφήνοντας στους καταναλωτές τη δυνατότητα να συνδυάζουν εκ νέου αυτά τα στοιχεία με όποιον τρόπο επιθυμούν. Το αποτέλεσμα είναι να διαλύεται (να αποδομείται) η εξουσία του δημιουργού να επιβάλλει νοήματα ή να προσφέρει μια συνεχή αφήγηση. Κάθε παρατιθέμενο στοιχείο, λέει ο Derrida, «διακρίνεται τη συνέχεια ή τον γραμμικό χαρακτήρα του λόγου και οδηγεί αναγκαστικά σε μια διπλή ανάγνωση: εκείνη του φραύσματος που προσλαμβάνεται σε σχέση με το κείμενο προελευσής και εκείνη του φραύσματος έτσι όπως ενσωματώνεται σε ένα νέο όλον, σε μια διαφορετική ολότητα». Η συνέχεια ενυπάρχει μόνο στο «αποτύπωμα» του φραύσματος καθώς αυτό κινείται από την παραγωγή στην κατανώση. Το αποτέλεσμα είναι ν' αμφισβητούνται όλες οι αυθεντικότητες των πάγιων συστημάτων αναπαράστασης (Foster, 1983, 142).

Μπορούμε να εντοπίσουμε αυτό τον τρόπο σκέψης στην παράδοση του μοντερνισμού (άμεσα στον υπερρεαλισμό, για παράδειγμα), και υπάρχει εδώ ο κίνδυνος να θεωρήσουμε ότι οι μετα-αφηγήσεις στην παράδοση του Διαφωτισμού ήταν πιο πάγιες και σταθερές απ' ό,τι ήταν στην πραγματικότητα. Ο Marx, παρατηρεί ο Ollman (1971), ανέπτυξε τις έννοιές του σε σχέση μεταξύ τους, έτσι ώστε όροι όπως αξία, εργασία, κεφάλαιο «διαχωρίζονται συνεχώς και επαυξανόμενα σε νέους συνδυασμούς», ώστε παρά τις μεταβαλλόμενες καταστάσεις ν' ανταποκρίνονται στις ολοκληρωτικές διαδικασίες του καπιταλισμού. Ο Benjamin, στοχαστής με σύνθετη σκέψη που ακολουθεί τη μαρξιστική παράδοση, επεξεργάστηκε μέχρι κεραίας την ιδέα του κολάζ/μοντάζ, προκειμένου να συλλάβει τις πολύπλευρες και κατακεραματισμένες σχέσεις ανάμεσα στην οικονομία, την πολιτική και την κουλτούρα, χωρίς ποτέ να εγκαταλείψει την οπτική της ολότητας των πρακτικών που συγκροτούν τον καπιταλισμό. Παρόμοια ο Taylor (1987, 53-65), αφού εξετάσει τις ιστορικές μαρτυρίες για τη χρήση του κολάζ (ιδιαίτερα από τον Picasso), συμπεραίνει ότι το κολάζ δεν προσφέρεται καθόλου ως στοιχείο διάκρισης ανάμεσα στη ζωγραφική του μοντερνισμού και εκείνη του μεταμοντερνισμού.

Όμως, αν δεν μπορούμε να προσβλέπουμε σε οποιαδήποτε ενοποιημένη αναπαράσταση του κόσμου ή στην απεικόνισή του ως ολότητας γεμάτης σχέσεις και διαφοροποιήσεις, αλλά απλώς στην απεικόνισή του ως διαρκώς μεταβαλλόμενων φραυσμάτων, όπως επιμένουν οι μεταμοντερνιστές, τότε πώς μπορούμε να προσβλέπουμε ότι είναι δυνατό να δράσουμε συνεκτικά σε σχέση με τον κόσμο; Η απλή απάντηση του μεταμοντερνισμού είναι ότι αφού η συνεκτική αναπαράσταση και δράση είναι είτε καταπιεστικές είτε απατηλές (και επομένως καταδικασμένες σε αυτοδιάλυση και αποτυχία), δεν θα πρέπει ούτε καν να προσπαθούμε να εμπλακούμε σε κάποιο συνολικό σχέδιο. Κατά συνέπεια ο πραγματισμός (του είδους του Dewey) γίνεται η μόνη εφικτή φιλοσοφία της δράσης. Έτσι βρίσκουμε τον Rorty (1985, 173), έναν από τους σημαντικούς φιλοσόφους των ΗΠΑ στο κίνημα του μεταμοντερνισμού, ν' απορρίπτει την «καθιερωμένη διαδοχή των φιλοσόφων από τον Descartes στον Nietzsche ως περισπασμό από την ιστορία της χειροπιαστής αντιμετώπισης των κοινωνικών προβλημάτων που κατέστησε τη σύγχρονη βορειοαμερικανική κουλτούρα αυτό που είναι σήμερα, με όλες τις δόξες της και όλους τους κινδύνους της». Οι άνθρωποι μπορούν

ν' αντιλαμβάνονται και ν' αποφασίζουν τη δράση τους μόνο εντός των ορίων κάποιας τοπικής αυτοκρατίας, κάποιας ερμηνευτικής κοινότητας, ενώ τα νοήματα και τα προβλεπόμενα αποτελέσματα της δράσης τους αποσυντίθενται έξω από αυτά τα μεμονωμένα πεδία, ακόμα και όταν παρουσιάζουν συνοχή εντός αυτών των πεδίων. Παρόμοια βρίσκουμε τον Lyotard (1984, 66) να υποστηρίζει ότι «η συναίνεση έγινε ξεπερασμένη αξία, που αντιμετωπίζεται με καχυποψία» και κατόπιν να προσθέτει, προκαλώντας έκπληξη, ότι, αφού «η δικαιοσύνη ως αξία ούτε είναι ξεπερασμένη ούτε αντιμετωπίζεται με καχυποψία» (δεν μας λέει πώς θα μπορούσε η ποικιλία των γλωσσικών παιχνιδιών ν' αφήσει άδικη μια τέτοια καθολική έννοια), «πρέπει να φτάσουμε σε μια άποψη και σε μια πρακτική για τη δικαιοσύνη που να μην σχετίζεται με τη συναίνεση».

Ακριβώς αυτό το είδος σχετικισμού και ηγτοπάθειας επιδιώκει να καταπολεμήσει ο Habermas υπερασπιζόμενος το σχέδιο του Διαφωτισμού. Ενώ ο Habermas αποδέχεται πολύ πρόθυμα αυτό που αποκαλεί «παράμορφομένη υλοποίηση της λογικής στην ιστορία» και τους κινδύνους που συνδέονται με την απλουστευτική επίβολη κάποιας μετα-αφήγησης σε πολύπλοκες σχέσεις και σε σύνθετα γεγονότα, επιμένει επίσης ότι «η θεωρία μπορεί να εντοπίσει μια ήπια αλλά επίμονη, ποτέ σιωπηλή, αν και σπάνια εκπληρωμένη αξίωση στη λογική, αξίωση την οποία πρέπει ν' αναγνωρίζουμε ντε φάκτο όποτε και όπου υπάρχει συναινετική δράση». Κατόπιν στρέφεται στο ζήτημα της γλώσσας και στο έργο του *The theory of communicative action* (Θεωρία της επικοινωνιακής δράσης) επιμένει στις διαλογικές ιδιότητες της ανθρώπινης επικοινωνίας στην οποία ομιλητές και ακροατές προσανατολίζονται υποχρεωτικά στον σκοπό της αμοιβαίας κατανόησης. Από αυτό προκύπτουν συναινετικές και κανονιστικές δηλώσεις, υποστηρίζει ο Habermas, θεμελιώνοντας έτσι τον ρόλο της καθολικής λογικής στην καθημερινή ζωή. Κατ' αυτό τον τρόπο λειτουργεί η «επικοινωνιακή λογική» «στην ιστορία ως δύναμη εκδήλωσης». Ωστόσο οι επικριτές του Habermas είναι περισσότεροι από τους υπερασπιστές του.

Η εγκυρότητα της εικόνας του μεταμοντερνισμού την οποία σκιαγράφησα μέχρι εδώ μοιάζει να εξαρτάται από έναν συγκεκριμένο τρόπο εμπειρίας, εμπνεύσεως και ύπαρξης στον κόσμο. Έτσι οδηγούμαστε σ' εκείνη την πλευρά του μεταμοντερνισμού που είναι ίσως η πιο προβληματική: στις ψυχολογικές προϋποθέσεις του σε σχέση με την προσωπικότητα, τα κίνητρα και τη συμπεριφορά. Για

παράδειγμα, το ενδιαφέρον για τον κατακερματισμό και την αστάθεια της γλώσσας και των λόγων οδηγεί άμεσα σε μια ορισμένη αντίληψη για την προσωπικότητα. Κλεισμένη στο προστατευτικό περίβλημά της, αυτή η αντίληψη καταλήγει μάλλον στη σχιζοφρένεια (όχι με τη στενή κλινική σημασία της, θα πρέπει να τονίσουμε), παρά στην αποξένωση και στην παράνοια (βλ. το σχήμα του Hassan). Ο Jameson (1984b) διερευνά αυτό το θέμα με πολύ εντυπωσιακά αποτελέσματα. Χρησιμοποιεί την περιγραφή της σχιζοφρένειας την οποία κάνει ο Lacan ως γλωσσικής διαταραχής, ως ρήξης στη σημαίνουσα αλυσίδα του νόη- ο Lacan ως δημιουργεί μια απλή πρόταση. Όταν σπάει η σημαίνουσα αλυσίδα, τότε «έχουμε σχιζοφρένεια με τη μορφή χαλασμάτων από διακριτά και μη συνδέσιμα μεταξύ τους σημαίνοντα». Αν η προσωπική ταυτότητα σφύρηλατείται μέσα από «μια ορισμένη χρονική ενοποίηση του παρελθόντος και του μέλλοντος με το παρόν που είναι μπροστά μου» και αν οι προτάσεις ακολουθούν την ίδια πορεία, τότε η ανικανότητα να ενοποιήσω το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον στην πρόταση αποκαλύπτει μια παρόμοια ανικανότητα να «ενοποιήσω το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της βιογραφικής εμπειρίας μου ή της ψυχικής ζωής μου». Αυτό ταιριάζει φυσικά με το ενδιαφέρον του μεταμοντερνισμού για το σημαίνον μάλλον παρά για το σημαίνόμενο, μάλλον για τη συμμετοχή, την παράσταση και το χάπενινγκ παρά για το έγκυρο και ολοκληρωμένο έργο τέχνης, μάλλον για την επιφανειακή εικόνα παρά για τις ρίζες (και πάλι βλ. το σχήμα του Hassan). Το αποτέλεσμα αυτής της ρήξης στη σημαίνουσα αλυσίδα είναι να περιορίζεται η εμπειρία σε «σειρές καθαρών και μη σχετιζόμενων μεταξύ τους παρόντων στον χρόνο». Μην προσφέροντας κανένα αντίβαρο, η αντίληψη του Derrida για τη γλώσσα συμβάλλει στην παραγωγή ενός ορισμένου σχιζοφρενικού αποτελέσματος, εξηγώντας ίσως μ' αυτό τον τρόπο τον χαρακτηρισμό από τον Eagleton και τον Hassan του τυπικού μεταμοντέρνου τεχνουργήματος ως σχιζοειδούς. Ο Deleuze και ο Guattari (1984, 245), στην υποτιθέμενη παιγνιδάρικη ανάλυσή τους στο *Anti-Oedipus* (Αντι-Οιδίπους), διατυπώνουν την υπόθεση ότι υπάρχει σχέση ανάμεσα στη σχιζοφρένεια και στον καπιταλισμό, η οποία επικρατεί «στο βαθύτερο επίπεδο της μίας και ίδιας οικονομίας, της μίας και ίδιας παραγωγικής διαδικασίας», συμπεραίνοντας ότι «η κοινωνία μας παράγει σχιζοφρενείς κατά τον ίδιο τρόπο που παράγει σαμπουάν Prell και αυτοκίνητα Ford, και η μόνη διαφορά είναι πως οι σχιζοφρενείς δεν είναι πωλήσιμοι».

Από την κυριαρχία αυτού του θέματος στη σκέψη του μεταμοντερνισμού απορρέουν μερικές συνέπειες. Δεν μπορούμε πια να θεωρούμε το άτομο αλλοτριωμένο με την κλασική μαρξιστική σημασία, επειδή η αλλοτρίωση προϋποθέτει μια μάλλον συνεκτική παρά κατακερματισμένη αίσθηση εαυτού από τον οποίο αποξενώνεται το άτομο. Μόνο με όρους μιας τέτοιας συνεκτικής αίσθησης της προσωπικής ταυτότητας μπορούν τα άτομα να επιδιώκουν μακροπρόθεσμα σχέδια ή να σκέφτονται σοβαρά για την παραγωγή ενός μέλλοντος που θα είναι σημαντικά καλύτερο από το παρελθόν και το παρόν. Ο μοντερνισμός αφορούσε σε πολύ μεγάλο βαθμό την επιδίωξη καλύτερου μέλλοντος, ακόμα και αν η διαρκής ματαίωση αυτού του σκοπού οδηγούσε σε παράνοια. Όμως ο μεταμοντερνισμός αποκλείει χαρακτηριστικά αυτή τη δυνατότητα επικεντρωμένους στις σχιζοφρενικές συνθήκες τις οποίες προκαλούν ο κατακερματισμός και όλες αυτές οι αστάθειες (περιλαμβάνοντας τις αστάθειες της γλώσσας) που μας εμποδίζουν ακόμα και να οραματιζόμαστε με συνεκτικό τρόπο, πόσο μάλλον να επινοούμε στρατηγικές για να παραγάγουμε κάποιο ριζικά διαφορετικό μέλλον. Φυσικά και ο μοντερνισμός είχε τις σχιζοειδείς στιγμές του — ιδιαίτερα όταν επιδίωκε να συνδυάσει τον μύθο με την ηρωική νεωτερικότητα — και η ιστορία της «παράμυρφοτητας της λογικής» και των «αντιδραστικών μοντερνισμών» αρκεί για να υποστηρίξουμε ότι η σχιζοφρενική συνθήκη, αν και κατά το μεγαλύτερο μέρος υποτελής, υπήρχε πάντα λανθάνουσα εντός του κινήματος του μοντερνισμού. Εντούτοις έχουμε βάσιμους λόγους να πιστεύουμε ότι στη μεταμοντέρνα αισθητική «η αλλοτρίωση του υποκειμένου εκτοπίζεται από τον κατακερματισμό του υποκειμένου» (Jameson, 1984a, 63). Αν απαιτείται, όπως επέμενε ο Marx, να επιδιώξει το αλλοτριωμένο άτομο το σχέδιο του Διαφωτισμού με πίστη και επαρκή συνέπεια ώστε να υπάρξει ένα καλύτερο μέλλον, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η απώλεια του αλλοτριωμένου υποκειμένου αποκλείει τη συνειδητή κατασκευή εναλλακτικού κοινωνικού μέλλοντος.

Ο περιορισμός της εμπειρίας σε «σειρές καθαρών και μη σχετιζόμενων μεταξύ τους παρόντων» συνεπάγεται περαιτέρω ότι «η εμπειρία του παρόντος γίνεται ισχυρά, συντριπτικά ζωντανή και “υλική”»: Ο κόσμος έρχεται μπροστά στον σχιζοφρενικό με αυξημένη ένταση, κουβαλώντας το μυστηριώδες και καταπιεστικό φορτίο της συγκίνησης, ακτινοβολώντας παραισθησιογόνο ενέργεια» (Jameson, 1984b, 120). Η εικόνα, η εμφάνιση, το θέαμα μπορούν να βιω-

θούν με ένταση (χαρά ή τρόμο), η οποία είναι δυνατή μόνο αν το άτομο τις αντιλαμβάνεται ως καθαρά και μη σχετιζόμενα μεταξύ τους παρόντα στον χρόνο. Επομένως τι σημασία έχει «αν μ' αυτό τον τρόπο ο κόσμος χάνει στιγμιαία το βάθος του και απειλεί να γίνει γυαλιστερό δέρμα, στερεοσκοπική ψευδαίσθηση, καταιγισμός φιλικών εικόνων χωρίς πυκνότητα;» (Jameson, 1984b). Η αμεκταίγητος φιλικών εικόνων χωρίς πυκνότητα, η αισθησιαρχία του θέαματος (πολιτικού, επιστημονιστή, στρατιωτικού, καθώς και των θεαμάτων αναψυχής) γίνονται το υλικό με το οποίο σφρηλατείται η συνείδηση.

Αυτή η ρήξη της χρονικής τάξης των πραγμάτων οδηγεί επίσης σε μια ιδιόμορφη αντιμετώπιση του παρελθόντος. Αποφεύγοντας την ιδέα της προόδου, ο μεταμοντερνισμός εγκαταλείπει κάθε έννοια ιστορικής συνέχειας και μνήμης, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσει απίστευτη ικανότητα να λησθεύει την ιστορία και να απορροφά οτιδήποτε βρίσκει σε αυτή ως μια πτυχή του παρόντος. Για παράδειγμα, η αρχιτεκτονική του μεταμοντερνισμού παίρνει με εντελώς εκλεκτικιστικό τρόπο κομμάτια από το παρελθόν και τα αναμειγνύει κατά βούληση (βλ. κεφάλαιο 4). Ο Crimp (1983, 44-5) δίνει ένα άλλο παράδειγμα παρμένο από τη ζωγραφική. Η Ολυμπία του Manet, ένας από τους γονιμοποιημένους πίνακες του πρώιμου κινήματος του μοντερνισμού, είχε ως πρότυπο την Αφροδίτη του Τιταϊάνο. Όμως ο τρόπος με τον οποίο ο Manet επεξεργάζεται το πρότυπο σήμανε τη συνειδητή ρήξη ανάμεσα στη νεωτερικότητα και την παράδοση, και την ενεργή παρέμβαση του καλλιτέχνη σ' αυτή τη μετάβαση (Clark, 1985). Τη δεκαετία του 1960 ο Rauschenberg, ένας από τους πρωτοπόρους του κινήματος του μεταμοντερνισμού, χρησιμοποίησε σε μια σειρά εικόνες από την Αφροδίτη στον καρβέφτη του Velasquez και από την Αφροδίτη στην τουαλέτα της του Rubens (εικόνα 1.3). Όμως χρησιμοποίησε αυτές τις εικόνες με πολύ διαφορετικό τρόπο, απλώς κάνοντας μεταξύ τους τη φωτογραφία των πρωτότυπων πινάκων πάνω σε μια επιφάνεια η οποία περιέχει αντικείμενα όλων των ειδών (φορητά, ελικόπτερα, κλειδιά αυτοκινήτων). Ο Rauschenberg απλώς αναπαράγει, ενώ ο Manet παράγει και αυτή η κίνηση, λέει ο Crimp, «απαιτεί να θεωρούμε τον Rauschenberg μεταμοντερνιστή». Η μοντερνιστική «αύρα» του καλλιτέχνη ως δημιουργού αναερείται. «Η φαντασία του δημιουργικού υποκειμένου δίνει τη θέση της στον απροκάλυπτο σφετερισμό, στην παράθεση, στο ανάτυπο, στη συστροφή και στην επανάληψη εικόνων που ήδη υπάρχουν».



Εικόνα 1.3 Το πρωτοπόρο μεταμοντέρνο έργο του Rauschenberg, Persimmon (1964), αποτελεί κολάζ πολλών θεμάτων που περιλαμβάνουν την άμεση αναπαραγωγή της Αφροδίτης στην τουαλέτα της του Rubens.

Αυτή η αλλαγή έχει μεγάλες επιπτώσεις σε όλα τα άλλα πεδία. Με δεδομένες την εξαφάνιση κάθε αίσθησης ιστορικής συνέχειας και μνήμης και την απόρριψη των μετα-αφηγήσεων, ο μόνος ρόλος που απομένει στον ιστορικό, για παράδειγμα, είναι να μετατραπεί, όπως επέμενε ο Foucault, σε έναν αρχαιολόγο του παρελθόντος, ο οποίος σκάβει στα κατάλοιπά του, έτσι όπως κάνει ο Μπόρχες στα μυθιστορήματά του, και να συγκεντρώνει αυτά τα κατάλοιπα το ένα πλάι στο άλλο στο μουσείο της σύγχρονης γνώσης. Ο Rorty (1979, 371), χτυπώντας την άποψη ότι η φιλοσοφία μπορεί να ελπίζει ότι θα ορίσει κάποιο διαρκές επιστημολογικό πλαίσιο για την έρευνα, καταλήγει με παρόμοιο τρόπο να επιμένει ότι ο μοναδικός ρόλος του φιλοσόφου, εν μέσω της κακοφωνίας των διασταυρωνόμενων συνομιλιών που συγκροτούν μια κουλτούρα, είναι να «επικρίνει την ιδέα του να έχει κάποιος άποψη, αποφεύγοντας να έχει άποψη για την ύπαρξη απόψεων». «Το ουσιαστικό ύφος του μυθιστορήματος», μας λένε οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς, είναι «μια τεχνική που απαιτεί την αναστολή της πίστης και της δυσπιστίας» (McHale, 1987, 27-33). Στον μεταμοντερνισμό η εμφανής προσπάθεια να διατηρηθεί η συνέχεια των αξιών, των πεποιθήσεων ή ακόμα και της έλλειψης πίστης είναι ελάχιστη.

Αυτή η απώλεια της ιστορικής συνέχειας στις αξίες και στις πεποιθήσεις μαζί με τον υποβιβασμό του έργου τέχνης σ' ένα κείμενο που τονίζει την ασυνέχεια και την αλληγορία θέτει όλων των ειδών τα προβλήματα για την αισθητική και κριτική κρίση. Αρνούμενος (και «αποδομώντας» δραστήρια) όλα τα έγκυρα ή δήθεν αμετάβλητα κριτήρια αισθητικής κρίσης, ο μεταμοντερνισμός μπορεί να κρίνει το θέαμα μόνο με βάση το πόσο θεαματικό είναι. Ο Barthes προτείνει μια ιδιαίτερα περίπλοκη εκδοχή αυτής της στρατηγικής. Κάνει διάκριση ανάμεσα στην ευχαρίστηση και τη «jouissance» (που ίσως μπορεί να μεταφραστεί καλύτερα ως «υπέρτατη φυσική και ψυχική ευδαιμονία») και υποστηρίζει ότι παλεύουμε να πετύχουμε το δεύτερο, πιο οργανικό αποτέλεσμα (σημειώστε τη σύνδεση με την περιγραφή της σχιζοφρένειας από τον Jameson) μέσα από έναν ιδιαίτερο τρόπο συνάντησης με τα κατά τ' άλλα άψυχα πολιτισμικά τεχνουργήματα, που είναι σκορπισμένα ανάκατα στο κοινωνικό τοπίο μας. Αφού οι περισσότεροι από εμάς δεν είμαστε σχιζοειδείς με την κλινική σημασία, ο Barthes ορίζει ένα είδος «μανδαρινικής πρακτικής», η οποία μας επιτρέπει να επιτυγχάνουμε τη «jouissance» και να χρησιμοποιούμε

αυτή την εμπειρία ως βάση για αισθητικές και κριτικές παρατηρήσεις. Αυτό σημαίνει την ταύτιση μάλλον με την πράξη της γραφής (δημιουργία) παρά με την ανάγνωση (πρόσληψη). Ωστόσο ο Huyssens (1984, 38-45) επιφυλάσσει την πιο όγκωδη ειρωνεία για τον Barthes υποστηρίζοντας ότι θεσμοθετεί εκ νέου μια από τις πιο φθαρμένες μοντερνιστικές και αστικές διακρίσεις, δηλαδή ότι «υπάρχουν κατώτερες απολαύσεις για τον όγκλο, η μαζική κουλούρα, και μια nouvelle cuisine της απόλαυσης του κειμένου, η jouissance». Αυτή η επανεισαγωγή της διάζευξης μεταξύ των ανθρώπων με υψηλή κουλούρα και των ακαλλιέργητων ανθρώπων αποφεύγει το πρόβλημα του δυνητικού εκχυδαϊσμού των σύγχρονων πολιτισμικών μορφών με την αφομοίωσή τους στον λαϊκό πολιτισμό μέσω της ποπ-αρτ. «Η γεμάτη ευφορία αμερικανική ιδιοποίηση της jouissance του Barthes στηρίζεται στην αγνόηση αυτών των προβλημάτων και στην απόλαυση, που δεν διαφέρει από εκείνη των γιάπηδων του 1984, των ικανοποιήσεων της συγγραφικής τεχνοκριτικής και του εξωραϊσμού των κειμένων». Η άποψη του Huyssens, όπως δείχνουν οι περιγραφές του Raban στο *Soft City*, ταιριάζει πολύ καλά.

Η άλλη πλευρά της απώλειας της έννοιας της χρονικής συνέχειας και της αναζήτησης της στιγμιαίας επίδρασης είναι η παράλληλη απώλεια του βάθους. Ο Jameson (1984a, 1984b) τονίζει ιδιαίτερα τη «ρηχότητα» μεγάλου μέρους της σύγχρονης πολιτισμικής παραγωγής, την εμμονή της στην εμφάνιση, στην επιφάνεια και στις στιγμιαίες επιδράσεις, που δεν έχουν καμιά βιωσιμότητα στον χρόνο. Η διαδοχή εικόνων στις φωτογραφίες της Sherman έχουν ακριβώς αυτή την ιδιότητα και όπως παρατηρούσε ο Charles Newman στους *New York Times* σε μια ανασκόπηση της κατάστασης του αμερικανικού μυθιστορήματος (NYT, 17 Ιουλίου 1987):

Είναι γεγονός ότι η αίσθηση του μειούμενου ελέγχου, της απώλειας της ατομικής αυτονομίας και της γενικευμένης ανημποριάς αναγνωρίζεται αυτοστιγμεί στη λογοτεχνία μας σε βαθμό που δεν ίσχυε ποτέ – οι πιο επίπεδοι χαρακτήρες στα πιο επίπεδα τοπία αποδίδονται με το πιο επίπεδο ύφος. Η παραδοχή μοιάζει να είναι ότι ο Αμερικανός αποτελεί μια πλατιά ινώδη έρημο στην οποία, παρ' όλα αυτά, μερικά λακωνικά αγριόχορτα καταφέρνουν να ξεφυτρώσουν στις ρωγμές του εδάφους.

Ο Jameson περιγράφει τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική ως «σκόπιμη ρηχότητα» και είναι δύσκολο να μην θεωρήσουμε πως αυτή η επίγνωση είναι το κυρίαρχο θέμα του μεταμοντερνισμού, που αντισταθμίζεται μόνο από τις προσπάθειες του Barthes να μας βοηθήσει να φτάσουμε στη στιγμή της jouissance. Φυσικά η σημασία που αποδίδεται στις επιφάνειες ήταν πάντα σημαντική στη σκέψη και στην πρακτική του μοντερνισμού (ιδιαίτερα μετά τους κυβιστές), αλλά πάντα συνδυαζόταν με το ερώτημα που θέτει ο Raban για τη ζωή στις πόλεις: Πώς μπορούμε να οικοδομήσουμε, να αναπαράσσουμε και να ασχοληθούμε με αυτές τις επιφάνειες με την απαιτούμενη κατανόηση και σοβαρότητα, έτσι ώστε να δούμε πίσω από αυτές και να εντοπίσουμε ουσιαστικά νοήματα; Ο μεταμοντερνισμός, με την καρτερική αποδοχή του χωρής όρια κατακερματισμού και του εφήμερου χαρακτήρα των πραγμάτων, αρνείται γενικά να συλλογιστεί αυτό το ερώτημα.

Η κατάρρευση των χρονικών οριζόντων και η ενασχόληση με το στιγμιαίο προέκυψαν εν μέρει από τη σύγχρονη έμφαση της πολιτισμικής παραγωγής σε γεγονότα, θεάματα, χάρπενγκ και εικόνες των μέσων ενημέρωσης. Οι πολιτισμικοί παραγωγοί έμαθαν να διερευνούν και να χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες, τα μέσα ενημέρωσης και τέλος τις δυνατότητες των πολυμέσων. Ωστόσο το αποτέλεσμα είναι να ξανατονίζονται ή ακόμα και να εξυμνούνται οι φευγαλέες ιδιότητες της σύγχρονης ζωής. Όμως αυτό επέτρεψε επίσης την επαναπροσέγγιση, παρά τις παρεμβάσεις του Barthes, ανάμεσα στη λαϊκή κουλούρα και την κουλούρα που άλλοτε παρέμενε απομονωμένη ως «υψηλή κουλούρα». Αυτή η επαναπροσέγγιση είχε επιδιωχθεί και προηγουμένως, αν και σχεδόν πάντα με πιο επαναστατικό τρόπο, καθώς κινήματα όπως ο ντανταϊσμός και ο πρώιμος υπερρεαλισμός, ο κονστρουκτιβισμός και ο εξπρεσιονισμός προσπάθησαν να φέρουν την τέχνη τους στον λαό ως συστατικό στοιχείο ενός μοντερνιστικού σχεδίου για τον κοινωνικό μετασχηματισμό. Αυτά τα πρωτοποριακά κινήματα πίστευαν με δύναμη στους σκοπούς τους και είχαν τεράστια εμπιστοσύνη στις νέες τεχνολογίες. Στη σύγχρονη περίοδο το κλείσιμο του χάσματος ανάμεσα στη λαϊκή κουλούρα και την πολιτισμική παραγωγή, αν και εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις νέες τεχνολογίες στην επικοινωνία, μοιάζει να στερείται οποιαδήποτε πρωτοποριακή ή επαναστατική ορμή, γεγονός που οδηγεί πολλούς να κατηγορούν τον μεταμοντερνισμό για ξεκάθαρη και

άμεση παράδοση στην εμπορευματοποίηση και στην αγορά (Foster, 1985). Όπως και αν έχουν τα πράγματα, μεγάλο μέρος του μεταμοντερνισμού πύρεται πορεία, και επιδιώκει να διερευνά μέσα ενημέρωσης και πολιτισμικά πεδία προσιτά σε όλους. Δεν είναι τυχαίο που η Sherman, για παράδειγμα, χρησιμοποιεί τη φωτογραφία και υιοθετεί πόζες οι οποίες ανακαλούν στη μνήμη λαϊκές εικόνες που μοιάζουν να προέρχονται από σκιές ταινιών.

Εδώ τίθεται το πιο δύσκολο από όλα τα ερωτήματα για το κίνημα του μεταμοντερνισμού, συγκεκριμένα η σχέση του με την κουλτούρα της καθημερινής ζωής και η ενσωμάτωσή του σ' αυτή. Αν και μεγάλο μέρος της συζήτησής γι' αυτό το ερώτημα γίνεται με αφηρημένο τρόπο και επομένως όχι με τους πολύ προσιτούς όρους τους οποίους υποχρεώθηκα να χρησιμοποιήσω εδώ, υπάρχουν αναρίθμητα σημεία επαφής ανάμεσα στους παραγωγούς πολιτισμικών τεχνουργημάτων και το κοινό: αρχιτεκτονική, διαφήμιση, μόδα, ταινίες, παρουσίαση γεγονότων με πολυμέσα, μεγάλα θεάματα, πολιτικές εκστρατείες, καθώς και η πανταχού παρούσα τηλεόραση. Σ' αυτή τη διαδικασία δεν είναι πάντα σαφές ποιος επηρεάζει ποιον.

Οι Venturi κ.ά. (1972, 155) συμβουλεύουν να διαμορφώσουμε την αρχιτεκτονική αισθητική μας με βάση το Λας Βέγκας ή δυσφημισμένα προάστια, όπως το Λεβιτάουν, απλώς επειδή αυτά τα περιβάλλοντα αρέσουν προφανώς στους ανθρώπους. «Δεν είναι ανάγκη να συμφωνεί κάποιος με υπερσυντηρητικές πολιτικές» συνεχίζουν «για να στηρίξει τα δικαιώματα των μεσαίων στρωμάτων της μεσαίας τάξης στη δική τους αρχιτεκτονική αισθητική, και διαπιστώσαμε ότι τα περισσότερα μέλη των μεσαίων στρωμάτων της μεσαίας τάξης, μαύροι και άσπροι, φιλελεύθεροι και συντηρητικοί, συμφωνούν στην αισθητική τύπου Λεβιτάουν». Δεν υπάρχει τίποτα κακό, επιμένουν, στο να δίνουμε στους ανθρώπους αυτό που θέλουν, και οι *New York Times* (22 Οκτωβρίου 1972), σ' ένα άρθρο με τον ταιριαστό τίτλο «Mickey Mouse teaches the architects» («Ο Μικί Μάους διδάσκει τους αρχιτέκτονες»), παρέδωκε τον ίδιο τον Venturi να λέει ότι «ο Κόσμος του Ντίσνεϊ βρίσκεται πιο κοντά σ' αυτό που θέλουν οι άνθρωποι απ' οτιδήποτε τους έδωσαν ποτέ οι αρχιτέκτονες». Η Ντίσνεϊλαντ, ισχυρίζεται, είναι «η συμβολική αμερικανική ουτοπία». Ωστόσο υπάρχουν και εκείνοι που θεωρούν αυτή την υποχώρηση της υψηλής

κουλτούρας στην αισθητική της Ντίσνεϊλαντ μάλλον ζήτημα αναγκαιότητας παρά επιλογή. Για παράδειγμα, ο Daniel Bell (1978, 20) περιγράφει τον μεταμοντερνισμό ως την εξάντληση του μοντερνισμού μέσα από τη θεσμιοποίηση των δημιουργικών και εξεγερσιακών παρορμήσεών του από την «πολιτισμική μάζα», όπως την αποκαλεί (τα εκατομμύρια που εργάζονται στα μέσα ενημέρωσης, στον κινηματογράφο, στο θέατρο, στα πανεπιστήμια, στους εκδοτικούς οίκους, στη διαφήμιση, στους βιομηχανικούς κλάδους των επικοινωνιών κ.λπ., και επεξεργάζονται και επηρεάζουν την πρόσληψη σοβαρών πολιτισμικών προϊόντων και παράγουν τα λαϊκά υλικά για το ευρύτερο ακροατήριο της μαζικής κουλτούρας). Ο εκφύλισμός κατά τη δεκαετία του 1960 της αυθεντίας των διανοουμένων σχετικά με το πολιτισμικό γούστο και η αντικατάστασή της από την ποπ αρέ, την ποπ κουλτούρα, την εφήμερη μόδα και το μαζικό γούστο θεωρείται σημάδι του άμυαλου ηδονισμού του καπιταλιστικού καταναλωτισμού.

Ο Iain Chambers (1986· 1987) ερμηνεύει μάλλον διαφορετικά μια παρόμοια διαδικασία. Κατά τη μεταπολεμική οικονομική άνθιση η νεολαία της εργατικής τάξης στη Βρετανία βρέθηκε να έχει αρκετά χρήματα στις τσέπες της, ώστε να μπορεί να συμμετέχει στην καπιταλιστική καταναλωτική κουλτούρα, και χρησιμοποίησε ενεργά τη μόδα για να διαμορφώσει την αίσθησή των προσωπικών τους ταυτοτήτων στην κοινωνία και καθόρισε ακόμα τις δικές της μορφές ποπ αρέ απέναντι στη βιομηχανία της μόδας, η οποία προσπαθούσε να επβάλει την αισθητική της μέσα από τη διαφήμιση και τα μέσα ενημέρωσης. Ο επακόλουθος εκδημοκρατισμός του γούστου μέσα από ποικίλες υποκουλτούρες (από τον φαλλοκράτη άνδρα του κέντρου των μεγάλων πόλεων μέχρι τις πανεπιστημιούπολεις) ερμηνεύεται ως η κατάληξη ενός ζωτικού αγώνα που έδωσε ώθηση στο δικαίωμα ακόμα και των σχετικά απόκλητων να διαμορφώσουν τις δικές τους ταυτότητες έναντι της ισχυρά οργανωμένης εμπορευματοποίησης. Οι πολιτισμικές ζυμώσεις στις πόλεις που ξεκίνησαν στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και συνεχίζονται μέχρι σήμερα βρίσκονται, κατά την άποψη του Chambers, στις ρίζες του περάσματος στο μεταμοντέρνο.

Οι κουλτούρες των μητροπόλεων τα τελευταία είκοσι χρόνια προετοίμασαν ουσιαστικά τον μεταμοντερνισμό, όπως μορφή και αν παίρνει η διανοητική έκφρασή τους στα ηλεκτρονικά σμαίοντα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης



και του βίντεο, στα στούντιο ηχογράφησης και τα πικάπ, στη μόδα και τα νεο-λαϊστικά στίλ, σε όλους αυτούς τους ήχους, τις εικόνες και τις ποιητικές εστιασμένες που αναμειγνύονται καθημερινά, ανακυκλώνονται και «χαράσσονται» βιολογικά μαζί στη γιγάντια οδόνη που είναι η σύγχρονη πόλη.

Είναι επίσης δύσκολο να μην αποδώσουμε στην εξάπλωση της χρήσης της τηλεόρασης κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση του μεταμοντερνισμού. Εξάλλου σήμερα ο μέσος Αμερικανός παρακολουθεί τηλεόραση πάνω από επτά ώρες ημερησίως και η κατοχή τηλεόρασης και βίντεο (που σήμερα καλύπτει τουλάχιστον τα μισά νοικοκυριά στις ΗΠΑ) είναι τόσο διαδεδομένη σε όλο τον καπιταλιστικό κόσμο που σίγουρα θα πρέπει να έχει κάποιες επιπτώσεις. Το ενδιαφέρον του μεταμοντερνισμού για την επιφάνεια, για παράδειγμα, μπορεί να αναχθεί στην αναγκαία μορφή των τηλεοπτικών εικόνων. Η τηλεόραση είναι επίσης, όπως επιστημαίνει ο Taylor (1987, 103-5), «το πρώτο πολιτισμικό μέσο ενημέρωσης σε ολόκληρη την ιστορία το οποίο παρουσιάζει τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του παρελθόντος ως συρραφή φαινομένων ίσως σημασιώτικα και ταυτόχρονης ύπαρξης, τα οποία είναι διαχωρισμένα σε μεγάλο βαθμό από τη γεωγραφία και την υλική ιστορία, και μεταφέρονται στα καθιστικά και στα στούντιο της Δύσης σε μια λιγότερο ή περισσότερο αδιάκοπη ροή». Επιπλέον η τηλεόραση έχει ως προϋπόθεση έναν θεατή «ο οποίος συμμερίζεται την αντίληψη του μέσου ενημέρωσης για την ιστορία ως ανεξάντλητο απόθεμα γεγονότων ίσως σημασιώτικα». Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήρσει που μεταβλήθηκε η σχέση του καλλιτέχνη με την ιστορία (ο ιδιόμορφος ιστορισμός τον οποίο σημειώσαμε ήδη), ότι στην εποχή της μαζικής τηλεόρασης αναδύθηκε η προσκόλλησή μάλλον στις επιφάνειες παρά στις ρίζες, μάλλον στο κολάζ παρά στο έργο με βάθος, μάλλον στην υπέρθεση παρατιθέμενων εικόνων παρά στις δουλεμένες επιφάνειες, μάλλον στην κατάρρευση της αισθητικής του χρόνου και του χώρου παρά στο στέρεα ολοκληρωμένο πολιτισμικό τεχνούργημα. Και όλα αυτά αποτελούν ζωτικές πλευρές της καλλιτεχνικής πρακτικής στη μεταμοντέρνα κατάσταση.

Ωστόσο το γεγονός ότι επιστημαίνουμε την ικανότητα της τηλεόρασης να διαμορφώνει την κουλτούρα ως συνολικό τρόπο ζωής δεν σημαίνει ότι ολισθαίνουμε σε μια αφελή τεχνοκρατική αυτοκρατία του τύπου «η τηλεόραση

είναι η αιτία του μεταμοντερνισμού». Κι αυτό γιατί η ίδια η τηλεόραση είναι προϊόν του ύστερου καπιταλισμού και ως τέτοια πρέπει να την αντιμετωπίσουμε στο πλαίσιο της προώθησης της κουλτούρας του καταναλωτισμού. Αυτό στρέφει την προσοχή μας στην παραγωγή αναγκών και ελλείψεων, στην κινητοποίηση της επιθυμίας και της φαντασίας, στην πολιτική της ψευδοπροσφοράς ως συστατικό στοιχείο της προσπάθειας να διατηρείται επαρκής ζήτηση στις καταναλωτικές αγορές, προκειμένου η καπιταλιστική παραγωγή να παραμένει κερδοφόρα. Ο Charles Newman (1984, 9) θεωρεί πως μεγάλο μέρος της μεταμοντέρνας αισθητικής αποτελεί απάντηση στην πληθωριστική πίεση του ύστερου καπιταλισμού. «Ο πληθωρισμός» υποστηρίζει «επιτρέπει την ανταλλαγή ιδεών εξίσου σίγουρα με τις εμπορικές αγορές». Έτσι «είμαστε μάρτυρες του συνεχόμενου αλληλοκτόνου πολέμου και των σπασμωδικών αλλαγών στη μόδα, της ταυτόχρονης επίδειξης όλων των στίλ του παρελθόντος στις άπειρες μεταλλάξεις τους και της συνεχούς κυκλοφορίας ποικίλων και αντιφατικών πνευματικών ελίτ, στοιχεία που σηματοδοτούν την κυριαρχία της λατρείας της δημιουργικότητας σε όλες τις πτυχές της συμπεριφοράς, μια πρωτοφανή άκριτη αποδοχή της Τέχνης, μια ανοχή η οποία ισοδυναμεί τελικά με απάθεια». Με αυτή την οπτική, συμπεραίνει ο Newman, «ο εκθειάζομενος κατακερματισμός της τέχνης δεν είναι πια αισθητική επιλογή» είναι απλώς μια πολιτισμική πλευρά του οικονομικού και κοινωνικού ιστού.

Αυτό σίγουρα θα εξηγούσε ως έναν βαθμό την προσπάθεια του μεταμοντερνισμού να ενσωματωθεί στη λαϊκή κουλτούρα μέσα από εκείνη την απροκατάληπτη, ακόμα και χονδροειδή εμπνευσματοποίηση την οποία οι μοντερνιστές είχαν την τάση να αποφεύγουν μέσα από την έντονη αντίστασή τους στην ιδέα (αν και σχεδόν ποτέ στο γεγονός) της εμπνευσματοποίησης της παραγωγής τους. Ωστόσο υπάρχουν εκείνοι που αποδίδουν την εξάντληση του ύστερου μοντερνισμού ακριβώς στο γεγονός ότι απορροφήθηκε ως η τυπική αισθητική του εταιρικού καπιταλισμού και του γραφειοκρατικού κράτους. Επομένως ο μεταμοντερνισμός δεν σηματοδοτεί τίποτα περισσότερο από τη λογική επέκταση της δύναμης της αγοράς σε όλο το φάσμα της πολιτισμικής παραγωγής. Ο Crimp (1987, 85) είναι πολύ δριμύς σχετικά με αυτό το ζήτημα:

Τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε την ουσιαστική εξαγορά της τέχνης από τα μεγάλα εταιρικά συμφέροντα. Γιατί, όποιο ρόλο κι αν έπαιξε το κεφάλαιο στην τέχνη του μοντερνισμού, το τωρινό φαινόμενο είναι καινούργιο ακριβώς λόγω της έκτασής του. Οι εταιρείες έγιναν από κάθε άποψη οι κύριοι πάτρωνες της τέχνης. Δημιουργούν τεράστιες συλλογές. Χρηματοδοτούν κάθε σημαντική έκθεση σε μουσεία... Οίκοι δημοπρασιών μεταβλήθηκαν σε δανειοδότες οργανισμούς δίνοντας έτσι εντελώς νέα σήμανση στην τέχνη ως πρόσδετη ασφάλεια για εξόφληση οφειλής. Και όλα αυτά δεν επηρεάζουν μόνο τη διόγκωση της αξίας των παλιών μεγάλων καλλιτεχνών αλλά και την ίδια την παραγωγή τέχνης... [Οι εταιρείες] αγοράζουν φθηνά και σε ποσότητες υπολογίζοντας στην κλιμάκωση της αξίας των νέων καλλιτεχνών... Η επιστροφή στη ζωγραφική και τη γλυπτική που ακολουθούν παραδοσιακή τεχνολογία σημαίνει την επιστροφή στην εμπορευματική παραγωγή και θα υποστηρίξει ότι, ενώ παραδοσιακά η τέχνη είχε ένα ασαφές εμπορευματικό στάτους, τώρα το εμπορευματικό στάτους της είναι αδιαμφισβήτητο.

Η ανάπτυξη της κουλτούρας των μουσείων (στη Βρετανία κάθε τρεις εβδομάδες ανοίγει ένα μουσείο και στην Ιαπωνία τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια άνοιξαν πάνω από 500 μουσεία) και η ανδούσα «βιομηχανία της πολιτισμικής κληρονομιάς», που απογειώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, προσθέτουν μια ακόμα λαϊκιστική (αν και αυτή τη φορά σαφώς της μεταίας τάξης) στροφή στην εμπορευματοποίηση της ιστορίας και των πολιτισμικών μορφών. «Ο μεταμοντερνισμός και η βιομηχανία της πολιτισμικής κληρονομιάς συνδέονται» λέει ο Hewison (1987, 135), αφού «και οι δύο συνμοτούν για να δημιουργήσουν μια ρηχή οθόνη που παρεμβάλλεται ανάμεσα στο παρόν και στην ιστορία μας». Η ιστορία γίνεται «σύγχρονη δημιουργία, περισσότερο ιστορικό θεατρικό έργο και αναπαράσταση παρά κριτικός λόγος». Είμαστε, συμπεραίνει ο Hewison παραθέτοντας τον Jameson, «καταδικασμένοι ν' αναζητούμε την Ιστορία μέσα από τις δικές μας pop εικόνες και τα ομοιώματα της ιστορίας, ενώ η ίδια παραμένει για πάντα εκτός πρόσβασης». Το σπίτι δεν νοείται πια ως μηχανή, αλλά ως «αντίκα, μέσα στην οποία ζούμε».

Η επίκληση του Jameson μας οδηγεί τελικά στην τολμηρή θέση του ότι ο μεταμοντερνισμός δεν είναι τίποτα περισσότερο από την πολιτισμική λογική του

ώστερου καπιταλισμού. Ακολουθώντας τον Mandel (1975) υποστηρίζει ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 μπήκαμε σε μια νέα εποχή, στην οποία η παραγωγή πολιτισμού «ενσωματώθηκε στην παραγωγή εμπορευμάτων γενικά. Η φρενιτώδης ταχύτητα συνεχούς παραγωγής καινούργιων δήθεν αγαθών (από ρούχα μέχρι αεροπλάνα), με όλο και μεγαλύτερα ποσοστά απόδοσης, προσδίδει τώρα όλο και πιο ουσιαστική δομική λειτουργία στον αισθητικό νεοτερνισμό και πεφρατισμό». Κατά συνέπεια οι αγώνες που άλλοτε διεξάγονταν αποκλειστικά στην αρένα της παραγωγής εξαπλώθηκαν τώρα και στην αρένα της πολιτισμικής παραγωγής καθιστώντας την πεδίο άγριας κοινωνικής σύγκρουσης. Αυτή η μεταβολή συνεπάγεται μια ορισμένη αλλαγή στις καταναλωτικές συνήθειες και στάσεις και έναν νέο ρόλο των αισθητικών ορισμών και παρεμβάσεων. Ενώ μερικοί θα υποστήριζαν ότι τα κινήματα αντικουλτούρας της δεκαετίας του 1960 δημιούργησαν ένα περιβάλλον ανικανοποίητων αναγκών και καταπιεσμένων επιθυμιών που η μεταμοντέρνα λαϊκή πολιτισμική παραγωγή προσπαθεί απλώς να ικανοποιεί όσο καλύτερα μπορεί με εμπορευματική μορφή, άλλοι θα υποστήριζαν ότι ο καπιταλισμός, προκειμένου να συντηρήσει τις αγορές του, υποχρεώθηκε να παράγει επιθυμίες και έτσι να διεγείρει τις ατομικές ευαισθησίες δημιουργώντας μια νέα αισθητική σε αντίθεση με τις παραδοσιακές μορφές της υψηλής κουλτούρας. Σε κάθε περίπτωση θεωρώ πως είναι σημαντικό ν' αποδεχτούμε ότι η πολιτισμική εξέλιξη που συντελείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και επιβεβαίωσε την ηγεμονία της στις αρχές της δεκαετίας του 1970 δεν πραγματοποιήθηκε σε κοινωνικό, οικονομικό ή πολιτικό κενό. Η ανάπτυξη της διαφήμισης ως «της επίσημης τέχνης του καπιταλισμού» φέρνει τις στρατηγικές της διαφήμισης στην τέχνη και την τέχνη στις στρατηγικές της διαφήμισης. Επομένως έχει ενδιαφέρον να στοχαστούμε για τη στιλιστική αλλαγή την οποία ο Hassan συσχετίζει με τις δυνάμεις που απορρέουν από την κουλτούρα της μαζικής κατανάλωσης: την επιστράτευση της μόδας, την pop art, την τηλεόραση και άλλες μορφές της εικόνας στα μέσα ενημέρωσης, και την ποιιλία των στιλ ζωής στις πόλεις, που έγιναν συστατικό στοιχείο της καθημερινής ζωής υπό τον καπιταλισμό. Όπως και αν πραγματευόμαστε αυτή την έννοια, δεν θα πρέπει να θεωρούμε πως ο μεταμοντερνισμός συνιστά αυτόνομο καλλιτεχνικό ρεύμα. Το γεγονός ότι έχει τις ρίζες του στην καθημερινή ζωή είναι ένα από τα πιο ολόφανερα και διαφανή γνωρίσματά του.

Το πορτρέτο του μεταμοντερνισμού το οποίο συνδέσα εδώ με τη βοήθεια του σχήματος του Hassan είναι ασφαλώς ατελές. Σίγουρα ο πλουραλισμός και οι ακαθόριστες πολιτισμικές μορφές που περιβάλλονται με το μυστήριο της συνεχούς ρευστότητας και αλλαγής επιτείνουν τον κατακερματισμένο και εφήμερο χαρακτήρα του πορτρέτου. Όμοιος νομίζω ότι είπα αρκετά για το γενικό πλαίσιο εκείνης της «βαθιάς αλλαγής στη δομή του αισθήματος» που διακρίνει τη νεωτερικότητα από τη μετανεωτερικότητα, ώστε ν' αρχίσω να διασαφηνίζω τις νεοταβολές του μεταμοντερνισμού και να οικοδομήσω θεωρητικά μια ερμηνεία για το τι μπορεί να προηγήσει για το μέλλον μας. Εντούτοις νομίζω πως είναι χρήσιμο να συμπληρώσω αυτό το πορτρέτο εξετάζοντας πιο λεπτομερικά το πώς εκδηλώνεται ο μεταμοντερνισμός στον σύγχρονο πολεοδομικό σχεδιασμό, επειδή έτσι εστιάζουμε πιο κοντά, αποκαλύπτουμε μάλλον τη λεπτοδουλεμένη μφή παρά τις αδρές πινελιές με τις οποίες οικοδομείται η μεταμοντέρνα συνθήκη στην καθημερινή ζωή. Μ' αυτό τον στόχο λοιπόν θα καταπακτώ στο επόμενο κεφάλαιο.

### Σημείωση

Κάποιες φεμινίστριες μεταμοντέρνες αντίληψης άσκησαν κριτική για τα έργα στα οποία γίνεται αναφορά σ' αυτό το κεφάλαιο. Τα έργα επιλέχτηκαν εσκεμμένα, επειδή επέτρεπαν τη σύγκριση ανάμεσα στις προμοντέρνες, τις μοντέρνες και τις μεταμοντέρνες μορφές. Ο Manet στη μοντερνιστική Ολυμπία ξαναδουλεύει ενεργά το κλασικό γυμνό του Τίτσινο. Ο Rauschenberg απλώς αναπαράγει χρησιμοποιώντας το μεταμοντέρνο κολάζ. Όλα τα έργα χρησιμοποιούν το γυναικείο κορμί για να περάσουν το συγκεκριμένο μήνυμά τους. Το πρόσθετο ζήτημα που επιδίωξα να τονίσω είναι ότι η υποτέλεια των γυναικών, μια από τις πολλές «νεοκλητικες αντιφάσεις» στις αστικές πρακτικές του Διαφωτισμού (βλ. σ. 36 παραπάνω και σ. 332 παρακάτω), δεν μπορεί να προσδοκά καμιά ιδιαίτερη βοήθεια προαίρετοντας στον μεταμοντερνισμό. Θεώρησα ότι αυτά τα έργα παρουσίαζαν τόσο καλά το ζήτημα, που δεν ήταν αναγκαία κάποια περαιτέρω επεξεργασία. Όμως ορισμένοι κύκλοι τουλάχιστον δεν αποδέχονται ότι καθεμιά από αυτές τις εικόνες αξίζει όσο χίλιες λέξεις. Ούτε θα έπρεπε να βασιστώ, όπως φαίνεται, στην αποτίμηση των ιδίων των μεταμοντερνιστών για τη δική τους τεχνική: του να λένε ακόμα και μια ελαφρώς διαφορετική ιστορία μέσα από εικόνες σε αντιπαράθεση με το κείμενο. (Ιούνιος 1991)

## Ο μεταμοντερνισμός στην πόλη: Αρχιτεκτονική και πολεοδομία

Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας θεωρώ ότι ο μεταμοντερνισμός με την ευρεία έννοια σημαίνει τη ρήξη με την άποψη του μοντερνισμού ότι ο σχεδιασμός και η ανάπτυξη πρέπει να εστιάζουν στον μεγάλη κλίμακας, μητροπολιτικού εύρους, ορθολογικό από τεχνολογική άποψη και αποδοτικό πολεοδομικό σχεδιασμό και να στηρίζονται στην αρχιτεκτονική χωρίς κανένα περαιοδομικό σχέδιο (στις ανωτέρω «λειτουργικές» επιφάνειες του μοντερνισμού «διεδυόου τεχνολογίας»). Αντίθετα ο μεταμοντερνισμός καλλιεργεί μια αντίληψη για τον ιστό των πόλεων τον οποίο θεωρεί αναγκαστικά κατακερματισμένο, ένα «παλίψυστο» από μορφές του παρελθόντος τη μια πάνω στην άλλη και ένα «κολάζ» τωρινών χρήσεων, πολλές από τις οποίες μπορεί να είναι εφήμερες. Αφού η μητρόπολη μπορεί να ελέγχει μόνο σκόρπια κομμάτια, το πολεοδομικό σχέδιο (σημειώστε ότι οι μεταμοντερνιστές μιλούν για σχέδιο και όχι για σχεδιασμό) αποβλέπει απλώς στο να δείχνει ευαισθησία για τις τοπικές παραδόσεις και ιστορίες, τις συγκεκριμένες επιθυμίες, ανάγκες και προτιμήσεις, γεννώντας έτσι εξειδικευμένες, ακόμα και εξαιρετικά προσαρμοσμένες στους καταναλωτές αρχιτεκτονικές μορφές, οι οποίες μπορεί να ποικίλουν από τους οικείους, προσωποποιημένους χώρους και μέχρι τη χαρά του θεάματος διαμέσου του παραδοσιακού μνημειακού χαρακτήρα. Όλες αυτές οι μορφές μπορούν ν' ανθούν με την προσφυγή σε έναν αξιοσημείωτο εκλεκτικισμό αρχιτεκτονικών τεχνολογιών.

Πάνω απ' όλα οι μεταμοντερνιστές αποκλίνουν ριζικά από τις αντίληψεις του μοντερνισμού ως προς το πώς αντιμετωπίζουν τον χώρο. Ενώ οι μοντερνιστές θεωρούν ότι ο χώρος είναι κάτι που πρέπει να διαμορφώνεται για κοινωνικούς σκοπούς και επομένως πρέπει πάντα να υποτάσσεται στην οικοδόμηση ενός κοινωνικού σχεδίου, οι μεταμοντερνιστές βλέπουν τον χώρο ως κάτι ανεξάρτητο και αυτόνομο, το οποίο πρέπει να διαμορφώνεται σύμφωνα με αισθητικούς σκοπούς και αρχές που δεν έχουν απαραίτητα σχέση με κάποιον δεσπό-