

Ετήσιο Ελληνόφωνο Επιστημονικό Συνέδριο Εργαστηρίων Επικοινωνίας

Τόμ. 4, Αρ. 1 (2025)

4ο Ετήσιο Ελληνόφωνο Συνέδριο Εργαστηρίων Επικοινωνίας: Η Επικοινωνία στην εποχή της 5ης Βιομηχανικής Επανάστασης



Από την αναλογική στην ψηφιακή φάρσα: BRACO DIMITRIJEVIC & YES MEN

Μιχάλης Κάτσαρης

doi: [10.12681/cclabs.9691](https://doi.org/10.12681/cclabs.9691)

Copyright © 2026, Ετήσιο Ελληνόφωνο Επιστημονικό Συνέδριο Εργαστηρίων Επικοινωνίας



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κάτσαρης Μ. (2026). Από την αναλογική στην ψηφιακή φάρσα: BRACO DIMITRIJEVIC & YES MEN. *Ετήσιο Ελληνόφωνο Επιστημονικό Συνέδριο Εργαστηρίων Επικοινωνίας*, 4(1), 318-334.
<https://doi.org/10.12681/cclabs.9691>

Από την αναλογική στην ψηφιακή φάρσα: BRACO DIMITRIJEVIC & YES MEN

Κάτσαρης Μιχάλης

Υπ. Διδάκτωρ, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ABSTRACT

This paper comparatively examines iterations of Braco Dimitrijević's artwork "Casual Passerby I Met" (1967) and the cyber-interventions of the Yes Men, highlighting aspects of mutual infiltration between activist claims and artistic tactical practices, and the ways in which both have been historically transformed in accordance with shifts in the structure of publicity. Proceeding inductively through a comparative and phenomenological analysis of two cases within Art History—both inscribed in the broader traditions of subvertising and culture jamming—the study seeks to illuminate how art acquires political content by entering the sphere of communication. Furthermore, it critically discusses how technological, technico-economic, ideological, and cultural transformations—from the late 1960s to the early 21st century—are reflected in the aesthetic articulation of the artwork as a communicative event or, in this case, as a "prank".

KEYWORDS: Artistic Practices, Communication, Culture Jamming, Subvertising

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΜΕΘΟΔΟΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Οι αλληλοδιεισδύσεις μεταξύ της τέχνης και της δημόσιας σφαίρας έχουν προ πολλού εγκαταλείψει το μοντέλο μιας συμβατικής αναπαραστατικής σχέσης στα πλαίσια της οποίας τα έργα απλώς αντανακλούν τις κοινωνικές δομές. Στο βιβλίο "The Century" (2005) του Alain Badiou, στο οποίο παρουσιάζεται μια ενότητα διαλέξεων του από το 1998 έως το 2001 στο Διεθνές Ινστιτούτο Φιλοσοφίας του Παρισιού, περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο η διαδικασία απούλοποίησης της τέχνης συνεξελήχθη με τις πολιτικές ατζέντες των ιστορικών πρωτοποριών και εκφράστηκε ως στροφή της μοντέρνας τέχνης του 20ού αιώνα

από το υλικό έργο στην πειραματική επιτέλεση. Αυτή η σταδιακή απίσχναση της πρωταρχίας του αντικειμένου και η στροφή των σύγχρονων πρακτικών στην παράβαση των συμβατικών ορίων της τέχνης¹⁹ αποτυπώνεται στην απώλεια ερείσματος τόσο του τελεολογικού μοντέλου της νεωτερικότητας όσο και της δυνατότητας οριοθέτησης μιας καθαρής περιοχής της τέχνης (Ranciere, 2012: 49).

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας δεν είναι επ' ουδενί, ωστόσο, οι καλλιτεχνικές επιμειξίες, οι κάθε λογής υβριδισμοί που αντικατέστησαν τις μοντερνιστικές και νεωτερικές φόρμες ή γενικά το *assemblage* ως πολιτισμική και πολιτική δεσπόζουσα του μεταμοντέρνου. Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι ο απεντοπισμός της τέχνης στη σφαίρα της επικοινωνίας και - αναπόφευκτα - της τεχνολογίας: εκκινώντας, επαγωγικά, από την ιστορική, συγκριτική, φαινομενολογική και ερμηνευτική προσέγγιση δύο περιπτώσεων της Ιστορίας της Τέχνης που εγγράφονται στις ευρύτερες παραδόσεις του *subvertising* και του *culture jamming*, επιχειρούμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη αντλεί πολιτικό περιεχόμενο εγγεόμενη στη σφαίρα της επικοινωνίας. Επιπλέον συζητούμε κριτικά το πώς οι τεχνολογικοί, οικονομικοτεχνικοί, ιδεολογικοί και πολιτισμικοί μετασχηματισμοί, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα, αντανακλώνται στον τρόπο με τον οποίο αρθρώνεται αισθητικά και φορμαλιστικά το καλλιτεχνικό έργο ως επικοινωνιακό γεγονός ή - εν προκειμένω - ως «φάρσα».

CASUAL PASSER-BY I MET: ΜΙΑ ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ ΘΕΣΙΛΗΨΙΑΣ

Το 1968 ο Βόσνιος καλλιτέχνης Braco Dimitrijevic ξεκινά να φωτογραφίζει, στα πρότυπα μιας κοινής φωτογραφίας για αστυνομικό έγγραφο, τον πρώτο περαστικό που θα συναινέσει και κατόπιν αναρτά τη φωτογραφία του μεγεθυμένη σε δημόσια κτίρια στην πόλη του Ζάγκρεμπ· αργότερα επαναλαμβάνει αυτή την πρακτική και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης: το έργο, που συναποτελείται από αυτές τις παρεμβάσεις, τιτλοφορείται ως *Casual passer-by I met* (Ο τυχαίος περαστικός που συνάντησα). Είτε ακολουθήσουμε έναν ευρύ ορισμό του *subvertising*, κατά τον οποίο αυτό αποτελεί το φαινόμενο της οικειοποίησης τεχνικών της

¹⁹ Για τον αναπροσανατολισμό του περιεχομένου της σύγχρονης τέχνης στην κατεύθυνση εφευρετικών τρόπων δοκιμασίας των διαχωριστικών γραμμών μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας βλ. ενδεικτικά: Heinich, N. (1998). *Le Triple Jeu de l'art contemporain: Sociologie des arts plastiques*. Paris: Editions de Minuit.

διαφήμισης από καλλιτέχνες ή ομάδες, είτε έναν στενό-τεχνικό ορισμό του σύμφωνα με τον οποίο αναφέρεται στην πρακτική της μετατροπής μιας διαφήμισης με σκοπό τη διατύπωση ενός κοινωνικού σχολίου (Leal-Rico, Parí-Gálvez, & Sánchez-Olmos, 2024: 1), το έργο του Dimitrijević αποκτά έναν μάλλον αινιγματικό χαρακτήρα: ενώ έργα όπως των BLF (Billboard Liberation Front), του Razorboy, του Banksy και γενικότερα καλλιτεχνών ή ομάδων που έχουν κατά καιρούς αντιστρέψει τα μηνύματα συγκεκριμένων διαφημίσεων θέτουν στο στόχαστρο ένα οριοθετημένο και ταυτοποιήσιμο με τα σημαίνοντα της εμπορικής επικράτειας περιεχόμενο, το *Casual passer-by* δεν στοχεύει σε κάτι συγκεκριμένο, μια μάρκα, μια αλυσίδα, ένα προϊόν κ.λπ.

Για παράδειγμα, η μετατροπή του δημοφιλούς σλόγκαν των McDonalds *“I’m lovin’ it”* σε *“I’m sick of it”* από τους BLF είναι κατ’ αυτή την έννοια σχετικά εύκολο να αντιστοιχηθεί με μια κινηματική ατζέντα ή έναν ευρύτερο ιδεολογικοπολιτικό προσανατολισμό, στο βαθμό που στόχο της παρέμβασης αποτελεί η καμπάνια μιας αλυσίδας ταχυφαγείων η οποία λειτουργεί ως το σήμα κατατεθέν της αμερικανικής καταναλωτικής κουλτούρας. Το πολιτικό περιεχόμενο της παρέμβασης μπορεί ανασυστηθεί από το σημειολογικό περιβάλλον της γλωσσικής εκτροπής· το αντεστραμμένο σλόγκαν δυσφημίζει αυτό που διαφήμιζε το αρχικό, δηλαδή τα McDonalds που με τη σειρά τους κατέχουν μια θέση τόσο στην παραγωγή όσο και στη συμβολική τάξη, ως μια πολυεθνική εταιρεία που εκπροσωπεί την αμερικανική καταναλωτική κουλτούρα. Τόσο το αρχικό μήνυμα όσο και το αντεστραμμένο συγκροτούν μια νοηματική ενότητα η οποία παραπέμπει άμεσα σ’ ένα σώμα αμοιβαία καθοριζόμενων πολιτικών εννοιών που σημασιοδοτούνται από την Ιδεολογία ως εκτεταμένη δομική διάταξη (Freedon, 2006: 65).

Ενώ, λοιπόν, σε μια τέτοια περίπτωση ο ίδιος ο αποδέκτης της παρέμβασης μας παρέχει ένα εναρκτήριο έδαφος προσδιορισμού του πολιτικού περιεχομένου του έργου, στην περίπτωση του *Casual passer-by* η διάκριση του αποδέκτη - και κατά συνέπεια ο προσδιορισμός του πολιτικού περιεχομένου της παρέμβασης - δεν είναι αυτονόητη. Επιστρέφοντας στο subvertising ως μετατροπή μιας (συγκεκριμένης) διαφήμισης με σκοπό το κοινωνικό σχόλιο, εδώ έχουμε μια μετατροπή στην τροπικότητα· η παρέμβαση δεν αφορά μια διαφήμιση, αλλά τη διαφήμιση ως επικοινωνιακή κατηγορία. Αντιστρέφοντας το μήνυμα μιας καμπάνιας, απαντούμε, αντιδρούμε σε ένα ερέθισμα, κηρύττουμε έναν σημειωτικό ανταρτοπόλεμο προβληματοποιώντας την κοινωνική ενδεικτικότητα ενός

συγκεκριμένου σημαίνοντος. Το έργο του Dimitrijević, αντίθετα, αποτελεί μια μονομερή ενέργεια· λειτουργεί περισσότερο ως ερώτηση παρά ως απάντηση, περισσότερο ως «επίθεση» παρά ως «αντεπίθεση»: δεν πρόκειται για ένα αντισταθμιστικό ενέργημα, όσο για μια άλλη πρόταση θεσιληψίας. Αντί να ανανοηματοδοτεί μια στιγμή στη ροή της επικοινωνίας, μετασχηματίζει τους κανόνες της επικοινωνιακής ροής.

Σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση θα πρέπει να αναζητήσουμε το πολιτικό περιεχόμενο του έργου του Dimitrijević, στην κριτική στην ίδια τη δομή της επικοινωνίας και την ανατομία της δημοσιότητας όπως αυτή συναρθρώνεται με το ιδεολογικοπολιτικό και διανοητικό κλίμα της δεκαετίας του '60. Κατ' αυτή την έννοια το έργο πολιτικοποιείται όχι ανεξάρτητα από τις κινηματικές διεκδικήσεις της εποχής, αλλά στο επίπεδο από το οποίο αυτές περικειμενοποιούνται και σχηματοποιούνται: το πολιτικό φορτίο του έργου δεν έγκειται στην άρθρωσή του ως πολιτικού σχολίου στη γλώσσα της πολιτικής ατζέντας, αλλά στη λειτουργία του ως πρότασης μεταρρύθμισης της ροής και της χωροθέτησης μηνυμάτων που αντλεί από εκείνο το επιστημολογικό και ιδεολογικό υπόδειγμα το οποίο αποκτά αύξουσα δυναμική κατάσχυσης τη δεκαετία του '60.

ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΙΘΑΝΟΚΡΑΤΙΑ: ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΥΡΩΣΕΙΣ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '60

Στον μεταπολεμικό δυτικό κόσμο που έχει ως βασικές οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους ανάπτυξης την κατανάλωση και το εμπόρευμα, την τηλεόραση, την εξάπλωση των ΜΜΕ, τη ρευστοποίηση της αγοράς εργασίας, τη διαπραγματευόμενη πολιτική ανεξαρτησία των αποικιών, τη μετανάστευση και την άμεσα και έμμεσα εντεινόμενη πολιτισμική ανταλλαγή, ο καταναλωτής, ο πελάτης, ο πολίτης, ο τηλεθεατής, ο αναγνώστης, η γυναίκα, η μειονότητα, ο μετανάστης και ο επίσημος υπήκοος ενός κράτους, όλοι τους πλέον αποτελούν ομάδες με διακριτές και αναμφισβήτητες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές σημασίες και αξίες (Burke, 2008: 12). Η ανάδειξη αυτών των σημασιών εκφράστηκε στις επιστημονικές και πολιτικές ιεραρχήσεις που αντιπρότεινε αυτό που επικράτησε να ονομάζουμε «Πολιτισμική Στροφή». Στο επίπεδο των Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών οι Πολιτισμικές Σπουδές, ως ετερογενές ακαδημαϊκό πεδίο και πολυτασικό ρεύμα σκέψης, υιοθέτησαν την ανθρωπολογική θεώρηση της κουλτούρας, εγκαταλείποντας την αντίληψη ότι η αυτή αναφέρεται αποκλειστικά σε πολιτισμικές μορφές

ή πρακτικές που αποδίδονται στις ελίτ. Με τη μετατόπιση σε μια τέτοια συμπεριληπτική πλαισίωση του πολιτισμού, η έμφαση δίνεται στις πολλαπλές εκφράσεις της υποκειμενικότητας και στη διερεύνηση του εύρους δυνατοτήτων της να αντεπιδρά στις δομές· κατ' αυτή την έννοια περιθωριοποιημένα από τις κοινωνικές επιστήμες φαινόμενα ή δραστηριότητες²⁰, όπως λ.χ. η κατανάλωση ή η μαζική κουλτούρα, επανεξετάζονται ως πεδία δράσης των υποκειμένων, σε αντίθεση με την παρελθούσα αντίληψη ότι περιορίζονται εξ ολοκλήρου στην αναπαραγωγή μιας μαζικής παθητικότητας.

Οι κινηματικές διεκδικήσεις αντανακλούν αυτές τις μετατοπίσεις ανακατευθύνοντας τις σκοπεύσεις τους από οικουμενικά οράματα ανατροπής του οικονομικοκοινωνικού μοντέλου κοινωνικής συγκρότησης σε νέου τύπου κοινωνικοπολιτικά επίδικα: από τις αντιδράσεις στις συγκρούσεις του 1968 στις Η.Π.Α. και αλλού αναπτύχθηκε η ιδέα ότι τα «παλιά» κοινωνικά κινήματα υπέρ της εξουσίας των εργατών είχαν «φάει τα ψωμιά τους». Θεωρήθηκε από πολλούς παρατηρητές ότι τα «νέα» κοινωνικά κινήματα, προσανατολισμένα στην αυτονομία, στην αυτοέκφραση και στην κριτική της μεταβιομηχανικής κοινωνίας έπαιρναν τη θέση των παλιών (Tilly, 2007: 167). Η παραίτηση από την αξίωση μιας ιστορικής ρήξης με το status quo - δηλαδή μιας ταξικής επανάστασης που με μπενγιαμινικούς όρους θα εκφραζόταν ως απολύτρωση της ανθρωπότητας εντός της ιστορίας²¹ - υπογραμμίζει τόσο το ρόλο της υποκειμενικότητας έναντι της συλλογικότητας όσο και της πιθανοκρατίας έναντι της προνοιακής αντίληψης για την ιστορία, όπως αυτή εκφράζεται είτε στον προοδοκεντρισμό της νεωτερικότητας είτε σε παραφθορές του διαλεκτικού υλισμού της εγγελιανής/μαρξιστικής επιστημολογίας· η πιθανοκρατία και η υποκειμενικότητα είναι ακριβώς τα δύο στοιχεία γύρω από τα οποία συγκροτείται το έργο του Braco Dimitrijevic.

Το *Casual passer-by I met* πριν απ' όλα δομείται σε μια τυχαία συνάντηση, που μετουσιώνεται σε ένα συμβόλαιο με συγκεκριμένο σκοπό: η τυχαία υποκειμενικότητα, ο

²⁰ Για τους μηχανισμούς παγίωσης και ανατροπής της κοινωνικής ιεραρχίας των επιστημονικών αντικειμένων βλ. ενδεικτικά: Bourdieu, P. (1990). Επιστημονική μέθοδος και κοινωνική ιεραρχία των αντικειμένων. *The Greek Review of Social Research*, 1990(75), 3–7.

²¹ Οι «Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας» (1940) ήταν το τελευταίο έργο του W. Benjamin· στην Ελλάδα το συναντούμε και μεταφρασμένο ως «Για την έννοια της Ιστορίας»: εκεί ο Benjamin υποστηρίζει ότι το υποκείμενο της ιστορικής γνώσης είναι η ίδια η αγωνιζόμενη καταπιεσμένη τάξη (Benjamin, 2023: 69).

τυχαίος περαστικός, συναινώντας να φωτογραφηθεί, συναινεί στο να συνδημιουργήσει το έργο μαζί με τον καλλιτέχνη, αναλαμβάνει την ευθύνη και το ρόλο του συνεργού. Αυτή είναι ήδη μια κίνηση αναδιάταξης θέσεων που επισυμβαίνει εκτός του καλλιτεχνικού ιδρύματος, κυριολεκτικά στο δρόμο· η σχεσιακή μορφή του έργου παραπέμπει στην καταστασιακή αισθητική της ποικιλίας συναρμογών (*assemblage*) με τον δημόσιο χώρο, μέσα από συντονισμένες πρακτικές εκτροπών ή παρακάμψεων (*détournements*), που εκδηλώνονται εν προκειμένω ως κριτική χωρική παρέμβαση. Δεδομένου ότι ήταν σύνηθες για την εποχή ο αστικός ιστός να είναι γεμάτος από μεγάλες φωτογραφίες προσώπων της δημόσιας ζωής, η προσθήκη ενός ακόμα γιγαντοπορτρέτου είτε περνούσε απαρατήρητη από τους περαστικούς, είτε προκαλούσε το εύλογο ερώτημα «ποιος είναι αυτός;». Ο Dimitrijevic παρεμβαίνει στην καθημερινότητα της κοινωνίας κάνοντας μια «φάρσα», καταλαμβάνει μια θέση, που παραδοσιακά αντιστοιχεί στο επώνυμο και δημόσιο, με το ανώνυμο και ιδιωτικό· αυτή η εξάιφνης ιδιοποίηση προκαλεί μια σύγχυση, έναν διάλογο.

YES MEN: ΕΤΕΡΟΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

Ο Nicolas Bourriaud στο επιδραστικό έργο του “*L'esthétique relationnelle*” (1998) υπέδειξε το *Casual passer-by I met*, ως προδρομική καλλιτεχνική μορφή των πρακτικών της Σχεσιακής Αισθητικής, δηλαδή των καλλιτεχνικών πρακτικών οι οποίες έχουν ως θεωρητικό ορίζοντα τη σφαίρα της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης και το κοινωνικό της πλαίσιο, παρά την κατάφαση σε έναν αυτόνομο και ιδιωτικό συμβολικό χώρο (Bourriaud, 2014:21). Νοούμενο ως τέτοιο, το έργο του Dimitrijevic μοιράζεται την ίδια «δηλητηριώδη» εξωστρέφεια με εκείνη των αμφιλεγόμενων σατιρικών παρεμβάσεων του διδύμου των “Mike” (Jacques Servig) και “Andy” (Igor Vamos), γνωστών ως “Yes Men”. Οι Yes Men έγιναν ευρέως γνωστοί για τις ευρηματικές τους φάρσες από τις αρχές του 2000, παρεισφρέοντας μεταμφιεσμένοι στην επικοινωνιακή επικράτεια παγκόσμιων οργανισμών, δημόσιων προσώπων και μεγάλων επιχειρηματικών ομίλων και κινούμενοι διαρκώς στην εσχατιά της νομιμότητας. Η παράβαση, η πρόκληση και η εφευρετική δοκιμασία των ορίων μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας είναι η κατεξοχήν αποστολή αυτού του διδύμου. Μια από τις πιο πολυσυζητημένες παρεμβάσεις τους υπήρξε εκείνη στο Tampere της Φιλανδίας, όταν υποδύομενοι τους εκπροσώπους του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου παρουσίασαν το «νέο τεχνολογικό σύστημα εξ αποστάσεως ελέγχου των εργατών» σε εταιρικά παραρτήματα

άλλων χωρών, δηλαδή έναν χρυσαφένιο φαλλό (!) που περιείχε ένα σύστημα πανοπτικής ορατότητας. Εξίσου θορυβώδης ήταν και η «συνεισφορά» τους στην προεκλογική εκστρατεία του George Bush, κατά τη διάρκεια της οποίας δημιούργησαν ένα site καμπάνιας στο οποίο αναδεικνύονταν, μεταξύ των άλλων, η έκπτωση του Τέξας σε πολιτεία με τη μεγαλύτερη μόλυνση στις ΗΠΑ και η γενεαλογική σύνδεση της οικογένειας Bush με τους ναζί.

Ποιο είναι, ωστόσο, το πολιτικό περιεχόμενο αυτών των πρακτικών και πώς εξυπηρετείται η όποια κοινωνικοποιητική στοχοθεσία; Απαντώντας πρώτα στο δεύτερο σκέλος της ερώτησης ανατρέχουμε στο τι λένε οι ίδιοι οι Yes Men: «Ένα πράγμα που διαθέτουμε υπέρ μας είναι η τακτική πρόσβαση στο διαδίκτυο και κάποια γνώση HTML [...] μείναμε κατάπληκτοι όταν ανακαλύψαμε πόσο εύκολο ήταν να τραβήξουμε την προσοχή των διεθνών μέσων για ακτιβιστικούς σκοπούς» (Yes Men, 2008: 371). Οι Mike και Andy φαίνεται να επιβεβαιώνουν εδώ τη δημοφιλή διαπίστωση του Charles Tilly (2007: 200), ότι τα MME λειτουργούν ως ένα είδος «αντηχείου», ως ένα κάτοπτρο προβολής του συγκρουσιακού κοινωνικού παλμού. Αν και οι ίδιοι χαρακτηρίζουν τις παρεμβάσεις τους ακτιβιστικές, το ερώτημα για το ποια είναι η ατζέντα που εκπροσωπείται σε αυτές παραμένει ανοικτό. Οι ίδιοι υπαινίσσονται, ξανά, μια πολιτική θέση: «Ήταν εύκολο να ξεγελάσουμε τους ειδικούς [...] τους ίδιους εκείνους ειδικούς που εξαναγκάζουν τον παγκόσμιο πληθυσμό να καταπιεί με το ζόρι την πανάκεια του ελεύθερου εμπορίου και της παγκοσμιοποίησης» (Yes Men, 2008: 368). Η καταγωγική σχέση των παρεμβάσεων του διδύμου των "Mike" και "Andy" με τα αντικαπιταλιστικά κινήματα και τα κινήματα της αντιπαγκοσμιοποίησης διατυπώνεται εδώ ρητά. Η εναντίωση στην «αυθεντία» αποτελεί επίσης μια έκφραση διαμαρτυρίας απέναντι στη μονόδρομη επικοινωνία, που παραπέμπει ευθέως τόσο στις αναλύσεις της Κριτικής Θεωρίας για τη Μαζική Κουλτούρα όσο και στα «καθεστώτα αλήθειας»²² του Michel

²² Στο έργο του "Les mots et les choses" («Οι λέξεις και τα πράγματα», 1966) ο Foucault διαφοροποιείται καταστατικά από την ιστορική μέθοδο που εκκινεί από την ιδέα του «στέρεου εδάφους» του συγκαιρινού της γνωσιοθεωρητικού καθεστώτος αλήθειας, προσανατολίζοντας το ερευνητικό του εγχείρημα στην κατεύθυνση της ανάδειξης των «συνεχών λόγων» (discourses) που το συναπαρτίζουν ως ενότητα· δηλαδή των συστημάτων σκέψης που οριοθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να συμπεριλαμβάνουν ή να αποκλείουν ιδέες και θεωρήσεις. Το πέμπτο κεφάλαιο της «Ιστορίας της Σεξουαλικότητας» (1976) αποτελεί ένα από τα αποσπάσματα του συνολικού έργου του στα οποία αυτή η μεθοδολογική διαφοροποίηση διατυπώνεται ανάγλυφα· ειδικότερα, η κριτική του απέναντι στον ρόλο της φροϋδικής ψυχανάλυσης ως κοινωνού και

Foucault. Τα Μέσα Επικοινωνίας αποτελούν τον προορισμό της δράσης των Yes Men· η παρέμβασή τους καθίσταται επιτυχημένη στο βαθμό που προβάλλεται αποτελώντας μια παρεμβολή στην κυρίαρχη αφήγηση, μια πετυχημένη προσπάθεια εκ των έσω αναδιάταξης και υπονόμησης του προβλεπόμενου - και προειλημμένου - νοήματος που θα διαχυθεί. Τις «φάρσες» και τις μεταμφιέσεις τους τις χαρακτηρίζουν ως «διορθώσεις ταυτότητας» (Yes Men, 2008: 370). Πρόκειται για αποστολές οικειοποίησης και επανερμηνείας με σκοπό την προώθηση των αντιπαγκοσμιοποιητικών και αντικαπιταλιστικών κινηματικών διεκδικήσεων.

Και στις δύο αυτές περιπτώσεις η πολιτική λειτουργία των καλλιτεχνικών πρακτικών, που εν προκειμένω διαφοροποιούνται από τον αναστοχαστικό χαρακτήρα των μοντερνιστικών έργων, καθίσταται ελλειμματική χωρίς το Θέαμα ως σύνολο εικόνων που διαμεσολαβεί μεταξύ των κοινωνικών σχέσεων (Debord, 2000: 14)· χωρίς αυτή την πραγματικότητα ενός νέου επικοινωνιακού και σχεσιακού υποδείγματος και οι δύο αυτές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις θα ήταν ακατανόητες, θα ήταν «φάρσες χωρίς αποδέκτη». Για να επιστρέψουμε, ωστόσο, στο ζήτημα του πώς σε αυτά τα δύο έργα η τέχνη αντλεί πολιτικό περιεχόμενο εγγεόμενη στη σφαίρα της επικοινωνίας, οφείλουμε αρχικά να προσδιορίσουμε τη δράση των Yes Men ως *culture jamming*, δηλαδή ως καλλιτεχνική τακτικιστική πρακτική που αναφέρεται σε ένα ευρύτερο φάσμα δράσεων με στόχο τη διατάραξη οποιασδήποτε εκπομπής μηνύματος μεταδίδεται από θεσμικούς αποστολείς, είτε αυτοί είναι εμπορικοί είτε όχι (Leal-Rico, Parí-Gálvez, & Sánchez-Olmos, 2024: 4). Όμως σύμφωνα με έναν τέτοιον λειτουργικό ορισμό του *culture jamming* αποκτούμε απλώς και μόνο μια μεγαλύτερη ασφάλεια να ταξινομήσουμε τις πρακτικές εκτροπής που πλήττουν και θεσμικά κέντρα ή μη εμπορικές οργανώσεις στην ευρύτερη οικογένεια των παρεμβάσεων στην επικοινωνία· τα όρια μεταξύ της εννοιολόγησης όρων όπως *adbusting*, *culture jamming*, *counteradvertising*, *brandalism* κ.λπ. είναι άλλωστε διαπερατά και αλληλεπικαλυπτόμενα. Η πραγματική διαφορά μεταξύ της άντλησης πολιτικού περιεχομένου του *Casual passer-by* και των παρεμβάσεων των Yes Men - γύρω από την οποία μπορούμε να ανασυστήσουμε δυο διαφορετικές κοινωνικές, τεχνολογικές και ιδεολογικές πραγματικότητες - βρίσκεται ξανά

αγγελιοφόρου της βιολογίας στο πεδίο της θεωρίας αποτελεί μια χαρακτηριστική εφαρμογή αυτού του επιστημολογικού πρίσματος.

στη διάκριση μεταξύ δράσης και αντίδρασης, χωροθετικής αντιπρότασης και αντισταθμιστικού ενεργήματος.

Ιδωμένη στα πλαίσια αυτής της διάκρισης η δράση των Yes Men μοιράζεται την ίδια εξάρτηση με αυτήν που παρουσιάζει η αντιστροφή του σλόγκαν των McDonalds από τους BLF· αμφότερες πολιτικοποιούνται απαντώντας στην προϋπάρχουσα αφηγηματική παραγωγή συγκεκριμένων θεσμικών ή εμπορικών κέντρων. Η ταυτότητα αυτών των κέντρων και η ιδεολογική λειτουργία τους δεσμεύει τις πρακτικές υπονόμεισής τους σε μια ετεροπροσδιοριστική πολιτικοποίηση σε αντίθεση με τη μονομέρεια της κίνησης του Dimitrijevic, που ανεξαρτητοποιεί το έργο του από το καθήκον του σαμποτάζ μορφών και περιεχομένων που προϋπήρχαν. Η ανάρτηση του πορτραίτου ενός τυχαίου και άγνωστου περαστικού σε μια θέση στην οποία λόγω της διευρυμένης ορατότητάς της θ' αναμενόταν να τοποθετηθεί προγραμματισμένα μια γνώριμη εικόνα, είναι καθ' όλα πιθανοκρατική· οι μόνες προϋποθέσεις εκτέλεσης του έργου είναι να βρεθεί ένας περαστικός που θα συναινέσει στο να φωτογραφηθεί και ένα προεξέχον σημείο για να αναρτηθεί η φωτογραφία του. Πρόκειται για μια πρόταση εναλλακτικής χωροθετικής αντίληψης που παρακάμπτει εντελώς το συγκεκριμένο ιδεολογικοπολιτικό περιεχόμενο των επιμέρους μηνυμάτων που υπάρχουν πριν από αυτήν· η αντικατάσταση της σχεδιοποίησης από την πιθανοκρατία είναι το πολιτικό πρόταγμα του έργου - η ενδεχομενικότητα που επιβάλλει εκφράζει το αντιντετερμινιστικό πνεύμα της εποχής.

ΤΟ «ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ» ΚΑΙ Η ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΤΗΤΑΣ

Είναι η ιστορικοποίηση των συναρθρώσεων μεταξύ της τεχνολογίας, της ιδεολογίας και της πολιτισμικής παραγωγής που μπορεί να αναδείξει εν προκειμένω τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο αυτά τα δύο παραδείγματα καλλιτεχνικών πρακτικών διεκδικούν το πολιτικό τους στίγμα παρεισφρέοντας στις επικοινωνιακές ροές. Μετά την κλιμακούμενη κεφαλαιοκρατική αντεπανάσταση που διαμόρφωσε τη συγκυρία της πτώσης της Σοβιετικής Ένωσης και την κατάρρευση των καθεστώτων των χωρών του «υπαρκτού σοσιαλισμού», επιχειρήθηκε η συστηματική ιδεολογική ερμηνεία της κεφαλαιοκρατίας υπό το πρίσμα της οικουμενοποίησης της φιλελεύθερης δημοκρατίας και η ανακήρυξη του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής σε τελικό προορισμό της ανθρώπινης κοινωνίας· σε ύστατο στάδιο

προοδοκεντρικής ιστορικής εκπλήρωσης²³. Σύντομα, αυτή η εσχατολογική ιδεολογική αφήγηση νομιμοποίησης των νεοφιλελεύθερων πολιτικών προσέκρουσε στην απτή πραγματικότητα της κοινωνικής ανισότητας, ως απόρροιας των πολιτικών απίσχνασης του κράτους οι οποίες πύκνωσαν, ειδικότερα μετά την ήττα του «αντίπαλου δέους» που ενσάρκωνε η ΕΣΣΔ ως ανταγωνιστικό μοντέλο κοινωνικής συγκρότησης. Ο Stuart Hall, περιγράφει την ύστερη ψυχροπολεμική περίοδο βαθέματος των αντιλαϊκών πολιτικών ως «νεοφιλελεύθερη επανάσταση» (Hall, 2011: 9-28). Οι αντιδράσεις απέναντι σε αυτήν την ταχεία αντικατάσταση των μεταπολεμικών κεϋνσιανών πολιτικών του «βιώσιμου καπιταλισμού» από τη χαλύβδωση των ανάληπτων νεοφιλελεύθερων μοντέλων διακυβέρνησης, εκδηλώθηκαν ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '90 με τη μορφή μαζικών συγκρουσιακών δράσεων, όπως οι κινητοποιήσεις κατά των ιδιωτικοποιήσεων μετά το 1992 στο Chiapas, οι απεργίες του χειμώνα του 1995 στη Γαλλία, οι διαδηλώσεις για τη μείωση της φορολογίας το 1998, οι πορείες κατά τις ανεργίας σε ευρωπαϊκές χώρες κ.λπ. (Moreau, 2008: 117-142). Το πρώτο δίμηνο του 2001 η πυκνότητα των γεγονότων που εγείρουν οικουμενικό ενδιαφέρον είναι εντυπωσιακή· η αναχαίτιση αντικαπιταλιστών διαδηλωτών με εκτοξευτήρες νερού στη συνεδρίαση του Παγκόσμιου Οικονομικού Φόρουμ στο Νταβός, η μεγαλειώδης πορεία των Zapatistas από την Τσιάπας στο Μεξικό με συμμετέχοντες από όλο τον κόσμο, η πορεία 20.000 Φιλιππινέζων εργατριών και εργατών για τη δολοφονία του δολοφονημένου εργατικού ηγέτη Φελιμόν Λάγκμαν, η εισβολή νεολαίων σε βενζινάδικα της Sheil Oil στη Νιγηρία (Glasious, Klador & Anheier, 2002: 380-381), είναι μόνο μερικά από τα γεγονότα που σηματοδοτούν τη μετάβαση σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία των πολιτών.

Η μετάβαση στον λεγόμενο μεταφορντισμό - με την παγκοσμιοποίηση, τη γενικευμένη υπολογιστικοποίηση και την επέκταση της επισφάλειας στην εργασία - είχε ως αποτέλεσμα τον ολοκληρωτικό μετασχηματισμό του τρόπου οργάνωσης της εργασίας και του ελεύθερου χρόνου· το διαδίκτυο και η τεχνολογία των κινητών τηλεπικοινωνιών άλλαξαν την υφή της καθημερινής εμπειρίας (Fisher, 2024: 19). Αν σκεφτούμε τις παρεμβάσεις των Yes Men στο ιδεολογικό και τεχνολογικό περιβάλλον του πρώιμου 21ου αιώνα, θα διαπιστώσουμε ότι το

²³ Το χαρακτηριστικότερο, ίσως, έργο τέτοιας ιδεολογικής στράτευσης είναι το «The End of History and the Last Man» του Αμερικανού πολιτικού επιστήμονα Francis Fukuyama, το οποίο εκδόθηκε αρχικά το 1992.

ιδεολόγημα της έλλειψης εναλλακτικής στην πολιτική, όπως εκφράζεται στην αντικατάσταση του αιτήματος για μαζική επανάσταση από το αίτημα για πολυπολική έκφραση της αντίστασης, συναντά το πολιτισμικό αδιέξοδο του κορεσμού των πολιτισμικών μορφών για τον οποίο είχαν προειδοποιήσει δεκαετίες νωρίτερα στοχαστές όπως ο Marshal McLuhan, ο Jean Baudrillard ή ο Guy Debord· η καναλοποίηση της επικοινωνίας και επιβολή του μέσου στο μήνυμα περίστειλε τον ορίζοντα κοινωνικοπολιτικής και καλλιτεχνικής παραγωγής από την επινόηση εναλλακτικών στην ανταπόκριση σε προδιαμορφωμένες κοινωνικές ή επικοινωνιακές δομές και μορφές και στον κυκλωτερή ανασυνδυασμό τους - η ίδια η φυσικοποίηση του εκλογικού συστήματος της αστικής δημοκρατίας αποτελεί την κατεξοχήν πολιτειακή έκφραση αυτής της περιστολής.

Η υλικότητα της δημοσιότητας είναι εδώ καθοριστική: Η «φάρσα» του Dimitrijevic έχει το «ιστορικό προνόμιο» να πολιτικοποιείται συστοιχιζόμενη με την αξίωση της πρότασης μιας διαφορετικής οργάνωσης του χώρου και της θεσιληψίας των μηνυμάτων που διαχέονται σε αυτόν, αφενός γιατί αρθρώνεται σ' ένα ετερογενές ιδεολογικό τοπίο εντός του οποίου το όραμα της ανατροπής εξακολουθεί να είναι διανοησιμο²⁴ και αφετέρου γιατί είναι αναλογική: στην απτικότητα του αστικού χώρου ακόμη και το συμβολικό παιχνίδι τελικά ενυλώνεται, έτσι που είναι πράγματι δυνατό να διακυβεύονται οι τρόποι διάδοσης του μηνύματος και ο έλεγχος των ζωνών διέλευσής του. Αντίθετα ο κυβερνοχώρος λειτουργεί ως απολύτως κατελιμμένος χώρος· είναι χώρος μόνο από τη στιγμή που περιέχει μορφές και ο τρόπος υπερέκτασής του είναι ακριβώς η μορφική συσσώρευση, η ανακύκλωση, η μεταπαραγωγή. Στις περιεχόμενες μορφές του προστίθενται και άλλες, δεσμευμένες σε μια σχέση συνεξάρτησης με τις ήδη υπάρχουσες. Η οποιαδήποτε παρέμβαση στο περιεχόμενο που βρίσκεται εκεί διεκδικεί την ορατότητά της σε σχέση με τα ήδη υπάρχοντα περιεχόμενα, τους τόπους που αυτά κατοικούν και τους προκαθορισμένους τρόπους με τους οποίους επικοινωνούνται. Η ευστοχία του κοινωνικού σχολίου μιας καλλιτεχνικής τακτικιστικής

²⁴ Έστω κι αν στην πρώιμη μεταπολεμική κουλτούρα παρατηρείται μια τάση εκπαρθύρωσης της εργασίας και ευρύτερα των υλικών προϋποθέσεων αναπαραγωγής της ζωής από τις συλλογικές σκοπεύσεις, με τα κινήματα να αντικαθιστούν την επανάσταση με την εξέγερση και με τη *διάσωση της υποκειμενικότητας και της ψυχικής πραγματικότητας*· βλ. ενδεικτικά: Borja-Villel, M. J. (2008). Κριτική τέχνη και κοινωνικές συγκρούσεις. Στο Γ. Σταυρακάκης & Κ. Σταφυλάκης (Επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη* (σσ. 263–266). Εκκρεμές.

πρακτικής στον κυβερνοχώρο εξαρτάται απολύτως από τους νόμους του ψηφιακού αβαρούς, από την επιβεβλημένη χωροχρονική συμπαρουσία²⁵ στην οποία αυτό δομείται.

Πρόκειται για έναν μετασχηματισμό που είχε συζητηθεί ήδη ως επιστημολογικό πρόβλημα από τις αρχές της δεκαετίας του '70, πολύ πριν την εμφάνιση του διαδικτύου, και αφορούσε τις κοινωνικοποιητικές δυνατότητες των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας: στο σύντομο άρθρο του με τίτλο «Requiem για τα Media» (1972), που αποτελούσε την απάντηση στο κείμενο του Hans Magnus Enzensberger με τίτλο «Συστατικά μιας Θεωρίας των ΜΜΕ» (1970)²⁶, ο Jean Baudrillard υποστήριξε ότι στο βαθμό που η δομή και ο κώδικας του μέσου παραμένουν απρόσβλητα, τα μηνύματα επιβεβαιώνουν την κοινωνική λειτουργία τους ανεξάρτητα από το αν το περιεχόμενό τους είναι αντιδραστικό ή επαναστατικό. Ο τρόπος που αντλεί πολιτικό περιεχόμενο η αναλογική φάρσα του Dimitrijevic διακρίνεται από εκείνον των ψηφιακών παρεμβάσεων των Yes Men διότι μολονότι και οι δύο αναζητούν κοινωνική στίξη εγγερόμενες στη σφαίρα της επικοινωνίας και της δημοσιότητας, απευθύνονται σε άλλες αρχιτεκτονικές: ο Baudrillard γράφει: «Τα μέσα επικοινωνίας είναι εκείνα που απαγορεύουν για πάντα την απόκριση, εκείνα που κάνουν αδύνατη κάθε διαδικασία ανταλλαγής - εκτός από τις μορφές προσποίησης της απόκρισης που είναι όλες τους ενσωματωμένες μέσα στη διαδικασία της μετάδοσης, πράγμα που δεν αλλάζει το παραμικρό στη μονομέρεια της επικοινωνίας» (Baudrillard, 1980: 22). Κατ' αυτή την έννοια θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι οι «διορθώσεις ταυτότητας» των Yes Men λειτουργούν προς επίρρωση μιας τεχνολογίας διαμόρφωσης ταυτοτήτων της οποίας η δομή παραμένει στο απυρόβλητο. Η ιδιότητα του καλλιτεχνικού έργου να επιβεβαιώνει τις συνθήκες στις

²⁵ Μια εύγλωττη διατύπωση που συμπυκνώνει αυτή τη νέα κατάσταση συμπαρουσίας στο ψηφιακό περιβάλλον, η οποία σχετίζεται ακριβώς με την αδιάκοπη και ιλιγγιώδη συσσώρευση περιεχομένου και την ανά πάσα στιγμή δυνατότητα ανάσυρσης του οτιδήποτε, βρίσκουμε στο "Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures" (2014) του Mark Fisher: «Στις συνθήκες της ψηφιακής μνήμης χάνεται ακόμα και η ίδια η απώλεια» (Fisher, 2024: 10).

²⁶ Ο Enzensberger διακρίνει την κατασταλτική χρήση των μέσων επικοινωνίας - η οποία χαρακτηρίζεται από κεντρικό έλεγχο, μονόδρομη ροή πληροφοριών, παραγωγή περιεχομένου από ειδικούς για απομονωμένα άτομα και ενίσχυση της παθητικής κατανάλωσης - από την χειραφετική, η οποία είναι αποκεντρωμένη, προωθεί τη διασύνδεση, ενθαρρύνει τη διαδραστικότητα, παράγεται συλλογικά, χρησιμοποιείται ενεργά και προάγει τη συλλογική κινητοποίηση (Vatikiotis, 2017: 6).

οποίες παράγεται ανάγεται στη μαρξιστική αντίληψη περί βάσης και εποικοδομήματος, που απορρίπτει ωστόσο μετά βδελυγμίας ο Baudrillard, σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι συμπύκνωμα των ταξικών προϋποθέσεων της παραγωγής της: ο «καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας», όπως διατυπώθηκε από τον Herbert Marcuse²⁷, εννοεί ακριβώς αυτή την κατάσταση συμφιλίωσης με τις κοινωνικές αντιφάσεις του καλλιτεχνικού έργου, στην οποία εκφράζεται η συνθηκολόγησή του με την αδυνατότητά του να αμφισβητήσει την εγκυρότητα του πλαισίου παραγωγής του.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ: ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Δεν μας ενδιαφέρει, ωστόσο, να αποφανθούμε τελικά για το ποια καλλιτεχνική πρακτική είναι εν προκειμένω «πιο ριζοσπαστική»· κάτι τέτοιο θα ήταν, άλλωστε, καθ' όλα ανιστορικό. Εκείνο που τέθηκε εξαρχής ως ερευνητική αποστολή αυτής της εργασίας ήταν ο, κατά το δυνατόν, προσδιορισμός του τρόπου πολιτικοποίησης δύο περιπτώσεων της Ιστορίας της Τέχνης που εγγράφονται στις ευρύτερες παραδόσεις του subvertising και του culture jamming, με σκοπό την ιστορικοποίησή τους στις ιδιαιτερότητες των ιδεολογικοπολιτικών και τεχνολογικών συγκείμενων στα οποία αρθρώθηκαν. Οφείλουμε, λοιπόν, σ' αυτό το σημείο μερικές τελικές επισημάνσεις. Για να αντιληφθούμε ευκρινέστερα την ιδεολογική λειτουργία των δύο περιπτώσεων οφείλουμε να υπερβούμε μια τεχνική/λειτουργική ταξινόμησή τους στο ορολογικό πλαίσιο κατηγοριοποίησης που αντλούμε από την Ιστορία της Τέχνης. Τόσο το έργο του Dimitrijevic όσο και οι παρεμβάσεις των Yes Men - ανεξάρτητα από το βαθμό στον οποίο συνταιριάζονται με τις διάφορες παραφθορές των ορισμών συγγενών όρων όπως το subvertising, το brandalism, το culture jamming, το counteradvertising κ.λπ. - αντλούν από μια καταστασιακή αντίληψη για τη σχέση μεταξύ κοινωνικής μερικότητας και κοινωνικής ολότητας, μεταξύ συνέχειας και ασυνέχειας· ο Guy Debord γράφει σχετικά στο κείμενό του "Report on the Construction of Situations and on the

²⁷ Βλ. ενδεικτικά: Marcuse, H. (1998). *Η αισθητική διάσταση*, μτφρ. Β. Τομανάς. Θεσσαλονίκη: Νησίδες. Και: Marcuse, H. (2010). *The affirmative character of culture (Über den affirmativen Charakter der Kultur, 1937)*. In I. Szeman & T. Kaposy (Eds.), *Cultural theory: An anthology* (pp. 27–39). John Wiley & Sons.

Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency’’: «Η καταστασιακή θεωρία υποστηρίζει με συνέπεια μια ασυνεχή αντίληψη της ζωής. Η ιδέα της συνέχειας πρέπει να μεταφερθεί από την οπτική του συνόλου της ζωής - όπου συνιστά έναν αντιδραστικό μυστικισμό, θεμελιωμένο στην πίστη σε μια αθάνατη ψυχή και, σε τελική ανάλυση, στον καταμερισμό της εργασίας - προς την οπτική των στιγμών που απομονώνονται από τη ζωή και της κατασκευής κάθε στιγμής μέσω της ενιαίας χρήσης των καταστασιακών μέσων» (Debord, στο McDonough, 2004: 48).

Τόσο ο Dimitrijevic όσο και οι Yes Men μοιράζονται αυτή την «ηθική της ασυνέχειας» δημιουργώντας ρηγματώσεις στο δημόσιο χωροχρόνο και στην επικοινωνιακή ροή. Η κομβική ωστόσο διαφορά τους ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντλούν πολιτικό περιεχόμενο δεν εντοπίζεται στην πρόθεση, ή στους διαφορετικούς βαθμούς αντιστοίχισης της αισθητικής ή της φορμαλιστικής ταυτότητας των έργων τους με την καταστασιακή παράδοση, αλλά στο ότι ο δημόσιος χωροχρόνος στον οποίο παρεμβαίνουν και οι επικοινωνιακές ροές που επιχειρούν να διαταράξουν διακρίνονται ως προς τη δομή τους και το ιδεολογικοπολιτικό κλίμα της εποχής τους που αλληλεπιδρά με αυτή. Ο Dimitrijevic, παρεμβαίνοντας στη δημοσιότητα της δεκαετίας του '60, διαχειρίζεται μια πολύ λιγότερο διαστρωματωμένη δομή από εκείνη του 21ου αιώνα: η αποδραστική τεχνική του έργου του στοχεύει στη δημιουργική παραφθορά μιας θέσης ως μεταβλητής, στην αλλαγή παραδείγματος θεσιληψίας στο αστικό περιβάλλον και όχι στις αναμετατροπές σπαραγμάτων ή ενοτήτων πληροφορίας που διακινούνται αδιάκοπα σε ένα ψηφιακό αβαρές επιβεβλημένης συμπαρουσίας.

Οι νέες τεχνολογίες, διαμορφώνοντας νέους όρους, προϋποθέσεις και συνθήκες ύπαρξης του δημόσιου χώρου και όσο μετασηματίζονται όλο και περισσότερο στην κατεύθυνση της άμεσης διάδρασης και διαντίδρασης (βλ. λ.χ. social media), επιβεβαιώνουν αυτό που ο Jacques Ranciere περιέγραψε στη «Δυσφορία στην Αισθητική» (2004) ως επίταση του μετασηματισμού των πραγμάτων σε σημεία. Η αυτόματη κωδικοποίηση κάθε πτυχής του πραγματικού στο ψηφιακό της ομόλογο μετατοπίζει το στόχο των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων που αντλούν από τις ευρύτερες παραδόσεις του subvertising και του culture jamming σε ένα ψηφιακό περιβάλλον του οποίου η αρχιτεκτονική πειθαρχία δεν τίθεται υπό διακύβευση· αντίθετα, η διεξαγωγή σημειωτικού ανταρτοπόλεμου στον κυβερνοχώρο προϋποθέτει την επιβεβαίωση του χωροχρονικού μοντέλου που αυτός προτείνει. Η

αναλογική «φάρσα» διαφοροποιείται εδώ από την ψηφιακή και σε σχέση με δύο άλλες παραμέτρους που υπαινιχθήκαμε πρωτύτερα: την αναπαράσταση του (χωρο)χρόνου και την αντίληψη για την ιστορία. Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να ισχυριστεί ότι σε αυτές τις δύο παραμέτρους εντοπίζεται τελικά η πιο εκκωφαντική διαφορά μεταξύ των ιδεολογικών υπερδομών εντός των οποίων καλούνται να λειτουργήσουν οι δύο περιπτώσεις.

Παρά το γεγονός ότι η οικονομική προπαρασκευή του μεταμοντέρνου, ή του ύστερου καπιταλισμού, ξεκίνησε τη δεκαετία του '60 με την προώθηση νέων προϊόντων και νέων τεχνολογιών, συμπεριλαμβανομένων και των μέσων επικοινωνίας (Jameson, 1999: 28), η υπερεθνική αναδιάρθρωση του καπιταλισμού μετά τη δεκαετία του '80 σε συνδυασμό με τις νέες τηλε-τεχνολογίες και λίγο αργότερα την επέλαση του διαδικτύου οδήγησαν στην αποειδίκευση του χώρου και του χρόνου· για τη δυνατότητα της παντού και πάντα πρόσβασης σε απεικασμένα χωροχρονικών ενοτήτων το νεοφιλελεύθερο αφήγημα του «τέλους της ιστορίας» αποτελεί το πιο ρεαλιστικό ιδεολογικό σχήμα. Η πιθανοκρατία ως αντιτελεολογικό αντανακλαστικό και προπομπός της αποδόμησης, τόσο στην πολιτισμική όσο και στην κοινωνικοπολιτική παραγωγή, ίσως καθιστά το έργο του Dimitrijevic μια στιγμή καλλιτεχνικής δημιουργίας στον επιθανάτιο ρόγχο του μοντερνισμού· ο ψηφιακές φάρσες των Yes Men απευθύνονται, πάντως, σε μια πολύ διαφορετική αρχιτεκτονική της δημοσιότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Badiou, A. (2018). *The century*. John Wiley & Sons.
- Baudrillard, J. (1981). Requiem for the media. Στο J. Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign* (σσ. 164–184). Telos Press.
- Baudrillard, J. (2019). *Ομοιώματα και προσομοίωση* (μτφρ. Σ. Ρέγκας). Πλέθρον.
- Benjamin, W. (2023). *Για την έννοια της Ιστορίας* (μτφρ. Χ. Μαρσέλλος). Έρμα.
- Borja-Villel, M. J. (2008). Κριτική τέχνη και κοινωνικές συγκρούσεις. Στο Γ. Σταυρακάκης & Κ. Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη* (σσ. 263–266). Εκκρεμές.
- Bourdieu, P. (1990). Επιστημονική μέθοδος και κοινωνική ιεραρχία των αντικειμένων. *The Greek Review of Social Research*, 1990(75), 3–7.
- Bourriaud, N. (2014). *Σχεσιακή αισθητική* (μτφρ. Δ. Γκινοςάτης). Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

- Burke, P. (2008). *Τι είναι πολιτισμική ιστορία;* (μτφρ. Σ. Σηφακάκης). Μεταίχιμο.
- Debord, G. (2000). *Η κοινωνία του θεάματος* (μτφρ. Σύλβια). Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Enzensberger, H. M. (1970). Constituents of a theory of the media. *New Left Review*, 64, 13–36.
- Fisher, M. (2024). *Η ακύρωση του μέλλοντος* (μτφρ. Α. Παπαγεωργίου). Αντίποδες.
- Freeden, M. (2006). *Ιδεολογία: Η εποχή μας σε 15 λέξεις* (μτφρ. Ε. Ρέντα). Ελληνικά Γράμματα.
- Fukuyama, F. (1992). *Το τέλος της ιστορίας και ο τελευταίος άνθρωπος* (μτφρ. Α. Φακατσέλης). Λιβάνης.
- Glasius, M., Kaldor, M., & Anheier, H. (Eds.). (2002). *Global civil society 2002*. Oxford University Press.
- Hall, S. (2011). The neoliberal revolution: Thatcher, Blair, Cameron: The long march of neoliberalism continues. *Soundings*, 48, 9–28.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain: Sociologie des arts plastiques*. Editions de Minuit.
- Jameson, F. (1999). *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* (μτφρ. Γ. Βάρσος). Νεφέλη.
- Leal-Rico, I., Papí-Gálvez, N., & Sánchez-Olmos, C. (2024). Evolution of studies on subvertising: A scoping review. *Humanities and Social Sciences Communications*, 11(1), 1–12.
- Marcuse, H. (1998). *Η αισθητική διάσταση* (μτφρ. Β. Τομανάς). Νησίδες.
- Marcuse, H. (2010). The affirmative character of culture (Über den affirmativen Charakter der Kultur, 1937). In I. Szeman & T. Karosy (eds.), *Cultural theory: An anthology* (σσ. 27–39). John Wiley & Sons.
- McDonough, T. (επιμ.). (2004). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and documents*. MIT Press.
- Moreau, P. (2008). Το κίνημα της εναλλακτικής παγκοσμιοποίησης: Μεταξύ ριζοσπαστικής κριτικής και αριστερού εξτρεμισμού. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20, 117–142.
- Rancière, J. (2012). *Ο μερισμός του αισθητού* (μτφρ. Θ. Παραδέλλης). Εκδόσεις 21ου.
- Rancière, J. (2018). *Δυσφορία στην αισθητική* (μτφρ. Θ. Συμεωνίδης). Εκκρεμές.
- Tilly, C. (2007). *Κοινωνικά κινήματα: 1768–2004* (μτφρ. Θ. Τσακίρης). Σαββάλας.

Vatikiotis, P. (2017). Communication theory and alternative media. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 2(1).

Yes Men. (2008). Η πολιτική της αισθητικής. Στο Γ. Σταυρακάκης & Γ. Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη* (σσ. 367–378). Εκκρεμές.