

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS  
SCHOOL OF FINE ARTS  
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM  
THEORY AND HISTORY OF ART

**Μεταπτυχιακή Εργασία**  
Postgraduate (Master) Thesis

**Σύγχρονη Τέχνη, Εξευγενισμός και ο Ρόλος των Θεσμών:**  
**Μια Κριτική Αποτίμηση με Βάση τις**  
**Διοργανώσεις *Dream On* και *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*.**

Contemporary Art, Gentrification and the Role of Institutions:  
A Critical Appraisal Based on the Exhibitions *Dream On* and *Plásmata:*  
*Bodies, Dreams, and Data*.

**ΑΛΑΦΟΓΙΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ/ALAFOGIANNIS NIKOLAOS**

A.M. / R.N. : ΜΕΘΙΣΤΕ2020030

**Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor**  
**ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ/CHRISTOS GRIGORIOU**

**Αθήνα, Απρίλιος, 2025**

Athens, April, 2025

## Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Χρήστος Γρηγορίου

2. Αντωνία Διάλλα

3. Κωνσταντίνος Ιωαννίδης

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητα την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

## Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Η εργασία αφιερώνεται πρωτίστως σε όλα αυτά τα άτομα που αγωνίστηκαν, αγωνίζονται και θα αγωνιστούν για μορφές συμπεριληπτικών, συμβιωτικών διαδικασιών πέρα από εμπορευματοποιήσεις, παγκοσμιοποιήσεις, ευγονικές, γενοκτονίες, ολοκληρωτισμούς και εξευγενισμούς. Ακολούθως, θέλω να ευχαριστήσω την Ανθή για την αμέριστη στήριξή της, τον Χρήστο για την σημαντικότερη συμβολή του στην εκπόνηση της εργασίας, την Άντα και τον Κώστα για τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις τους που ήταν πραγματικά πολύ εύστοχες και βοηθητικές. Τέλος, ευχαριστώ όλες αυτές τις ομαδοποιήσεις που μέσα στη θολούρα των σύγχρονων εξελίξεων, κατέθεσαν ξεκάθαρα, δημόσια και ανοιχτά τις απόψεις τους, δίνοντάς μου κουράγιο να συνεχίσω.

Απρίλιος 2025

Νίκος Αλαφογιάννης

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία, λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική διαδρομή από την μοντέρνα στη σύγχρονη εποχή, των σχέσεων της δημιουργικής έκφρασης με τις θεσμικές απαιτήσεις, εξετάζει τους τρόπους που εργαλειοποιείται η τέχνη από τους θεσμούς, τους τρόπους απεμπλοκής της και πώς διαπλέκεται αυτή η εργαλειοποίησή της με το παγκοσμίως θεσμοποιημένο πια φαινόμενο του εξευγενισμού που λειτουργεί καταλυτικά όχι μόνο στο αστικό τοπίο αλλά και στο συνολικό περιβάλλον του πλανήτη προκαλώντας μαζικούς εκτοπισμούς στο όνομα της επιχειρηματικότητας. Η ιστορική διαδρομή ξεκινάει από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς με την ανάπλαση του Παρισιού από τον Ζορζ Εζέν Οσμάν και την αντίσταση της Παρισινής Κομμούνας άρχισαν να διαφαίνονται οι πρώτες αστικές επιδράσεις του φαινομένου που αργότερα ονομάστηκε, *Εξευγενισμός*. Με κάποια ενδεικτικά παραδείγματα, η έρευνα συνοψίζει στο ζήτημα μιας αμφιρρέπειας της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στις σχέσεις της με την αστική κοινωνία και την τάση των επαναστατικών καινοτομιών της να καταλήγουν εύκολα σε εμπορευματοποιημένες μορφές και να χρησιμοποιούνται από συντηρητικές, ολοκληρωτικού τύπου ιδεολογίες και καπιταλιστικού τύπου πολιτικές.

Στο επίκεντρο της εργασίας, εξετάζονται οι επιπτώσεις του εξευγενισμού κατά τη συνεργασία της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής με τους θεσμούς. Στο πλαίσió της, γίνεται χρήση του ευρύτερα γνωστού όρου, *Εξευγενισμός*, αν και γενικά χρησιμοποιούνται επίσης οι όροι όπως, *Ανάπλαση*, *Αναζωογόνηση*, *Απορρύπανση* κ.ά. Όμως, σε όλες τις περιπτώσεις, ο κόσμος της τέχνης εργαλειοποιείται στο όνομα του αναπτυξιακού μοντέλου που επικαλείται την «αναβάθμιση περιοχών», εκτοπίζοντας τα «υποβαθμισμένα» στοιχεία κατά τις επιταγές της επιχειρηματικότητας. Αυτή η διαδικασία αναλύεται μέσω δύο παραδειγμάτων διοργανώσεων που έγιναν το 2022 στην Αθήνα, την *Dream On* και την *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data* και πάνω σε δύο παραδείγματα εικαστικών έργων που φιλοξένησαν, το έργο της Annette Messager, *Dependance/Independance* και το έργο του Dries Verhoeven, *Happiness*.

Με αφορμή τα παραδείγματα, διερευνώνται βασικές προεκτάσεις της εξευγενιστικής διαδικασίας, όπως αυτές του *Φιλανθρωποκαπιταλισμού* (π.χ. L.McGoey, D.Thiel, R.West, κ.ά.) του *Ανθρωποκεντρισμού* (π.χ. H.Kornina, Donovan, κ.ά.), της *Οικοφοβίας* (π.χ. S.C.Estok, κ.ά.), της πατριαρχίας, της καταστροφής του «φυσικού περιβάλλοντος», των ευγονικών μεθοδεύσεων (π.χ. R.Deutsche, Ιβάν Ίλιτς, κ.ά.), του *Μετανθρωπισμού*, της *Άυλης ή Δωρεάν* και της *Θηλυκοποιημένης* εργασίας (D.Haraway, A.R.Hochschild, Πετρίδης, κ.ά.).

Σε όλο το εύρος της εργασίας δίνεται έμφαση στις τρεις αλληλένδετες εκδοχές του εξευγενισμού. Του πολεοδομικού/οικιστικού που αφορά το *real estate*. Του πολιτισμικού που χρησιμοποιεί την πολιτισμική/δημιουργική βιομηχανία για να αλλάξει το προφίλ των «υποβαθμισμένων» περιοχών σε ρυθμούς «αναβάθμισης», ώστε να επιτευχθεί ο κερδοσκοπικός στόχος των οικιστικών αναπλάσεων. Τελικά, του περιβαλλοντικού που είναι καταλυτικός για το αστικό περιβάλλον, τις ευάλωτες ανθρώπινες ομάδες και τα μη ανθρώπινα όντα που εξαφανίζονται, ή επανέρχονται κάτω από τον πλήρη έλεγχο της ανθρώπινης επιχειρηματικότητας. Για τα τελευταία, θα αναλυθεί η σύμπραξη ενός μέρους της σύγχρονης τέχνης στον κυρίαρχο υποβιβασμό των μη ανθρώπινων όντων σε σχέση με την «ανωτερότητα του ανθρώπινου είδους».

Τέλος, σύμφωνα με τις εξευγενιστικές επιπτώσεις στην αστική-πολιτισμική γεωγραφία, δίνονται απαντήσεις σε ερωτήματα για την εκμετάλλευση της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής σε ένα τοπίο ψηφιοποίησης και εμπορευματοποίησης των πάντων προς ένα ορθολογικό, ανθρωποκεντρικό περιβάλλον και σε μια άκρως επιχειρηματική κοινωνία. Επίσης επιχειρείται μια θεωρητική προσέγγιση που αντιπαραβάλλει λόγους για την αυτονομία και την ελευθερία της τέχνης, για τη μη υπολογίσιμη και ολοκληρωμένη βιωματική εμπειρία και την διαρκή αλληλοδιαμόρφωση της συμβιωτικής ανάπτυξης του περιβάλλοντος, απέναντι σε μια ζωή μηχανοποίησης, ιεράρχησης και επιτήρησης που επιβάλλουν οι παγκοσμιοποιημένες θεσμικές απαιτήσεις.

**Λέξεις Κλειδιά:** Πολιτισμική/Δημιουργική βιομηχανία, Συμβολική Οικονομία, Φιλανθρωποκαπιταλισμός, Ανθρωποκεντρισμός, Ντισνεοποίηση, Ζωή-Μασίνιμα, Θηλυκοποιημένη εργασία

## ABSTRACT

This paper, taking into account the historical path, from the modern to the contemporary era, of the relations between creative expression and institutional demands, examines the ways in which art is instrumentalised by institutions, the ways to disengage from this, and how this instrumentalisation is intertwined with the present globally institutionalized phenomenon of gentrification which acts catalytically not only in the urban landscape but also in the entire environment of the planet, causing mass displacements in the name of entrepreneurship. The historical route starts in the 19th century, as with the redevelopment of Paris by Georges-Eugène Haussmann and the resistance of the Paris Commune, the first urban effects of the phenomenon that was later called, *Gentrification*, began to emerge. With some indicative examples, the research summarizes the issue of an ambiguity of modern and contemporary art in its relations with bourgeois society and the tendency of its revolutionary innovations to easily end up in commodified forms and to be used by conservative, totalitarian-type ideologies and capitalist-type policies.

At the focal point of the work, the effects of gentrification are examined during the collaboration of contemporary art production with institutions. In its context, the more widely known is the term, *Gentrification*, although terms such as, *Redevelopment*, *Revitalization*, *Decontamination*, etc. are also generally used. However, in all cases, the art world is instrumentalised in the name of the development model that invokes the “upgrading of areas”, displacing the “degraded” elements according to the dictates of entrepreneurship. This process is analyzed through two examples of exhibitions that took place in Athens in 2022, *Dream On* and *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*, and on two examples of art works they hosted, Annette Messager’s, *Dependance/Independance*, and Dries Verhoeven’s, *Happiness*.

Using the examples, key extensions of the gentrification process are explored, such as those of *Philanthrocapitalism* (e.g. L.McGoey, D.Thiel, R.West, etc.), *Anthropocentrism* (e.g. H.Kopnina, Donovan, etc.), *Ecophobia* (e.g. S.C.Estok, etc.), *Patriarchy*, the destruction of the "natural environment", eugenic methods (e.g. R.Deutsche, Ivan Ilyich, etc.), *Transhumanism*, *Immaterial or Free* and *Feminised labor* (D.Haraway, A.R.Hochschild, Petrides, etc.).

Throughout the scope of the paper, emphasis is placed on the three interrelated versions of gentrification. Of the urban planning residential that concerns real estate development. The cultural one that uses the cultural/creative industry to change the profile of “degraded” areas to “upgrading” rates, in order to achieve the profit-making goal of residential redevelopment. Finally, the environmental one that is catalytic for the urban environment, vulnerable human groups and non-

human beings that disappear, or return under the absolute control of human entrepreneurship. For the last ones, the synergy of a part of contemporary art with the dominant relegation of non-human beings in relation to the “superiority of the human species” will be analyzed.

Finally, according the effects of gentrification on urban-cultural geography, answers are given to questions about the exploitation of contemporary art production in a landscape of digitalisation and commercialisation of everything towards a rational, anthropocentric environment and in a highly entrepreneurial society. A theoretical approach is also attempted that contrasts discourses for the autonomy and freedom of art, for the non-calculable and integrated lived experience and the lasting mutual shaping of the symbiotic development of the environment, against a life of mechanization, hierarchy and surveillance imposed by globalised institutional pretentions.

**Keywords:** Cultural/creative industry, Symbolic Economy, Philanthrocapitalism, Anthropocentrism, Disneyfy, Machinima Life, Feminised labor.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ - ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ</b> .....	<b>3</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>6</b>
<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ</b> .....	<b>8</b>
<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b> .....	<b>9</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>10</b>
<b>1.0 Η ΕΠΑΜΦΟΤΕΡΙΖΟΥΣΑ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΙΣ ΘΕΣΜΙΚΕΣ ΕΞΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΞΕΥΓΕΝΙΣΜΟ : ΜΙΑ ΓΕΝΕΑΛΟΓΙΑ ΣΥΝΑΙΝΕΣΕΩΝ - ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΝ</b> .....	<b>14</b>
1.1 Από τη χειραφέτηση του δημιουργικού υποκειμένου και τη δημιουργική ελευθερία, στην επανάσταση της καθημερινής αστικής ζωής.....	14
1.2 «Οι Ευέξαπτες-οι/Οξύθυμες-οι 18», η νέα ανάδυση της αισθητικής του Υψηλού και οι προεκτάσεις πάνω στα ζητήματα της <i>Ελευθερίας</i> και του <i>Άλλου</i> .....	17
1.3 Νέο-πρωτοπορίες, Lifestyle, Εξευγενισμός και Παγκοσμιοποίηση .....	20
1.4 Πλατείες και πάρκα των αστικών μητροπολιτικών κέντρων ως πεδία μαχών και ο εξευγενισμός του «φυσικού περιβάλλοντος».....	24
<b>2.0 Η ΕΚΘΕΣΗ DREAM ON ΣΤΟ ΠΡΩΗΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΚΑΠΝΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ, Η ΒΟΥΛΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΙ Ο ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΝΕΟΝ</b> .....	<b>30</b>
2.0.1 Η περίπτωση του συλλέκτη/επιχειρηματία/φιλάνθρωπου Δ. Δασκαλόπουλου .....	43
<b>2.1 Annette Messager, Dependance/Independance, (Εξάρτηση /Ανεξαρτησία)</b> .....	<b>48</b>
2.1.1 Ο Επιστημολογικός Ανθρωποκεντρισμός στα όρια του Επιστημονισμού και η Αντικειμενοποίηση/αισθητικοποίηση των μη ανθρώπινων και ανθρώπινων σωμάτων .....	50
2.1.2 Χάος-Αταξία ή Έξυπνη Αστικοποίηση-Εξευγενισμός και μια ζωή-Μασίνιμα .....	53
<b>3.0 Η ΕΚΘΕΣΗ ΨΗΦΙΑΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, PLASMATA: BODIES, DREAMS, AND DATA, ΣΤΟ ΠΕΔΙΟΝ ΤΟΥ ΑΡΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟ ΎΔΡΥΜΑ ΩΝΑΣΗ</b> .....	<b>61</b>
3.0.1 Ντισνεοποίηση (Disneyfy) και Εξευγενισμός: «Σχεδιάζοντας τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα» 63	
3.0.2 Η Συμβολική Οικονομία και η Καπιταλιστική «Εξημέρωση» του Χώρου .....	66
<b>3.1 Dries Verhoeven: Η Τεχνητή Νοημοσύνη και η Τεχνητή Ευτυχία</b> .....	<b>69</b>
3.1.1 Feminoid (Γυναικοειδές) και Φεμινιστική Κριτική: Σ' αρέσει που είμαι γυναίκα;.....	78
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>84</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>86</b>

## Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1. Η Στήλη του Vendôme αμέσως μετά την πτώση της, έργο του Auguste Lançon (1871). .....	15
Εικόνα 2. Αριστερά, συνάντηση της ένωσης καλλιτεχνών (SAA) του Σόχο της Ν. Υόρκης, σε λοφτ της περιοχής (1970). Δεξιά, συνάντηση καλλιτεχνών σε λοφτ της ίδιας περιοχής που ήταν παλιότερα στούντιο και έχει μετατραπεί σε ίδρυμα γνωστού εικαστικού (2019). .....	21
Εικόνα 3. Φωτογραφία από τη δράση των Black Mask στην Wall Street το 1967.....	23
Εικόνα 4. Φωτογραφία με διαδηλωτές κρατώντας πανό στην πλατεία Tompkins, στη Ν. Υόρκη (1988).....	24
Εικόνα 5. Krzysztof Wodiczko, Προβολή ενός αναπηρικού αμαξιδίου, πάνω στο μνημείο του ιπέα George Washington, στην πλατεία Union της Ν. Υόρκης (1986).....	25
Εικόνα 6. Το φυλλάδιο που μοιράστηκε στη δράση των King Mob .....	25
Εικόνα 7. Ε. Κας, Σκίτσο της διαδικασίας και το κουνέλι Alba. ....	27
Εικόνα 8. Ο Καρχαρίας του D. Hirst μέσα σε δεξαμενή με φορμαλδεΐδη και η αφίσα της ταινίας τρόμου, Jaws (Τα Σαγόνια του Καρχαρία, 1975). .....	28
Εικόνα 9. Το πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο επί της οδού Λένορμαν στην περιοχή του Κολωνού.....	30
Εικόνα 10. Φωτογραφία του Δ. Δασκαλόπουλου από τη λήψη της διάκρισης OBE του Τάγματος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, το 2023. ....	43
Εικόνα 11. Annette Messager, Dependance/Independence, 1995/6, Εγκατάσταση.....	48
Εικόνα 12. J. Fabre, Despair/Warrior of Beauty, 2016, Μουσείο Ερμιτάζ.....	60
Εικόνα 13. Annette Messager, Between You and Me, 2004, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Όσλο.....	60
Εικόνα 14. Ιρακινός φυλακισμένος, βασανίζεται στη φυλακή Abu Ghraib από Αμερικανούς στρατιώτες, 2003. ....	60
Εικόνα 15. Kimchi and Chips, Another Moon (2021).....	61
Εικόνα 16. Κοινοτική πολιτική, καταλήψεις, παιχνίδι στους ελεύθερους χώρους και διαμαρτυρίες κατά του εξευγενισμού στο Notting Hill τη δεκαετία του 1980. ....	65
Εικόνα 17. Dries Verhoeven, Happiness, 2019, Εγκατάσταση.....	69
Εικόνα 18. Φωτογράφιση των διαγωνιζόμενων στο reality show, America's Top Model, με φορέματα, αξεσουάρ και εσώρουχα φτιαγμένα από κρέας, σε ψυγείο κρεάτων. ....	81

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τέχνη, σε σχέση με την κοινωνία, άλλοτε κατευθύνονταν προς μια λειτουργική μορφή, προσπαθώντας να προαγάγει την κοινωνική χρησιμότητά της στους εκάστοτε εξουσιαστικούς μηχανισμούς και άλλοτε, θεωρούμενη ως αυτόνομη ή ελεύθερη και άσκοπη δραστηριότητα, βρίσκονταν σε αντιπαλότητα με τις επιβαλλόμενες κοινωνικές κυριαρχίες. Αυτή η αμφισημία, έγινε από νωρίς αντιληπτή, την εποχή της Πλατωνικής *Πολιτείας*, ως παρότρυνση για θεσμική επίβλεψη της ποιητικής δημιουργίας και θέσπιση κανόνων απέναντι στην ηθική αβεβαιότητα των καινοτομιών της. Αντιθέτως, στην σύγχρονη, μεταμοντέρνα *Πόλη-Καταφύγιο* του Derrida, μετατράπηκε σε «πολιτική ανυπακοή» στην οποία η θεωρητική σκέψη οφείλει να είναι αδιαχώριστη από την πρακτική εμπειρία (Κουμπής, 2015). Από τον 18<sup>ο</sup> αι., με την έλευση της αστικής συνείδησης της ελευθερίας, ό,τι ψήγματα αντιθέσεων υπήρξαν στο παρελθόν της ιστορίας της τέχνης απέναντι στην κοινωνική κυριαρχία, συστηματοποιήθηκαν και αναπτύχθηκε η ιδέα της *αυτονομίας* της τέχνης. Αυτή η αυτονομία για τον Adorno (2000, 381-383) συνέβαλλε ώστε η αστική-καπιταλιστική κυριαρχία να ενσωματώσει την τέχνη πληρέστερα από ό,τι οποιαδήποτε άλλη προηγούμενη κοινωνία. Ωστόσο, ο ίδιος υποστήριζε ότι η κριτική άρνηση του καπιταλισμού, μπορούσε να προέλθει από τα αυτόνομα δημιουργικά «μυαλά», κάτι που αρνούσαν ο W.Benjamin επενδύοντας στην επαναστατικότητα της τέχνης, πέρα από ειδικούς και διανοούμενους.

Λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική διαδρομή των σχέσεων της δημιουργικής έκφρασης με τις θεσμικές απαιτήσεις, θα εξεταστούν οι τρόποι που εργαλειοποιείται κυρίως η σύγχρονη τέχνη από τους θεσμούς, αν υπάρχουν τρόποι απεμπλοκής της και πώς διαπλέκεται αυτή η εργαλειοποίησή της με το παγκοσμίως θεσμοποιημένο πια φαινόμενο του εξευγενισμού που λειτουργεί καταλυτικά όχι μόνο στο αστικό τοπίο αλλά και στο συνολικό περιβάλλον του πλανήτη, προκαλώντας μαζικούς εκτοπισμούς και ριζικές αλλαγές στο όνομα της επιχειρηματικότητας. Η ιστορική διαδρομή ξεκινάει από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς με την ανάπλαση του Παρισιού από τον Ζορζ Εζέν Οσμάν και την αντίσταση της Παρισινής Κομμούνας άρχισαν να διαφαίνονται οι πρώτες αστικές επιδράσεις του φαινομένου που αργότερα θα ονομαστεί εξευγενισμός και φτάνει μέχρι τη σύγχρονη εποχή, όπου εξετάζονται οι επιδράσεις του σε περιπτώσεις εικαστικών διοργανώσεων, τοπικά, στο κέντρο της Αθήνας.

Έτσι, αρχικά η έρευνα συνοψίζει στο πρώτο κεφάλαιο με ενδεικτικά παραδείγματα, το ζήτημα αυτής της αμφιρρέπειας μέσα στην ιστορία της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, τις σχέσεις της με

την αστική κοινωνία και την τάση των καινοτομιών της να καταλήγουν εύκολα σε νέες εμπορευματοποιημένες μορφές, να χρησιμοποιούνται από συντηρητικές έως ολοκληρωτικού τύπου ιδεολογίες και να καταλήγουν στην εκμετάλλευση τους από τις καπιταλιστικού τύπου πολιτικές. Ενδεικτικά, ο T. Crow εντοπίζει στα πρώιμα κείμενα των C.Greenberg (1961, 2007) και Shapiro (1936) την κριτική στο μοντέρνο μάρκετινγκ του πολιτισμού, διαβλέποντας πίσω από τη γοητεία του αστικού μαζικού θεάματος τους «αδίστακτους και διεστραμμένους» νόμους του καπιταλισμού (Crow, 1996, 14). Οι Burger (2010) και Marcuse (1971) παρατηρούν πως η δημιουργική έκφραση άλλοτε διαμαρτύρεται και άλλοτε προστατεύει το status quo της αστικής εξουσίας. Ενώ, οι P. Osborne (1989), και F. Frascina (1989) κάνοντας συγκρίσεις των παραπάνω απόψεων, καταλήγουν πως παρά τις διαφορές τους, όλες συγκλίνουν στο ότι η τέχνη κάτω από τις συνθήκες του καπιταλισμού, εμφανίζει τόσο στιγμές άρνησης όσο και τάσεις προσαρμογής (1996, 37).

Για τον Adorno, η αφετηρία της εξέλιξης κατά την οποία η αντικρουόμενη σχέση μεταξύ της ελευθερίας του τεχνουργήματος και των συμβάσεων/περιορισμών της εμπειρικής κοινωνίας γίνεται αντικείμενο της αστικής τέχνης, είναι ο *Δον Κιχώτης* (2000, 382). Η απαρχή αυτής της σχέσης στην συγκεκριμένη ιπποτική μυθοπλασία, μπορεί να φέρει στο νου την ματαιότητα του Δον Κιχώτη ως ήρωα-δημιουργού, να μάχεται με τους γίγαντες-ανεμόμυλους ως χορηγούς-πάτρωνες. Με τη σειρά της η εικόνα αυτή, μπορεί να θυμίσει το παράδειγμα της αδιαφορίας του Καντ (1790, 2020) μπροστά στην πιθανή ωραιότητα ενός ανακτόρου, ακόμα και αν του προξενούσε απέχθεια η ματαιοδοξία των αργόσχολων πλουσίων που καταχρώνται τον μόχθο του λαού, εφόσον εκείνο που έχει σημασία για τον ίδιο, είναι το τι ανακαλύπτει εντός του ως ωραιότητα σε συνάρτηση με την κάθε παράσταση. Η *καλαισθητική κρίση* του Καντ, ως ελεύθερη και χωρίς κανένα *διαφέρον*, λαμβάνεται ως παράδοξη απόπειρα του Σίλερ για να προβεί σε μια μορφή προσδιορισμού της κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης, αν και ο Καντ υπόρρητα υποστηρίζει την απουσία της (Burger, 2010, 99-101). Γενικότερα, θεωρίες σαν των Καντ και Σίλερ είναι προδρομικές μιας πολύμορφης συζήτησης για τη μοντέρνα δημιουργική έκφραση και φτάνει μέχρι την αισθητική κριτική σύγχρονων θεωρητικών όπως οι Ranciere, Lyotard, Derrida, κάτω από νέες προσλαμβάνουσες.

Συνεπώς, στα πρώτα υποκεφάλαια της εργασίας, οι «ανεμόμυλοι και τα ανάκτορα» απέναντι στην αυτονομία και την ελευθερία της τέχνης, αποτελούν την αφετηρία της ανάλυσης των διαπλεκόμενων σχέσεων των εξουσιαστικών-θεσμικών δομών με τις διάφορες μορφές δημιουργίας, από τη μοντέρνα μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Στην συνέχεια διαπιστώνεται και εξετάζεται η κλιμάκωση της εργαλειοποίησης του συνολικού φάσματος της ανθρώπινης δημιουργίας και έκφρασης από την εξάπλωση του συνδυασμού του κοινωνικού ελέγχου με τα σύγχρονα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα μέσω της παγκοσμιοποίησης, με ένα από τα δραστικότερα εργαλεία της, το φαινόμενο του εξευγενισμού. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η διαπλοκή των τεχνών και των θεσμών στον

σύγχρονο εξευγενισμό, εξελίσσεται σε δαιδαλώδες «δονκιχωτικού τύπου» εγχείρημα που για να διερευνηθεί ικανοποιητικά συνδυάζονται μαζί με την ιστορία, την αισθητική και την φιλοσοφία της τέχνης (π.χ. J.Dewey, M.M.Ποντύ, κ.ά.) πειθαρχίες όπως η κοινωνιολογία και η ανθρωπολογία της τέχνης (π.χ. S. Zukin, H.Foster, B. Αυδίκος, κ.ά.). Παράλληλα, απαραίτητη είναι η διερεύνηση των σχέσεων της εικαστικής δημιουργίας με τα κοινωνικοπολιτικά κινήματα π.χ. για τις πολιτικές της ταυτότητας, της απελευθέρωσης των ζώων (παρακάτω θα γίνεται η χρήση του όρου *μη ανθρώπινα όντα*), όπως και της βιοτεχνολογίας/βιοπολιτικής (π.χ. H.L.Dreyfus κ.ά.).

Το επίκεντρο της εργασίας βρίσκεται στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο. Εκεί εξετάζονται οι επιπτώσεις του εξευγενισμού κατά τη συνεργασία της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής με τους θεσμούς. Στο πλαίσιο της, γίνεται χρήση του ευρύτερα γνωστού όρου, *Εξευγενισμός*, αν και για την ίδια διαδικασία, χρησιμοποιούνται όροι όπως, *Ανάπλαση*, *Αναζωογόνηση*, *Απορρύπανση* κ.ά. Τα στάδια του συνήθως είναι παρόμοια, πέρα από διάφορες αποχρώσεις ερμηνειών. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο θεσμικός κόσμος της τέχνης και ότι σχετίζεται με αυτόν ως δημιουργικό και πολιτισμικό πρόσημο, καλλιτέχνες, γκαλερί, οργανώσεις, ιδρύματα, μουσεία κλπ. εργαλαιοποιούνται στο όνομα του αναπτυξιακού μοντέλου που επικαλείται την «αναβάθμιση περιοχών», εκτοπίζοντας τα «υποβαθμισμένα» στοιχεία κατά τις επιταγές της επιχειρηματικότητας με μόνο σκοπό το κέρδος.

Η ερευνητική επιχειρηματολογία των δύο κεφαλαίων, θα αναπτυχθεί πάνω σε δύο παραδείγματα διοργανώσεων που έγιναν το 2022 στην Αθήνα: η έκθεση *Dream On*, με έργα της συλλογής του Δ. Δασκαλόπουλου και η έκθεση ψηφιακή τέχνης *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data* στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε το ίδρυμα Ωνάση. Στα δύο επίσης κεντρικά υποκεφάλαια τους αντίστοιχα, επιλέγονται και αναλύονται δύο παραδείγματα εικαστικών έργων από τις παραπάνω εκθέσεις: το έργο της Annette Messenger, *Dependance/Independance*, (Εξάρτηση/Ανεξαρτησία) και το έργο του Dries Verhoeven, *Happiness* (Ευτυχία). Με αφορμή τα παραδείγματα, διερευνώνται βασικές προεκτάσεις της εξευγενιστικής διαδικασίας, όπως αυτές του *Φιλανθρωποκαπιταλισμού* (π.χ. L.McGoey, D.Thiel, R.West, κ.ά.) του *Ανθρωποκεντρισμού* (π.χ. H.Kornina, Donovan, κ.ά.), της *Οικοφοβίας*<sup>1</sup> (π.χ. S.C.Estok, κ.ά.), της πατριαρχίας, της καταστροφής του «φυσικού περιβάλλοντος», των συγκαλυμμένων ευγονικών μεθοδεύσεων (π.χ. R.Deutsche, Ιβάν Ίλιτς, κ.ά.), του *Μετανθρωπισμού*, της *Άυλης ή Δωρεάν* και της *Θηλυκοποιημένης* εργασίας (D.Haraway, A.R.Hochschild, Πετρίδης,

---

<sup>1</sup> Εκτενής προσέγγιση των όρων θα επιχειρηθεί στα επόμενα κεφάλαια. Σε γενικές γραμμές, ο Φιλανθρωποκαπιταλισμός αναφέρεται στις φαινομενικά ανιδιοτελείς δωρεές των ελίτ στα πολιτισμικά-εξευγενιστικά εγχειρήματα. Ο ανθρωποκεντρισμός προβάλλει την ανωτερότητα του ανθρώπινου είδους μεταξύ των υπόλοιπων οντοτήτων του πλανήτη, προκαλώντας μια σειρά διακρίσεων που βρίσκουν εφαρμογές στη βιοτεχνολογία και την εικαστική παραγωγή. Η οικοφοβία, αναδεικνύει τη πολεμική του πολιτισμού απέναντι στην «άγρια φύση» με αποτέλεσμα την φοβική αντίδραση του ανθρώπου, συναινώντας στην τιθάσευση της προς όφελος των τεχνοκρατικών μητροπόλεων.

κ.ά.). οι οποίες προκύπτουν από τις αλληλοκαλυπτόμενες διαδράσεις των τεχνών και των θεσμών, σε κεντρικές περιοχές της Αθήνας.

Παράλληλα, δίνεται έμφαση στις τρεις εκδοχές του εξευγενισμού και τις συνδέσεις μεταξύ τους. Του πολεοδομικού/οικιστικού που αφορά το *real estate*. Του πολιτισμικού που χρησιμοποιεί την πολιτισμική/δημιουργική βιομηχανία για να αλλάξει το προφίλ των «υποβαθμισμένων» περιοχών σε ρυθμούς «αναβάθμισης», ώστε να επιτευχθεί ο κερδοσκοπικός στόχος των οικιστικών αναπλάσεων. Τελικά, του περιβαλλοντικού, όπου οι επιπτώσεις των εξευγενιστικών αλλαγών είναι καταλυτικές για το αστικό περιβάλλον, τις ευάλωτες ανθρώπινες ομάδες (μεταναστευτικές, προσφυγικές, φτωχές, τοξικοεξαρτημένες, κτλ.) και τα μη ανθρώπινα όντα. Δέντρα, πουλιά, σκυλιά, γάτες κλπ. εξαφανίζονται, ή επανέρχονται κάτω από τον πλήρη έλεγχο της ανθρώπινης επιχειρηματικότητας, ως «ζώα συντροφιάς» και διακοσμητικό σκηνικό (παρτέρια με λουλουδάκια σε πλατείες, δεντράκια χωρίς σκιά για τους περαστικούς, συσκευές οξυγόνου σε δημόσιους χώρους που αντικαθιστούν τα δέντρα, κλπ.). Για το τελευταίο, θα αναλυθεί η σύμπραξη ενός μέρους της σύγχρονης τέχνης στον κυρίαρχο υποβιβασμό των μη ανθρώπινων όντων σε σχέση με την «ανωτερότητα του ανθρώπινου είδους». Στο ζήτημα αυτό, οι σχέσεις τέχνης και φιλοσοφίας πάνω στις θεωρίες για το ερώτημα του Άλλου, θα είναι επιπλέον βοηθητικές.

Τέλος, σύμφωνα με τις εξευγενιστικές επιπτώσεις στην αστική-πολιτισμική γεωγραφία, επιχειρείται η απάντηση ερωτημάτων όπως: ποια είναι η χρησιμότητα της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής και τι μέλλον μπορεί να έχει η δημιουργική έκφραση στη σύγχρονη εποχή της ψηφιοποίησης και εμπορευματοποίησης όλων των πτυχών της ζωής προς ένα ορθολογικό, ανθρωποκεντρικό περιβάλλον και σε μια άκρως επιχειρηματική κοινωνία; Σε τι βαθμό φτάνει η εξάρτηση της από τις θεσμικές απαιτήσεις; Τι είδους συνέπειες προκαλούν οι αντιστάσεις και σε τι αποσκοπούν οι συναινέσεις της;

## **1.0 Η Επαμφοτερίζουσα Συμπεριφορά της εικαστικής δημιουργίας απέναντι στις Θεσμικές εξουσίες και τον Εξευγενισμό : Μια Γενεαλογία Συναινέσεων - Αντιστάσεων**

### **1.1 Από τη χειραφέτηση του δημιουργικού υποκειμένου και τη δημιουργική ελευθερία, στην επανάσταση της καθημερινής αστικής ζωής**

...Έκοψα τους δεσμούς μου με την κοινωνία...Να με λοιπόν μόνος απέναντι στην κοινωνία. Ή θα νικήσω ή θα πεθάνω...

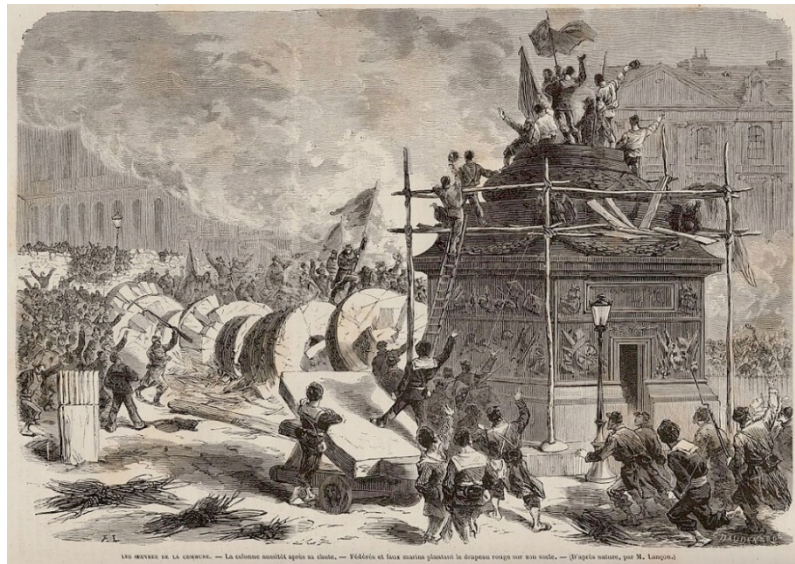
Γκυστάβ Κουρμπέ, *επιστολή στον Μπρυάς*,

(Δασκαλοθανάσης, 2012)

Το παραπάνω παράθεμα, είναι μέρος της απάντησης του Κουρμπέ στη γαλλική κυβέρνηση της δεύτερης αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα Γ', όταν του προτάθηκε η συμμετοχή στην πραγματοποίηση μιας ταυτόχρονης βιομηχανικής και καλλιτεχνικής έκθεσης, στο Παρίσι, το 1855. Η συνέχεια της απάντησής του στο καθεστωτικό εγχείρημα αφομοίωσης, με το πρόσχημα της «ανοχής και συνύπαρξης» όλων των τάσεων της γαλλικής κοινωνίας, δόθηκε άμεσα στην αυτό-οργανωμένη έκθεση του στο, *Περίπτερο του Ρεαλισμού* (Pavillon du Réalisme). Ο Κουρμπέ δυσφορούσε με την βιομηχανική ανάπτυξη του Παρισιού και με το χειραγωγούμενο καθεστώς των τεχνών από τις αυτοκρατορικές θεσμοθετήσεις που επιχειρούσαν να ενσωματώσουν τις νεωτερικές τάσεις αντίστασης, εξουδετερώνοντας με αυτόν τον τρόπο την κοινωνικοπολιτική διάσταση τους.

Το έντονο αίσθημα ελευθερίας της δημιουργικότητας του, τον οδήγησαν να εναντιωθεί ακόμα και στον φίλου του, θεωρητικό του αναρχικού ζητήματος Προυντόν, όταν αισθάνθηκε πως ο προυντονικός ιδεαλισμός, ως έκφραση του πνεύματος της εποχής, μπορεί να γίνει ένα είδος επιβολής στους μοντέρνους καλλιτέχνες, προς την στρατευμένη υπηρεσία τους στον σοσιαλιστικό σκοπό (Crapo, 1991). Με την ατομικότητα της έκθεσής του, εναντιώθηκε στην κυρίαρχη αντίληψη της «Σχολής» των κρατικών θεσμών. Ο επικερδής χαρακτήρας της, ήταν αντίθετος με τις μη-κερδοσκοπικές εκδηλώσεις της Γαλλικής Επανάστασης, προβάλλοντας έτσι τη χειραφέτηση του εργατικού-δημιουργικού υποκειμένου.

Στον συνδυασμό της χειρωνακτικής και καλλιτεχνικής εργασίας, εστιάζεται και η συμμετοχή του στην Καλλιτεχνική Ομοσπονδία της Κομμούνας, το 1871, στην δημόσια δράση αντίστασης με τους κομμουνάρους κατά την αφαίρεση της στήλης του Vendôme<sup>2</sup> και του ρόλου του ως κομισάριου του πολιτισμού στην επιτροπή της Κομμούνας (Grant, 2020). Άλλωστε το παράδειγμα μέσα από τη ζωή και το έργο του, δινόταν ήδη στο περιεχόμενο της μπροσούρας της έκθεσης του περιπτέρου του ρεαλισμού: «...να αναλάβουμε τον έλεγχο των μουσείων και των συλλογών τέχνης...» (Apostol, 2015 & Grant, 2020).



Εικόνα 1. Η Στήλη του Vendôme αμέσως μετά την πτώση της, έργο του Auguste Lançon (1871).

([https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne\\_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Les\\_oeuvres\\_de\\_la\\_Commune\\_de\\_Lan%C3%A7on.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Les_oeuvres_de_la_Commune_de_Lan%C3%A7on.jpg))

Ο Κουρμπέ ενεργοποίησε ένα κοινό του περιθωρίου, σε σχέση με το αστικό κοινό που συνήθως επισκέπτονταν τις εκθέσεις και τις πολιτιστικές εκδηλώσεις της εποχής. Αργότερα, η μαζικότητα αυτών των σοσιαλιστικών σκοπών, ιδίως μέσα από μια μόνιμη πρωτοποριακή διαδικασία κινημάτων, όπως ισχυρίζεται ο T. Crow (1996), προκάλεσε έναν γενικευμένο τύπο ανταγωνισμού που επισφράγισε ως δεδομένη την εξάρτηση από ένα επίσης ελίτ κοινό και επέφερε τον χαρακτήρα της κατανάλωσης του πολυτελούς εμπορίου. Όσο αναφορά την ιδέα του αναρχικού Κουρμπέ για την χειραφέτηση του εργαζόμενου καλλιτεχνικού υποκειμένου, οι ίδιοι οι αναρχικοί εξέφρασαν αμφιβολίες στην εξελισσόμενη μαζικοποίηση του άναρχο-συνδικαλισμού που εμφανίστηκε μετά την

---

<sup>2</sup> Η στήλη του Βαντόμ (Vendôme) καταστράφηκε από τους κομμουνάρους γιατί την έβλεπαν σαν σύμβολο της τυραννίας και του милитарισμού που εκπροσωπούσε ο Ναπολέοντας.

δεκαετία του 1890. Οι βασικές αντιρρήσεις τους συνοψιζόταν στο ότι τα εργατικά δικαιώματα, όπως η αύξηση του μισθού, η μείωση των ωρών εργασίας και οι γενικές απεργίες, θα αποσπάσουν την προσοχή από την ουσιαστική χειραφέτηση και θα επιφέρουν την καταστολή μέσα από την δύναμη του ισχυρότερου που είναι ο στρατός και η αστυνομία του κράτους, χωρίς να προετοιμάζεται το έδαφος για μια επανάσταση που ελπίζει σε νίκη (Roslak, 2007 & Τζολ, 1979).

Αργότερα, πολλά μέλη του Νέο-Ιμπρεσιονισμού, ασπάζτηκαν τις αναρχικές ιδέες και διατήρησαν την δημιουργική ελευθερία τους όπως ο Κουρμπέ, αρνούμενα να τη θυσιάσουν μέσα στον συλλογικό πολιτικό σκοπό κάτι που στήριξε ο αναρχικός γεωγράφος E.Reclus (Roslak, 2007). Παρ' όλα αυτά, στον μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες, η εμφάνιση μιας υποκουλτούρας που ξεκίνησε από τον Μανέ με την *Ολυμπία* (1863) και τον Κουρμπέ, άρχισε να εμφανίζει πολλές ομοιότητες με αυτήν της «υψηλής» τέχνης, σε τέτοιο βαθμό που ειδικότερα στη θεματογραφία του ιμπρεσιονισμού και του νέο-ιμπρεσιονισμού, έφτανε στα επίπεδα της συμπλοκής και της ταύτισης. Η εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας στα συγκεκριμένα έργα, γίνονταν κατανοητή μέσα από μια πιο ανυπάκουη, χαλαρή θέση της ρουτίνας της αστικής αναψυχής, την ίδια στιγμή όμως -αν και μέσα από την πρωτοποριακή τεχνική τους- δεν έπαυαν να απεικονίζουν θέματα της παριζιάνικης εμπορικής ψυχαγωγίας.

Στην πορεία, η χειραφέτηση μέσα από την τέχνη ως μορφή χειρωνακτικής εργασίας, οδήγησε τα καλλιτεχνικά υποκείμενα σε μια θέση ειδικεύσης ως εργατικό δυναμικό για τον πολιτισμό και επέτεινε την εξάρτησή τους από τις ιεραρχικές κοινωνικές δομές ως μια εξειδικευμένη ελίτ, αν και ταυτόχρονα παρέμενε σε ένταση ο ρόλος τους μέσα από την τέχνη, για κοινωνική κριτική. Με την άφιξη του κυβισμού, ενισχύθηκε η τέχνη ως αυτόνομος θεσμός μέσα στην αστική κοινωνία και διατήρησε αυτόν τον διαχωρισμό από την υπόλοιπη κοινωνική ζωή. Ο κυβισμός περιορίστηκε σε επαναστατικού ύφους καλλιτεχνικές πρακτικές απέναντι στις παραδοσιακές αναπαραστατικές τέχνες, παραμερίζοντας την ενασχόληση με τον ρόλο που επιτελεί η τέχνη μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι (Bonnett, 1992).

Εντωμεταξύ, η *αντι-τέχνη* του Ντανταϊσμού, η *αναισθητική* του Μαρσέλ Ντυσάν και ο *Αυτοματισμός-Αυθορμητισμός* του σουρεαλισμού προσπάθησαν να σαμποτάρουν αυτήν την ιδέα της αυτονομίας, της ελιτίστικης εξειδίκευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των ειδικών χώρων που παρουσιάζονταν. Όμως, αυτή η προσπάθειά να εξαλείψουν τον διαχωρισμό μεταξύ της τέχνης και της καθημερινής ζωής υποβαθμίστηκε, διότι τα εμπλεκόμενα μέλη τους δεν μπόρεσαν να υπερβούν την εξειδικευμένη καλλιτεχνική δημιουργικότητα τους, τις καλλιτεχνικές ιδεολογίες τους και έλαβαν μια θέση στην ιστορία της τέχνης ως καλλιτεχνικά κινήματα. Παρ' όλα αυτά για τον Γκυ Ντεμπόρ (2000), ο ντανταϊσμός και ο υπερρεαλισμός σημάδεψαν το τέλος της σύγχρονης τέχνης, -αν και ανολοκλήρωτα- και επιχείρησαν να καταργήσουν όπως και ταυτόχρονα να πραγματώσουν την τέχνη.

Μετέπειτα, η Καταστασιακή Διεθνής κατέδειξε την υπέρβαση της τέχνης και τη στροφή από τις καλλιτεχνικές ή αντι-καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, στην επανάσταση της καθημερινής αστικής ζωής, εκφράζοντας νωρίς απόψεις ενάντια στις θεσμικές αναπλάσεις στο αστικό τοπίο. Οι πρακτικές που ακολουθήθηκαν, όπως η *ψυχογεωγραφία* (psychogeography), η μεταστροφή/εκτροπή (détournement), η περιπλάνηση/απόκλιση (dérive), κ.λπ. δεν αναζητούσαν διαδράσεις του κόσμου και του περιβάλλοντος αλλά εξερευνούσαν επαναστατικές πιθανότητες μέσα στο αστικό σκηνικό. Εκεί που το Νταντά και ο Σουρεαλισμός εγκλωβίστηκαν σε συμβατικούς δυϊσμούς μεταξύ επιτελέσεων (performances) και κοινού, καλλιτεχνικού αντικειμένου και καθημερινού χώρου, η Καταστασιακή Διεθνής αντιμετώπισε το αστικό τοπίο στο όνομα της κοινωνικής επανάστασης, με αποκορύφωμα το ρόλο επιρροής που διαμόρφωσε στα γεγονότα του Μάη του 1968.

## **1.2 «Οι Ευέξαπτες-οι/Οξύθυμες-οι 18», η νέα ανάδυση της αισθητικής του Υψηλού και οι προεκτάσεις πάνω στα ζητήματα της *Ελευθερίας* και του *Άλλου***

Η διεκδίκηση μιας κοινωνικής θέσης και κατ' επέκταση η απαίτηση για θεσμική αναγνώριση, σημειώνεται κατά την μεταπολεμική περίοδο από την περίπτωση της χαλαρής ομάδας «Ευέξαπτες-οι/Οξύθυμες-οι 18» (Foster, Krauss, Bois, Buchloch, & Joselit, 2013 & Δασκαλοθανάσης, 2021). Το 1950, η ομάδα έστειλε μια επιστολή καταγγέλλοντας τους ιθύνοντες του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης ως «εχθρικούς προς την προηγμένη/προωθημένη τέχνη» και μπουκοτάρισε την έκθεση ζωγραφικής που θα παρουσιάζονταν με τίτλο, *Η Αμερικάνικη Ζωγραφική σήμερα–1950*. Η φαινομενική επαναστατικότητα της συλλογικής στάσης της ομάδας με την επιστολή που συντάχθηκε, σε συνδυασμό με τις επαφές ορισμένων από την ομάδα, με τις ριζοσπαστικές πολιτικές που υπήρξαν εκείνη την περίοδο στις Η.Π.Α., συμπλεκόταν, με το θεσμικό εργασιακό παρελθόν των περισσότερων στο κρατικό πρόγραμμα χρηματοδότησης, *Υπηρεσίας Προόδου Έργων* (WPA).

Αρχικά με αυτήν την ομάδα σχετίστηκαν, ο ζωγράφος που συνέταξε και την επιστολή, Μπάρνερτ Νιούμαν και ο τεχνοκритικός, Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ που αργότερα θα την στηρίξει όταν μετέπειτα θα αποκαλείται, *Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός*. Ο δεύτερος, αλλάζοντας πορεία σε σχέση με τις απόψεις που αναφέρθηκαν στην εισαγωγή, στήριξε τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό ως την πεμπτουςία του αμερικάνικου τύπου ζωγραφικής και τον χρησιμοποίησε σε απόλυτη συνεργασία με τους κρατικούς θεσμούς ως πολιτιστικό ανάχωμα και εξαγόμενο εμπόρευμα υψηλής ποιότητας, κατά την περίοδο του ψυχρού πολέμου ενάντια στη Σοβιετική Ένωση. Ο πρώτος, αν και ξεκίνησε σαν ζωγράφος, θεωρητικός και επιμελητής της ομάδας, τελικά στην πορεία προκάλεσε την απομάκρυνση του από αυτήν.

Ο Νιούμαν προσανατολίστηκε προς την αισθητική του Υψηλού. Ανέπτυξε συμπάθεια για τον αναρχικό λόγο, κυρίως του Π. Κροπότκιν, αλλά δεν συμμερίζονταν την άποψη του Κουρμπέ και του νέο-μπρεσιονιστή Πισαρό πάνω στην εξίσωση του εργασιακού με το δημιουργικό μέρος της καλλιτεχνικής διαδικασίας, γιατί θεωρούσε ότι έτσι αλλοιώνονταν ο προσανατολισμός της τελευταίας στην ελευθερία, μακριά από την παραγωγή χρηστικών αντικειμένων (Newman, 1992). Με το έργο του Νιούμαν ασχολήθηκε ο θεωρητικός J. F. Lyotard επιχειρώντας έναν διαχωρισμό ανάμεσα στα σύγχρονα ρεύματα εκείνων των τεχνών που ωθούνται στην επάνοδο των παραδοσιακών αξιών και του ωραίου γούστου, από αυτά που σχετίζονται με τον μεταμοντερνισμό και γενικά τις *νέο-* και τις *μετά-*αποδόσεις του καντιανού υψηλού (2019). Για τα δεύτερα μάλιστα, θεωρούσε πως τα αλληλοκαλυπτόμενα επίπεδα των *πολιτιστικών δραστηριοτήτων* και της *καλλιτεχνικής εργασίας* πρέπει να κρατηθούν ξέχωρα μεταξύ τους. Για τον Lyotard η έλευση της αστικής κοινωνίας και της νεωτερικότητας μεταξύ του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αι. συνοδεύτηκε από την αισθητική του *υψηλού* στην τέχνη, η οποία επανήλθε μέσω του Νιούμαν (2019, 149) και ξεκίνησε μια νέα διαδρομή.

Ο Νιούμαν ευθυγραμμιζόμενος με τις κατευθύνσεις της δράσης της ομάδας «Ευέξαπτες-οι/Οξύθυμες-οι 18» για τη θεσμική αναγνώριση και την ένδειξη υπευθυνότητας του δημιουργικού καλλιτέχνη απέναντι στους θεσμούς, θέλησε να την συνδυάσει με επιχειρήματα υπέρ της «πολιτικής ανυπακοής» απέναντι στο άδικο κράτος και την αδιέξοδη πολιτική κατάσταση του τόπου του. Έβαλε υποψηφιότητα για δήμαρχος στις δημοτικές εκλογές της Ν. Υόρκης, το 1933 και δηλώνοντας ότι δεν τον νοιάζει η εκλογή του, έδειξε πως με αυτήν του την πράξη ενδιαφερόταν για μια συμβολική επίδειξη της δύναμης του κόσμου της διάνοησης. Ήταν μια δράση προτροπής ώστε αυτός ο κόσμος να συμμετάσχει ενεργά στις αποφάσεις που παίρνονται για τον τόπο του. Απώτερος σκοπός του Νιούμαν ήταν η ενεργοποίηση μιας γενικής αφύπνισης της ανθρωπότητας «προ των ευθυνών της», κάτι που ήταν και η βασική ιδέα του εικαστικού του έργου. Άλλωστε, ο Lyotard είχε επισημάνει πως η απουσία της μορφής από το έργο του, κάνει το ίδιο το μήνυμα να είναι η εικόνα που σαν «πραγματιστικός» οργανισμός πλησιάζει σε μια ηθική, παρά σε μια αισθητική ή ποιητική διάσταση (2008).

Ωστόσο, ο φιλόσοφος Ζακ Ρανσιέρ (2018) επικαλούμενος το συμπέρασμα του Σίλερ για την συνδυαστική κατάσταση υπέρτατης ηρεμίας και αναστάτωσης που φέρνει η κίνηση δύο αντίθετων δυνάμεων, διαφώνησε με τον διαχωρισμό του Lyotard μεταξύ της αισθητικής του ωραίου και του υψηλού. Ο Ρανσιέρ βρίσκει στον Σίλερ την υπέρβαση της καντιανής πολιτικής σημασίας που δίνεται στην αισθητική κατάσταση. Μιας ελευθερίας πέρα από τους δεσμούς της διαταγής και της υπακοής. Την άρση των διαχωρισμών σε ομάδες που διατάζουν και ομάδες που υπακούουν. Μια επανάσταση που επεκτείνει τις θεωρίες του Αντόρνο και δίνει περαιτέρω προοπτικές σε σχέση με τη θεωρία του μη αναπαραστάσιμου του Λυοτάρ. Προοπτικές συλλογικής χειραφέτησης, όχι ως μετατόπιση της εξουσίας, όπως ο Ρανσιέρ θεωρεί ότι ενθάρρυναν οι θεωρίες των δύο προηγούμενων, αλλά

εξουδετέρωσης των ίδιων των μορφών με τις οποίες οι εξουσίες ασκούνται, ανατρέπουν άλλες και καταλήγουν να ανατραπούν και οι ίδιες.

Στην προσπάθειά αποφυγής ντετερμινιστικών παραμέτρων, τις οποίες διακρίνει στις αισθητικές θεωρίες των Αντόρνο και Λυοτάρ, ο Ρανσιέρ, φτάνει σε μια έννοια ελευθερίας της αισθητικής που αγγίζει την *ελευθερία* ως γενικό όρο. Μια θεωρία που θα μπορούσε να πλησιάσει τη θεωρία του Jacques Derrida αν και ο ίδιος (όπως και ο Λακάν) είναι επιφυλακτικός στην χρήση του όρου *ελευθερία*. Ο Derrida, θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι προεκτείνει τις θεωρίες των προηγούμενων βάζοντας μέσα στη συζήτηση και το ζήτημα της έννοιας της μηχανής, της διάκρισης του επιστημονισμού από τα επιστημονικά εγχειρήματα και την αποφυγή του ντετερμινισμού μέσα από τη θεωρία του για το Άλλο (Derrida & Roudinesco, 2005).

Για την εξουδετέρωση των εξουσιαστικών μορφών στην οποία προσβλέπει ο Ρανσιέρ, ο Derrida συμπληρώνει ότι δεν πρέπει να δίνονται στον όρο *ελευθερία* αναγνωρισμένα σχήματα, προβλέψιμα, αιτιοκρατικά. Θεωρεί πως εφόσον μέσα στον υπολογισμό και την επανάληψη της μηχανής ενεργοποιείται η σύνθετη σχέση του μηχανικού και του μη μηχανικού στην οποία ενυπάρχει κάτι το ανυπολόγιστο και το μη υπολογίσιμο, τότε θα μπορούσε ένα απρόβλεπτο συμβάν να οριστεί ως αυτό που υπερβαίνει τη μηχανή. Άρα, ο ερχομός του Άλλου, ως επί το πλείστον απρόβλεπτο και ανυπολόγιστο συμβάν, υπερβαίνει τη μηχανή, τη μηχανοποίηση, τον ντετερμινισμό, τις στρατηγικές ελέγχου, την κυριαρχία ή ακόμα και την αυτονομία. Με την απρόβλεπτη έλευση του Άλλου, ακόμα και αν τίποτα στον κόσμο δεν συνιστά την ελευθερία ενός υποκειμένου, πάλι θα βρεθεί ένας χώρος ελευθερίας. Μια προσέγγιση στα όρια της αισιοδοξίας που συναντά και συνάμα ξεφεύγει από τη στιγμή του Lyotard, γιατί το Άλλο διανοίγει ένα επερχόμενο μέλλον, αντίθετα με τις αιτιοκρατικές προβλέψεις που μένουν στο παρόν και το παρελθόν.

Οι μεταπολεμικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις συνέβαλαν στην ανάπτυξη των παραπάνω θεωριών σε συνάρτηση με ένα πεδίο στην εικαστική δημιουργία που στράφηκε στην αυτοκριτική των παραγωγικών της διαδικασιών και στην κριτική για την πορεία της ανθρωπότητας, επηρεάζοντας τους τρόπους που τα δημιουργικά υποκείμενα αναρωτιούνταν για τις σχέσεις τους με τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς, φτάνοντας στο αποκορύφωμα του Μάη του '68. Μια μεταπολεμική περίοδο που χαρακτηρίστηκε από την έντονη εμπορευματοποίηση, τον υπερ-καταναλωτισμό και την εκτεταμένη ανοικοδόμηση πάνω στα «ερείπια» των δύο παγκόσμιων πολέμων και του τρόμου για έναν τρίτο, εξαιτίας του υφιστάμενου ψυχρού πολέμου και των πολεμικών επιτευγμάτων της τεχνολογίας που κυρίως στις Η.Π.Α., μετά την ατομική βόμβα, προκάλεσαν το έντονο ενδιαφέρον του κόσμου. Όλα αυτά συνέκλιναν σε ένα συνονθύλευμα κοινωνικών και οικονομικών αλλαγών κυρίως σε μητροπόλεις όπως στη Νέα Υόρκη αλλά και στην ευρωπαϊκή επικράτεια, στη μητρόπολη του Λονδίνου.

### 1.3 Νέο-πρωτοπορίες, Lifestyle, Εξευγενισμός και Παγκοσμιοποίηση

Στις δεκαετίες 1950-60, αναπτύσσεται το φαινόμενο του εξευγενισμού όπως ενέπνευσε την Ruth Glass (1964) να το ονοματίσει, με αφορμή την αναβάθμιση των βικτοριανών σπιτιών στο Λονδίνο, έχοντας σαν αποτέλεσμα την μετατροπή των εργατικών γειτονιών της πόλης, σε περιοχές της μεσαίας και ανώτερης τάξης (Μπουσδέκη, 2024). Ταυτόχρονα στις Η.Π.Α., η ανάδειξη των κτηρίων τύπου Λοφτ σε λάιφ στάιλ, προέκυψε από τις εξευγενιστικές μεθοδεύσεις σε περιοχές της Ν. Υόρκης όπως το SoHo. Εκεί, η διαδικασία του εξευγενισμού εξελίχθηκε μέσω της μεταβολής της σχέσης του κόσμου των τεχνών με τους ιδιωτικούς και κρατικούς θεσμούς (Zukin, 1982), κατά την αλλαγή του παραδείγματος, από την επιρροή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού προς τις αμερικάνικες νέο-πρωτοποριακές τάσεις. Ξεκινώντας από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό με τα υπερμεγέθη έργα ζωγραφικής και φτάνοντας στα *Happenings*, την *Street Art*, την *Performance*, τα *Street Theater*, τα *Events*, η αισθητική πια ξέφευγε από τα σαλόνια των σπιτιών, τα μουσεία και τις γκαλερί. Προσανατολιζόταν έτσι σε «εναλλακτικούς» χώρους όπως των εικαστικών στούντιο και των δημόσιων χώρων, αλλάζοντας τις μεθόδους που ακολουθούνταν στον τρόπο παρουσίασης και εμπορίας του έργου τέχνης. Ταυτόχρονα, μετέβαλλε τους τρόπους συνεργασίας της κρατικής και ιδιωτικής χρηματοδότησης, ενθαρρύνοντας τις φιλότεχνες πρωτοβουλίες της ιδιωτικής φιλανθρωπίας. Έφερε καινούργια στοιχεία διαμεσολάβησης μεταξύ των ατόμων που εμπλέκονταν στην καλλιτεχνική δημιουργία και των χώρων προβολής των έργων τους, ενθαρρύνοντας τις διαθέσεις να δράσουν πιο ανεξάρτητα, διαχειριζόμενα τις δημιουργίες τους κάτω από διαφορετικού τύπου κοινωνικοποιήσεις.

Κάποια παραδείγματα «εναλλακτικού» τρόπου ανοίγματος στο ευρύτερο κοινωνικό γίνεσθαι και στην αγορά της τέχνης ήταν οι *κοοπερατίβες* (co-operatives ή co-ops) ή αλλιώς τα συνεργατικά εγχειρήματα, οι «εναλλακτικοί χώροι» (alternative spaces) και τα *artists galleries*, μέσω των οποίων το καλλιτεχνικό υποκείμενο αναζητούσε την χειραφέτηση του, αναλαμβάνοντας το ίδιο τη διαμεσολάβηση του έργου του. Όλες αυτές οι δραστηριότητες για να εξαπλωθούν, απαιτούσαν άπλετους χώρους και ο κόσμος της αμερικάνικης νέο-πρωτοπορίας τους βρήκε στις περιοχές με χώρους *Λοφτ* (Loft) του κέντρου της πόλης, τους οποίους παρατούσαν μικροεπιχειρηματίες που έχαναν τις επιχειρήσεις τους από τις μεγάλες εταιρείες του μονοπωλιακού καπιταλισμού.

Σε αυτό το νεοεμφανιζόμενο πρώτο στάδιο του πολιτισμικού εξευγενισμού στο οποίο θύματα ήταν οι μικροϊδιοκτήτες του εμπορίου, κυρίως τις μικρομεσαίας τάξης, βασικό ρόλο έπαιζαν οι ριζοσπαστικές εικαστικές πρωτοβουλίες που έψαχναν την σύνδεση της τέχνης με την καθημερινή ζωή και την αποσύνδεση της από την εξάρτηση των προηγούμενων καθεστώτων. Ωστόσο, στο επόμενο στάδιο, έγιναν θύματα πολλά από τα μποέμ στοιχεία της εικαστικής και γενικά της δημιουργικής υποκουλτούρας που είχαν μετακομίσει για αυτούς τους λόγους εκεί. Με τον καιρό, αναγκάστηκαν

παραδόξως, εξαιτίας της συνεισφοράς τους στην αναβάθμιση των περιοχών σε χώρους υψηλής κουλτούρας της πολιτισμικής/δημιουργικής βιομηχανίας, να τις εγκαταλείψουν, καθώς τα ενοίκια πια ήταν πολύ ακριβά. Τελικά, με την επέλαση του οικιστικού εξευγενισμού, αυτές οι περιοχές μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, είχαν μετατραπεί σε χώρους πολυτελούς κατοικίας και τέχνης υψηλών θεσμικών προδιαγραφών, αναβαθμίζοντας τα Loft, από παρατημένους, ακατάλληλους για κατοικία αποθηκευτικούς χώρους, σε ένα πρότυπο υψηλού επιπέδου lifestyle για τις υψηλές αποδοχές του real estate.



Εικόνα 2. Αριστερά, συνάντηση της ένωσης καλλιτεχνών (SAA) του Σόχο της Ν. Υόρκης, σε λοφτ της περιοχής (1970). Δεξιά, συνάντηση καλλιτεχνών σε λοφτ της ίδιας περιοχής που ήταν παλιότερα στούντιο και έχει μετατραπεί σε ίδρυμα γνωστού εικαστικού (2019).

(<https://sohomemory.org/balancing-the-equities-counting-artists-because-artists-count-in-soho/>)

Παράδειγμα αυτής της διαδικασίας ήταν η ανάμειξη του κινήματος Fluxus και του G. Maciunas, στον εξευγενισμό της περιοχής SoHo. Το Fluxus είχε ενσαρκώσει τις περιγραφές της Sontag για τα *Happenings*, εγκαθιδρύοντας την γειτονιά του SoHo ως το μέρος όπου οι καλλιτέχνες ασκούσαν μια συμμετοχική «αισθητική της πιάτσας», ενώ πολλά από τα μέλη του ζούσαν ήδη σε χώρους λοφτ όπου και συχνά παρουσίαζαν διάφορα *Events*. Με τα χρόνια καλλιεργήθηκε το όραμα μεταξύ τους για μια κοινότητα καλλιτεχνών. Ο Maciunas πρωτοστάτησε στην υλοποίηση του, αναγάγοντάς το στην ιδέα μιας κοινοπραξίας κατοικιών λοφτ. Για να το επιτύχει αυτό, η Zukin (1982, 113) ισχυρίζεται ότι το 1967 ζήτησε δάνειο από το ιδιωτικό ίδρυμα J.M.Karlan Fund, ώστε να αγοράσει αρχικά τρία κτηριακά συγκροτήματα λοφτ. Στην πορεία οι κάτοχοι του ιδρύματος, αντιλήφθηκαν το κέρδος που θα μπορούσαν να έχουν με την αγοραπωλησία κατοικιών σε καλλιτέχνες και του χάρισαν το δάνειο. Σύμφωνα με την εκδοχή του T. Kellein (2007), είχε σχεδιαστεί, ήδη το 1966, ένα κυβερνητικό πρόγραμμα με τίτλο «Experimental Housing Bill», επιδότησης χώρων για καλλιτέχνες, το οποίο εκμεταλλεύτηκε ο Maciunas. Όπως και να έχει, η κοινοπραξία δεν επιτεύχθηκε

ποτέ και ενώ ο ίδιος απεχθάνονταν τις προσωπικές βλέψεις για προβολή, μετά τον θάνατό του βαφτίστηκε από τους New York Times, ως ο «Πατέρας του Σόχο» για την πολύτιμη συνεισφορά που προσέφερε στο *gentrification* της περιοχής (George Maciunas/Fluxus Foundation inc., χ.χ.).

Τα προλεγόμενα ενισχύουν την διαπίστωση της Δημητρακάκη (2013, 245) ότι η «καλλιτεχνική κριτική» της δεκαετίας του '60 με τις ιδέες για τον μετασχηματισμό της εργασίας, την επιβράβευση της «δημιουργικότητας», των επινοήσεων, της εφευρετικότητας, της λογικής των πρότζεκτ, κτλ. έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανανέωση του καπιταλισμού και στην έλευση της παγκοσμιοποίησης. Ωστόσο, τέτοιου είδους γενικεύσεις συνοδεύονται και από εξαιρέσεις.

### WALL STREET IS WAR STREET<sup>3</sup>

Οι επενδυτές στις μετοχές τους και τα κόκκαλα ουρλιάζουν για νέα σύνορα – αλλά τα φέρετρα επιστρέφουν στο Μπρόνξ και στο Χάρλεμ. Δολοφονικές αγορές ταύρων εμπορεύονται σε ένα χρηματιστήριο του θανάτου. Τα κέρδη αυξάνονται στην εκτυπωμένη χρηματιστηριακή ταινία των νεκρών γιών σας. Δηλητηριώδη αέρια βρέχει στο Βιετνάμ. Δεν μπορείτε να χρησιμοποιήσετε ως δικαιολογία ότι «ΔΕΝ ΤΟ ΞΕΡΑΜΕ». Η τηλεόραση φέρνει τα φλεγόμενα χωριά μέσα στην ασφάλεια του σπιτιού σας.

### ΑΛΛΑ ΕΣΕΙΣ ΕΙΣΤΕ ΤΑ ΘΥΜΑΤΑ !

Αν αυξηθεί η ανεργία σου δίνουν δουλειά, δολοφονική δουλειά. Αν η εκπαίδευση είναι κατώτερη, διδάσκεσαι να σκοτώνεις. Αν οι μαύροι είναι ανήσυχοι, στέλνονται να πεθάνουν. Αυτή είναι η φόρμουλα της Wall Street για την τέλεια κοινωνία!

Πρόκειται για δήλωση που φτιάχτηκε το 1967 από την εικαστική-ακτιβιστική ομάδα *Black Mask* σε συνεργασία με τον ελληνικής καταγωγής ποιητή, εικαστικό και αναρχικό Dan Georgaka. Η δήλωση συνοδευόταν με ένα πανό που έγραφε επίσης: «WALL STREET IS WAR STREET», για να χρησιμοποιηθεί στην δράση τους στον δρόμο της Wall Street (*Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker*, 1990, 21-22). Εκεί, 25 μαυροφορεμένα άτομα με μάσκες τύπου σκι (*balaclavas*) παρέλασαν κρατώντας μπροστά το συγκεκριμένο πανό και μια νεκροκεφαλή. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε η μαυροφορεμένη ενδυμασία με μαύρη μάσκα από συλλογικότητα που

---

<sup>3</sup> Λογοπαίγνιο που χάνεται στην μετάφρασή του: «Η οδός Γουόλ είναι οδός πολέμου».

διαδήλωνε στο αστικό κέντρο. Στη συγκεκριμένη δράση, δεν χρησιμοποιήθηκε για κάλυψη, αλλά για να προβάλλει μια στρατιωτικού τύπου ταυτότητα (Grindon, 2015, 25).



Εικόνα 3. Φωτογραφία από τη δράση των Black Mask στην Wall Street το 1967. (<https://dazibao.cc/textos/analises-criticas-de-uma-gangue-de-rua/>)

Υόρκη. Το έργο αποκάλυπτε, ίσως για πρώτη φορά δημόσια και με στοιχεία, το παγκοσμίως πια θεσμοποιημένο σύστημα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, μια οικογενειακή εταιρεία κερδοσκοπούσε ασκώντας έλεγχο στις αυξομειώσεις των τιμών των ακινήτων των περιοχών. Έτσι, μπορούσε να διαχειρίζεται τον σχεδιασμό εκδίωξης των παλαιών κατοίκων με χαμηλό εισόδημα, για την προσέλκυση νέων με υψηλότερο. Οι θεσμοί στήριζαν τα οικονομικά συμφέροντα της εταιρείας και ματαίωσαν την αναδρομική έκθεση του Haacke στο Μουσείο Γκουγκενχάιμ, αφού μέσα στα έργα θα ήταν και το συγκεκριμένο και κατέστησαν ορατή την αντιπαράθεση των φτωχών στρωμάτων με τα πολυτελή ιδρύματα υψηλής τέχνης.

Οι τελευταίες δύο εικαστικές δράσεις έκαναν έμπρακτα εμφανή την ερμηνεία που δίνει η Δημητρακάκη στον σύγχρονο όρο *παγκοσμιοποίηση*. Πράγματι, στη σύγχρονη εποχή, η *παγκοσμιοποίηση*, μαζί με ένα από τα δραστικότερα εργαλεία της, τον *εξευγενισμό*, ενισχύουν την γεωγραφική εξάπλωση του κεφαλαίου το οποίο λειτουργώντας ως κοινωνική σχέση, καθιστά άτοπη κάθε διάκριση μεταξύ της οικονομίας και της κουλτούρας/της γεωγραφίας/της ζωής.

Ήταν μια συμβολική εμφάνιση που απάλειφε τα σώματα, τις ατομικές τους ταυτότητες και ταυτόχρονα τα μυθολογούσε ως φαντάσματα, καθώς μαζί με το κρανίο μπορεί να θύμιζαν τα θύματα της Wall Street που επιστρέφουν για να διαμαρτυρηθούν τον άδικο χαμό τους. Αξιοσημείωτο είναι πως στον οικονομικό πόλεμο της *Black Mask* δεν βάλονται κυρίως οι «τσέπες» αλλά τα σώματα ως ανθρώπινα θύματα και θύματα φυλετικών διακρίσεων του πολέμου του Βιετνάμ. Αργότερα, η αμφίεση της ομάδας ενέπνευσε τις κινηματικές διαδηλώσεις, όπως το αποκαλούμενο *Black Bloc* που έγινε ευρύτερα γνωστό στις διαδηλώσεις κατά της παγκοσμιοποίησης. Επιπλέον, ήταν η πρώτη διαμαρτυρία στο δρόμο της Wall Street προμηνύοντας τις κινητοποιήσεις, *Occupy Wall Street*, το 2011.

Το 1971, ο εικαστικός Hans Haacke, δημιουργεί ένα έργο με τίτλο, *Εταιρεία εκμετάλλευσης ακινήτων Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, Ένα κοινωνικό σύστημα σε πραγματικό χρόνο*, στο οποίο παρουσιάζονταν οι εξευγενιστικές διαδικασίες που δραστηριοποιούνταν εκείνη την εποχή στη Ν.

#### 1.4 Πλατείες και πάρκα των αστικών μητροπολιτικών κέντρων ως πεδία μαχών και ο εξευγενισμός του «φυσικού περιβάλλοντος»

Οι συστηματικές εξευγενιστικές διαδικασίες πρωτοεμφανίστηκαν κυρίως στην Ν. Υόρκη και το Λονδίνο. Στην Ν. Υόρκη, πρωτοστάτησαν τα συμφέροντα της αγοράς του Real Estate και η διαπλοκή των ελίτ με το κράτος, ενώ στο Λονδίνο, προβλήθηκε μια «ωφέλιμη εικόνα» κρατικών προγραμμάτων, με πρόσχημα τα οικιστικά και εργασιακά συμφέροντα του ευρύτερου πληθυσμού, εντούτοις στην πράξη πάλι κατέληγε σε εκτοπισμούς. Αυτά τα σχέδια συνήθως ξεκινάνε πρώτα από τις πλατείες και τα πάρκα των περιοχών που προορίζονται για ανάπτυξη. Εκεί, με πρόφαση την ασφάλεια και την υγεία, εκτοπίζονται τα «επικίνδυνα» ανθρώπινα και μη στοιχεία που συχνάζουν σε αυτά και τα περιβάλλοντα απονεκρώνονται, έτοιμα για την εξευγενιστική αναβάθμιση των γύρω κατοικιών.

Κομβικά παραδείγματα στη Ν. Υόρκη ήταν η πλατεία του Τζάκσον Παρκ, στο Γκρήνουιτς Βίλλατζ, το 1991 και το πάρκο Tompkins Square, στο Μανχάταν το 1988. Το τελευταίο, ενώ ήταν ένα ζωντανό σημείο συνάντησης, με την δικαιολογία της «υποβάθμισης» της περιοχής, του επιβλήθηκε 24ωρη απαγόρευση κυκλοφορίας ώστε να καμφθεί η προσβασιμότητά του. Η απάντηση των θαμώνων και των κατοίκων ήταν άμεση με πολυήμερες συγκρούσεις απέναντι στις δυνάμεις καταστολής. Ένα πανό των διαδηλώσεων έγραφε προφητικά: «Ο Εξευγενισμός είναι γενοκτονία».

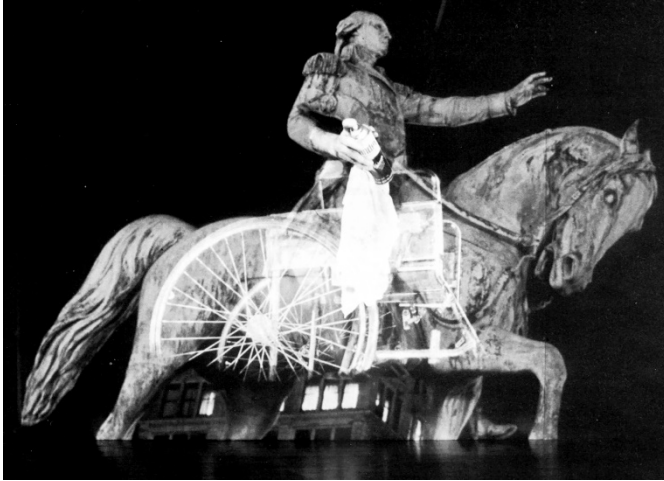
Για αυτή την αμφιλεγόμενη «αναζωογόνηση» της Ν. Υόρκης στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, το 1986, ο Krzysztof Wodiczko, δημιούργησε το έργο, *Homeless Projection: A Proposal for the City of New York*, στην πλατεία Union, η οποία επίσης βρίσκονταν σε διαδικασία εξευγενισμού.

Εκεί, οι θεσμικοί μηχανισμοί κρύφτηκαν πίσω από μια ψευδώς αποπολιτικοποιημένη γλώσσα της αισθητικής και μια υπερβολικά ωραιοποιημένη ιστορία του παρελθόντος για τα ιστορικά γλυπτικά μνημεία της πλατείας,



Εικόνα 4. Φωτογραφία με διαδηλωτές κρατώντας πανό στην πλατεία Tompkins, στη Ν. Υόρκη (1988)

(<https://www.npr.org/2014/01/22/264528139/long-a-dirty-word-gentrification-may-be-losing-its-stigma>)



Εικόνα 5. Krzysztof Wodiczko, Προβολή ενός αναπηρικού αμαξιδίου, πάνω στο μνημείο του ιππέα George Washington, στην πλατεία Union της Ν. Υόρκης (1986).

[Από το Wodiczko, K. (1986). Krzysztof Wodiczko/Public Projections .*October*, (38), σσ.3-22].

πεινασμένα παιδιά της. Με αυτόν τον τρόπο, ο Wodiczko έκανε ένα κριτικό σχόλιο στη σχέση μεταξύ της παραγωγής πολιτιστικού χώρου, παραγωγής αστέγων και την έξωση των ανεπιθύμητων πληθυσμών (Αλαφογιάννης, 2021).

Ανάλογο παράδειγμα στο Λονδίνο, ήταν ο εξευγενισμός του Notting Hill που έκανε την εμφάνιση του πάλι με διενέξεις που συνέβησαν σε πλατείες. Το 1968, η εικαστική ομάδα *King Mob*, αποφάσισε να παρέμβει στη διαμάχη των κατοίκων γύρω από την πλατεία Powis με τους εύπορους προνομιούχους της περιοχής. Οι τελευταίοι είχαν τοποθετήσει ψηλά μεταλλικά κικλιδώματα γύρω από τον κήπο της πλατείας, διατηρώντας τον μόνο για δική τους χρήση. Η παρέμβασή των *King Mob* είχε την μορφή αυθόρμητης συμμετοχής για *άμεση δράση*<sup>4</sup> με καρναβαλικά στοιχεία, όπου συμμετείχαν μασκαρεμένα άτομα με κοστούμια γορίλλα και

συσκοτίζοντας έτσι υποκριτικά την εξαφάνιση της φτηνής κατοικίας. Οι προβολές του Wodiczko, χωρίς να προτείνουν μόνιμες αλλαγές στον χώρο, τον ιδιοποιούνταν προσωρινά μέσα από εικόνες που κάλυπταν μερικώς τις ανακαινισμένες επιφάνειες των τεσσάρων μνημείων της πλατείας. Ο ιππέας Washington έμοιαζε να είναι πάνω σε αναπηρικό καροτσάκι. Ο Lafayette και ο Lincoln μετατράπηκαν σε κοινωνικώς περιθωριοποιημένα άτομα, το μνημείο, *Αλληγορία της φιλανθρωπίας* (*Allegory of Charity*) εμφανίζονταν ως μητέρα που ικετεύει για ελεημοσύνη, κρατώντας σφιχτά τα



Εικόνα 6. Το φυλλάδιο που μοιράστηκε στη δράση των King Mob

[Από το Vague, T. (2000), *King Mob Echo: English section of the Situationist International*, *Dark Star*, 7, 1-132] ([https://www.hrenatoh.net/curso/pos\\_artes/posartes12.html](https://www.hrenatoh.net/curso/pos_artes/posartes12.html))

<sup>4</sup> Οι King Mob ακολουθούσαν αναρχικά χαρακτηριστικά όπως η *άμεση δράση*, με την έννοια της πρόκλησης αντιστάσεων στο εδώ και τώρα.

αλόγου που συμβόλιζαν όλες τις απορριπτές ομάδες ανθρώπινων και μη όντων, όπως τις περιέγραφαν στα φυλλάδια με τίτλο, *Notting hell*<sup>5</sup> που πέταξαν την στιγμή της δράσης (2021, 12).

Με αφορμή τον εξευγενισμό των δημόσιων χώρων και σε συνάρτηση με την παρέμβαση των *king Mob* όπου λαμβάνονταν υπόψη τα μη ανθρώπινα όντα, πρέπει να γίνει λόγος για τα «φυσικά περιβάλλοντα» του αστικού τοπίου που συνήθως εξαφανίζονται όταν «αναβαθμίζεται» μια περιοχή. Για παράδειγμα, στο κέντρο της Αθήνας (λόφος Φιλοπάππου, Νομική Σχολή, Εξάρχεια, κτλ.) έχουν ξεριζωθεί ανεπιστρεπτί, δεκάδες δέντρα διώχνοντας έτσι τα πουλιά που έβρισκαν καταφύγιο εκεί. Όσο για τα υπόλοιπα ελεύθερα ζώα, η εξαφάνισή τους αντικαταστάθηκε από την εμφάνιση δεσποζόμενων και ανθρωποποιημένων «ζώων συντροφιάς», ως μέλη της ανθρώπινης οικογένειας, όπως τα θέλει και η πρόσφατη ελληνική νομοθεσία.

Η έκφραση «φυσικό περιβάλλον» (Ingold, 2016, 33-34), συγχέει τους όρους «φύση» και «περιβάλλον» προκαλώντας την νοοτροπία της αποστασιοποιημένης στάσης του επιστήμονα απέναντι στον κόσμο της φύσης που παρατηρεί, χωρίς να ανήκει σε αυτήν. Εδώ, χρησιμοποιείται η φράση σε εισαγωγικά, πρώτον, για να συμπεριλάβει όλους τους οργανισμούς που το αποτελούν μαζί με τα ανθρώπινα όντα. Δεύτερον, για να εντείνει την αντίληψη ότι το «φυσικό περιβάλλον» δεν είναι ένα εξωτερικό σκηνικό στο οποίο διεκπεραιώνονται οι ανθρώπινες υποθέσεις, αλλά μια διαδικασία όπου το ίδιο διαρκώς διαμορφώνεται, διαμορφώνει τους ανθρώπους και συνεχίζει την πορεία του σαν μια αδιαίρετη ολότητα. Έτσι, γίνεται ξεκάθαρο πως οποιαδήποτε ιεραρχικά δομημένη παρέμβαση του ανθρώπου στο «φυσικό περιβάλλον», θα έχει τις ανάλογες συνέπειες σε αυτό και στον ίδιο.

Ωστόσο, μέρος της σύγχρονης τέχνης, εισχωρώντας σε ζητήματα επιστημολογίας και τεχνο-επιστήμης, εντείνει την επισφάλεια της παρεμβατικής χρήσης μη ανθρώπινων όντων είτε ως «πειραματόζωα», είτε ταριχευμένα, είτε σε δοχεία φορμαλδεΐδης, με πρόσχημα την ενεργοποίηση εικαστικών προβληματικών και την περαιτέρω αισθητικοποίηση αυτών των «σκληρών» επεμβάσεων ως θεσμοποιημένων εικόνων που συνηθίζονται στις επιστημονικές έρευνες, στις συλλογές μουσείων και στα ιατρικά εργαστήρια. Τέτοια παραδείγματα, μπορεί εν μέρει να κατευθύνουν στην αποδοχή της ιστορικότητας αυτής της θεσμικής σχέσης, μεταξύ τέχνης και επιστήμης, διεγείρουν όμως ερωτήματα για τα όρια τους πάνω στο ζήτημα της επικινδυνότητας του ανθρώπινου ρόλου και της επίδρασης του στο «φυσικό περιβάλλον» του πλανήτη. Οι πρακτικές τους ενισχύουν τον αμιγώς τεχνοκρατικό-επιχειρηματικό και ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα στον οποίο στοχεύουν οι εξευγενιστικοί μηχανισμοί καταλύοντας και εργαλειοποιώντας τις συμβιωτικές διαδικασίες.

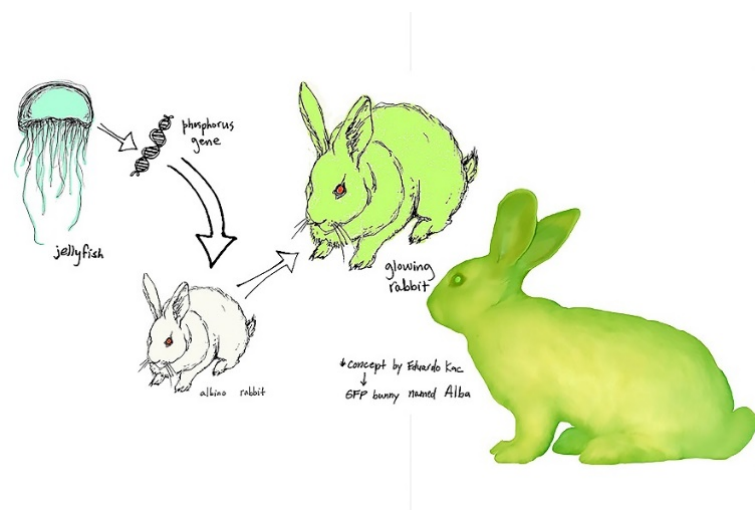
Ο Eduardo Kac, ασχολείται με τη βιοτεχνολογική τέχνη (Bio Art) και έγινε γνωστός γιατί από το 2000, τροποποιεί γενετικά μέσω της μοριακής βιολογίας και της γενετικής μηχανικής, πρώτα ένα

---

<sup>5</sup> Λογοπαίγνιο που στη μετάφραση δεν μπορεί να αποδοθεί. Ο λόφος (Hill) του Notting ως κόλαση (Hell).

κουνέλι και στη συνέχεια φυτά, αμοιβάδες, ψάρια, ποντίκια, κτλ. Ουσιαστικά τα μετατρέπει σε φωσφορίζοντα πλάσματα, όχι για θεραπευτικούς ή για επιστημονικούς λόγους, παρά μόνο για «αισθητικούς», αλλάζοντας την «εικόνα» του χρώματός τους μέσω συνδυαστικής επέμβασης του γονιδίου στο DNA τους, με φωσφορίζοντα γονίδια από μέδουσες. Αυτά τα υβριδικά αποτελέσματα τα αποκαλεί διαγονιδιακά έργα (transgenic art) και τα παρουσιάζει ως «αντικείμενα» τέχνης. Ο Kac κατέχει και θεσμική θέση στο Ινστιτούτο Τεχνών του Σικάγο όπου διδάσκει θεματολογίες πάνω στη βιοτεχνολογία και την βιοπολιτική (Kac, 2002).

Ο Kac, όταν έκανε το φωσφορίζον κουνέλι *Alba*, έδειξε περισσότερο ενδιαφέρον στο τι είδους δημόσιο διάλογο θα προκαλέσει και δημιούργησε μια ιστοσελίδα δημόσιας συζήτησης, στην οποία, για την επιλογή του περιεχομένου της, αποφασίζει ο ίδιος. Το καινούργιο στο έργο *Alba* δεν ήταν η τεχνολογία του, γιατί αυτή η τεχνική ήταν ήδη συνηθισμένη στα εργαστήρια μοριακής βιολογίας. Η καινοτομία βρίσκονταν στο ότι έφερνε στο φως, ως έργο τέχνης, κάτι πού, όπως λέει ο ίδιος, «γίνεται πίσω από κλειστές πόρτες». Παρ' όλα αυτά, δεν αναδεικνύει τα χιλιάδες διαγονιδιακά πειραματόζωα σαν το κουνέλι *Alba* που βρίσκονται παραμορφωμένα, ακρωτηριασμένα και υβριδοποιημένα μέσα στα σύγχρονα βιοϊατρικά εργαστήρια. Το μόνο που έκανε ήταν να διαφοροποιήσει το θύμα της γονιδιακής μετάλλαξης από τα υπόλοιπα, ονοματίζοντάς το έργο τέχνης και σώζοντάς το από την χειρότερη μοίρα που το περίμενε, πίσω από τις κλειστές πόρτες των εργαστηρίων (Gast, 2007).



Εικόνα 7. E. Kac, Σκίτσο της διαδικασίας και το κουνέλι Alba.

([https://www.hrenatoh.net/curs0/pos\\_artes/posartes12.html](https://www.hrenatoh.net/curs0/pos_artes/posartes12.html))

Παράλληλα, με το κουνέλι *Alba*, είναι ιδιαίτερα σημαντική η διαγραφή της σκοπιάς του *Άλλου* που η παρουσία του ενεργοποιείται από το μη ανθρώπινο ον. Σε αυτό, δεν προκαλείται μόνο η παραβίαση της σωματικής ακεραιότητας και της εγγενούς αξιοπρέπειας του, αλλά υπάρχει και μια επιβεβλημένη άρνηση της υποκειμενικότητας του *Άλλου* και η υποβίβασή του σε χειραγωγούμενο

αντικείμενο για τους ανθρώπινους αισθητικούς σκοπούς (Donovan, 2011). Επομένως, η σκληρή πλευρά της βιοτεχνολογίας αποκτά αισθητική μέσω των έργων τέχνης όπως αναλόγως ο εξευγενισμός φαντάζει αισθητικά ελκυστικός μέσα από τη βιτρίνα της πολιτισμικής/δημιουργικής βιομηχανίας ενώ αορατοποιεί επίσης ανθρώπινες και μη ανθρώπινες ζώες.

Αν ο Κας αισθητικοποίησε τα εργαστήρια και τις μεθόδους της βιοτεχνολογίας πάνω στα «πειραματόζωα», ο Damien Hirst, με το έργο του, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), επιδεικνύοντας το πτώμα ενός καρχαρία-τίγρη με το στόμα του ανοιχτό, να φαίνονται τα κοφτερά του δόντια, μέσα σε ένα γυάλινο δοχείο γεμάτο φορμαλδεΐδη, επενδύει στο σοκ, τον τρόμο και τον φόβο του θανάτου που μπορεί να προέλθει από το «άγριο φυσικό περιβάλλον». Για να βρεθεί αρχικά ο καρχαρίας-τίγρης, ο πάτρωνας του έργου και γνωστός συλλέκτης Charles Saatchi, πλήρωσε αδρά έναν ψαρά για να τον κυνηγήσει (Hughes, 2008). Για τον S. C. Estok, η περίπτωση της συνεργασίας της τέχνης του Hirst με την πατρωνία του Saatchi, θα μπορούσε να επιλεχτεί ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενίσχυσης της *Οικοφοβίας*. Μιας πρακτικής δηλαδή που ενισχύει τον φόβο στους κινδύνους του «φυσικού περιβάλλοντος» και διαμορφώνει συνειδήσεις για τον έλεγχο και τον περιορισμό του.



Εικόνα 8. Ο Καρχαρίας του D. Hirst μέσα σε δεξαμενή με φορμαλδεΐδη και η αφίσα της ταινίας τρόμου, Jaws (Τα Σαγόνια του Καρχαρία, 1975).

(<https://blog.sevenponds.com/soulful-expressions/physical-impossibility-death-mind-someone-living-frightening-also-philosophical>) και (<https://www.imdb.com/title/tt0073195/>)

Ο ίδιος υποστηρίζει (Estok, 2009) ότι ο έλεγχος του «φυσικού περιβάλλοντος» συνεπάγεται την μεγιστοποίηση της ύπαρξης της *Οικοφοβίας*, όπως η χρήση των Αφρικανών ως σκλάβων συνεπάγεται τον ρατσισμό, ο βιασμός συνεπάγεται τον μισογυνισμό, ο ξυλοδαρμός ενός ατόμου της

ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας συνεπάγεται τον σεξισμό και η εκμετάλλευση των μη ανθρώπινων ζώων συνεπάγεται τον σπισισμό/ειδισμό<sup>6</sup>. Όλα αυτά θεωρεί πως είναι πλήρως συνυφασμένα μεταξύ τους και πρέπει τελικά να εξεταστούν μαζί. Για τον G.Garrard (2014), γενικά η σύγχρονη οικοκριτική πρέπει να γίνει βασικό μέρος των ανθρωπιστικών επιστημών και να συνδεθεί με αυτό που ο M. Foucault ονοματίζει *Βιο-Εξουσία*, εννοώντας τις σχέσεις βιολογίας, ιστορίας και πολιτικής εξουσίας με τις τεχνικές επιτήρησης στο ανθρώπινο ον, συμπεριλαμβάνοντας πια και τα μη ανθρώπινα όντα, όπως και την επιτήρηση στο «φυσικό περιβάλλον». Ο Garrard υποστηρίζει ότι η οικολογία και ο περιβαλλοντισμός είναι αποτελέσματα συγκεκριμένων θεσμικών, πολιτικών ιστοριών που συνεχίζουν ακόμα να περιορίζουν και να παραμορφώνουν τα δύο συγκεκριμένα πεδία.

Στην ενίσχυση του φόβου για το «άγριο φυσικό περιβάλλον» και την αισθητικοποίηση των βιοτεχνολογικών πειραμάτων στα μη ανθρώπινα όντα, πρέπει να προστεθεί και η ανθρωποκεντρική διάκριση σε «άγρια ζώα», «αδέσποτα ζώα» και «κατοικίδια/δεσποζόμενα ζώα». Στα τελευταία, συνήθως η «αγάπη» περιορίζεται στους σκύλους και τις γάτες. Όπως μάλιστα δήλωνε ένας ακτιβιστής ενάντια στο εμπόριο γούνας: «ο κόσμος θα διαδήλωνε μόνο αν στη θέση της βίδρας πάνω στα τσιγκέλια, εμφανίζονταν τα σκυλιά ή τα γατιά του». Αυτό δικαιολογεί και τις διαμαρτυρίες που ενεργοποίησε η περίπτωση των έργων του Jan Fabre, ενάντια του και ενάντια στους θεσμούς που φιλοξένησαν το έργο του. Πρώτα, σε μια περφόρμανς στο Βέλγιο, το 2012, όπου πετιούνταν γάτες πάνω από μια σκάλα και έπειτα στο κρέμασμα ταριχευμένων σκύλων στο έργο με τίτλο, *Knight of Despair / Warrior of Beauty* (2016), όπως εκτέθηκε στο μουσείο Ερμιτάζ.

Στις τρεις περιπτώσεις καλλιτεχνών που περιγράφηκαν, διακρίνεται ένα γενικότερα θεσμικό πλαίσιο ανθρωποκεντρικού πολιτισμού που νομιμοποιεί τις παραβιαστικές διαθέσεις τους απέναντι στο «φυσικό περιβάλλον». Προφανώς, δεν πρόκειται για υποκειμενικές αποφάσεις κάποιων που λειτουργούν αυθαίρετα. Η θεσμική προβολή ανάλογων εικαστικών πρακτικών, συνδράμει στην παθητική ανοχή της εξαφάνισης του από το αστικό τοπίο, ή την υβριδική αντικατάστασή του από σύγχρονες τεχνολογίες κατά τις διαδικασίες των εξευγενιστικών μηχανισμών. Οι μη ιεραρχικές και αλληλεξαρτώμενες συμβιωτικές διαδικασίες μεταξύ των ανθρώπινων και μη ανθρώπινων υπάρξεων και αυτές με τη σειρά τους εκτοπίζονται από ένα πλήρως ελεγχόμενο πεδίο όπου τον πρώτο λόγο έχουν οι προνομιούχοι του οικονομικού ωφελιμισμού καθορίζοντας και τις ανάλογες συμπεριφορές προς αναζήτηση περαιτέρω οικονομικών ευκαιριών.

---

<sup>6</sup> Η προσκόλληση στον αυστηρό διαχωρισμό όλων των πλασμάτων σε είδη, με κλίμακες ιεράρχησης, όπου στην κορυφή τους βρίσκεται το ανθρώπινο είδος.

## 2.0 Η έκθεση *Dream On* στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, η Βουλή των Ελλήνων και ο Οργανισμός NEON



Εικόνα 9. Το πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο επί της οδού Λένορμαν στην περιοχή του Κολωνού.

(<https://neon.org.gr/en/exhibition/portals/>)

Το 2022, παρουσιάστηκε η έκθεση σύγχρονης τέχνης *Dream On*, στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, στην περιοχή του Κολωνού, στην Αθήνα. Η διοργάνωση απαρτιζόταν από 18 εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας της συλλογής του Δημήτρη Δασκαλόπουλου και πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο της συνεργασίας του οργανισμού *NEON* (ιδρυτής του είναι ο εν λόγω συλλέκτης), με την Βουλή των Ελλήνων. Η έκθεση ήταν συνέχεια της ανακοίνωσης δωρεάς της συλλογής, σε 4 μουσεία (ΕΜΣΤ, Tate, Guggenheim, MCA Chicago). Σύμφωνα με τις δηλώσεις του συλλέκτη, του προέδρου της Βουλής των Ελλήνων και του επιμελητή της έκθεσης, βασικές επιδιώξεις της ήταν η επιθυμία διαδραστικότητας της σύγχρονης τέχνης με το ευρύτερο κοινό και η ευκαιρία που δίνονταν στους δημιουργούς με τα μεγάλης κλίμακας έργα τους, να εκφράσουν ελεύθερα την «αχαλίνωτη» δημιουργικότητά τους (Ναυτεμπορική, 2022). Επίσης, ο οργανισμός *NEON* στην ιστοσελίδα του (<https://neon.org.gr/gr/neon/>), τονίζει πως επιδιώκει να συμβάλει στην προσπάθεια αναβάθμισης της πόλης και της καθημερινότητας του πολίτη αναδεικνύοντας τον πολιτισμό ως μοχλό προόδου και ανάπτυξης. Ενώ, ο ίδιος ο Δασκαλόπουλος, σε διάφορες συνεντεύξεις του, παρουσίαζε άλλοτε τον εαυτό του, με «πλατωνικού τύπου» περιγραφές, ως «προσωρινό θεματοφύλακα του κόσμου των ιδεών» (Παρίδης, 2022) και άλλοτε έκανε δηλώσεις που θύμιζαν μανιφέστα πρωτοποριών της τέχνης όπως : «η τέχνη ανήκει σε όλους» (Λεμονιά, 2022).

Με γνώμονα αυτές τις δηλώσεις, στο κεφάλαιο αυτό θα υποστηριχτεί η άποψη ότι όχι μόνο δεν υφίστανται καινοτομίες στη συγκεκριμένη έκθεση, αλλά πρόκειται για συνήθεις πρακτικές των νέων θεσμικών χώρων τέχνης. Θα αναλυθεί το πώς οι χώροι αυτού του είδους με δικαιολογία την «ανοιχτή προσβασιμότητα» εστιάζουν στον αριθμό των επισκεπτών και στο οικονομικό όφελος ή τον κοινωνικό αντίκτυπο, στόχοι για τους οποίους πρέπει η σύγχρονη τέχνη να είναι θελκτική με κάθε κόστος (Κανιάρη, 2017, σ. 159). Επίσης, οι οργανισμοί σαν το *NEON* συστήνονται με το πρόσχημα της εμπλοκής τους με τις τέχνες ενώ ουσιαστικά είναι εργαλεία των εξευγενιστικών μηχανισμών. Αντιστοίχως, στους σύγχρονους θεσμικούς χώρους τέχνης, σύμφωνα με τον Schubert (όπως αναφέρεται στο Α. Κανιάρη, 2017), προτιμώνται οι μεγάλων διαστάσεων εγκαταστάσεις από τα μεμονωμένα μικρής κλίμακας έργα, διότι οι διοργανωτές θέλουν ένα παθητικό, καταναλωτικό κοινό συνεπαρμένο και καθηλωμένο από το εντυπωσιακό θέαμα που προσφέρουν στην ανάπτυξή τους στο χώρο. Έτσι, παρατίθεται εδώ, ένα ακόμα απόσπασμα δήλωσης του συλλέκτη που είναι διαφωτιστικό για τις αναλύσεις που θα ακολουθήσουν:

...η έννοια της καινοτομίας, της πρωτοπορίας, ήταν αναγκαία και για τη δουλειά μου [...] Όταν το αντικείμενό σου είναι το καταναλωτικό προϊόν, το μυαλό σου είναι στον κόσμο, τι διαφορετικό θα του δώσεις, πώς θα του προκαλέσεις το ενδιαφέρον ώστε να αγοράσει το δικό σου. Αυτή η ανάγκη που ταυτόχρονα εφάρμοζα στη δουλειά μου ήταν και ο χώρος δράσης και σκέψης μου και στην τέχνη [...] Όπως αφοσιώθηκα στη δουλειά μου, στην επιχείρηση, στα προϊόντα και στους καταναλωτές μας, έτσι αφοσιώθηκα και στον χώρο της τέχνης... (Παρίδης, 2022, παρα.10)

Τα λεγόμενα του συλλέκτη και ιδρυτή του *NEON*, σε συνδυασμό με τις προαναφερθείσες επιδιώξεις του οργανισμού στην ιστοσελίδα του, συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ιδέας του «δημοκρατικού μαζικού θεάματος», ευθυγραμμισμένου με τα ήδη παγκοσμιοποιημένα θεσμικά σχέδια τα οποία εργαλειοποιούν τον πολιτισμό και τις τέχνες, σε τεχνοκρατικού και χρηματοπιστωτικού τύπου αναπτυξιακά προγράμματα.

Οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ (1986) ασκούν κριτική στη *βιομηχανία της κουλτούρας* ή της *πολιτιστικής βιομηχανίας* (Adorno, 2000), πριν τις σύγχρονες εξελίξεις στην Τεχνολογία, στη *Δημιουργική βιομηχανία* και την *συμβολική Οικονομία*, βάσει του ραδιοφώνου και των κινηματογραφικών ταινιών της εποχής, ισχυριζόμενοι την απώλεια της ιδιότητάς τους ως μορφές τέχνης και τη μετατροπή τους σε καθαρές «μπίζνες» (1986, 142). Στη σύγχρονη εποχή, η μετατροπή αυτή είναι σχεδόν αυτονόητη και αντιστρόφως, οι νέες μορφές της σύγχρονης τέχνης τείνουν να

ξεκινούν πρώτα ως παραγόμενα προϊόντα πολιτιστικών βιομηχανιών και εκ των υστέρων προσπαθούν διαμέσου των χορηγών τους, να αποδείξουν ότι είναι ποιοτικές μορφές υψηλής τέχνης με κοινωνική χρησιμότητα. Αν και κατά βάθος, αυτή η «κοινωνική λειτουργία» τους συμπίπτει με τα πολιτικά προγράμματα της κυριαρχίας που τα στηρίζει, η οποία προβάλλοντάς τα, επιβάλλει τις αισθητικοποιημένες επιδιώξεις της.

Η ιδέα του *Μαζικού Θεάματος* παρουσιάζεται ως κατεξοχήν πρόοδος, αλλά αντιθέτως δεν μπορεί να φέρει ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές και για τον Αντόρνο αποτελεί ένδειξη παρακμής, τόσο της κοινωνίας όσο και της ιστορίας των τεχνών. Ο ίδιος, τοποθετεί μέσα στον όρο *Πολιτιστική Βιομηχανία*, τα εικαστικά έργα, τα βιομηχανικά αντικείμενα και τα καταναλωτικά προϊόντα, ως ένα συνονθύλευμα στοιχείων που φέρει το «στίγμα του καπιταλισμού». Εντωμεταξύ, το 1936, δημοσιεύεται η πρώτη εκδοχή από, *Το έργο τέχνης στην εποχή τής τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, του Β. Μπένγιαμιν. Εκεί, μέσα από τη θεωρία της απώλειας της *αύρας*, δηλαδή του ιερού, της λατρείας και της γνησιότητας του έργου τέχνης, εξαιτίας των εξελισσόμενων τεχνικών αναπαραγωγής του ως μαζικά παραγόμενου, καταναλωτικού προϊόντος, της εξελισσόμενης πολιτιστικής βιομηχανίας, ο Μπένγιαμιν βλέπει την ήττα του αισθητισμού και της «τέχνης για την τέχνη» από πρωτοποριακά κινήματα όπως του Ντανταϊσμού. Θεωρεί πως η χρήση ευτελών υλικών όπως κουμπιά ή εισιτήρια επιτυγχάνουν την εξάλειψη της *αύρας* των δημιουργημάτων τους στα οποία εντυπώνουν με τα μέσα της παραγωγής το «στίγμα της αναπαραγωγής» (Burger, 2010). Η αισθητικοποίηση της πολιτικής για τον Μπένγιαμιν είναι το αποκορύφωμα της φασιστικής ιδεολογίας.

Ευθυγραμμιζόμενος με τις θεωρίες της μαζικής αναπαραγωγής, την ίδια χρονιά, ο Alfred H. Barr Jr, στην ιστορική έκθεση, *Cubism and Abstract Art*, που οργάνωσε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης, στο οποίο εκείνη την περίοδο ήταν διευθυντής, εξέθεσε σε ισότιμη σχέση τα εικαστικά έργα με τα βιομηχανικά αντικείμενα (Κανιάρη, 2017, 160-161). Καθώς ο Barr άνοιγε ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της αμερικανικής τέχνης και στην θεσμική της συνέχεια, συγχρόνως έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον οι ενστάσεις της κριτικής του Αντόρνο στο προαναφερθέν δοκίμιο του Μπένγιαμιν, με ένα γράμμα του τον Μάρτιο του 1936. Για τον Αντόρνο, μπορεί να υπάρξει διαχωρισμός του απολιτικοποιημένου/αντεπαναστατικού αισθητισμού από εκείνο που ο ίδιος εννοεί ως «αυτόνομη» τέχνη. Η δεύτερη, απομονωμένη και εξιδανικευμένη όπως μπορεί να είναι από τον αλλοτριωμένο καταμερισμό της εργασίας στην καπιταλιστική κουλτούρα, αντικαθιστά το προγενέστερο στοιχείο του ιερού και της μαγείας που προκαλούσε η «αυρική» τέχνη με αυτό που προσεγγίζει μια «κατάσταση ελευθερίας» (Lunn, 1982). Ο Αντόρνο συνέχισε αυτήν την επιχειρηματολογία του και στη *Αισθητική Θεωρία* (2000) αναπτύσσοντας την διαδικασία της *από-αισθητικοποίησης* ως συνειδητής καταστροφής της *αύρας*. Αυτό δεν σήμαινε το τέλος της παραδοσιακής τέχνης μέσω της εξωγενούς παρέμβασης της τεχνολογίας, όπως επιχειρηματολόγησε ο

Μπένγιαμιν, αλλά την εσωτερική της τεχνική ανάπτυξη κατά την οποία οι ιδιότητες της *αύρας* διαβρώνονται εκ των έσω, ως άρνηση στη δημιουργία ενός εντελώς εργαλειακού κόσμου με τον οποίο η τέχνη οδηγούνταν σε μια λειτουργική συμφιλίωση (1982, 155).

Παρ' αυτά, στην σύγχρονη εποχή, ο ρόλος της έκθεσης του A.H. Barr Jr και η εμπλοκή του με έναν από τους ανώτερους κρατικούς θεσμούς της Αμερικανικής τέχνης, είναι ένας από τους καθοριστικούς σταθμούς ενσωμάτωσης της αρνητικής πλευράς της αντορνικής αυτόνομης τέχνης σε μια νεότερη θεσμική τάση μεταμοντέρνας πολιτικής. Ο W.B.Michaels (2011), περιγράφει αυτή την τάση ως μια ηγεμονική μορφή κριτικής της κυριαρχίας και των διακρίσεων που υποτάσσει το πολιτικό κάτω από το οικονομικό, νομιμοποιώντας έτσι παρά απαξιώνοντας τις χαρακτηριστικές ανισότητες που φέρνει ο νεοφιλελευθερισμός. Ένα τέτοιο παράδειγμα στην Αθήνα εμφανίστηκε με την πραγματοποίηση της Documenta 14 (2017) που επέδειξε μια ριζοσπαστικοφανή ατζέντα.

Στην D14 αποφασίστηκε, η μη συνεργασία με γκαλερί για να δημιουργηθεί η εντύπωση της αποστασιοποίησής της από την αγορά της τέχνης, η ενασχόλησή της με την αθηναϊκή οικονομική κρίση, η χρήση χώρων όπως το EAT-ΕΣΑ που ήταν πρώην χώροι βασανιστηρίων επί χούντας και το κάλεσμα πολιτικών και ακτιβιστικών υποκειμένων της παγκόσμιας ακαδημαϊκής διανόησης. Στην πράξη βέβαια, δεν έγινε καμία αναφορά στα τοπικά αυτοοργανωμένα κινήματα και δεν υπήρξε καμία κίνηση διασύνδεσης του πολιτικού λόγου που παραγόταν με τις πολιτικές πρακτικές και τους διεκδικητικούς αγώνες αντίστασης και εξέγερσης. Εν τέλει, η ίδια η D14 αποτελεί αναπόσπαστο εργαλείο του συστήματος της αγοράς, αποδίδοντας στα έργα που επιλέγει μια πνευματική αξία η οποία μέσα στους νόμους της αγοράς μετατρέπεται αυτόματα σε αξία πώλησης.

Ψήγματα των προαναφερθέντων προβληματικών εμφανίζονται ήδη από το 2013, με την ίδρυση του *NEON* που στην αρχή της ιστοσελίδας του ανακοινώνει: « ΧΩΡΟΣ ΜΑΣ Η ΠΟΛΗ», συνδέοντας αυτή τη φορά μια ιδιωτική εταιρική πρωτοβουλία με την «πρωτοπορία» των πολιτισμικών διεργασιών που διαμορφώνουν τους δημόσιους-αστικούς χώρους. Σταδιακά άλλωστε, από τη δεκαετία του 1990, όπως περιγράφει ο Β. Αυδίκος (2014), άρχισε να εμφανίζεται η συζήτηση, μεταξύ κρατών και διεθνών οργανισμών όπως η *UNESCO* και ο *ΟΟΣΑ*, για θεσμική ανάπτυξη των πολιτικών στήριξης των δημιουργικών/πολιτιστικών επιχειρήσεων. Οι σκοποί εστίαζαν στην οικονομική προσφορά που θα μπορούσε να είχε η πολιτισμική βιομηχανία στις εθνικές οικονομίες, στην εξαγωγή των *συμβολικών αγαθών*, τη διάχυση καινοτόμων πρακτικών στην υπόλοιπη οικονομία και την μαζικότερη προσβασιμότητα του κοινού στα *συμβολικά αγαθά*.

Χαρακτηριστικές επιπτώσεις αυτών των θεσμικών παρεμβάσεων στις πολιτιστικές αγορές ήταν αυτή της Ευρωπαϊκής ένωσης η οποία μέσω κοινοτικών πλαισίων στήριξης εννόησε ένα νέο μοντέλο χρηματοδότησης, με το οποίο ενισχύθηκε ο ανταγωνισμός μεταξύ των ιδρυμάτων τέχνης. Αυτά, επιδιώκοντας κρατικές χρηματοδοτήσεις άρχισαν να δίνουν βάρος στην επιχειρηματικότητά

τους και συνάμα να αναζητούν και άλλα είδη χρηματοδοτήσεων από μη κρατικές πηγές. Κάτω λοιπόν από αυτές τις θεσμικές αλλαγές, τα ιδρύματα έπρεπε να λειτουργήσουν μέσα σε ένα κορπορατιστικό πλαίσιο στο οποίο τελικά στερούνται χρηματοδοτήσεων τα λιγότερο «συνεργάσιμα», ανταποδοτικά και «θεαματικά» ιδρύματα και οργανισμοί, από την άποψη εντυπωσιακών event που θα τραβούσαν περισσότερο κόσμο (2014, 163-164).

Αν αυτό δρομολογήθηκε με θεσμικά αναπτυξιακά προγράμματα στην Ευρώπη, ήδη από το 1980, στις Η.Π.Α. προκλήθηκε αναγκαστικά μέσα από τις υπάρχουσες αστικές διαδικασίες της *συμβολικής οικονομίας*, στα μουσεία των αμερικάνικων πόλεων καθώς οι συνεργασίες κρατικών και ιδιωτικών φορέων για προγράμματα επιχορηγήσεων είχαν μειωθεί σημαντικά. Έτσι, τα αμερικανικά ιδρύματα τέχνης έριξαν βάρος στις εμπορικές εγκαταστάσεις τους με είδη δώρων, αναζητούσαν εκθέσεις που θα τραβούσαν περισσότερο κόσμο, αναβάθμιζαν τους συναυλιακούς τους χώρους ή τα εστιατόριά τους. Αυτή η στροφή, άνοιξε τον δρόμο για τον υπόλοιπο κόσμο, σε έναν τύπο τέχνης για πολιτιστική κατανάλωση και μια «υψηλή» τέχνη ως δημόσιο θησαυρό ή τουριστικό αξιοθέατο, απομακρύνοντάς την από το κοινωνικό πλαίσιο το οποίο είχε προέλθει (Zukin, 1995, 13).

Στο δρόμο λοιπόν αυτής της αλλαγής και στην Ευρώπη, από τη δεκαετία του 1990 μέχρι το 2013, εφαρμόστηκαν τέσσερεις προγραμματικές περίοδοι, με αποκορύφωμα την τελευταία, βάση της οποίας διατέθηκαν για έργα και δράσεις που βασίζονται στον πολιτισμό, 6 δις. Ευρώ από το *Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης* (ΕΤΠΑ). Μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο Αυδίκος, ήταν το μεγαλύτερο ποσό που επενδύθηκε ποτέ στον τομέα του πολιτισμού, με επίκεντρο την ανάπτυξη πολιτιστικών υποδομών και πολιτιστικών υπηρεσιών και την ενίσχυση της διακρατικής κυκλοφορίας έργων και προϊόντων. Έτσι, σε αυτήν την περίοδο επικυρώνεται θεσμικά η σχέση του πολιτισμού με την οικονομία της γνώσης και της καινοτομίας και ενισχύεται πλέον επίσημα το «πολιτιστικό επιχειρείν» (2014, 190-193).

Σε αυτό το κομβικό πλαίσιο, ιδρύει ο Δ. Δασκαλόπουλος τον οργανισμό *NEON* και σε χρονικό σημείο κατά το οποίο ξεκινάει μια νέα ευνοϊκότερη προγραμματική περίοδος, του 2014-2020. Αυτή ήδη είχε ξεκινήσει από το 2010, όταν η Ευρωπαϊκή επιτροπή ανακοίνωσε την «Πράσινη Βίβλο για την απελευθέρωση του δυναμικού των κλάδων του πολιτισμού και της δημιουργικότητας» στην οποία για πρώτη φορά γίνεται επιπλέον θεσμικά και επίσημα λόγος, για τις «πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες» στην ΕΕ [*Ανακοίνωση σχετικά με μια ευρωπαϊκή ατζέντα για τον πολιτισμό σ' έναν κόσμο παγκοσμιοποίησης*, COM(2007) 242]. Οι προτάσεις για την συγκεκριμένη περίοδο δημοσιεύθηκαν το 2012 και ανάμεσά τους περιλάμβαναν την σύνδεση των στρατηγικών τοπικής και περιφερειακής ανάπτυξης με του κλάδους για τον πολιτισμό, την διακίνηση των πολιτιστικών έργων, την χρηματοδότηση ΜΜΕ, κρατικών οργανισμών και ΜΚΟ που έχουν σχέση με τους κλάδους του

πολιτισμού. Η συνολική χρηματοδότηση με το όνομα *Δημιουργική Ευρώπη*, έφτανε τα 1,6 δισ. Ευρώ (2014, 194-197).

Το Ελληνικό κράτος ακολουθεί αυτές τις προγραμματικές εξελίξεις, με κομβική έναρξη, το Γ' Κοινοτικό πλαίσιο στήριξης της περιόδου 2000-2006, όπου προσπαθεί να προβεί σε διαρθρωτικές παρεμβάσεις ισορροπίας ώστε τα κονδύλια να μην απορροφούνται κυρίως από την πολιτιστική του κληρονομιά, αλλά να δοθούν και στον τομέα του σύγχρονου πολιτισμού. Συμμετέχει μέσω *ΕΣΠΑ* στις επόμενες ευρωπαϊκές προγραμματικές περιόδους μέχρι το 2020 και για πρώτη φορά εμφανίζεται η αναφορά της Γενικής Γραμματείας Πολιτισμού στην *πολιτιστική/δημιουργική βιομηχανία*. Παρόλα αυτά, αντιγράφει τους γενικούς στόχους της ΕΕ, χωρίς να προσπαθεί να κατανοήσει την λειτουργία των πραγματικών αναγκών στους τοπικούς κλάδους του πολιτισμού και έτσι απουσιάζει η σύσταση εγχώριων πολιτικών. Ωστόσο η *Γ.Γ.Π.* συμπεριλαμβάνει άξονες προτεραιότητας όπως ο συνδυασμός του σύγχρονου πολιτισμού με την τουριστική προβολή και την ενίσχυση της επιχειρηματικότητας των νέων καλλιτεχνών και των ιδιωτικών επενδύσεων (2014, 181-186).

Επομένως, όλη αυτή η ευρωπαϊκού τύπου θεσμική, γραφειοκρατική διαδικασία συνδέεται με έναν δαιδαλώδη, παγκοσμιοποιημένο σχεδιασμό επιχειρηματικότητας των τεχνών, από τον οποίο τελικά αναδύεται και η περίπτωση που ενδιαφέρει τη συγκεκριμένη εργασία, για το είδος της σύνδεσης μεταξύ ενός θεσμού όπως η Βουλή των Ελλήνων, με έναν ιδιώτη επιχειρηματία–συλλέκτη και έναν οργανισμό που η κύρια ενασχόληση του είναι η προώθηση πολιτιστικών προγραμμάτων, στοχεύοντας στον κοινωνικό αντίκτυπό τους. Σκοπός δηλαδή είναι να δειχθεί πως επίκεντρο των θεσμικών σχεδιασμών και της σχέσης τους με την ιδιωτική πρωτοβουλία, είναι η οικονομική ανάπτυξη και η χάραξη πολιτικών που ουσιαστικά απομακρύνονται από τις υποτιθέμενες σύγχρονες τάσεις της τέχνης και πόσο μάλλον από τις πραγματικές κοινωνικές ανάγκες και την καθημερινή ζωή των κατοίκων των πόλεων, ανεξάρτητα από τις δηλώσεις των εμπλεκομένων που διακηρύττουν κάτι διαφορετικό.

Κατά βάθος, η δυναμική του φαινομενικού πολιτισμικού «ανοίγματος» που αναπτύσσεται, προσβλέπει στην κλειστού τύπου προπαγάνδα που περιέγραψαν οι Αντόρνο/Χορκχάιμερ, όπου επιφανειακά δίνεται η ελευθερία σκέψης σε όσα άτομα δεν ακολουθήσουν τον τρόπο σκέψης των αφεντικών τους, όμως τελικά, αυτά απομονώνονται και περιθωριοποιούνται. Τα υπόλοιπα, είτε πείθονται είτε όχι, γίνονται θύματα μιας εξουσίας, από την οποία δέχονται χωρίς αντίσταση αυτό που τους προσφέρει. Με ένα παρόμοιο σκεπτικό, οι νέοι θεσμικοί χώροι σύγχρονης τέχνης, όπως επίσης διαπιστώνουν οι Schubert και Krauss (όπως αναφέρονται στο Κανιάρη, 2017, 162-165), σταδιακά ακολουθούν τις αρχές λειτουργίας της καπιταλιστικής οικονομίας, εγκαταλείποντας τους πνευματικούς σκοπούς τους και μετατρέποντας ακόμη και τους πιο συνειδητοποιημένους αλλά απροειδοποίητους επισκέπτες τους, από πολιτικοποιημένους πολίτες σε μαζικό κοινό παθητικών καταναλωτών.

Εντωμεταξύ, για την ερευνητική περίπτωση της έκθεσης *Dream On*, ανάλογη σημασία παρουσιάζει ο χώρος πραγματοποίησης της, του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου. Το 2000 παραχωρήθηκε η χρήση όλου του κτιρίου από την Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου στη Βουλή των Ελλήνων και εκεί στεγάζονται οι υπηρεσίες της βιβλιοθήκης της Βουλής. Όπως λέει η Μαργαρίτα Γραφάκου, καθηγήτρια αρχιτεκτονικής *EMPI*, το κτίριο αρχικά δημιουργήθηκε από το ελληνικό δημόσιο για να μπορεί να παρακολουθεί τελωνειακά και φορολογικά την διακίνηση των προϊόντων καπνού. Αργότερα, μετά από αυτή τη χρηστική του ιδιότητα, αποφασίστηκε ότι στερούνταν εκείνης της λειτουργίας που θα το «αναζωογονούσε» μαζί με τη γύρω περιοχή του. Το 2008, κατ' ανάθεση της Βουλής, ομάδα καθηγητών του *EMPI* πραγματοποίησε μελέτη για την πολιτιστική αξιοποίηση του. Παρόλα αυτά, το σχέδιο δεν υλοποιήθηκε επειδή ολοκληρώθηκε μέσα στην περίοδο της οικονομικής κρίσης (Παπαντωνόπουλος, 2015). Επομένως, κάποια μέρη του κτιρίου συνέχισαν να παραμένουν αχρησιμοποίητα μέχρι το 2021, όταν ο οργανισμός *NEON*, ανέλαβε τη χρηματοδότηση της αποκατάστασης των συγκεκριμένων μερών.

Στις ενημερώσεις τύπου που έγιναν το 2021 και το 2022 για την ανακαίνιση του καπνεργοστασίου από τον *NEON*, αναφέρεται ότι πρόκειται για ένα διεθνές κέντρο σύγχρονου πολιτισμού υψηλής αισθητικής και λειτουργικής αξίας, ανοιχτό για όλα τα άτομα και την αναβάθμιση της καθημερινότητας τους, συμβάλλοντας στην ανάδειξη της Αθήνας ως σημαντικής μητρόπολης της τέχνης (*NEON*, 2022). Ο Προϊστάμενος της Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών της Βουλής των Ελλήνων, τόνισε ότι συνεργάστηκε με τους ανθρώπους του *NEON* για να δημιουργήσουν ένα χώρο που θα συμβάλλει στην πολιτιστική αναβάθμιση της περιοχής και ο υπεύθυνος αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του *NEON* επισήμανε ότι καθοριστικό στοιχείο της προσπάθειας αυτής ήταν το αποτύπωμα της εγχώριας βιομηχανικής κληρονομιάς και της ανάπτυξης της πρωτεύουσας (Βουλή των Ελλήνων, 2021).

Οι δηλώσεις των παραπάνω συντελεστών, θυμίζουν μια παλιότερη κίνηση πολιτισμικού χαρακτήρα από την κτηματομεσιτική εταιρεία *Oliaros* που το 2007 ίδρυσε τον μη κερδοσκοπικό φορέα *ReMarKM* και συγκέντρωσε 65 ακίνητα στην περιοχή του Κεραμεικού-Μεταξουργείου, για να πραγματοποιήσει εκθέσεις στο πλαίσιο της διοργάνωσης *ReMar*. Πάλι οι στόχοι ήταν η «αναζωογόνηση» της περιοχής, η προβολή του σύγχρονου πολιτισμού και η επαφή με το κοινό. Ωστόσο, από το πρώτο *ReMar*, άρχισαν οι καταγγελίες για εκδίωξη αστέγων από τους χώρους που πραγματοποιήθηκαν οι εκθέσεις (Κατσαούνη, 2014). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα επιστρατεύτηκαν όλοι οι σχεδιασμοί απόκρυψης του εξευγενιστικού προγράμματος με την υποστήριξη των ΜΜΕ και τις προφάσεις των ΜΚΟ για «εθελοντικές και αυτοοργανωμένες πρωτοβουλίες» των κατοίκων. Σύντομα αποκαλύφτηκε, ότι ενεργοποιούνταν η σύγχρονη τέχνη, το lifestyle, η «underground αισθητική», η «οργή» των «δημιουργικών» κατοίκων και των μορφωμένων μεσοαστών που ζητούσαν

αστυνομικές «σκούπες» ενάντια στην εξαθλίωση της περιοχής από τους πρώην «υποβαθμισμένους» κατοίκους της, για να επωφεληθεί η επένδυση real estate του επιχειρηματία Ιάσωνα Τσάκωνα (Βαλλάτος, 2011).

Συγκρίνοντας τις δύο περιπτώσεις, κοινός σκοπός τους είναι η «αναβάθμιση» των περιοχών που βρίσκονται στο επίκεντρο, είτε μέσω της πολιτισμικής αλλαγής χρήσης ενός κεντρικού δημόσιου κτηρίου, ή της οικιστικής πολιτισμικής «αναβάθμισης». Παράλληλα και στις δύο, ιδρύονται εταιρείες/οργανισμοί κερδοσκοπικού ή μη χαρακτήρα κάτω από τις «φιλάνθρωπες βλέψεις» πολύ συγκεκριμένων εύπορων επιχειρηματιών. Η πιο ενδιαφέρουσα σύγκλιση τους πάραυτα, είναι η ταυτόχρονη παρουσία-απουσία των δύο επιχειρηματιών-πρωταγωνιστών. Ο Schubert παρατηρεί (όπως αναφέρεται στο, Κανιάρη, 2017, 180) πως χαρακτηριστικό γνώρισμα στον ύστερο καπιταλισμό είναι ότι το κεφάλαιο και η εξουσία ενώ είναι αδιαμφισβήτητα παρόντα (συνεντεύξεις, δημόσιες δηλώσεις), παραδόξως καθίστανται ταυτοχρόνως αόρατα (μετατόπιση της εφαρμογής των επιδιώξεων τους σε ένα πλήθος θεσμικών διαρθρώσεων). Οι εξουσιαστικές δομές των σύγχρονων επιχειρήσεων και ο τρόπος άσκησης τους είναι δύσκολο να εντοπιστούν, αφού αποτελούνται από ένα πλήθος «συνεργατών» και αποκρύπτουν την κλασική πυραμίδα εξουσίας.

Στην έκθεση *Dream On*, προβλήθηκε ιδιαίτερος η φιλάνθρωπη διάθεση του συλλέκτη των έργων Δ. Δασκαλόπουλου και μεγεθύνθηκε ο διαμεσολαβητικός του ρόλος ανάμεσα στο ευρύ κοινό και τον σύγχρονο πολιτισμό, ενώ από τα ΜΜΕ παρουσιαζόταν ως ένας επιπλέον επιμελητής της έκθεσης και θεωρητικός αναλυτής των έργων, ιδιότητες παραδόξως παρούσες και απύσες, ή μέσω της οικονομικής του εξουσίας που προωθεί πολιτισμικά προϊόντα, ή με το έμπειρο επιχειρηματικό πνεύμα του μεσάζοντα, ή δηλώνοντας μεσολαβητής μεταξύ του καλλιτέχνη, του έργου και του κοινού. Πέρα όμως από το έμμεσο και άμεσο οικονομικό και συμβολικό όφελος του συλλέκτη-επιχειρηματία, προβληματίζει ιδιαίτερα, η σταδιακή εμπλοκή του σε -έστω και επιφανειακά- ζητήματα τέχνης επιφέροντας ένα παράδειγμα του επιμελητή/φιλάνθρωπου/συλλέκτη/επιχειρηματία.

Ως εκ τούτου, αφενός εγείρεται το ερώτημα του τι καταναλώνει το κοινό από εκθέσεις σαν την *Dream On* όπου προβάλλεται έντονα η άποψη του επιχειρηματία που την στηρίζει, ποια είναι η συμβολή των έργων και των καλλιτεχνών της και αφετέρου, ποια θα ήταν τα χαρακτηριστικά της σύνδεσης αυτού του υπό διαμόρφωση πολιτισμικού μορφώματος με τα καθημερινά άτομα και την καθημερινή ζωή. Υπάρχει τελικά κάτι απρόβλεπτο, μη υπολογίσιμο, σε όλα αυτά ή έχουν δοθεί όλες οι απαραίτητες απαντήσεις υπό τη μορφή προβλέψιμων κατευθύνσεων. Προφανώς, συμβαίνει το τελευταίο, διότι το φαινόμενο Δασκαλόπουλος αναδύεται μέσα από τις νέες θεσμικές απαιτήσεις των χώρων τέχνης που θέλουν τα έργα των συλλογών τους να είναι απλώς το υπόστρωμα πάνω στο οποίο, προβάλλονται μηνύματα και εικόνες που συγκροτούν αφηγήσεις. Ο στοχασμός και η εμπειρία που μπορεί να διεγείρουν μετουσιώνεται σε αίσθηση και θέαμα. Η εμπειρία του θεατή μετατρέπεται σε

μια απρόσωπη αίσθηση που καθοδηγείται μέσα από τους κανόνες της προσφοράς και της ζήτησης και αυτό συνεπάγεται πως μέσα από το θέαμα, ο επισκέπτης χάνει το ρόλο του ενεργητικού θεατή που συμμετέχει στη δράση και τα νοήματα που μπορεί να εγείρονται (Α. Κανιάρη, 2017).

Με δηλώσεις υπέρ της «δημοκρατίας του θεάματος» είχε εγκαινιαστεί και η πρώτη έκθεση στους χώρους του πρώην Καπνεργοστασίου, με τίτλο, *Portals/Πύλη*, το 2021, μέσα στην περίοδο του κορωνοϊού, με θέμα ανάλογο, εμπνεόμενο από ένα άρθρο της συγγραφέα Arundhati Roy στο οποίο λέει:

Ότι [...] το ρήγμα που δημιούργησε η πανδημία σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο ανοίγει μια πύλη και μένει να πραγματευτούν οι ίδιοι οι άνθρωποι τη μετάβασή τους μέσα από αυτήν. Ή μπορούν να επιλέξουν να την περάσουν σέρνοντας πίσω τους τα κουφάρια από τις προκαταλήψεις και το μίσος τους, την πλεονεξία τους, τις τράπεζες δεδομένων και τις νεκρές ιδέες τους, τα νεκρά ποτάμια και τους μολυσμένους ουραμούς τους. Ή μπορούν να τη διαβούν ανάλαφρα, με λίγες αποσκευές, έτοιμοι να φανταστούν έναν άλλο κόσμο (Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, 2021, παρα. 14).

Ανεξάρτητα από τα λόγια της Roy και των ιθυνόντων της έκθεσης περί έκφρασης του πλουραλισμού των ιδεών, η διοργάνωση ακολούθησε τις πολιτικές εκείνης της εποχής, προειδοποιώντας πως λόγω των μέτρων υγειονομικού χαρακτήρα πρέπει να γίνεται προκράτηση θέσεων μέσω της εταιρείας *NEON*. Ακόμη δηλαδή και αν το περιεχόμενο των εκθεμάτων ήταν πλουραλιστικού χαρακτήρα, παρ'όλα αυτά η απάντηση στις επιδιώξεις του νοηματικού περιεχομένου της *Portals/Πύλη* και της συγγραφέως Roy δίνεται αδιαμφισβήτητα, με την υπό όρους είσοδο από τους ίδιους τους συνδιοργανωτές της. Η πολιτική που ακολουθείται εκείνη τη χρονιά είναι εμφανής στις δηλώσεις του τότε αναπληρωτή Υπουργού Εσωτερικών σε τηλεοπτικό κανάλι, ότι πρέπει να δοθούν προνόμια στους εμβολιασμένους, προκειμένου να είναι ένα σαφές κίνητρο και να καμφθούν οι αντιστάσεις σε όσους έχουν δεύτερες σκέψεις<sup>7</sup>. Τις δηλώσεις του τότε Υπουργού Ανάπτυξης και Επενδύσεων, ότι πρέπει να είναι επαρκής η ποσότητα των εμβολίων ώστε αυτός που δεν εμβολιάζεται

---

<sup>7</sup> Πέτσας σε ΣΚΑΪ: Αυτά θα είναι τα προνόμια των εμβολιασμένων -Μέσα Ιουνίου οι αποφάσεις. (2021, Ιούνιος 6). Ανακτήθηκε από <https://www.skai.gr/news/politics/petsas-se-skai-ayta-tha-einai-ta-pronomia-ton-emvoliasmenon-mesa-iouniou-oi-apofaseis>

να φαίνεται ότι δεν το ήθελε και όχι ότι δεν βρίσκει ραντεβού<sup>8</sup>. Τέλος, τις δηλώσεις του πρωθυπουργού μέσα στο βήμα της Βουλής, εκθειάζοντας το *Ψηφιακό Πιστοποιητικό*, ένα καταφανές μέσο τεχνολογικού πανοπτικού και υποστηρίζοντας εν μέσω εκβιαστικών υποχρεωτικοτήτων, ότι τη μεγαλύτερη επιτυχία του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτέλεσαν οι μαζικοί υποχρεωτικοί εμβολιασμοί<sup>9</sup>.

Την ίδια χρονιά, ενώ τα φαρμακευτικά σκευάσματα ήδη από τα φύλλα οδηγιών χρήσης και την άδεια υπό όρους που είχαν λάβει, δεν αναγράφουν πουθενά ότι σταματούν τη μόλυνση και τη μετάδοση του ιού, πλέον είχε αρχίσει να κατασκευάζεται μια κατηγορία «δημόσιου κινδύνου» πάνω στα ανεβολίαστα άτομα (από το 2021 θεωρούνταν ανεβολίαστα και αυτά που δεν είχαν κάνει την 2<sup>η</sup> και την 3<sup>η</sup> δόση του εμβολίου) που ως «ανήθικα τέρατα» μολύνουν τον πληθυσμό (Σαμικού & Λ.Τεντόμας, 2023). Άρα μάλλον, ανεξάρτητα από το εικαστικό της περιεχόμενο, η πολιτική της διοργάνωσης έδινε σαφείς οδηγίες για την απάντηση στις επιλογές της Roy. Ο κόσμος περνάει μαζικά την πύλη του θεάματος, σέρνοντας πίσω του, προκαταλήψεις, μίσος, πλεονεξία, τράπεζες δεδομένων, νεκρές ιδέες, νεκρά ποτάμια, μολυσμένους ουρανούς και η τέχνη συναινεί στην εργαλειοποίησή της από τις ελίτ της παγκόσμιας πολιτιστικής/δημιουργικής βιομηχανίας.

Ο Πρόεδρος της Βουλής των Ελλήνων, στην ομιλία που εκφώνησε στα εγκαίνια της έκθεσης *Portals*, (Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, 2021), ακολουθεί μάλλον αθέλητα, τις απόψεις του Βίλχελμ Βόρινγκερ για την αφηρημένη τέχνη όπως εκφράζονται στο, *Αφαίρεση και Ενσυναίσθηση* (1910). Παρομοιάζει τον ιό *SARS-CoV-2* ως «δαίμονα», την περίοδο της υγειονομικής κρίσης ως «δαιμονική κατάσταση» και τους σύγχρονους πολίτες ως «αρχέγονους ανθρώπους» που μέσω της «μαγείας της τέχνης» μετέτρεπαν τις αγωνίες, τους φόβους και τις ανησυχίες τους σε ό,τι καλύτερο είχαν μέσα τους. Ο Βόρινγκερ, δημιούργησε την ιδέα μιας ιεραρχίας του πολιτισμού, με το «πρωτόγονο» στοιχείο να βρίσκεται στο χαμηλότερο επίπεδο και παρουσίαζε τον μοντέρνο άνθρωπο το ίδιο χαμένο και αβοήθητο με τον «πρωτόγονο», απέναντι στην εικόνα του κόσμου (Foster, Krauss, Bois, Buchloch, & Joselit, 2013). Ως εκ τούτου, για τον Βόρινγκερ υπάρχει μια διχοτομία των τεχνών της ενσυναίσθησης (*Empathie*) φιλικών προς τον κόσμο και των τεχνών της αφαίρεσης εχθρικών προς τον κόσμο (Lyotard, 2019, 260-261). Ο πρόεδρος της Βουλής δηλαδή, περιγράφει την ελληνική κοινωνία ως χαμένη και αβοήθητη που για να ξεχάσει τον πόνο της καταφεύγει στην αριστοτελική θεραπεία μέσω μιας ειδικής, με πλατωνικούς όρους, τέχνης φιλικής προς την κοινωνία.

---

<sup>8</sup> Ο Άδωνις Γεωργιάδης στον Άρη Πορτοσάλτε στον ΣΚΑΪ 100.3 FM. (2021, Ιούνιος 7). Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=b2az06ud2VU>

<sup>9</sup> Ομιλία του Πρωθυπουργού Κυριάκου Μητσοτάκη στη Βουλή. (2021, Ιούνιος 8). Ανακτήθηκε από <https://www.primeminister.gr/2021/06/08/26695>

Απέναντι όμως στη αισθητική θεωρία του Αριστοτέλη, αρμόζει περισσότερο στην προκείμενη περίπτωση η θεωρία του Σκεπτικού, Σέξτου Εμπειρικού που λέει ότι το κρασί, η μουσική και η ποίηση αποσπούν για λίγο τον πάσχοντα από τα βάσανά του, γιατί όταν τελειώσουν, αυτός τα ξαναθυμάται (Beardsley, 1989). Προχωρώντας έτσι στις ιδιαιτερότητες του παρόντος, τα προβλήματα της καταπιεσμένης σύγχρονης κοινωνίας όχι μόνο επανέρχονται, αλλά η αισθητικοποίησή τους από τη θεαματικότητα των σύγχρονων έργων τέχνης, είναι απλώς η ωφέλιμη χρησιμότητα που τα προσδίδουν οι θεσμοί για να αποφύγουν την δύναμη της επαναστατικής κριτικής τους. Αν λοιπόν ο ορισμός της αισθητικής, σύμφωνα με τον A.C.Danto (2013, 185-186), είναι το πώς δείχνουν τα πράγματα, σε συνδυασμό με το για ποιους λόγους προτιμάει κανείς να δείχνουν με τον έναν και όχι με τον άλλον τρόπο, τότε θα πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψη τα παρακάτω παρατιθέμενα λόγια του Ζακ Ρανσιέρ:

Αν η τέχνη οφείλει να διαχωριστεί από το εμπόριο, είναι απλώς για να αντιπαραθέσει στις προσφορές και στις υποσχέσεις της εμπορευματικής κατανάλωσης αυτή την πρωταρχική «δυστυχία» του πνεύματος [...] Είναι για να δώσει μαρτυρία για μια αλλοτρίωση που δεν αφήνει περιθώρια να ελαττωθεί, μια αλλοτρίωση σε σχέση με την οποία κάθε θέληση για χειραφέτηση γίνεται το δέλεαρ της θέλησης για κυριαρχία που μας αποσπά από τον ύπνο της καταναλωτικής ζωής μόνο και μόνο για να μας προβάλει στις μοιραίες ουτοπίες του ολοκληρωτισμού (2018, σ. 136).

Ο Ρανσιέρ προσδιορίζει την μη παθητικοποίηση της αισθητικής λειτουργίας, διατηρώντας την συμφωνία των απόψεων των Μπένγιαμιν και Αντόρνο πάνω στις δύο ροπές με τον κοινό πυρήνα που δήλωναν ο μοντερνισμός και η πρωτοπορία. Τη διατήρηση δηλαδή της διχογνωμίας όπου από τη μια προτείνεται η ταύτιση των μορφών της τέχνης με τις μορφές της κατασκευής ενός νέου κόσμου και από την άλλη η αυτονομία της, την διαφυλάσσει από τις πρακτικές της εξουσίας και την αισθητικοποίηση της ζωής από τον καπιταλισμό. Για να υπάρξει μια τέτοια, ενεργή λειτουργία της αισθητικής, τότε ο ορισμός της είναι ο συνδυασμός αυτών των προτεινόμενων λόγων, ενάντια στην ηθική απροσδιοριστία της πολιτικής και της αισθητικής και την απολυτοποίηση της πολιτικής και ηθικής σκέψης,

Στην συνέχεια των δηλώσεων του για το πρώην Καπνεργοστάσιο, ο πρόεδρος της Βουλής, παρέκαμψε τη μελέτη του 2008 των καθηγητών του *ΕΜΠ* και ξεκίνησε εκ του μηδενός, μιλώντας για τα χρόνια της συνεργασίας με τον οργανισμό *NEON* που θα δώσουν ένα ζωντανό στέκι πολιτισμού. Μάλιστα, δήλωσε ότι υπάρχει ουρά για πολιτιστικές δραστηριότητες και ενημέρωσε ότι με την

οικονομική υποστήριξη προγράμματος τεχνικής βοήθειας για αστική ανάπλαση του Υπουργείου Περιβάλλοντος, έχουν ξεκινήσει οι μελέτες ώστε στη συνέχεια να διεκδικηθεί *ΕΣΠΑ* που «ενδεχομένως να ξεπερνά το ονειρικό ποσό των 40 εκατ. ευρώ» για τη μελέτη και αξιοποίηση του Καπνεργοστασίου (Εφημερίς Δημοπρασιών & Πλειστηριασμών, 2022).

Πράγματι το 2023, ανακοινώνεται η ομαδική έκθεση του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ) και αντίστοιχα αναρτάται από το Υπουργείο Ανάπτυξης και Επενδύσεων, η πράξη για την εκπόνηση ενός σχεδίου αποκατάστασης και αξιοποίησης του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου με τη μορφή *Master Plan* και η κατάρτιση αναλυτικού «Οδικού Χάρτη» των ενεργειών διασφάλισης της χρηματοδότησης του έργου, στο πλαίσιο του *ΕΣΠΑ* 2021-2027 (LifO Newsroom, 2023). Εντούτοις, τα εγκαίνια της έκθεσης του *ΕΕΤΕ* πήραν τη μορφή διαμαρτυρίας απέναντι στο Υπουργείο Πολιτισμού, έχοντας τα έργα καλυμμένα στο χώρο του πρώην Καπνεργοστασίου, εξαιτίας της καθυστέρησης μιας, πάραυτα, πενιχρής χρηματοδότησης και για την κωλυσιεργία του *ΥΠΠΟΑ* σε σχέση με την εκταμίευση της (Σπίνος, 2023).

Επομένως, όπως φαίνεται και στις δηλώσεις του Προέδρου της Βουλής των Ελλήνων, από την ανάθεση ανακαίνισης του καπνεργοστασίου, την «επιθυμία της διαδραστικότητας της σύγχρονης τέχνης με το ευρύτερο κοινό», μέχρι τα «ονειρικά» ποσά των 40 εκατ. ευρώ, πως κυρίως απευθύνεται σε μια πιο συγκεκριμένη πλευρά του κόσμου της σύγχρονης τέχνης, εκείνης που συνεργάζεται απόλυτα με τους θεσμούς κάτω από μια καθορισμένη ιδέα «ανοιχτότητας». Το *ΕΕΤΕ* και το *ΕΜΠ* είναι κρατικοί θεσμοί με πολύ συγκεκριμένες επιδιώξεις, αλλά μάλλον ιεραρχικά ασθενέστεροι σε σχέση με εκείνων που κυριαρχούν εντός των εξουσιαστικών μηχανισμών.

Οι Αντόρνο-Χορκχάμερ (1986, 156), έχουν περιγράψει τις βαθμίδες προσαρμοστικότητας στην πολιτισμική βιομηχανία, σε σχέση με την απόκτηση οικονομικής δύναμης ή αδυναμίας. Θεωρούν πως η καπιταλιστική παραγωγή φυλακίζει τόσο την ψυχή και το σώμα των εξαπατημένων μαζών, ώστε καταλήγουν να ποθούν αυτό που έχουν οι «επιτυχημένοι», επιμένοντας να υιοθετούν την ιδεολογία που τους σκλαβώνει. Η έκθεση του *ΕΕΤΕ*, στον «ανοιχτό δημόσιο χώρο» του Καπνεργοστασίου, πραγματοποιήθηκε χωρίς προκράτηση θέσεων, (άλλωστε τα υγειονομικά μέτρα εκείνη την περίοδο είχαν σχεδόν τελειώσει), ωστόσο, η «ελεύθερη» είσοδος γίνονταν με την επίδειξη αστυνομικής ταυτότητας, αποκλείοντας τους ανθρώπους χωρίς χαρτιά (ανιθαγενείς, προσφυγικές και μεταναστευτικές ομάδες). Το θέμα λοιπόν της «ανοιχτότητας» δεν λύνεται μόνο με διαμαρτυρίες ή θεσμική τήρηση ειδικών προγραμμάτων συμπερίληψης, αλλά με την άνευ όρων άρση των διαχωρισμών, η οποία επιτυγχάνεται απλούστατα έχοντας ελεύθερη είσοδο στον δημόσιο χώρο που προπαγανδίζεται ως «ανοιχτός», χωρίς επιδεικτικές και ανεδαφικές υποσχέσεις. Βέβαια, το θέμα της απόκτησης άδειας παραμονής ή ιθαγένειας, όπως φαίνεται με το εμπόριο της «χρυσής βίζας»/«χρυσών

διαβατηρίων»<sup>10</sup>, ιδίως σε χώρες που διατηρούν υπεράκτιες εταιρείες (offshore company) όπως η Κύπρος, είναι ένα προσοδοφόρο μέσο της παγκόσμιας επιχειρηματικότητας που συμβάλλει στην επέκταση των εξευγενιστικών οικιστικών προγραμμάτων και ένα σύγχρονο εργαλείο περαιτέρω διακρίσεων και αποκλεισμών.

Με ό,τι ως τώρα έχει δειχθεί, προκύπτει πως οι υπερφίαλες θεσμικές υποσχέσεις για επίκληση της διεξόδου από την κρίση και για ελεύθερη συμμετοχή, συνοδευόμενες από την εκμετάλλευση του «δημοκρατικού, μαζικού, πολιτισμικού θεάματος» χρησιμοποιούνται για να λειάνουν τις πολιτικές επιβολής εν μέσω της κρίσης. Ενώ λίγο μετά από αυτήν, ενεργοποιούν την μαζική συναίνεση, καλυμμένη με την πρωτοποριακή φράση της «συμμετοχικής διάδρασης», κάτι που επίσης επιβάλλεται μέσω συγκεκριμένων πολιτικοοικονομικών επιδιώξεων. Άλλωστε, ο Μαρκούζε (1971) ισχυρίζεται πως η ελευθερία μέσα από τον δρόμο της οικονομίας είναι αδύνατη και ο μόνος τρόπος για να επιτευχθεί, είναι η απελευθέρωση του ανθρώπου από αυτήν και τον καταναγκασμό που ασκεί με τις οικονομικές σχέσεις.

Σύμφωνα επίσης με τον Μαρκούζε, οι τέχνες είναι οι δυνάμεις που η μόνη παραγωγική τους κατεύθυνση θα έπρεπε να προσανατολίζεται στην διάδοση και την επίτευξη της πνευματικής ελευθερίας και την αποκατάσταση της ατομικής σκέψης. Αντιθέτως, αποπροσανατολιστικές διοργανώσεις σαν αυτές που περιγράφονται, κατασκευάζουν αυτό που ονομάζει ο ίδιος «κοινή γνώμη». Η σύγχρονη τέχνη θα έπρεπε να είναι μια αληθινή ανάγκη του κόσμου και όχι μια εξωγενής, «αξιακή» επιβολή, ετεροκαθορισμένη από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τα μεθοδευμένα θεσμικά, ιδιωτικά και κρατικά κοινωνικοπολιτικά συμφέροντα των εξουσιαστικών μηχανισμών. Αυτή η ελευθερία του ατόμου, η αυτονομία του Μαρκούζε, ευθυγραμμίζεται με την νιτσεική άποψη για την τέχνη ως δημιουργική μεταμόρφωση του κόσμου και επομένως του εαυτού και δεν καθορίζεται από κανέναν θεσμό, νόμιμη διεκδίκηση ή δικαστικό σύστημα.

Οι Μαρκούζε, Αντόρνο και Χορκχάιμερ, υπογραμμίζουν το πόσο καταπνίγει τις ανάγκες για απελευθέρωση η βιομηχανική-πολιτισμική κοινωνία στηρίζοντας την τάση για κατανάλωση και παραγωγή περιττών αναγκών, την διατήρηση απατηλών ελευθεριών, τη λογοκριμένη ειδησεογραφία (κάτι που κορυφώθηκε στην περίοδο της υγειονομικής κρίσης). Η διαφορετική αντιμετώπιση των μελετών του ΕΜΠ σε σχέση με το ΝΕΟΝ και των εκθέσεων της συλλογής Δασκαλόπουλου και της

---

<sup>10</sup> Πρόκειται για την μόνιμη άδεια διαμονής (golden Visa) ή την παραχώρηση ιθαγένειας (golden passport) σε επενδυτές, η οποία αγοράζεται με πολλές χιλιάδες ή εκατομμύρια ευρώ, με προϋπόθεση να επενδύσουν επιχειρηματικά στις χώρες από τις οποίες αποκτούν είτε την άδεια διαμονής ή την ιθαγένειά (citizenship). Στην Ελλάδα υπάρχει μόνο η golden Visa που ανέρχεται από 250.000 μέχρι 800.000 ευρώ, αναλόγως των κατηγοριών για επενδύσεις σε ακίνητη περιουσία. Οι τιμές αλλάζουν από χώρα σε χώρα σύμφωνα με έναν παγκόσμιο τιμοκατάλογο αγοράς τους.

ομαδικής του *EETE* στο πρώην Καπνεργοστάσιο, είναι εύλογα παραδείγματα. Όταν ενδύεται κάποιο άτομο με την στολή που η πολιτιστική/δημιουργική βιομηχανία αποκαλεί σύγχρονη τέχνη/δημιουργία, όχι μόνο δεν βγαίνει από την καταπίεσή του, αντιθέτως, αναγκάζεται σε συνεργασία εδραίωσης των αναγκών που δημιουργεί αυτός ο όρος, ώστε να διατηρηθεί η κυριαρχία των εξουσιαστών απέναντι στα καταπιεσμένα άτομα, ανάμεσα στα οποία συνεχίζει να ανήκει και αυτό το ίδιο.

### 2.0.1 Η περίπτωση του συλλέκτη/επιχειρηματία/φιλάνθρωπου Δ. Δασκαλόπουλου

Στη συνέχεια, ξεκινώντας από μια συνοπτική ανάλυση των δραστηριοτήτων του Δασκαλόπουλου, θα σκιαγραφηθεί διεξοδικότερα το προφίλ του ως εύπορου κεφαλαιοκράτη επιχειρηματία που εκ των πραγμάτων, ακολουθεί τις εξελίξεις των παγκόσμιων επιχειρηματικών μοντέλων. Θα υποστηριχτεί ότι από την φιλανθρωπική κίνηση δωρεάς της συλλογή του, όχι μόνο δεν ζημιώθηκε ή «θυσιάστηκε» για την τέχνη, αλλά ήταν μια στρατηγική επιχειρηματικής διαχείρισης που τον ωφέλησε. Συγχρόνως θα δειχθεί ότι η φιλανθρωπία του Δασκαλόπουλου, είναι επακόλουθη μιας τάσης που υπάρχει εδώ και χρόνια στο ελληνικό και παγκόσμιο επιχειρηματικό γίγνεσθαι, η οποία δεν μειώνει αλλά αυξάνει τις κοινωνικές ανισότητες, ενώ σίγουρα δεν αυξάνει το ενδιαφέρον του κόσμου για την σύγχρονη τέχνη, παρά μόνο περιστασιακά. Τελικά θα αναδειχθούν οι συγκυρίες που εκμεταλλεύτηκε για να επιτύχει τη μαζική διάχυση των εντυπώσεων πως πρόκειται για έναν γενναιόδωρο φιλότεχνο που κάνει θυσίες για την πρόοδο της σύγχρονης τέχνης.



Εικόνα 10. Φωτογραφία του Δ. Δασκαλόπουλου από τη λήψη της διάκρισης OBE του Τάγματος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, το 2023. (<https://www.gold.ac.uk/honorands/dimitris-daskalopoulos-/>)

Ο Δ. Δασκαλόπουλος, έχει ένα ενεργητικό γεμάτο από τίτλους και βραβεία, εγχώρια και διεθνή<sup>11</sup>. Μεταξύ αυτών, υπήρξε πρόεδρος του *Σ.Ε.Β.* (Σύνδεσμος Επιχειρήσεων και Βιομηχανιών) διατελώντας τη θητεία του εν μέσω της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα. Ίδρυσε την αστική μη κερδοσκοπική οργάνωση *διαΝΕΟσις*, με στόχο την επίλυση οικονομικών και κοινωνικών προβλημάτων της Ελλάδας. Έγινε πρόεδρος του *Collections Council* του *Solomon R. Guggenheim Foundation*. Το 2014, η διεθνής ένωση επιμελητών *ICI* του απονέμει το Βραβείο *LEO* 2014 για τη

<sup>11</sup> Πρόεδρος της εταιρείας, *ΔΕΛΤΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΩΝ Α.Ε.* παίρνοντας τη θέση του πατέρα του και της επιχείρησης *VIVARTIA Α.Ε.* Επενδυτής του *DIORAMA H.G. Fund*. Ενεργό μέλος των συμβουλίων: *Museum of Contemporary Art of Chicago*, *Leadership Council of New Museum*, *Tate International Council* και συνιδρυτής του *Whitechapel Future Fund*.

«διορατική προσέγγισή του στη συλλογή του και το έργο του μέσω της ίδρυσης του οργανισμού *NEON*». Το 2018 έλαβε τιμητική διάκριση στο πλαίσιο του *Guggenheim International Gala* για τη συνολική προσφορά και υποστήριξή του στο χώρο των τεχνών. Το 2023 έλαβε τη διάκριση *OBE* του Τάγματος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας ως αναγνώριση της συμβολής του στον χώρο των τεχνών και της φιλανθρωπίας, ενώ η φιλανθρωπική του δράση στη βρετανική κοινωνία σε σχέση με τις τέχνες αναγνωρίστηκε με την ονοματοδοσία της *D.Daskalopoulos Gallery* στην *Whitechapel Gallery* (2022) και την απονομή τιμητικού διδακτορικού από το *Goldsmiths, University of London* (2023), [«Δημήτρης Δασκαλόπουλος (βιομήχανος)», 2023].

Η μεγάλη ιστορία τίτλων και βραβείων συνοδεύεται και από μια μεγάλη ιστορία συνδυασμού πολιτικών και επιχειρηματικών δράσεων. Η εταιρεία του *VIVARTIA A.E.* στην οποία βασικός μέτοχος ήταν η οικογένεια του, έδωσε ένα μεγάλο μέρος των μετοχών, το 2007, στην *MARFIN INVESTMENT GROUP A.E.* όταν εκτελεστικός πρόεδρος της ήταν ο Ανδρέας Βγενόπουλος. Το όνομα του Βγενόπουλου και της *MARFIN* συνδέθηκαν με δύσκολες στιγμές εκείνης της περιόδου, όπως με την τραγωδία εμπρησμού ενός υποκαταστήματος τράπεζας της επιχείρησης στην διάρκεια διαδηλώσεων ενάντια στην κρίση, την κλήτευση του από τη Βουλή σχετικά με την εμπλοκή της *MARFIN* στην πώληση του *OTE* και τις αγωγές του ιδίου σε πολιτικούς, όπως στον τότε πρόεδρο αριστερού κοινοβουλευτικού κόμματος, με τον οποίο εκείνη την περίοδο ο Δασκαλόπουλος έτρεφε σχέσεις.

Εντωμεταξύ, τον Δασκαλόπουλο, η πώληση των μετοχών στη *MARFIN* τον ωφέλησε. Έβγαλε τους λογαριασμούς του, εκατομμυρίων ευρώ, στο Λουξεμβούργο, προκαλώντας απορία στους Έλληνες και Γερμανούς αξιωματούχους, στο γιατί η ελληνική επιχειρηματικότητα δεν βοηθάει φέρνοντας λεφτά στην Ελλάδα, για το ξεπέρασμα της κρίσης (Χριστοδούλου, 2014). Πράγματι έμεινε αμέτοχος για 5 χρόνια μετά την *VIVARTIA*, αν και πρόεδρος του *ΣΕΒ* μέσα σ' εκείνη τη δύσκολη περίοδο και μόνο όταν η ύφεση έφτασε στα τελευταία στάδια -βάζοντας στο οικονομικό παιχνίδι και την κόρη του-, εξαγόρασε 2 ραδιοφωνικούς σταθμούς και 3 εταιρείες<sup>12</sup>. Επιπροσθέτως, οι επενδύσεις του παραμένουν κερδοφόρες. Μάλιστα, μια από τις εταιρείες που μετέχει σέ ένα από τα *Fund*<sup>13</sup> του, το 2024, στον απόηχο των διαδοχικών φυσικών καταστροφών που έπληξαν την Ελλάδα, κατάφερε να εμφανίσει κέρδη (Γκίτση, 2024).

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η L. McGoeys, το 2014, στην ίδια περίοδο δηλαδή των εξελίξεων που περιγράφηκαν έως τώρα σε σχέση με το *NEON* και τον Δασκαλόπουλο, στο κεφάλαιο ενός άρθρου της, ξεκινάει με τον τίτλο, *Η Αυτοκρατορία της Γενναιοδωρίας*, για να περιγράψει τον

---

<sup>12</sup> Τους “Έν Λευκώ” και “Play 88,9”, τη Ζυθοποιία Αταλάντης και τις εταιρείες *Korres* και *Megas Yeeros*.

<sup>13</sup> Το *DIORAMA Hellenic Growth* επενδύει σε επιχειρήσεις από συσκευασίες προϊόντων μέχρι φαρμακευτικά γενόσημα και έχει την εταιρεία *Damavand* που δραστηριοποιείται στην επεξεργασία βιομηχανικής τομάτας.

νεολογισμό, *Φιλανθρωποκαπιταλισμός* (Philanthrocapitalism) όπως χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά, το 2006, σε άρθρο του περιοδικού, *The Economist*, από τους M. Bishop και M.Green. Ο όρος υποστηρίχθηκε από επιχειρηματίες που είχαν κάνει περιουσίες κυρίως σε κλάδους όπως ο χρηματοοικονομικός και ο τεχνολογικός και καθοδηγείται από την επιθυμία να αναγάγει τη φιλανθρωπία, σε μια στρατηγική καινοτόμων μοντέλων χρηματοδότησης. Στην τάση αυτή εισχώρησαν επίσης πολλά ιδρύματα, υποστηρίζοντας τη νέα μορφή φιλανθρωπίας που η αποτελεσματικότητά της, θα την καθιστούσε επικερδή βιομηχανία. Ο *φιλανθρωποκαπιταλισμός*, με λίγα λόγια, προσπαθεί να αποδείξει ότι ο καπιταλισμός μπορεί να εργάζεται για το καλό της ανθρωπότητας μέσω τεραστίων μεγεθών δωρεών (McGoe & Thiel, 2018).

Η T. Kuldova (2017) χαράσσει μια γενεαλογία της νέας τάσης ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1970. Τότε, παρατηρείται η άνοδος των νεοφιλελεύθερων οικονομικών πολιτικών, η υποχώρηση του κράτους πρόνοιας υπέρ ενός κράτους ασφάλειας που οδήγησε στην αποπολιτικοποίηση της πολιτικής, την άνοδο των ακραίων ανισοτήτων, την ιδιωτικοποίηση δημόσιων περιουσιών και την στροφή του κράτους προς τον ιδιωτικό τομέα. Για την Kuldova, αυτή είναι μια σειρά αιτιών που έφερε τον *φιλανθρωποκαπιταλισμό* και τους Παγκόσμιους Οργανισμούς Εμπορίου που είναι οι κύριοι υπαίτιοι για την περαιτέρω εκμετάλλευση των εργαζομένων, την καταστροφή του περιβάλλοντος και των οικονομικών κρίσεων. Συμπληρώνοντας, ο I.Karoor (2016) επισημαίνει πως η νεοφιλελεύθερη απορρύθμιση των οικονομικών αγορών, ιδίως στις δεκαετίες 1980-90, συνοδεύτηκαν από την ανάδυση της «οικονομίας της πληροφορίας». Την περίοδο αυτή παρατηρήθηκε άνοδος του πλούτου η οποία αύξησε τις κοινωνικές ανισότητες και έφερε στο προσκήνιο την περίπτωση των υπερπλούσιων (super-rich). Η ανάλυση του Karoor εστιάζει σε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που προέκυψαν εκείνη την εποχή, των Γκέιτς και Σόρος που εξελίχθηκαν σε διασημότητες, κυρίως ως οι πλουσιότεροι άνθρωποι στον πλανήτη και σε πρωτοπόρους υποστηρικτές της νέας τάσης του *φιλανθρωποκαπιταλισμού*, δίνοντας με θεαματικούς τρόπους, εκατομμύρια, σε δωρεές.

Οι *φιλόανθρωποι* σαν τους Δασκαλόπουλο, Γκέιτς, Σόρος, κτλ. προσβλέπουν σε μια σύνδεση με τον ευεργετισμό που επικρατούσε στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, κυρίως τον 19<sup>ο</sup> αι. με αρχές του 20<sup>ου</sup>, όμως από αυτόν διαφέρουν στα εθνικά, αποικιοκρατικά και θρησκευτικά αίτια που πια ισχύουν με διαφορετικές μορφές. Μοιάζουν όμως στη συνεργασία και την ενθάρρυνση τους από τις κρατικές πολιτικές και την προβολή μιας «αγιοποιημένης» εικόνας τους που καταφέρνει να γίνει αποδεκτή από τη μερικώς ενημερωμένη ή παραπλανημένη κοινωνία. Σε αυτό συμβάλλουν τα ΜΜΕ και οι σύγχρονες μορφές κοινωνικής δικτύωσης που σε ένα μεγάλο ποσοστό βρίσκονται κάτω από την ιδιοκτησία τους.

Η νέα φιλανθρωπία στρέφεται προς τη δημόσια πολιτική και ενώ επίσημα ανεξαρτησία από τις κυβερνητικές προτεραιότητες, παράλληλα στοχεύει να επηρεάσει τις αποφάσεις και τις δράσεις των υπεύθυνων χάραξης πολιτικής (Hay & Muller, 2014). Οι Γκέιτς και Σόρος υποστηρίζουν επιφανειακά,

«αριστερούς» και κοσμοπολίτικους σκοπούς, όπως η δημοκρατική μεταρρύθμιση και η παγκόσμια υγεία και πολλοί μιμητές τους δισεκατομμυριούχοι κάνουν δωρεές υπέρογκων ποσών σε ιδρύματα και οργανισμούς του πολιτισμού και των τεχνών, όπως ο Τσαρλς Σάατσι. Μια ανάλογη αντιστοιχία υπάρχει και στις «δημοκρατικές» δηλώσεις του Δ. Δασκαλόπουλου του τύπου: «η τέχνη ανήκει σε όλους» και η φευγαλέα σχέση του με ελληνικό, αριστερό πολιτικό κόμμα. Σε όλες τις περιπτώσεις όμως, οι πολιτικές που τελικά ενισχύονται, είναι αυτές των περαιτέρω ανισοτήτων, της κερδοσκοπίας, της ιδιωτικοποίησης και της επιχειρηματικής διακυβέρνησης.

Ο Γκέιτς, από την εποχή της Microsoft, ως πρωτοπόρος της παγκόσμιας βιομηχανίας λογισμικών προγραμμάτων, πρωτοστάτησε στην εκμετάλλευση κυρίως του γυναικείου δυναμικού και των περιοχών όπως η Νότια-Νοτιοανατολική Ασία, με φτηνή και ανασφάλιστη εργασία (sweatshops) και ενίσχυσε την τηλεργασία. Επιπλέον, με το ίδρυμα που έχει με τη σύζυγό του -συνεχίζοντας την παράδοση των οικογενειοκρατικής πλουτοκρατίας όπως και ο Δασκαλόπουλος-, έχει δεχτεί κριτική γιατί οι δωρεές τους στον τομέα της υγείας, τείνουν σε μια στενότερη προσέγγισή της, επιδοτώντας πολύ συγκεκριμένες επιστημονικές έρευνες, κυρίως πάνω στην βίο-φαρμακευτική. Τελικά, αρκετές από τις επιδοτήσεις του ιδρύματος, πηγαίνουν σε πετρελαϊκές εταιρείες που οι δραστηριότητες τους βρίσκονται σε σχέση ανταγωνιστική με τα προγράμματα υγείας (Karoog,2016,120-121).

Ο Σόρος είναι πρωτοπόρος των επιχειρήσεων των αμοιβαίων κεφαλαίων (hedge fund) που κερδίζουν από τη νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, κάτι που είναι και επίκεντρο των επιχειρήσεων του Δασκαλόπουλου. Αυτές οι επιχειρήσεις είναι πολύπλοκες, σκοτεινές, σε μεγάλο βαθμό αλληλεξαρτώμενες και δύσκολες στον εντοπισμό τους. Πολλές είναι εικονικές ή και πλασματικές, μετακινούμενες οπουδήποτε σε ταχύτητα φωτός. Συν τοις άλλοις, τα πανεπιστήμια που χρηματοδοτεί ο Σόρος σχετίζονται με την Παγκόσμια Τράπεζα, την επιχειρηματική διακυβέρνηση και τις εκπαιδευτικές πολιτικές διαχείρισης της παγκοσμιοποίησης (Karoog,2016, 123-124).

Το 2008, στην κορύφωση της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, ο Γκέιτς, άρχισε μια επιθετική εκστρατεία για την παρουσίαση ενός νέου παραδείγματος: «του δημιουργικού καπιταλισμού» (creative capitalism). Σε μια ομιλία του, στο *Παγκόσμιο Οικονομικό Φόρουμ*, το όριζε ως μια νέα προσέγγιση όπου οι κυβερνήσεις, οι επιχειρήσεις και οι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί θα δουλεύουν μαζί για να σχεδιάσουν την ακτίνα δράσης των δυνάμεων της αγοράς, έτσι ώστε να έχουν κέρδος και με σκοπό να μειωθούν οι παγκόσμιες ανισότητες (McGoey, Thiel , & West, 2018). Μερικά χρόνια αργότερα, το ίδρυμά του που χρηματοδοτεί προγράμματα υγείας, επένδυσε στην Coca-Cola η οποία χρηματοδοτούσε πανεπιστημιακές μελέτες που αποδείκνυαν ότι η υπερβολική χρήση ζάχαρης δεν οδηγεί στην παιδική παχυσαρκία.

Οι ομιλίες σαν την παραπάνω και οι κινήσεις γενναιοδωρίας από τους κατέχοντες σαν τους Γκέιτς, Σόρος, Δασκαλόπουλο, λειτουργούν καταλυτικά στην βελτίωση της εικόνας τους και σε

συνδυασμό με την άγνοια του ευρύτερου κοινού, μπορούν να «ξεπλύνουν» τις όποιες επιχειρηματικές τους βλαπτικότητες. Η Kuldova (2017), χαρακτηρίζει τον *Φιλανθρωποκαπιταλισμό* ως *φανταστικό ιδεολόγημα* (ideological fantasy) όπου οι φιλάνθρωποι απαντάνε στο ερώτημα του πως μπορούν να πείσουν τον κόσμο πως δεν είναι άκαρδοι και άπληστοι και να νομιμοποιήσουν την ήδη υπάρχουσα εξουσία τους αποκτώντας υποστήριξη παρόλες τις εγκληματικές τους ενέργειες. Εντωμεταξύ, την ίδια χρονιά με την προαναφερθείσα ομιλία του Γκέιτς, υπήρξε μια ομιλία του τότε υπουργού οικονομικών της ελληνικής κυβέρνησης, σε συνέδριο με θέμα τις χορηγίες. Εκεί, απευθυνόμενος στους Έλληνες επιχειρηματίες, επικαλέστηκε το ευεργετικό πνεύμα του έθνους που έχει κάνει τόσα πολλά, όλους αυτούς τους αιώνες, έχοντας τόσους πολλούς εθνικούς ευεργέτες, «κάτι που ζηλεύουν οι ξένοι» (Αναστασιάδης, 2011). Ενώ πέντε χρόνια αργότερα, με την ιδιότητα του προέδρου του *ΣΕΒ*, ο Δασκαλόπουλος μιλάει για την ελληνική κρίση σε μια εκδήλωση λέγοντας τα παρακάτω λόγια:

Εμείς, οι άνθρωποι της αγοράς, γνωρίζουμε καλύτερα από κάθε άλλον ότι η χώρα μας δεν θα βγει από την κρίση αν δεν αλλάξει το μοντέλο ανάπτυξης που την έφερε εδώ [...] Η μετάβαση σ' ένα νέο μοντέλο ανάπτυξης, απαιτεί βαθιές αλλαγές στη νοοτροπία, στις συμπεριφορές, στις αξίες. Προϋποθέτει αποφασιστικότητα και συνέπεια σε όλα τα μέτωπα [...] Πώς θα έρθει, λοιπόν [...] η σύγχρονη και βιώσιμη σε διεθνές πλαίσιο ανάπτυξη; Το σημερινό περιβάλλον δεν βοηθά<sup>14</sup>.

Οι παραπάνω δηλώσεις συγκρινόμενες με εκείνες του Γκέιτς, δείχνουν ότι οι κινήσεις του Δασκαλόπουλου για την ίδρυση οργανισμών που ασχολούνται με τον πολιτισμό όπως ο NEON και η επένδυση σε συλλογή σύγχρονων έργων τέχνης, δημιούργησαν πράγματι ένα νέο μοντέλο ανάπτυξης, όχι για να βγει η χώρα από την κρίση, αλλά για να ωφεληθεί ο ίδιος ώστε να αποκτήσει διεθνή αναγνώριση. Κάτι που δεν θα κατάφερνε μόνο με την εγχώρια εμπορική επιχειρηματικότητα και χρειαζόταν την παγκοσμιοποιημένη πολιτισμική/δημιουργική βιομηχανία για να το πετύχει. Όμως οι επιτυχίες του παραμένουν προσωποποιημένες και μονομερείς. Η δωρεά του δεν πήγε στην εκτόνωση των τοπικών κοινωνικών προβλημάτων και η σχέση του με τις τέχνες περιορίζονται στο στενό θεσμικό πλαίσιο σχέσεων με μουσεία, ιδρύματα και κρατικούς φορείς.

---

<sup>14</sup> Δ. Δασκαλόπουλος: Η έξοδος από την κρίση απαιτεί νέο μοντέλο ανάπτυξης, (2014, Ιανουάριος 15). Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2014/01/15/finance/d-daskalopoylos-i-eksodos-apo-tin-krisi-apaitei-neo-montelo-anaptyksis/>, παρα. 5.

## 2.1 Annette Messager, *Dependance/Independence*, (Εξάρτηση /Ανεξαρτησία)



Εικόνα 11. Annette Messager, *Dependance/Independence*, 1995/6, Εγκατάσταση.

(<https://www.archaiologia.gr/blog/2022/06/10/dream-on--στο-καπνεργοστάσιο/>)

Συνθέτοντας τις μέχρι τώρα διαπιστώσεις για τις νοοτροπίες που διαμορφώνονται μέσω της διαίωσης ανάλογων συνθηκών, εκείνο που προβληματίζει περισσότερο, είναι ο ρόλος της σύγχρονης τέχνης κάτω από την επιρροή τους, κατά τη διάρκεια της σύλληψης, της υλοποίησης της και της μεθόδευσης του τρόπου κοινοποίησης της. Κάτω από αυτό το σκεπτικό, επιλέχθηκε από την έκθεση *Dream On*, το έργο της A.Messager, *Dependance/Independence* (Εξάρτηση/Ανεξαρτησία), εστιάζοντας στη σχέση του με τις τεχνικές ταριχεύσεων των μη ανθρώπινων όντων, ώστε να διερευνηθεί αποτελεσματικότερα το εύρος της επίδρασής του, στη διαμόρφωση των εξουσιαστικών σχεδιασμών του αστικού περιβάλλοντος. Θα εξεταστεί σε ποιο βαθμό, το περιεχόμενο και η τεχνική του έργου ακολουθούν έναν ρόλο σύμφωνο με τις βλέψεις της πολιτιστικής/δημιουργικής βιομηχανίας που το προβάλλει ως έργο διακεκριμένης ποιότητας και αισθητικής. Παράλληλα, θα αναλυθεί το αν ακολουθεί συνολικά τις πρακτικές λειτουργίες που του προσδίδουν ή αν διατηρεί και πόσο είναι εφικτό να διατηρήσει, ένα ποσοστό μιας δικής του ελευθερίας/αυτονομίας. Εντέλει, πέρα από την τάση να γίνει αποκλειστικό παράγωγο οικονομικής αξίας, θα συζητηθούν οι περιπτώσεις που μπορεί να εμπεριέχει και άλλου είδους προεκτάσεις εκτός της αξίας του ως προϊόν πολυτελείας, ποιες μπορεί να είναι αυτές και ποιους σκοπούς εξυπηρετεί.

Σε ένα άρθρο της για την έκθεση *Dream On*, η δημοσιογράφος Ε. Νικολακάκη (2022) αναφέρει πως οι θεματικές των εκθεμάτων της κινούνται γύρω από τη φτώχεια, το δράμα της ζωής και του θανάτου, τα στοιχεία του «φυσικού περιβάλλοντος», τον καταναλωτισμό, τον καπιταλισμό και μέσω αυτών ενεργοποιούνται προβληματισμοί γύρω από τις σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές κρίσεις. Εν συνεχεία, τονίζει πως σε ορισμένα έργα έχει δοθεί έμφαση στην ιδέα «της επανασύνδεσης με τη φύση» και εστιάζει στο παράδειγμα της εγκατάστασης, *Dependance/Independance*, της *Messenger*, αποκαλώντας την μάλιστα ως «πολύχρωμη ζούγκλα».

Ο Eduardo Costa (1997) περιγράφει την εγκατάσταση της *Messenger*, ως συνδυασμό «παραδοσιακών γυναικείων χειροτεχνιών», φωτογραφίας και ταριχεύσεων μη ανθρώπινων όντων. Το κοινό μπορεί να περιπλανηθεί ανάμεσα στα κάθετα μονοπάτια όλων αυτών, τα οποία ξεκινούν από την οροφή του χώρου και φτάνουν έως το πάτωμα. Μερικά μονοπάτια αποτελούνται από κρεμασμένα πράγματα με δίχτυ σε ακανόνιστα διαστήματα, άλλα είναι κάθετες σειρές φωτογραφιών και άλλα είναι κρεμασμένες, γεμιστές, υφασμάτινες λέξεις. Κάποια κάθετα μονοπάτια έχουν το ίδιο ύψος και χρώμα, προσανατολίζοντας την όραση σε μια οριζόντια περιήγηση. Υπάρχουν επίσης κρεμασμένα κουρέλια από κούκλες, γεμιστά γάντια ραμμένα μεταξύ τους και στο πάτωμα βρίσκονται ταριχευμένα κοτόπουλα, ένα κουνέλι και μια αλεπού ντυμένη με τούλι.

Ο όρος «ζούγκλα» που χρησιμοποιεί η Νικολακάκη, προκύπτει από το συνονθύλευμα των εικόνων του έργου που διαπραγματεύεται τα «χαοτικά συναισθήματα δύο ανθρώπων που ερωτεύονται». Γι' αυτήν (και όχι μόνο), το έργο κατευθύνεται στην εννοιολόγηση της ζούγκλας και του συναισθήματος του έρωτα, ισοδύναμων με το χάος, αποτελώντας μια πρώτη ένδειξη πρόσληψης του, μέσω μιας κανονικοποιημένης ανθρωποκεντρικής αντίληψης απέναντι στη «φύση». Αρχικά θα εξηγηθεί η συγκεκριμένη αντίληψη και εν συνεχεία θα υποστηριχτεί ότι η επικύρωση των διακρίσεων του ανθρωποκεντρισμού είναι μέρος των στόχων της *Dream On*, καθώς η χρήση βαλσαμωμένων μη ανθρώπινων όντων στην εν λόγω εικαστική εγκατάσταση της *A. Messenger*, ακολουθεί αυτή την αντίληψη κατευθύνοντας εικονοπλαστικά το κοινό και την ανάλυση της δημοσιογράφου.

Ο όρος *Ανθρωποκεντρισμός*, για κάποιους είναι *Βιομηχανοκεντρισμός* ( *Industrocentrism*) με την έννοια ότι το επίκεντρο της καταστροφής του περιβάλλοντος είναι η βιομηχανοποίηση της νεοφιλελεύθερης πολιτικής, για άλλους είναι *Ανθρώπινος Σωβινισμός* ( *Human Chauvinism*) θεωρώντας ότι αυτό ξεκινάει από τη θεωρία της «ανώτερης φυλής/φύλου» και για κάποιους είναι *Ειδισμός* ( *Speciesism*)<sup>15</sup> προσθέτοντας στη φυλή και το φύλο την ιεραρχία των ειδών. Ο

---

<sup>15</sup> Ο όρος *Speciesism* ή *Ειδισμός* έχει ήδη εξηγηθεί και αντιστρόφως ανάλογοι είναι οι όροι *Anti-Speciesism*/*Αντι-Ειδισμός* που διατείνονται στην κατάργηση της ιεραρχικής πυραμίδας του *Ειδισμού* και προσπαθούν να αποδείξουν την

*Ανθρωποκεντρισμός* τελικά περικλείει τις παραπάνω μορφές και επιβάλλει την υποταγή των μη ανθρώπινων όντων, αρνούμενος την εγγενή τους αξία. Η χρήση του κυρίως σημαίνει ότι όλα τα άλλα όντα είναι απλά εργαλεία για τους ανθρώπινους σκοπούς (Kornina, Washington, & Piccolo, 2018).

Τέτοιου είδους νοοτροπίες και εικαστικές πρακτικές θα δειχθεί ότι διαπλέκονται με τις επιλογές της *Dream On*. Οι μορφές επανασύνδεσης με τη «φύση» που υπόσχεται και η ενασχόληση της με τις σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές κρίσεις (ανάμεσα τους βρίσκεται η περιβαλλοντική και η υγειονομική κρίση), όπως θα φανεί, κρύβουν στοχευμένα ανθρωποκεντρικά οράματα για τον κόσμο. Η διαχείριση αυτών των κρίσεων, μαζί με την πεποίθηση της αντίθεσης ανθρώπινου πολιτισμού και «άγριας φύσης» και τα συστήματα λύσεων όπως ο εξευγενισμός, αφορούν αρχικά μόνο την ανθρώπινη παρουσία και εντέλει μόνο την προνομιά της πλευράς της, καταλήγοντας σε εκτοπισμούς των «άγριων και απολίτιστων» ανθρώπινων και μη όντων (Andersen & Bochicchio, 2012).

### **2.1.1 Ο Επιστημολογικός Ανθρωποκεντρισμός στα όρια του Επιστημονισμού και η Αντικειμενοποίηση/αισθητικοποίηση των μη ανθρώπινων και ανθρώπινων σωμάτων**

Είθισται γενικά να επικρατεί η εικόνα του δάσους, της «ζούγκλας», ως «άγρια φύση» χάους και αταξίας, τα οποία «εξημερώνονται» και εκλογικεύονται με την έλευση του ανθρώπινου πολιτισμού, επακολούθως και τα αυθόρμητα συναισθήματα, όπως του έρωτα, ως χαοτικές καταστάσεις. Τοιουτοτρόπως, μαζί με την τιθάσευση του σωματικής/ζωώδους ανθρώπινης πλευράς, επακολουθεί και ενθαρρύνεται η «ωμότητα» της μεταχείρισης των «άγριων» μη ανθρώπινων όντων, όπως χρησιμοποιεί τον όρο ο Derrida, με σκοπό την «εξημέρωση», την εκμετάλλευση, την αισθητική/γευστική απόλαυση, αλλά και την επίδειξη κυριαρχίας.

Αναφορικά με τον διαχωρισμό «άγριου, χαοτικού φυσικού περιβάλλοντος» και «ήμερου, ορθολογικού ανθρώπινου πολιτισμού», ενδιαφέρουσα είναι η φαινομενολογική σκέψη του Μ.Μ.Ποντύ (2016) για το σώμα, τη βιωμένη εμπειρία και την αμφισημία της ανθρώπινης ύπαρξης, τοποθετώντας τον άνθρωπο σε άμεση αλληλεπικοινωνία με τον κόσμο γύρω του και απορρίπτοντας τον καρτεσιανό δυϊσμό/διαχωρισμό μεταξύ πνευματικής και σωματικής υπόστασης. Για το Ποντύ, ο κόσμος προϋπάρχει πριν από οποιαδήποτε ανάλυση, οποιονδήποτε δογματισμό του κοινού νου ή *εμπειριστικών* κατασκευών. Όταν υπερισχύουν αυτά, τότε ο άνθρωπος δεν βρίσκεται πια μέσα στον κόσμο όπου μόνο μέσα σ' αυτόν γνωρίζει τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να του συγκαλύπτονται τα

---

επικινδυνότητα του ανθρωποκεντρικού στην πορεία του πλανήτη. Συνήθως, βασικά τους παραδείγματα είναι οι επιπτώσεις των βιομηχανιών εκμετάλλευσης των μη ανθρώπινων για την παραγωγή τροφής, ένδυσης και ψυχαγωγίας.

*πρωτογενή φαινόμενα* και η «φύση» να καταλήγει να είναι ένα αόρατο και μακρινό ον που το έχουν απωθήσει οι πόλεις, οι δρόμοι, τα σπίτια και κυρίως η παρουσία των άλλων ανθρώπων (2016).

Οι χαρακτηρισμοί «ζούγκλα», «άγριο», «ζώο», προέρχονται από ένα μακρύ παρελθόν υποτιμητικής χρήσης τους, σύμφωνα με την ιδέα της «ανωτερότητας» του ανθρώπου και του πνεύματός του. Το «ζωικό» και το «σωματικό» στοιχείο γίνονταν -και ακόμα θεωρούνται- αντικείμενα χλευασμού, ενδείξεις παρακμής ή κινδύνου. Ο Αντόρνο (1998), με αφορμή το θέμα της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στο «φυσικό περιβάλλον» και την υποτιμητική χρήση της λέξης «ζώο», ισχυρίζεται πως η καντιανή ηθική αποδίδει στον άνθρωπο το χαρακτηριστικό της αυτονομίας, αλλά ταυτόχρονα, απευθύνεται κατά των «ζώων» και της άρνησης της σωτηρίας τους. Για τους Καντιανούς, επισημαίνει ο Αντόρνο, τίποτα δεν είναι πιο απεχθές από να τους αποκαλέσουν «ζώα», όπως για τους ναζιστές και τους φασίστες, να τους αποκαλέσουν «Εβραίους» (παρα. 202). Στη συνέχεια, ο Ντερντά (2005) επηρεασμένος από την σύγκριση του Αντόρνο, συμπλήρωσε στους Εβραίους και τα «ζώα», τις γυναίκες, τα παιδιά και τα ανάπηρα άτομα. Άλλωστε, όπως θα δειχθεί παρακάτω, οι κύριες μορφές ρατσισμού και σεξισμού έκαναν χρήση του στιγματισμού των «κατώτερων», με βάση «φυσικά γνωρίσματα» που υποτίθεται ότι οδηγούν στον κόσμο της «ζωικότητας».

Οι Andersen & L. Bochicchio ισχυρίζονται ότι από τη δεκαετία του '80, η χρήση των μη ανθρώπινων όντων, κυρίως σε παραδείγματα όπως η ταρίχευση ή ο υβριδισμός μέσα από βιοτεχνολογικές μεθόδους στην τέχνη, προκάλεσαν πρώτα έναν *ηθικό ανθρωποκεντρισμό* που έβλεπε τις μη ανθρώπινες οντότητες ως πόρους που χάνονται. Αργότερα, στη δεκαετία του '90, έφτασε στην αμφισβήτηση του *επιστημολογικού ανθρωποκεντρισμού*, θεωρώντας ότι οι ανθρώπινες παράμετροι δεν είναι το μόνο μέτρο του κόσμου και κάθε ζωντανό ον είναι ένα ευφυές κέντρο που σχετίζεται με την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο (2012, σ. 18). Αυτή η ιστορική διαμόρφωση της αμφισβήτησης της έννοιας του ανθρωποκεντρισμού για τους Andersen και Bochicchio ξεκίνησε μέσα από την ανερχόμενη δισημία των ανθρωπιστικών επιστημών στον 19<sup>ο</sup> αι.

Ο Δαρβίνος στα τέλη του 19<sup>ο</sup> αιώνα, έθεσε την επιστημονική βάση του βιολογικού δεσμού ανάμεσα στα ανθρώπινα και μη ανθρώπινα όντα, χρησιμοποιώντας την μέθοδο του φυσιογνωμισμού, για να εξηγήσει την πολύπλοκη προσωπικότητα των δεύτερων. Ήθελε να αποδείξει δηλαδή, μέσα από τις εκφράσεις και τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων και μη όντων, την κοινή τους καταγωγή. Την ίδια εποχή, τα μη ανθρώπινα όντα θεωρούνταν ως ο σκοτεινός καθρέφτης των ανθρώπινων παθών και η σεξουαλικότητα, μέρος μιας «ζωοποίησης» κυρίως ως δημόσιας γυναικείας έκφρασης. Προς επικύρωση αυτού, ο Τσεζάρε Λομπρόζο (Cesare Lombroso), παραμόρφωσε τον δαρβινικό φυσιογνωμισμό προκειμένου να πιστοποιήσει διακρίσεις. Κατέληγε, στην κατωτερότητα των «ζωωδών και άγριων» χαρακτηριστικών (2012, σ.15), θεωρώντας τα, εκ γενετής βιολογικά χαρακτηριστικά των ατόμων που εμφάνιζαν παθήσεις ή «αποκλίνουσα» κοινωνική συμπεριφορά.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαστρέβλωσης του δαρβινικού φυσιολογισμού που οδηγούσε σε ρατσιστικές συμπεριφορές απέναντι εξίσου στα ανθρώπινα και μη όντα ήταν η «Αφροδίτη των Οττεντότων» (Comaroff, 2011). Το 1810 στο Λονδίνο, στο Egyptian Hall, μετατράπηκε ως ζωντανό έκθεμα η «Sarah Baartman», ένα ακόμα αξιοπερίεργο και παράταιρο «αντικείμενο» της κουλτούρας των συλλογών των *Cabinet de Curiosités*. Σε αυτές τις αίθουσες, κυρίως οι πλούσιοι και επιφανείς αποικιοκράτες, είχαν τη συνήθεια να συλλέγουν και να εκθέτουν αξιοπερίεργα, «εξωτικά» και παράξενα «αντικείμενα».

Η έκθεση της «Μαύρης Αφροδίτης» ουσιαστικά στηρίζονταν στο ότι ο σωματότυπός της δεν ήταν σύμφωνος, με τα ευρωπαϊκά κανονιστικά-ανθρωπομορφικά πρότυπα. Στο Δυτικό φαντασιακό αντιπροσώπευε τον τύπο του «πιθηκοειδούς μαύρου σώματος». Η διαπόμπευση αυτού του «ανοίκειου/θηριομορφικού σώματος», ταυτόχρονα άνοιγε και τον δρόμο μιας επιτυχούς εμπορικής εκμετάλλευσης. Η ατυχής Αφρικανή, εκτός από την έκθεσή της, πουλήθηκε σε Γάλλο εκπαιδευτή ζώων ο οποίος την εκπόρνευε και τέλος μετά τον πρόωρο θάνατο της που προκλήθηκε από τους αλλεπάλληλους βασανισμούς της, τεμαχίστηκε και τα κομμάτια της εκτέθηκαν ξανά. Επίσης, το θεαματικοποιημένο τεμαχισμένο σώμα της, χρησιμοποιήθηκε για τις αποφάνσεις ιατρικών ερευνών που παγίωναν την προαναφερόμενη ρατσιστική θεωρία περί βιολογικών χαρακτηριστικών.

Στο παραπάνω παράδειγμα, διακρίνεται η βία που μπορεί να προέλθει κατά την αντικειμενοποίηση/αισθητικοποίηση του σώματος η οποία μπορεί πολύ εύκολα να περάσει από τα σώματα των μη ανθρώπινων στα ανθρώπινα, ιδίως με την επίκληση του υβριδισμού «ζώου-ανθρώπου» όπως έγινε με την «Αφροδίτη των Οττεντότων». Μια ακόμα περίπτωση χρήσης ανθρώπινων και μη σωμάτων ως εκθέματα, είναι οι περιπλανώμενες εκθέσεις από το 1995, *Body Worlds* και *Animal Inside Out* που αποτελούνται από πλαστινοποιημένα νεκρά σώματα. Η τεχνική της πλαστινοποίησης εφευρέθηκε από τον Γερμανό ανατόμο Γκύντερ φον Χάγκενς (Gunther von Hagens) το 1977. Αρχικά χρησιμοποιούνταν στη διατήρηση εσωτερικών οργάνων του σώματος για ιατρικές χρήσεις. Τη δεκαετία του 1990 αναπτύχθηκε η εφαρμογή της για ολόκληρα σώματα και έτσι ο φον Χάγκενς δημιούργησε την έκθεση *Body Worlds*. Μια άλλη πρωτοβουλία του φον Χάγκενς ήταν για τη δημιουργία ενός τηλεοπτικού ριάλιτι σόου όπου ετοιμοθάνατοι θα δώριζαν εθελοντικά τα σώματά τους, όχι μόνο για να πλαστινοποιηθούν αλλά και για να γίνουν αντικείμενα «τροποποιήσεων» στις οποίες ο φον Χάγκενς θα διόρθωνε τα «σφάλματα της εξέλιξης» πχ. θα τροποποιούσε την τραχεία και τον οισοφάγο για την «καλύτερη» κατάποση της τροφής, θα δημιουργούσε γόνατα που θα λύγιζαν και προς τα πίσω κ.ά. (NoBodies/Εργαστήριο παραγωγής αντισωμάτων στην έκθεση "Bodies", 2009).

Ένας ανταγωνιστής του φον Χάγκενς είναι ο Κινέζος ανατόμος Χονγκ-Γιν Σούι (Hong-Jin Sui), ο οποίος υπήρξε μαθητής και συνεργάτης του. Οι Χάγκενς και Χονγκ-Γιν Σούι κατηγορήθηκαν για την προέλευση των πτωμάτων και την ύπαρξη ή μη συναίνεσης από τη μεριά των

θανόντων ή των οικείων τους. Ιδίως για τον Χονγκ-Γιν Σούι είχε αποκαλυφθεί ένα σκάνδαλο στην Κίνα για την χρήση και επίδειξη λειψάνων χωρίς συναίνεση, από άτομα που μπορεί να είχαν βασανιστεί ή εκτελεστεί, ενώ υπήρχαν ενδείξεις για την εμπλοκή της αστυνομίας, δικαστηρίων και νοσοκομείων σε εμπόριο οργάνων φυλακισμένων, με τεράστια κέρδη από την πώλησή τους (2009). Η έκθεση *Body Worlds* έχει φιλοξενηθεί επανειλημμένα στον ελλαδικό χώρο από διάφορους θεσμικούς φορείς, όμως την πρώτη της φορά, δέχτηκε σφοδρές αντιδράσεις από διάφορες ομάδες και μεμονωμένα άτομα. Ανάμεσα σ' αυτές τις αντιδράσεις τότε, υπήρξε και μια πρωτοβουλία φοιτητών της ΑΣΚΤ Αθηνών που οργάνωσε ειδικά για την περίπτωση, το 2009, μια Ημερίδα-Εργαστήρι με καλεσμένα άτομα κυρίως από τον ακαδημαϊκό χώρο που έκαναν εισηγήσεις για το θέμα.

### 2.1.2 Χάος-Αταξία ή Έξυπνη Αστικοποίηση-Εξευγενισμός και μια ζωή-Μασίνιμα

Η *DREAM ON*, η *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*, η *Portals*, η *Documenta 14* και η *ReMap*, ακολουθούν μια στρατηγική προβολής κοινωνικοπολιτικών θεματικών όπως συμβαίνει στις περισσότερες εικαστικές διοργανώσεις κρατικών και ιδιωτικών θεσμών κυρίως τα τελευταία χρόνια. Η συγκεκριμένη εμμονή, για τους D. Nugent και A. Suhail (2021) δεν είναι συμπτωματική ή μόνο μια μόδα. Κατά βάθος, ενεργοποιείται μέσα στο πλαίσιο των παγκόσμιων εξευγενιστικών σχεδιασμών, εξυπηρετώντας τις προθέσεις αυτού που οι Nugent και Suhail αποκαλούν, *Έξυπνη Αστικοποίηση*. Ένα είδος ουτοπικού αστικού σχεδιασμού που λαμβάνει εσκεμμένα τη μορφή διαρκούς διαχείρισης κρίσεων και προτείνεται ειδικά σε μια εποχή που έτσι κι αλλιώς, το αστικό περιβάλλον και ο πλανήτης αντιμετωπίζουν σοβαρές κρίσεις. Στην *Έξυπνη Αστικοποίηση*, η κρίση και ο φόβος γίνονται τα εμφανή χαρακτηριστικά της, στις προτροπές των *έξυπνων σχεδιαστών των πόλεων*. Επικαλούνται διαρκώς την ανάγκη διαχείρισής τους και την καταστολή του «χάους και της αταξίας» ως λογικές για τη δημιουργία δρακόντειων πρακτικών που μετασχηματίζουν τα κοινωνικά περιβάλλοντα (2021, σ. 149). Παρακάτω, θα εστιαστεί το ενδιαφέρον σε αυτή τη διαχείριση, μέσα από το παράδειγμα της *Dream On* και του έργου της A.Messenger, *Dependance/Independance* που έχει επιλεγεί από αυτήν την διοργάνωση.

Στο συγκεκριμένο έργο, το συναίσθημα του έρωτα προσλαμβάνεται ως «πολύχρωμη ζούγκλας, χάους και αταξίας» που φέρνει την εξάρτηση (*Dependance*), με αντίποδα στο δίπολο του τίτλου του έργου, τον μονόδρομο της «εξημέρωσης του πολιτισμού» για να επιτευχθεί η τάξη που θα φέρει τελικώς την ανεξαρτησία (*Independance*). Έτσι τουλάχιστον περιγράφηκε δημοσιογραφικά και πολύ πιθανό να κατευθυνθεί στα ίδια συμπεράσματα μια πλειοψηφία του κοινού που θα επισκεφτεί την έκθεση και την εγκατάσταση. Συμπεριλαμβανομένων εξάλλου των συνδηλώσεων του τίτλου, *Εξάρτηση/Ανεξαρτησία* (*Dependance/Independance*) ως αδιέξοδου δυϊσμού, ενεργοποιείται ο κλωνισμός και αίφνης μαζί του ο εκκολαπτόμενος φόβος απέναντι στη «ζούγκλα του έρωτα».

Το συναίσθημα δηλαδή του έρωτα ανάγεται σε ένα είδος κρίσης διαχωρισμών και διακρίσεων ανάλογων με αυτές που έχουν ήδη αναλυθεί. Μια κρίση που κρύβει πίσω της, συγκεκριμένες βλέςεις για τον αυθορμητισμό του συναισθήματος και το «φυσικό περιβάλλον», στις οποίες εντέλει αντιστέκεται η αμφίσημη σκέψη του Μ.Μ. Ποντύ, όταν αντιπαραβάλλει την αποδοχή γενικά της εμπειρίας του αισθάνεσθαι ως μιας ζωτικής διαδικασίας, όπως η τεκνοποίηση, η αναπνοή ή η ανάπτυξη (2016, σ.50) αντίθετα με το φόβο της ζούγκλας, του χάους και της αταξίας που προβάλλει το έργο της Messenger, προκαταβάλλοντας αρνητικά την εμπειρία του ερωτικού συναισθήματος και εμπλέκοντας το με το φόβο της «άγριας φύσης».

Πρόκειται για σηματοδοτήσεις πυροδότησης της φοβίας απέναντι στο «φυσικό περιβάλλον» μεταθέτοντάς την και στα ανθρώπινα συναισθήματα που αν και θεωρούνται αναπόσπαστα του περιβάλλοντός τους, ωστόσο στοχοποιούνται λόγω της ανορθολογικότητά τους και κρίνονται ως τα χαοτικά χαρακτηριστικά μιας ανθρώπινης κρίσης. Η εξάρτηση και η ανεξαρτησία, είναι οι δύο πλευρές της έκβασης του αποτελέσματος, σε συνάρτηση με τον πλήρη ή μη έλεγχο των συναισθημάτων. Το συναίσθημα του έρωτα ανάγεται σε άγριο χαρακτηριστικό του περιβάλλοντος θυμίζοντας την θεωρία των «κληρονομικών άγριων χαρακτηριστικών» του επιστημονισμού, του Λομπρόζο. Ανάγεται δηλαδή σε ένα «εκ γενετής έγκλημα» που χρήζει ιδρυματοποίησης ή τιθάσευσης, προτού η ανθρωπότητα οδηγηθεί πίσω στους «άγριους/ζωικούς» προγόνους της.

Το ζήτημα που ενδιαφέρει εδώ δεν είναι η ενδελεχής ανάλυση του όρου *Ανθρωποκεντρισμός* αλλά οι επιπτώσεις και οι συμβολισμοί της ανθρωποκεντρικής αντίληψης και ενίοτε της επιστημολογικής πτυχής της, κατά την αισθητικοποίηση ταριχευμένων, μη ανθρώπινων οργανισμών που ανοίγουν το δρόμο για την υποτίμηση και την εκμετάλλευση όχι μόνο των μη ανθρώπινων όντων αλλά και των ανθρώπινων όντων. Μια κατεύθυνση που νομιμοποιεί/κανονικοποιεί την εξαφάνιση, μετάλλαξη και υβριδοποίηση του «φυσικού περιβάλλοντος» με εξέχων εργαλείο τις εξευγενιστικές μεθόδους και συμβάλλει ως παράγοντας διαμόρφωσης της κοινής γνώμης.

Η Messenger έχει δηλώσει ότι αντιλαμβάνεται την ταρίχευση και τη φωτογραφία ως το ίδιο πράγμα, γιατί αμφότερες παίρνουν ένα «ζώο», ασχέτως αν είναι νεκρό η ζωντανό και το παγώνουν, «σαν ζωντανό για πάντα», κάνοντας το συγχρόνως αντιληπτό ως απατηλό και αληθινό (Conkelton & Eliel, 1995). Ξεκινώντας από αυτόν τον συσχετισμό, πέρα από τις διαφορές στην απόσταση, στην απτική σχέση και την υλική συμπεριφορά ανάμεσα στις δύο τεχνικές, πρέπει να επισημανθεί πως αν οι φωτογραφίες στα μνήματα των αγαπημένων εκλιπόντων ανθρώπων, αντικαθιστούνταν με ταριχευμένα ανθρώπινα σκεύη ως κτερίσματα, δεν θα ήταν καθόλου το ίδιο πράγμα.

Πάραυτα, η εξελισσόμενη προσβλητική βία που ασκείται πάνω στα νεκρά σώματα, ανθρώπινων και μη, υφίσταται σε πολλές περιπτώσεις και αποκαλείται από τον J. De Leon (2015), *Νεκροβία* (Necroviolence), όπως στις ζώνες που υπάρχουν μεταναστευτικές/προσφυγικές ροές π.χ.

στα σύνορα Μεξικού-Η.Π.Α., στη Μεσόγειο θάλασσα, στο ιταλικό νησί Λαμπεντούζα, στο Αιγαίο πέλαγος κ.λπ. τις οποίες ο De Leon χαρακτηρίζει, «εδάφη ανοιχτών τάφων». Εκεί τα νεκρά σώματα των μεταναστών/προσφύγων εξισώνονται υποβαθμιστικά με τα νεκρά σώματα των μη ανθρώπινων. Η αντικειμενοποίηση και υποβάθμιση των νεκρών σωμάτων του όρου *Νεκροβία*, μοιάζει να ταιριάζει αρκετά με τον πειραματισμό και την αισθητικοποίηση των νεκρών σωμάτων, όπως έχει επιτελεστεί στις περιπτώσεις της «Μαύρης Αφροδίτης», των *Body Worlds* και *Animal Inside Out* όσο αναφορά την διάκριση σε σώματα που αξίζουν ή όχι τον σεβασμό της εγγενούς αξιοπρέπειάς τους.

Η Messenger κάνει συχνά παραλληλισμούς των βαλσαμωμένων «ζώων» με τα λούτρινα παιχνίδια, τα ντύνει με ρούχα και τα βάζει σκουφάκια, θυμίζοντας την ιστορία των *Αυτόματων*, την κατασκευή μαριονέτας-κούκλας, των ρομπότ και τα *Άβαταρ* της *αναμεσοποίησης των Μασίνιμα*<sup>16</sup>. Με μέσο τα νεκρά κορμιά των ζώων, αναμεσοποιείται η χρήση τους, σε ένα αφήγημα με συμβολισμούς χειραγώγησης ιδιαιτέρως προκλητικούς για τις συζητήσεις/κινήματα της σύγχρονης εποχής, πάνω στην απελευθέρωση των μη ανθρώπινων ζώων και την αποεννοιολόγηση τους από προϊόντα, εμπορεύματα ή μηχανικές αναπαραγωγές, προσδίδοντάς τα εγγενή αξία.

Αντιθέτως, σε θεσμικό πλαίσιο τα μη ανθρώπινα όντα, νομίμως γδέρνονται και θανατώνονται στις βιομηχανίες κρέατος. Οι νέες νομοθεσίες και τα προγράμματα παγκοσμίως, ενισχύουν την ιδέα του στειρωμένου, «τσιπαρισμένου», δεσποζόμενου «ζώου συντροφιάς» (Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, Νόμος 4830) και της βίαιης αφαίρεσης της βιομάζας των δασών, στερώντας τα επίσης την αναπαραγωγική εξέλιξη τους (ευρωπαϊκό πρόγραμμα Antinero), με πρόσχημα την ασφάλεια και την υγεία. Οι στειρώσεις, ως μέθοδοι ευγονικής επιβλήθηκαν ιστορικά και στον έλεγχο της ανθρώπινης αναπαραγωγής, ενώ η ψηφιοποίηση των δεδομένων μέσω τσιπ εισέρχονται και στις νέες ανθρώπινες, αστυνομικές ταυτότητες. Κανονικοποιείται έτσι ο έλεγχος των πανταχού δεδομένων και ακυρώνεται κάθε μορφή προσωπικής/ιδιωτικής στιγμής και κατ' επέκταση ελευθερίας, πέρα από τα στενά θεσμικά πλαίσια. Μια διαδικασία δηλαδή *αναμεσοποίησης* (Μασίνιμα) των ήδη υπαρκτών συνθηκών ζωής-θανάτου, σε ένα πλήρες σκηνοθετημένο, βιοεξουσιαστικό άβαταρ σκηνικό.

Ο ελληνικός νόμος 4830 πρωτοεμφανίστηκε μέσα στην περίοδο της υγειονομικής κρίσης του κορωνοϊού και εμφάνιζε πολλές ομοιότητες (αυστηρά/υψηλά πρόστιμα, εκβιαστικές διακρίσεις) στην τοποθέτηση ηλεκτρονικών τσιπ στα μη ανθρώπινα όντα, με το υποχρεωτικό ψηφιακό πιστοποιητικό μετακινήσεων του κορωνοϊού. Πρακτική που θύμιζε το ειδικό διαβατήριο μετακινήσεων *Προπίσκα*

---

<sup>16</sup> Ο όρος *μασίνιμα* είναι σύνθεση των όρων *machine* (μηχανή) και *cinema* (κινηματογράφος). Οι δημιουργοί *μασίνιμα* χρησιμοποιούν *άβαταρ* για να δημιουργήσουν βίντεο και ταινίες. Μετατρέπουν μια πλατφόρμα για video game, σε στούντιο δημιουργίας ταινιών εκμεταλλευόμενοι τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία του. Τα *μασίνιμα* συνιστούν διαδικασία αναμεσοποίησης του video game, δηλαδή μια διαδικασία αναπαράστασης ενός μέσου, μέσα σε ένα άλλο (Πετρίδης, 2018).

της Σοβιετικής Ένωσης που χωρίς αυτό χανόταν το δικαίωμα της εργασίας και της ιατρικής περίθαλψης και το λεγόμενο *πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων* στην Ελλάδα, επί της δικτατορίας του Ι. Μεταξά (1936), επιβάλλοντας τον διαχωρισμό σε πολίτες-κομμουνιστές και μη-κομμουνιστές, με τους πρώτους να αποκλείονται από πολλές εργασίες στον δημόσιο και ιδιωτικό τομέα. Βέβαια, το ψηφιακό πιστοποιητικό του Κορωνοϊού έκανε διακρίσεις βάσει υποχρεωτικών ιατρικών πράξεων, ενώ οι επερχόμενες ενιαίες ψηφιακές ταυτότητες συνενώνουν όλους τους κρατικούς τομείς και τις θεσμικές δομές, κάνοντας γενικές διακρίσεις σε άτομα που χωρίς αυτές εννοιολογούνται, όπως λέει ο Αγκάμπεν (2005) ως *γυμνές ζωές*, ανάξιας να βιωθούν εξαιτίας του γενικευμένου αποκλεισμού τους.

Ο θεσμικός, πανοπτικός έλεγχος εντείνεται και η αυστηρή ιεράρχηση στα σώματα των ανθρώπινων και μη όντων κανονικοποιείται στη συνείδηση της κοινής γνώμης, ήδη από την περίοδο της παγκόσμιας υγειονομικής κρίσης. Σύμφωνα με τον Νόμο 4830, καθώς όλα τα μη ανθρώπινα όντα βαφτίζονται ως «κατοικίδια ζώα συντροφιάς», υποβαθμίζεται η διαχείριση της ζωής και των σωμάτων τους, ως αποκλειστικά επικουρικής στις ανθρωποκεντρικές απαιτήσεις. Εξάλλου, από τις αντιδράσεις που προέκυψαν εναντίον του νόμου, ο θεσμικός χαρακτήρας της υποτιθέμενης προστασίας τους, εξαντλήθηκε κυρίως στις οικονομικές και στις ανθρωποκεντρικές πρακτικές. Οι θεσμικοί κυνηγετικοί σύλλογοι, θεωρώντας αυτονόητο πως τα μη ανθρώπινα όντα είναι ιδιοκτησία τους και έχουν κάθε νόμιμο δικαίωμα να τα εμπορεύονται, υποβάλλοντάς τα σε μια διαδικασία εντατικής αναπαραγωγής, αντέδρασαν για τα αυστηρά πρόστιμα που καλούνται να πληρώσουν σε τέτοιες περιπτώσεις. Οι θεσμοποιημένες, κυβερνητικές και μη οργανώσεις φιλοζωικού χαρακτήρα, κατευθύνθηκαν σε μια «κριτική» προς την αυστηροποίησή του νόμου στα ζητήματα των υιοθεσιών, των στείρωσεων και των ευθανασιών, αποσκοπώντας στην ολοσχερή «τακτοποίηση» του πληθυσμού τους και ενθαρρύνοντας τη λογική της απόφασης ότι τα μη ανθρώπινα είναι εξ' αρχής ιδιοκτησία των ανθρώπων.

Όλα τα παραπάνω, εύλογα οδηγούν στην κλιμακωτή διαμόρφωση της κανονικοποίησης μιας λανθάνουσας χειραγώγησης και ενός λανθάνοντος αυταρχισμού απέναντι στα σώματα των μη ανθρώπινων όντων που κατευθύνεται, όσο γίνεται πιο ανώδυνα, μέσα από την αισθητικοποιημένη περιπέτεια εγκαταστάσεων σαν της *Message* ή του προαναφερόμενου *Damien Hirst*. Η επιλογή τους από τη *Dream On*, το *NEON* και τον *Δασκαλόπουλο*, δεν είναι τυχαία γιατί διαφορετικά πρέπει να δοθεί η απάντηση που έδωσαν στην παρέμβαση της *Wall Street*, οι *Black Mask*: «μη χρησιμοποιείτε τη δικαιολογία ότι δεν το ξέρατε». Βέβαια οι δηλώσεις ένδειξης κυριαρχίας των θεσμών πάνω σε αυτά τα θέματα φάνηκε, όπως επίσης έχει δειχθεί, κατά την περίοδο της υγειονομικής κρίσης.

Πρωτίστως, οι λόγοι είναι οικονομικοί, σύμφωνα και με τα λόγια του *Δασκαλόπουλου*: «...Όπως αφοσιώθηκα στη δουλειά μου, στην επιχείρηση, στα προϊόντα και στους καταναλωτές μας, έτσι αφοσιώθηκα και στον χώρο της τέχνης...». Πρόκειται για καλλιτέχνες που είναι σεβαστά ονόματα στο χρηματιστήριο της τέχνης. Το περιεχόμενο των έργων είναι δευτερεύον, ή

χρησιμοποιείται για ωφελμιστικούς λόγους ανάλογα με τις επιδιώξεις των κατόχων τους. Ο πόλεμος του Βιετνάμ, όπως κατέδειξαν οι Black Mask, ήταν πρωτίστως εμπορευματικό προϊόν για τη Wall street που απέφερε κέρδη άσχετα με τα χιλιάδες θύματα και των δύο πλευρών.

Κατά δεύτερον, είναι λόγοι κοινωνικής απεύθυνσης όπου οι ιδιωτικοί με τους κρατικούς φορείς, συμπλέκονται στη δημιουργία μιας θεσμικής κοινωνικής πολιτικής η οποία θέλει να αναδείξει έναν προστατευτικό χαρακτήρα απέναντι στις τέχνες και την κοινωνία. Μια «ορθή πολιτική» που θα οδηγήσει ευκολότερα στην επίτευξη των προσδοκιών τους, αποκρύπτοντας τις όποιες αρνητικές επιδράσεις μπορούν να έχουν αυτές. Όπως στην περίπτωση της προσπάθειας αφομοίωσης της επαναστατικότητας του Κουρμπέ από τον Ναπολέοντα Γ΄, αποκαλύπτεται ξανά κάτι που στη σύγχρονη εποχή έγινε θεσμικός κανόνας. Οποιαδήποτε ρήξη, αντίσταση ή επαναστατικοποίηση των τεχνών πρέπει να περάσει από τα φίλτρα των θεσμικών διαδικασιών και να μετατραπεί σε χαρακτηριστικό της εξουσιαστικής πολιτικής. Συνεπώς, στο αστικό τοπίο, με αρωγό τη σύγχρονη τέχνη, την τεχνολογία, την ψηφιοποίηση, την βιοτεχνολογία, προκύπτει μια βιοπολιτική στην οποία υφίσταται μόνο ένα και μοναδικό ιδιοκτησιακό καθεστώς και ό,τι βρίσκεται μέσα σε αυτό τείνει να αποτελείται από αυστηρά ελεγχόμενους πολίτες-καταναλωτές και ένα χρηστικό τοπίο-σκηνικό που ενίοτε διακοσμείται από μνήμες «φυσικού τοπίου» και «κατοικίδιων ζώων». Αυτή είναι και η κεντρική επιδίωξη του πολυσύνθετου μηχανισμού που αποκαλείται εξευγενισμός. Ένας κόσμος *Μασίνιμα*.

Μια ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή στις θέσεις της Messenger είναι οι διαπιστώσεις του John Berger στο *Γιατί να κοιτάμε τα ζώα;* (2019). Ο Berger εξηγεί ότι από τον 19<sup>ο</sup> αι. είχε ξεκινήσει μια νέα ζήτηση για αληθοφάνεια στα παιχνίδια με τα «ζώα», οδηγώντας στις νέες μεθόδους παραγωγής των «λουτρινων ζώων», ενώ τα ακριβότερα εξ' αυτών, καλύπτονταν με αληθινά δέρματα μη ανθρώπινων όντων. Μάλιστα, η παραγωγή των ρεαλιστικών «παιχνιδιών-ζώων» συνέπιπτε με την ίδρυση των δημόσιων ζωολογικών κήπων που επικύρωναν την νεωτερική αποικιοκρατική δύναμη. Ο Berger, αναφερόμενος ομοίως στη σχέση της φωτογραφίας με τα μη ανθρώπινα, έχει μια διαφορετική άποψη από αυτήν της Messenger. Η ανάδυση των ζωολογικών κήπων λέει, επέτεινε τον οντολογικό διαχωρισμό των ανθρώπινων από τα μη ανθρώπινα όντα. Από εκείνη τη στιγμή, η καθημερινή σχέση με τα μη ανθρώπινα άλλαξε μέσα από τα φίλτρα του βλέμματος και αυτήν τη απόσταση μεταξύ ανθρώπινης και μη ανθρώπινης ζωής, την διατήρησαν τεχνικές όπως η φωτογραφία.

Οι ζωολογικοί κήποι, τα αληθοφανή «παιχνίδια-ζώα» και η διαδεδομένη εμπορικότητα των εικόνων των μη ανθρώπινων όντων, έχουν άμεση σχέση με τα βαλσαμωμένα μη ανθρώπινα όντα της Messenger και όχι για τους λόγους που η ίδια αναφέρει. Τα αποθανόντα μη ανθρώπινα όντα δεν ξαναζωντανεύουν. Οι εικόνες τους, ως νεκρά, άλλοτε καθίστανται διακοσμητικές και άλλοτε μετατρέπονται σε εξωτικές και απόμακρες. Ως ζωντανά, η βιολογική τους παρουσία και η αναπαραγωγή τους στην καθημερινή ζωή, μέσα στο αστικό περιβάλλον, περιορίζεται και γίνεται

ορατή όλο και πιο σπάνια. Μια σπανιότητα που επικυρώνεται καθημερινά στον σύγχρονο τρόπο ζωής που εισάγει ο εξευγενισμός, κάτι που και ο Berger αντιλαμβάνεται συγκρίνοντας τους ζωολογικούς κήπους με τα μέρη της επιβεβλημένης ανθρώπινης περιθωριοποίησης όπως τα γκέτο, οι παραγκουπόλεις, οι φυλακές, τα άσυλα, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ο Berger συνδέει ιστορικά την περιθωριοποίηση των ζώων με αυτήν της μικρής και μεσαιάς αγροτικής τάξης, ως την αρχή για περαιτέρω περιθωριοποιήσεις μη-προνομιούχων κοινωνικών ομάδων. Παραδείγματα τα οποία επικυρώνουν τις προσδοκίες του Garrard (2014) για την συμπερίληψη του «φυσικού περιβάλλοντος» μέσα στις επιτηρήσεις της Βιο-Εξουσίας του Φουκό.

Όλοι οι παραπάνω διαχωρισμοί που γίνονται ορατοί στο έργο της Messenger, είναι κομβικοί σε σχέση με τις προθέσεις των θεσμών στην έκθεση *Dream On*. Οι θεσμικοί παράγοντες της έκθεσης διατείνονται ότι συμβάλλουν στην διαχείριση κοινωνικών προβλημάτων, μέσα από την εγγενή ή την «αυτονόητη» αισθητική ελευθερία των εικαστικών έργων. Τελικά όμως ενθαρρύνουν αποκλεισμούς στους οποίους κάποια από τα έργα συναινούν και κάποια άλλα, αν αντιστέκονται θα υπονομευτούν, όπως ο Κουρμπέ προέβλεψε ότι θα συνέβαινε με το έργο του, αν είχε δεχτεί την πρόταση των τότε θεσμών.

Ακόμα και αν ορισμένα από τα έργα της έκθεσης, εκτός του έργου της Messenger, προσπαθούν να θίξουν κοινωνικοπολιτικά και περιβαλλοντικά ζητήματα, εντέλει οι μεσολαβητές που τα διαχειρίζονται, μαζί με της «πράσινες ταριχεύσεις» της ίδιας, τα οδηγούν σε αυτό που αποκαλεί ο C. S. Estok (2018), *Κούφια Οικολογία* (Hollow Ecology). Ο Estok εννοεί ότι ο ακτιβισμός που παρουσιάζεται σε αυτές τις περιπτώσεις ως «πράσινος» και τα επιφανειακά σχόλια ρητορικής για την κλιματική αλλαγή, όπως με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζονται και στα τηλεοπτικά κανάλια, αποσιωπώντας να θίξουν το ζήτημα της εκμετάλλευσης των μη ανθρώπινων, αποκλείουν τη δυνατότητα να υπάρξει μια αποτελεσματικότερη συζήτηση πάνω σε ζητήματα ηθικής για τα τεράστια προβλήματα που αντιμετωπίζει ο πλανήτης. Στην προκειμένη περίπτωση, η τέχνη εργαλειοποιείται για να παρουσιάσει ζητήματα ηθικής που τα οριοθετούν οι διαχειριστές της και επιπλέον αυτό που δεν διευκρινίζει ο Estok είναι αυτό που συνοψίζει η Δημητρακάκη (2013), η ηθική, η ιατρική, η τέχνη, η τεχνολογία, οι επιστήμες, ακολουθούν πολιτικές που τις καθοδηγεί η παγκοσμιοποίηση με τα δικά της μέτρα και σταθμά.

Οι εκπολιτισμένοι άνθρωποι που επικαλούνται την δύναμη της τέχνης για να αποδείξουν την οικολογική/κοινωνική τους συνείδηση, είναι ακριβώς αυτοί που ψάχνουν πλάγια μέσα για να μην αποκαλύψουν στον εαυτό τους (και στους άλλους) ότι οι ίδιοι είναι οι τραγικοί εγκληματίες. Κάτι που επισημαίνει και ο Timothy Morton, στο βιβλίο του, *Dark Ecology* (2016), στο παράδειγμα με τον επαναλαμβανόμενο βρόχο (loop) μιας ταινίας νουάρ όπου ο αφηγητής εμπλέκεται στην υπόθεση και ο ντετέκτιβ τελικά είναι ο δολοφόνος. Πράγματι, στο πέρασμα του χρόνου οι πόλεις αλλεπάλληλα

καταστρέφονται και ανασυγκροτούνται σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο καταστροφής και επαναδημιουργίας, όπου συνακόλουθος είναι και ο βαθμός καταστροφής του «φυσικού περιβάλλοντος» εντός του αστικού τοπίου αλλά και εκτός, για την συλλογή μέσω εξορύξεων, των υλικών που είναι απαραίτητα για τα ανθρώπινα δημιουργήματα.

Όταν κάποτε ρωτήθηκε η Messenger, ποιος είναι ο σκοπός για τον οποίο κάνει τέχνη, αυτή παρέθεσε τα λόγια του δημιουργού Robert Filliou σύμφωνα με τα οποία «η τέχνη πρέπει να κάνει τη ζωή πιο ενδιαφέρουσα από την τέχνη» (1995, 41). Με αφορμή την δήλωσή της και πριν γίνει αναφορά στον Filliou, έναν από τους ριζοσπαστικότερους δημιουργούς του κινήματος Fluxus, θα πρέπει να γίνει μια μικρή νύξη για τον εύλογο προβληματισμό του Steve Baker (2008). Ο Baker, αναρωτιέται αν η οποιαδήποτε σοβαρότητα του έργου τέχνης μπορεί να δικαιώσει τη διαδικασία υλοποίησης του και παραθέτει το απόφθεγμα της δημιουργού Sue Coe η οποία αναφερόμενη στην τέχνη με ταριχευμένα μη ανθρώπινα ζώα, λέει: «Ζωή πριν την τέχνη». Μια φράση που φαίνεται σωστή στον Baker και συνάμα απαντάει στην επανανοηματοδότηση της φράσης του Filliou από τη Messenger.

Ο Filliou, στο πολύ-βιβλίο (Multi-Book) του, *Teaching and Learning as performing-Arts/Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste* (1970), λέει πως το γενικό πνεύμα του έργου του είναι πάνω στο να γίνει η ζωή ουσιαστικά ποιητική και οι υποστηρικτές της δημιουργικότητας, να αποκτούν μεγαλύτερο έλεγχο του περιβάλλοντος τους, ξεφεύγοντας από αυτούς που τους περιορίζουν σε απλούς παρόχους χρηστικής ψυχαγωγίας ή ελιτίστικων αξιών για την αργόσχολη τάξη (σ.14). Ο Filliou, όταν κάνει χρήση του χαρακτηρισμού αργόσχολη τάξη, αναφέρεται στον Αμερικάνο οικονομολόγο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αι., Thorstein Veblen και το βιβλίο του *Η Θεωρία της Αργόσχολης Τάξης* (1982). Εκεί ο Veblen, καταπιανόταν ειδικότερα με μια ανώτερη κοινωνική τάξη που επιδίδονταν σε επιδεικτική κατανάλωση ως μέσο κοινωνικής αναγνώρισης που θυμίζει ευθέως την περίπτωση του Δ. Δασκαλόπουλου και την κοινωνική αναγνώριση του μέσω της επιδεικτικής συλλογής και δωρεάς πανάκριβων έργων τέχνης. Τα συγκεκριμένα οφέλη όμως δεν περιορίζονται μόνο στο *συμβολικό κεφάλαιο* όπως το ορίζει ο Μπουρντιέ στη *Διάκριση* (2013) αν και κρύβονται δεξιοτεχνικά πίσω από τη διαδικασία του νέο-ευεργετισμού του δωρητή. Τέλος, ο Filliou πίστευε πως η κινητήρια δύναμη του δεδομένου οικονομικού συστήματος δεν είναι μόνο η αναζήτηση της δύναμης, αλλά και η εθελόδουλη διάθεση των ίδιων των δημιουργών, πουλώντας τους εαυτούς τους στο καλλιτεχνικό κατεστημένο με σκοπό να γίνουν πετυχημένοι.

Αν λοιπόν γίνει σύγκριση αυτών των ιδεών του Filliou με το έργο της Messenger, τότε συνδυάζοντας και την πρότερη φράση της Sue Coe, θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ως απάντηση στη δήλωση της Messenger, μια άλλη φράση του Filliou στην οποία αναφωνεί: «Όχι, αυτό δεν είναι ζωή [...] Αυτό είναι η δική σας ζωή» (σ.45). Μια ζωή δηλαδή, που θέλει τα νεκρά ζώα να βαλσαμωθούν, να ντυθούν, να χειραγωγηθούν απόλυτα ως δυνητικά ζωντανές υπάρξεις, εφόσον αυτό δεν έχει

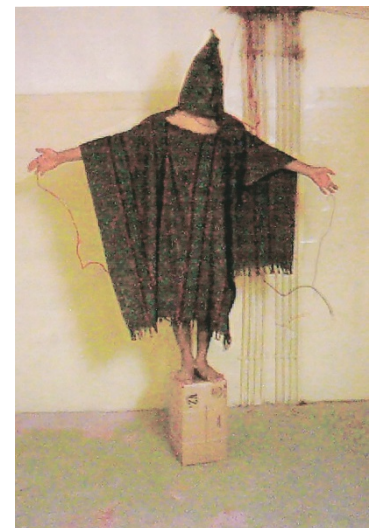
επιτευχθεί ολοκληρωτικά όσο είναι ζωντανά. Μια πλήρης χειραγώγηση που βάζει σκουφάκια στα νεκρά κορμιά των μη ανθρώπινων (το ίδιο έκανε στα έργα του και ο Fabre), όπως τους μαύρους σκούφους των παραδομένων πλήρως κρατούμενων στους βασανιστές τους, στις εικόνες από τις φυλακές του Γκουαντάναμο και του Abu Ghraib. Είναι η αρχή του τρόπου σκέψης για τις επερχόμενες μεθόδους χειραγώγησης, δοκιμάζοντάς τες πρώτα σε προσομοιώσεις, είτε ψηφιακές, είτε αναλογικές, είτε δια ζώσης, πάνω σε όλες τις μη προνομιούχες ή ευάλωτες ομάδες ανθρώπινων και μη όντων. Είναι δηλαδή οι επιπτώσεις των οικονομικών μεθοδεύσεων που απορρέουν από τις κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές, σε ένα σύγχρονο τοπίο εικαστικής δημιουργίας που αναζητεί μόνο το κέρδος και την φήμη οι οποίες βρίσκονται απόλυτα εναρμονισμένες με τις επιταγές των χειραγωγών της.



Εικόνα 12. J. Fabre,  
*Despair/Warrior of Beauty*,  
2016, Μουσείο Ερμιτάζ.  
(<https://www.contemporaryartcuratormagazine.com/home-2/jan-fabre-knight-of-despair-warrior-of-beauty-at-hermitage>)



Εικόνα 13. Annette Messenger,  
*Between You and Me*, 2004,  
Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του  
Όσλο.  
(<https://kunstkritikk.dk/fordelene-ved-at-vaere-kvindelig-kunstner/>)



Εικόνα 14. Ιρακινός  
φυλακισμένος, βασανίζεται στη  
φυλακή Abu Ghraib από  
Αμερικανούς στρατιώτες, 2003.  
([https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hooded\\_Man](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hooded_Man))

### 3.0 Η έκθεση ψηφιακής τέχνης, *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*, στο Πεδίο του

#### Άρεως και το Ίδρυμα Ωνάση



Εικόνα 15. Kimchi and Chips, *Another Moon* (2021).

(<https://www.onassis.org/el/art/works/another-moon>)

Τα «Πλάσματα» παρουσιάστηκαν το 2022, καταλαμβάνοντας τους χώρους του Πεδίου του Άρεως, έως το Θέατρο του Άλσους και του πευκοδάσους που υπάρχει πάνω από αυτό. Ο εν λόγω δημόσιος χώρος, είναι από τους λιγιστούς εναπομείναντες χώρος πρασίνου, στο κέντρο της Αθήνας. Κατά την περίοδο της έκθεσης, τοποθετήθηκαν μέσα σε αυτόν, 25 έργα-εγκαταστάσεις κυρίως μεγάλων διαστάσεων, από όλον τον κόσμο. Ενδεικτικά, υπήρξε εγκατάσταση που αποτελούνταν από 250 τετραγωνικών μέτρων, έργων LED και 40 συσσωρευτών τα οποία συλλέγαν ηλιακή ενέργεια, ώστε το βράδυ να δημιουργούν ένα τεχνητό φεγγάρι από ακτίνες λέιζερ, στα 70 μέτρα από το έδαφος. Τα έργα συνδύαζαν την τέχνη με τις εξελίξεις της ψηφιακής τεχνολογίας και έθεταν ζητήματα πάνω στα video games, το ψηφιακό σώμα, την τεχνητή νοημοσύνη, κ.τ.λ.

Όπως και στην έκθεση *Dream On*, πάλι προβάλλεται το ογκώδες μέγεθος των έργων και η εστίαση στο «πολιτικό», το «συλλογικό» και εντέλει στο θέαμα. Μόνο που τα «Πλάσματα» δεν περιορίζονται μόνο στην «ανοιχτότητα» για το κοινό και την «ευκαιρία» που δίνεται στους

δημιουργούς, να απλωθούν στον χώρο με έργα μεγάλων διαστάσεων. Αποσκοπούσε επιπλέον στο να γίνει: «το σώμα, πεδίο ταυτοτικής, πολιτικής και κοινωνικής σύγκρουσης» (Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, 2022). Αν το *Σώμα*, αναδεικνύεται έμμεσα στην *Dream On*, στα *Plasmata* επισημαίνεται, η κεντρικότητα του ενδιαφέροντος πάνω σε αυτό το ζήτημα. Ωστόσο, αν και οι δύο διοργανώσεις μιλάνε για τόνωση του συλλογικού και του πολιτικού, παρ' όλα αυτά οι αποφάσεις και στις δύο περιπτώσεις παίρνονται ιεραρχικά από τους εμπλεκόμενους ιδιωτικούς και δημόσιους θεσμούς, χωρίς κανενός είδους προγενέστερης δημόσιας συζήτησης ή προσέγγισης των κατοίκων των γύρω περιοχών.

Γενικώς, οι διαδικασίες ακολουθούν την κυρίαρχη λογική ότι γίνεται για το «καλό» των περιοχών. Η αδιαλλαξία των μεθοδεύσεων για το δημόσιο κτίριο και το δημόσιο πάρκο, καλύπτεται από την συνεχή προβολή των γεγονότων στα ΜΜΕ και τα social media και από το ότι οι εμπλεκόμενοι είναι είτε δημοκρατικά ψηφισμένοι πολιτικοί διαχειριστές του δημόσιου χρήματος, είτε ευεργέτες που νοιάζονται και θέλουν να «αναβαθμίσουν» τον τόπο τους. Τελικά, η καθολική αποδοχή της χρησιμότητας των διοργανώσεων επιβάλλεται με την θεαματικοποιημένη δικαιολογία της αναγκαιότητας μιας τέχνης που εγκύπτει πάνω σε σοβαρά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα και συνάμα διασκεδάσει, πληροφορεί και διακοσμεί τις εν λόγω περιοχές.

Έτσι, το κτήριο του πρώην καπνεργοστασίου που χρησιμοποιείται για την διοργάνωση της *Dream On*, με επίκεντρο την συλλογή έργων του Δασκαλόπουλου και το πάρκο του πεδίου του Άρεως που οικειοποιήθηκε το ίδρυμα Ωνάση για την έκθεση ψηφιακής τέχνης, *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*, μετατρέπονται σε κάτι που θυμίζει τις στοές/γκαλερί που περιγράφει ο Μπένγιαμιν (2019) για το κέντρο του Παρισιού. Τα έργα σύγχρονης τέχνης που περιέχουν, σύμφωνα με τις τιμές τους στο εμπόριο της τέχνης, κάλλιστα θα μπορούσαν να θεωρηθούν είδη πολυτελείας, σαν τα εμπορεύματα του κειμένου του Μπένγιαμιν. Τα εμπορεύματα δηλαδή που, όπως επισημαίνει, τίθενται στην υπηρεσία των εμπόρων τους και αδιαπραγμάτευτα, οι άνθρωποι της εποχής τους θα πρέπει να μη χορταίνουν να τα θαυμάζουν καθώς ταυτόχρονα γίνονται πόλος έλξης για τους τουρίστες, ως «νέες επινοήσεις της βιομηχανικής πολυτέλειας» (σ. 676).

Παρόλα αυτά και οι δύο περιπτώσεις δεν πλασάρονται ως εμπορικές εκθέσεις, ακολουθώντας το υποκριτικό σκεπτικό της Documenta 14. Οι διοργανωτές των «Πλασμάτων», διαφημίζουν πως η είσοδος είναι ελεύθερη και προβάλλουν την έκθεση ως μια μορφή διασκέδασης, με τις διαδρομές που έχουν σχεδιαστεί για την θέαση των έργων να διαφημίζονται ως ένα είδος περιπέτειας. Συνεπώς, στη συνέχεια θα υποστηριχτεί ότι όλα αυτά, η διασκέδαση, η περιπέτεια, η βόλτα στο πάρκο με ψηφιακούς χάρτες, σαν χάρτες αναζήτησης θησαυρών για την εύρεση των έργων και η συγκεκριμένη θεματική που περιβάλλει το όλο σκηνικό συνοδευόμενο από αρκετό θέαμα που προσφέρουν οι σύγχρονες τεχνολογίες, βρίσκονται μέσα στη λογική όπου το πάρκο του πεδίου του Άρεως μετατρέπεται σε αυτό

που ονομάζεται, *Θεματικό Πάρκο* και οι ήρωες-αξιοθέατα της περιπέτειας αυτής, είναι τα ίδια τα έργα τέχνης.

### **3.0.1 Ντισνεοποίηση (Disneyfy) και Εξευγενισμός: «Σχεδιάζοντας τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα»**

Το παράδειγμα των «Πλασμάτων» μοιάζει με τη συνέχεια της γεωγραφικής και πολιτισμικής αλλαγής που αναφέρει η S.Zukin (1998) ότι συμβαίνει μετά το 1980. Τα μεγάλα μεταπολεμικά προαστιακά εμπορικά κέντρα, κατά την περίοδο της αποβιομηχανοποίησης, ξαναθυμούνται τα μεσοπολεμικά εμπορικά κέντρα στα κέντρα των πόλεων και επιστρέφουν σε αυτά. Με μια όμως σημαντική διαφορά, ο τρόπος χρήσης τους μεταμορφώνεται σε μια μεταμοντέρνα πολύ-χρηστικότητα όπου μπορούν να συνδυάσουν τους χώρους κατανάλωσης, εμπορίου και διασκέδασης, με τους χώρους της τέχνης. Αυτό το πρότυπο «πολύ-χώρων», η Zukin θεωρεί πως προέρχεται από την παγκόσμια οπτική έλξη που προκάλεσε ο *κόσμος της Ντίσνεϊ*, της λεγόμενης *Disneyland* (σ.832) και το ονοματίζει, *Ντισνεοποίηση* (Disneyfy). Η γοητεία αυτού του επιτεύγματος, ισχυρίζεται πως είναι παγκόσμια και έχει εμπνεύσει τους κυρίαρχους θεσμούς, ιδίως των μεγαλουπόλεων. Αυτοί, χρηματοδοτούν «αστικά φεστιβάλ» και «θεματικές περιοχές» που για να επιτευχθούν, «απορρυπαίνονται/εξευγενίζονται» δημόσιοι χώροι και τοποθετούνται δημόσιοι ή ιδιωτικοί φορείς επιτήρησης, μετατρέποντας την διαχείριση τους σε ιδιωτικού τύπου ιδιοκτησιακή υπόθεση.

Κάτι ανάλογο συνέβη και στη διοργάνωση *Plasmata*, με εργάτες-σεκιούριτι, συνήθως επισφαλούς εργασιακού καθεστώτος (σσ.825-826), να βρίσκονται σε κάθε εγκατάσταση, διασφαλίζοντας με την παρουσία τους την ασφάλειά της. Συν τοις άλλοις, ο χώρος αντιμετωπίστηκε από το ίδρυμα Ωνάση ως «υγειονομικά προσεγγμένο περιβάλλον» και έτσι η αστυνόμευση τοπικά πολλαπλασιάστηκε έχοντας επιπλέον και εταιρείες ιδιωτικής ασφάλειας. Όλο αυτό, έδινε την αίσθηση της συνεχής παρακολούθησης, στα άτομα που επισκέπτονταν ή κατοικούν στις γύρω περιοχές.

Ο Hal Foster (2013), αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο της τέχνης να διολισθήσει προς το φαινόμενο της *Ντισνεοποίησης*, στην προσπάθειά της να συμμετάσχει σε μια αναγέννηση του τοπικού και του καθημερινού ως «θέμα» για ένα πάρκο, ή ως «ιστορία» σε ένα εμπορικό κέντρο. Οι αξίες που θα προσδώσει σε αυτό το τοπικό και καθημερινό, ηθελημένα ή αθέλητα, μπορεί να γίνουν αξίες συνδεδεμένες με τόπους που οι χορηγοί, τους αντιλαμβάνονται προς ανάπτυξη. Ο Foster, δίνει το παράδειγμα της έκθεσης, *The 42<sup>nd</sup> Street Art Project* που πραγματοποιήθηκε το 1993, στο Μανχάταν, στις Η.Π.Α. από την συνεργασία της ομώνυμης εταιρίας, μιας εταιρείας Design και μιας καλλιτεχνικής οργάνωσης, όπου η τέχνη, η γραφιστική και η μόδα επιστρατεύτηκαν για να βελτιώσουν την εικόνα μιας κτηματικής περιουσίας που είχε επιλεγεί για ανοικοδόμηση.

Η περίπτωση των *Πλασμάτων* προεκτείνει τα παραπάνω, ζητώντας εκτός της θεματικής «περιπέτειας», την συναίνεση, έως την παθητική συμμετοχή του κοινού και των κατοίκων, στη δημιουργία μιας συλλογικής πολιτικής υποκειμενικότητας που θα δεχτεί a priori ότι η σύγχρονη τεχνολογία καθορίζει το σύνολο της ανθρώπινης ύπαρξης. Όπως αναφέρεται και σε σημείο του επιμελητικού σημειώματος της έκθεσης: «Δημιουργούμε τεχνολογίες, την ώρα που οι τεχνολογίες δημιουργούν εμάς» (Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, 2022). Στο έπακρο των «εξευγενισμένων επιδιώξεων» για κοινωνική αποδοχή, οι θεσμικοί μηχανισμοί, με εργαλείο τους μια επιφανειακή κοινωνική λειτουργία της τέχνης, επιζητούν την μαζική, καθολική συναίνεση στην ψηφιοποίηση της καθημερινότητας, αλλά και την παραδοχή ότι αυτή είναι και η μόνη διέξοδος. Κίνητρο για αυτό, το μέγα-θέαμα των τεχνολογικών επιτευγμάτων της ανάλογης επιχειρηματικής αγοράς που συνεργάζεται με την «δημιουργική επιχειρηματικότητα» των εκάστοτε δημιουργών έργων τέχνης, για να προσφέρει μια εκθαμβωτική διασκέδαση που όπως ισχυρίζεται και ο Μπένγιαμιν, οι άνθρωποι της εποχής της δεν θα πρέπει να χορταίνουν να την θαυμάζουν.

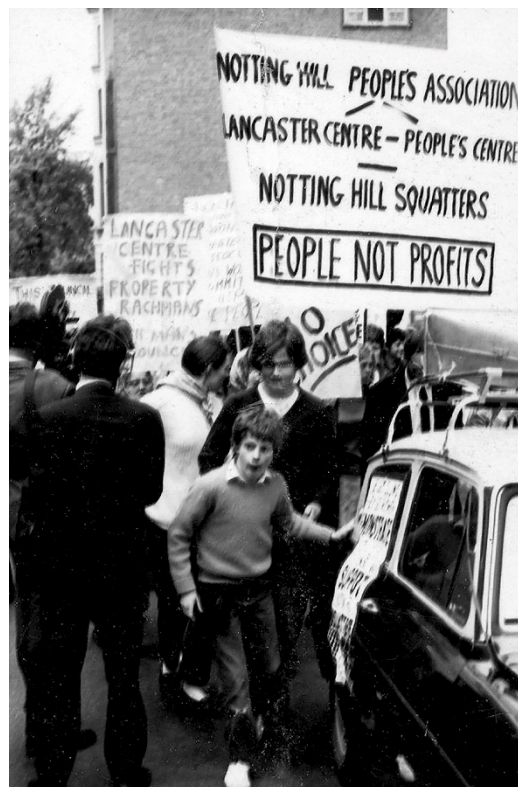
Το φαινόμενο της Ντισνεοποίησης, σαν μέσο των κυρίαρχων θεσμών, για την αναζήτηση μαζικών συναινεσών και παθητικής συμμετοχής, είναι μια παγκόσμια μεθόδευση που προετοιμάζει τις εξευγενιστικές διαδικασίες. Ο όρος *Εξευγενισμός* χρησιμοποιήθηκε από την κοινωνιολόγο Ruth Glass για να περιγράψει τον αυξανόμενο εκτοπισμό των φτωχότερων «περιθωριακών και απολίτιστων» στοιχείων των γειτονιών, από μια μορφωμένη, εύπορη, κυρίως μεσο-αστική αγοραστική δύναμη, υπό την αιγίδα της «αστικής αναβάθμισης». Η Glass «έπαιξε» με τον όρο *gentry* που σημαίνει «καλός κόσμος», «υψηλή κοινωνία», για να τονίσει την ριζική μεταμόρφωση «υποβαθμισμένων» ή εργατικών περιοχών σε ευκαιρίες επενδύσεων κατοικίας από ιδιοκτήτες και αστούς, με περισσότερη πρόσβαση στο κοινωνικό και οικονομικό κεφάλαιο. Ψήγματα αυτών των σταδίων «αναβάθμισης» του εξευγενισμού εντοπίζονται ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι. την περίοδο που ο Haussmann άλλαξε την αστική γεωγραφία του Παρισιού, εκδιώκοντας τα φτωχότερα στρώματα κατοίκων από το κέντρο του και αναπλάθοντάς το οικιστικά, αυξάνοντας έτσι την αξία και τα ενοίκια των κατοικιών.

Ανάλογες μεθοδεύσεις, περιγράφονται γλαφυρά από μια μπροσούρα που βασίζεται σε προσωπικά βιώματα των συγγραφέων της, για τον εξευγενισμό της περιοχής του Notting Hill στο Λονδίνο, τη δεκαετία του 1980. Εκεί υπάρχει η χαρακτηριστική φράση: «οι καλλιτέχνες σχεδιάζουν τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα» [«an artistic swamp, designing the emperor's new clothes» (Blob, Wise, & Wise, 2012)]. Με αυτήν την φράση τονίζεται εύστοχα το πώς το Notting Hill από έδαφος κοινοτικής πολιτικής μετατράπηκε σε πεδίο παθητικής κατανάλωσης, όπου όλο και περισσότερο προσεγγίζονταν από καλλιτέχνες που τυχοδιωκτικά αποζητούσαν ένα κοινωνικά πιο αποδεκτό μέλλον, χωρίς να έχουν την ιδεολογία της κοινοτικής συμμετοχής (σ.58).

Στα *Plasmata*, οι δημιουργοί και οι χορηγοί τους παρουσιάζονται ως συμμετέχοντες σε ένα είδος κοινοτικής πολιτικής που δεν προκύπτει από την καθημερινότητα των ίδιων των περιοχών. Εισάγεται εξωγενώς από τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς, σαν προεκλογική προπαγάνδα που αναζητεί ψηφοφόρους. Όλες οι προεκλογικές εκστρατείες παρουσιάζουν θέματα που εκ των πραγμάτων απασχολούν το κοινωνικό γίνεσθαι, κυρίως όμως το κάνουν για να κερδίσουν ψηφοφόρους.

Αυτό έχει τεράστια διαφορά από την συνοχή που αποκτά μια κοινότητα, μια γειτονιά, όταν τα άτομα που την απαρτίζουν, κοινωνικοποιούνται αυθόρμητα και άμεσα, συμμετέχοντας χωρίς διαμεσολαβητές, στην ανάδειξη των τοπικών προβλημάτων που τους απασχολούν. Όπως επισημαίνει και ο Δασκαλοθανάσης στο editorial του 5<sup>ου</sup> τεύχους του περιοδικού *Ιστορία της Τέχνης* (2017), ο λόγος παρόμοιων εκθέσεων, σαν την *Plasmata*<sup>17</sup>, καταλαμβάνει πια όλες τις όψεις της καθημερινότητας, ωστόσο στην πράξη, είναι ο κυρίαρχος θεσμικός λόγος. Αρά, εδώ μπορεί να συμπληρωθεί, ότι τώρα πια αυτός ο λόγος, δεν είναι «ενδεδυμένος με τα ρούχα του αυτοκράτορα αλλά του επαναστάτη», εισβάλλοντας παντού αδιακρίτως.

Ο Ρανσιέρ (2017), εξισώνει τον νεοφιλελευθερισμό με τον καπιταλισμό. Θεωρεί τον πρώτο ως μορφή «απόλυτου καπιταλισμού» που επιδιώκει να γίνει ο νόμος της αγοράς, νόμος κάθε μορφής δραστηριότητας, ενώ ακολουθεί κρατικής μορφής γραφειοκρατική οργάνωση και ρύθμιση της ζωής χωρίς κανενός είδους ελευθερία. Συνάμα, προφασίζεται την ελεύθερη αγορά, τον ατομικισμό και την ισότητα, ενώ αφ'εαυτού, βασίζεται στην ανισότητα και την ανελευθερία που διαρκώς τις αναπαράγει μέσα από πληθώρα κανονισμών και ρυθμίσεων. Αυτήν την επίφαση ελευθερίας κατά βάθος προφασίστηκαν, η D14, η Dream On και τα *Plasmata* τα οποία προεκτείνουν την ενασχόλησή τους σε κινηματικές διεκδικήσεις που δεν αφορούν μόνο το προσφυγικό, το μεταναστευτικό, το περιβαλλοντικό, αλλά και ζητήματα ναρκωτικών, πολιτικών ταυτοτήτων και queer κινημάτων.



Εικόνα 16. Κοινοτική πολιτική, καταλήψεις, παιχνίδια στους ελεύθερους χώρους και διαμαρτυρίες κατά του εξευγενισμού στο Notting Hill τη δεκαετία του 1980.  
(<https://libcom.org/book/export/html/44568>)

<sup>17</sup> Ο ίδιος αναφέρεται στη διοργάνωση της *Documenta 14*.

### 3.0.2 Η Συμβολική Οικονομία και η Καπιταλιστική «Εξημέρωση» του Χώρου

Στην ιστοσελίδα του ιδρύματος Ωνάση, αναφέρεται μεταξύ άλλων, η ενασχόληση της ψηφιακής έκθεσης με τις τεχνολογίες της ιατρικής και των φαρμάκων, με τις πλατφόρμες της εργασιακής επισφάλειας, την υπερθέρμανση του πλανήτη, με τα στερεότυπα της φυλής και του φύλου, της αναπηρίας και της κοινωνικής τάξης. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να αναφερθεί ότι ήδη υπάρχουν 2 όροι οι οποίοι έχουν άμεση σχέση με την προκείμενη μελέτη των δύο διοργανώσεων. Πρόκειται για το *Greenwashing* και το *Pinkwashing* (πράσινο και ροζ «ξέπλυμα») που έχουν να κάνουν με στρατηγικές κυρίως θεσμικών φορέων (εταιρείες, κόμματα, οργανισμοί κυβερνητικοί και μη, κλπ.) που ισχυρίζονται ότι ενδιαφέρονται για περιβαλλοντικά και LGBTQ+ θέματα αντίστοιχα, καλύπτοντας τα όποια οικονομικά ή άλλου είδους συμφέροντα έχουν (συμβολικά, πολιτικά, μάρκετινγκ, κ.λπ.), χωρίς να συνεισφέρουν, αλλά αντιθέτως, συμβάλλοντας στην όξυνση των προβλημάτων, για τα οποία ισχυρίζονται ότι είναι ευαισθητοποιημένοι<sup>18</sup>.

Το «ξέπλυμα», είναι ένας συνήθης χαρακτηρισμός της καθημερινής γλώσσας. Μια μεταφορά αναφερόμενη σε διαδικασίες που παλιότερα αφορούσαν κυρίως τη φιλανθρωπία και είναι βασικό εργαλείο σε αυτό που ονομάζεται *Συμβολική Οικονομία* (Zukin, 1995 & Σουλιώτης, 2013) η οποία αποτελείται από δύο συστήματα παραγωγής. Το ένα, είναι η παραγωγή χώρου με την συνεργασία των επενδύσεων κεφαλαίου και των πολιτισμικών νοημάτων και το άλλο, είναι η παραγωγή συμβόλων, η οποία κατασκευάζει, πρώτον, ένα μέσο εμπορικής ανταλλαγής και κατά δεύτερον, μια γλώσσα κοινωνικής ταυτότητας. Η συμβολική οικονομία, κυρίως τις τελευταίες δεκαετίες, έπαιξε μεγάλο ρόλο στον μετασχηματισμό των σύγχρονων μεταβιομηχανικών πόλεων και ειδικά των κέντρων τους, συνδυάζοντας την πολιτιστική/δημιουργική βιομηχανία, τον τουρισμό, τη μόδα, τη διασκέδαση, τις χρηματοπιστωτικές υπηρεσίες και τις νέες τεχνολογίες, μεταβάλλοντας τις ταυτότητες των χώρων και τους τρόπους ζωής στις γειτονιές των πόλεων. Ειδικά λοιπόν για αυτόν τον λόγο, θα θεωρηθεί ότι ακριβώς αυτή είναι που ανοίγει τον δρόμο στους εξευγενιστικούς σχεδιασμούς.

Για να επιτευχθεί αυτή η νέα οικονομία, με την ανάπτυξη που τη συνοδεύει, πρέπει να γίνει η προσέλευση -στις «μη-αναπτυγμένες» περιοχές παγκοσμίως και στην Αθήνα- της αποκαλούμενης «δημιουργικής τάξης» (κλάδοι μηχανικών, αρχιτεκτόνων, καλλιτεχνών, διασκεδαστών, κ.τ.λ.), που θα αναλάβει την ανάπτυξη των γειτονιών με τις κατάλληλες υποδομές και το κατάλληλο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Αυτό το στάδιο επικεντρώνεται στην ανάπτυξη χώρων διασκέδασης, αλλαγή χρήσης ακινήτων σύμφωνα με το επερχόμενο *Lifestyle*, θεάτρων, γκαλερί,

---

<sup>18</sup> Ήδη εξηγήθηκε η *κούφια οικολογία* στην οποία αναφέρεται ο C. S. Estok που μοιάζει σαν μιας άλλης μορφής προσέγγιση στο ζήτημα του *Greenwashing*.

πολιτιστικών χώρων και ιδρυμάτων ιδιωτικών ή μη-κερδοσκοπικών. Με αυτούς τους τρόπους, προκύπτει ένα είδος «αναβάθμισης» των περιοχών φέρνοντας αύξηση των ενοικίων, αλλοίωσης της αυθεντικότητάς τους, εκτοπισμούς των φτωχότερων στρωμάτων, όξυνσης των κοινωνικών διακρίσεων, καταλήγοντας στις αναπλάσεις των κατασκευαστικών εταιρειών και στους πάτρωνες/ευεργέτες/χορηγούς που εφαρμόζουν στρατηγικές ριζικής μεταβολής των χώρων.

Για να πραγματοποιηθούν τα *Plasmata*, εκτοπίστηκαν άτομα άστεγα, τοξικοεξαρτημένα, προσφυγόπουλα και ένα πλήθος μεταναστών για τα οποία μέσα στη δύσκολη επιβίωση της πόλης, χώροι όπως το πάρκο του πεδίου του Άρεως, τους δίνουν ένα καταφύγιο χωρίς διαρκή επίβλεψη, με νερό και τουαλέτες. Ανάμεσα σε αυτά πρέπει να προστεθούν και τα άτομα που κατοικούν τριγύρω, μέσα σε μια περίοδο όπου οι κοντινές περιοχές όπως η Κυψέλη, τα Πατήσια, τα Εξάρχεια, δέχονται την επίθεση του αστικού εξευγενισμού, αναγκάζοντας τα να ζουν σε πολύ μικρά διαμερίσματα με ιδιαίτερα υψηλά ενοίκια. Για αυτά, το πάρκο είναι ο χώρος πρασίνου ως επέκταση των μικρών σπιτιών τους, για χαλάρωση και κοινωνικοποίηση. Σε αυτές τις μορφές κοινωνικοποίησης, συμπεριλαμβάνονται επίσης τα queer άτομα που συχνάζαν εκεί δημιουργώντας σχέσεις σε ένα χώρο που μπορούσε να μην τους δημιουργήσει έντονα προβλήματα. Τελικά, η συγκεκριμένη έκθεση, επιστέγαζε τις πολιτικές του δήμου και των επενδυτών που θέλουν να αορατοποιήσουν όλη αυτή τη ζωή του πάρκου, ώστε να το αισθητικοποιήσουν, κάνοντάς το πιο «ελκυστικό» στις επενδύσεις και τον τουρισμό (Local Movement, 2023).

Σε όλη αυτή τη διαδικασία, υπήρχαν αντιδράσεις από ατομικότητες και συλλογικότητες με ανακοινώσεις στα social media και όχι μόνο. Ανάμεσα σε αυτές, υπήρξαν queer ομάδες που συλλογικοποίησαν τις διαμαρτυρίες τους, εστιάζοντας στην θεσμική κατάληψη του πάρκου και την εκδίωξη των queer ατόμων που συχνάζαν εκεί, στο όνομα της υποτιθέμενης queer τέχνης και θεωρίας που προήγαγαν τα *Plasmata* (<https://www.facebook.com/events/422986633064557/?ref=newsfeed>). Αναλόγως, παλιότερα η R. Deutsche (1988), με αφορμή την δυσφήμιση, τον διωγμό και την αορατοποίηση των αστέγων στην Νέα Υόρκη, έχοντας κύριο αυτουργό την τότε πολιτική ηγεσία, ανέτρεξε σε ένα καταστασιακό κείμενο με εξαιρετικό ενδιαφέρον. Οι Raoul Vaneigem και Attila Kotanyi (1961) χαρακτηρίζουν την αισθητική και την πολεοδομία ως παραμελημένους κλάδους της εγκληματολογίας. Η Deutsche (σ. 8) αυτό το αντιλήφθηκε ως επίκαιρο για την περίπτωση, όταν οι έννοιες της ομορφιάς και της χρησιμότητας από κοινού, έπαιξαν ένα συνεργατικό ρόλο «αστυνομικής προστασίας», συνιστώντας το ιδεολογικό άλλοθι για την τότε ανάπλαση της Νέας Υόρκης, εκτοπίζοντας μαζί με τα δυνητικά «ύποπτα» στοιχεία, χιλιάδες άτομα που κατοικούν στην περιοχή.

Τέτοιου είδους πρακτικές συνεχίζουν να επαναλαμβάνονται. Πόσο μάλλον, όταν η πολιτική ηγεσία των Αθηνών, σε συνεργασία με το ίδρυμα Ωνάση και το επιμελητικό σώμα της έκθεσης, προσπαθεί να προπαγανδίσει μέσω των έργων τέχνης και του θεωρητικού λόγου που παρουσιάζει, την

αποκλειστικότητα της σε ένα σύνολο απόψεων επικαλούμενη τη συμμετοχικότητα, ενώ ουσιαστικά και αποκάλυπτα αφαιρεί τον λόγο και αορατοποιεί τα άτομα που κατοικούν και επισκέπτονται το πάρκο, κλείνοντας όσο είναι δυνατόν τις οδούς για οποιαδήποτε κριτική. Τώρα, ακόμα πιο συντονισμένα, η αισθητική και η πολεοδομία συμμετέχουν σε αυτό που σε γενικές γραμμές υποστηρίζουν και οι Vaneigem και Kotanyi (1961, σ. 3), τονίζοντας πως η ανάπτυξη του αστικού περιβάλλοντος είναι η «καπιταλιστική εξημέρωση του χώρου» που αποκλείει οποιεσδήποτε άλλες δυνατότητες. Την χαρακτηρίζει, λένε, η επιμονή στη λαϊκή συναίνεση, επιβάλλοντάς την εκβιαστικά και ενώ προπαγανδιστικά εμφανίζεται ως οργάνωση συμμετοχής, κατά βάθος είναι φτιαγμένη για τον κόσμο αλλά χωρίς αυτόν και εναντίον του, άρα είναι αδύνατο να συμμετάσχει.

Η χρήση της φράσης *εξημέρωση του χώρου* από τους καταστασιακούς, φέρνει στο νου επίσης τη συζήτηση που έχει να κάνει με τις μη ανθρώπινες υπάρξεις και το «φυσικό περιβάλλον» που στην περίπτωση του πάρκου παίζει καθοριστικό ρόλο. Τα μη ανθρώπινα πλάσματα, τα δέντρα, τα φυτά, τα σκυλιά, τα πουλιά, τα γατιά, μαζί με τις άλλες ανθρώπινες ομάδες των αστέγων, άνεργων, μεταναστών, προσφύγων, αναπήρων, τρανς ή κούιρ ατόμων, είναι αυτά που θα υποστούν πρώτα, τον εκτοπισμό, το ξερίζωμα, τις στειρώσεις-αποστειρώσεις και την αορατοποίηση μιας ευγονικού τύπου διαδικασίας που είναι εργαλείο του εξευγενισμού. Ο όρος εξευγενισμός ή *gentrification* και στις δύο γλώσσες, επικαλείται την ευγενικότητα και σε αυτό εξυπακούεται ένας εκλεπτυσμένος ανθρώπινος πολιτισμός που συνεπάγεται έναν ανθρωποκεντρισμό ο οποίος αντιμάχεται και εξημερώνει την «άγρια και ζώωδη φύση», υποβιβάζοντας ή ισοπεδώνοντας την διαφορετικότητα του *απρόβλεπτου Άλλου*.

Το ίδρυμα Ωνάση όπως και ο Δασκαλόπουλος, λειτουργούν μέσα στο πλαίσιο του φιλανθρωκαπιταλισμού, παρουσιάζοντας τις ενέργειές τους ως ευεργετικές για τον πολιτισμό, την κοινωνία και τον άνθρωπο. Ωστόσο, βασική τους επιδίωξη είναι η σύμπραξη του δημόσιου με τον ιδιωτικό τομέα, για τη δημιουργία αλληπάλληλων πολιτιστικών εκδηλώσεων και έργων ανακαίνισης με σκοπό την ενίσχυση κερδοσκοπικών δικτύων. Το ίδρυμα Ωνάση είχε προτείνει τη δωρεά για την ανάπλαση του πεδίου του Άρεως μέσω γνωστής κατασκευαστικής εταιρείας. Ο όμιλος Ωνάση τροφοδοτείται από ένα πολύπλοκο δίκτυο εταιρειών που η κερδοφορία τους δεν μπορεί να αναλυθεί, όπως και στην περίπτωση του Δασκαλόπουλου, παρά μόνο αποσπασματικά, μέσα από οικονομικού τύπου δελτία ενημέρωσης, τουλάχιστον για τον περισσότερο κόσμο. Αυτό έχει τη σημασία του, γιατί ενώ υπάρχει μια μεγάλη προβολή με ακρίβεια στα νούμερα των ποσών που δωρίζουν, ωστόσο δεν υπάρχει προβολή στο τι κερδίζουν πέρα από το συμβολικό κεφάλαιο και την ευγνωμοσύνη των θεσμών και του κράτους. Εντέλει, η όποια περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση προβάλλεται από το ίδρυμα Ωνάση σίγουρα δεν συνάδει με την κατοχή δεξαμενόπλοιων για την μεταφορά πετρελαίου.

### 3.1 Dries Verhoeven: Η Τεχνητή Νοημοσύνη και η Τεχνητή Ευτυχία



Εικόνα 17. Dries Verhoeven, Happiness, 2019, Εγκατάσταση.

(<https://www.onassis.org/art/works/happiness>)

Ένα εγχείρημα πρόκλησης οντολογικών και κοινωνικών καταστάσεων επισφάλειας διαμέσου του συνδυασμού ψηφιακής μορφής τέχνης με την τέχνη στο δημόσιο χώρο, ήταν η εγκατάσταση του Dries Verhoeven, *Happiness* (2019), στο πλαίσιο της έκθεσης ψηφιακής τέχνης στο Πεδίον του Άρεως, *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data* (2022). Το έργο εξωτερικά μοιάζει κάτι μεταξύ φαρμακείου -με το ειδικό σήμα- και δημόσιου ουρητηρίου ανάμεσα στο πράσινο του πάρκου, ενώ εσωτερικά έχει ομοιότητες με πάγκο σε εμπορικό κατάστημα, με κουτιά φαρμάκων στα ράφια και ως πωλήτρια ένα γυναικοειδές ρομπότ. Για την εν λόγω έρευνα, επιλέχθηκε ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα επίκλησης της ευτυχίας μέσα από μια κατάσταση αβεβαιότητας/αδιεξόδου, η παραδοξότητα της οποίας, θα βοηθήσει να αποκαλυφθούν βαθύτερες επιδιώξεις, κάτω από τους επιφανειακούς ισχυρισμούς της συγκεκριμένης έκθεσης, του ιδρύματος Ωνάση και των υπόλοιπων θεσμών που συνεργάστηκαν στην υλοποίησή της. Άλλωστε, το επιλεγμένο έργο προσανατολίζεται σε ζητήματα που είναι κομβικά για την διοργάνωση, όπως, οι βιοτεχνολογικές μεταμορφώσεις του σώματος και ο μετανθρωπισμός, ο υβριδισμός και η πατριαρχία, αποτελώντας επίσης, κάποιες από τις βασικές αφορμές για την συγγραφή της μελέτης.

Η Shanti Escalante – De Mattei, σε άρθρο της (2022) για τα *Plásmata* στο Πεδίο του Άρεως, αναρωτιέται αν πρόκειται για μια προσπάθεια βελτίωσης του δημόσιου χώρου από το ίδρυμα Ωνάση, ή για ένα εγχείρημα ενίσχυσης του εξευγενισμού που ξεκίνησε πιο αισθητά να συμβαίνει σε ολόκληρη την πόλη, ιδίως μετά την υγειονομική κρίση. Σε αυτό απάντησε, ο Π. Τσιαβός, επικεφαλής της ψηφιακής ανάπτυξης και καινοτομίας του ιδρύματος Ωνάση, δίνοντας μια εικόνα του Πάρκου, πριν την έκθεση, σαν έναν χώρο εγκαταλελειμμένο και επικίνδυνο όπου σύχναζαν μόνο «εθισμένοι τοξικομανείς» και γίνονταν εμπόριο ναρκωτικών, με αποτέλεσμα το ευρύτερο κοινό να διστάζει να το επισκεφτεί.

Ο κος Τσιαβός όμως δεν αναφέρει πως τα τοξικοεξαρτημένα άτομα μεταφέρθηκαν εκεί, μετά από τις λεγόμενες «επιχειρήσεις σκούπα» της αστυνομίας σε όλες τις πιάτσες τους στην Αθήνα, όπου και τελικά κατέλαβαν μια μικρή περιοχή του συνολικού πάρκου. Τα τοξικοεξαρτημένα πήγαιναν εκεί για αγορά και χρήση κυρίως ηρωίνης, με την καθοδήγηση της αστυνομίας και τον ισχυρισμό πως στην συγκεκριμένη περιοχή, δεν θα φαινότουσαν όπως στην υπόλοιπη Αθήνα. Ωστόσο, παράλληλα τα Μ.Μ.Ε. διέδιδαν το τρομακτικό του γεγονότος εκφοβίζοντας ένα μέρος του κόσμου. Τελικά, το πεδίο του Άρεως ποτέ δεν ερήμωσε εντελώς, όπως ισχυρίζεται ο κος Τσιαβός, και πολύς κόσμος συνέχισε να πηγαίνει (Local Movement, 2023).

Επιπλέον, το εγχείρημα του κου Τσιαβού για τον εκφοβισμό και την απομάκρυνση των κατοίκων της Αθήνας από το πάρκο, λόγω του προβλήματος των ναρκωτικών, είναι σημαντικά ενδιαφέρον για περαιτέρω ανάλυση. Το έργο του Verhoeven, παρουσιάζει την γυναικοειδή ρομποτική μονάδα, να κάνει επίσης χρήση διαφορετικών ειδών ναρκωτικών, φαρμάκων, παυσίπονων και αντικαταθληπτικών, περιγράφοντας με θεατρικές κινήσεις και λεκτικές αφηγήσεις, τα συμπτώματα που προκαλούν. Μάλιστα οι περιγραφές του ανθρωποειδούς, όπως θα φανεί και παρακάτω, πλησιάζουν τα επίπεδα της ευφορίας, της απόλαυσης και της απόδρασης από έναν «παλαιού τύπου ανθρώπινο κόσμο», αγνοώντας τους ενδεχόμενους κινδύνους κατά τη χρήση των συγκεκριμένων φαρμάκων, καθορίζοντας το «νέο» σαν ένα αναπόφευκτο μείγμα αισθητικοποιημένης «ανθρωπιάς», εμπορευματοποιημένης φαρμακευτικής, ρομποτικής, χημείας και βιοτεχνολογίας και όλο αυτό το προωθεί ως μια απορητικού τύπου πιθανότητα επαναπροσδιορισμού της «ανθρώπινης φύσης»<sup>19</sup> ή του ξεπεράσμάς της.

---

<sup>19</sup> Η «ανθρώπινη φύση» μπαίνει σε εισαγωγικά -όπως και το «φυσικό περιβάλλον»- για να τονιστεί πως η κριτική που αναπτύσσεται στην έρευνα δεν υποστηρίζει ότι οι δυο έννοιες είναι καθορισμένες βάσει μιας ουσιοκρατικής θεώρησης. Αντιθέτως, εκλαμβάνονται ως ήδη υπάρχουσες διαδικασίες διαρκούς οντογενετικής ανάπτυξης και δεν είναι αποκλειστικά εμπορεύματα οποιουδήποτε πολιτισμού. Σε αυτό που τελικά γίνεται κριτική είναι η άκρατη εμπορευματοποίηση της ζωής και της βιοτεχνολογίας όπως και ο ανθρωποκεντρικός καθορισμός τους.

Με άλλα λόγια, ενισχύεται η χρήση διάφορων ναρκωτικών, παυσίπονων και αντικαταθληπτικών, ανάμεσα τους κάποιων οπιοειδών που έχουν κατηγορηθεί στο παρελθόν ότι προκαλούν εθισμό όπως η οξυκωδόνη και κάποιων άκρως εθιστικών όπως η κρυσταλλική μεθαδόνη. Ενώ, δεν επισημαίνεται τόσο η χρήση τους σε περιπτώσεις παθήσεων, αλλά αντιθέτως, επιδεικνύεται περισσότερο η πειραματική τους χρήση, η οποία προβάλλεται με τα θετικά συναισθήματα της ικανοποίησης, του ενθουσιασμού, της σεξουαλικής ορμής, της καταπολέμησης του άγχους/στρες, κτλ. ως καθαρά χημικές εκδηλώσεις που μπορούν να παρέχουν τα ανάλογα σκευάσματα του εμπορίου. Ενός ελεγχόμενου εμπορίου, με το σήμα του φαρμακείου, την σηματοδότηση του εικαστικού έργου «κάτω από τη στέγη Ωνάση», χωρίς τις ανεξέλεγκτες πιάτσες των «επικίνδυνων» τοξικοεξαρτημένων της Αθήνας.

Εκ των πραγμάτων, δεν είναι καθόλου περίεργη η τοποθέτηση του έργου *Happiness* σε ένα κατάλληλο χώρο του πάρκου και όχι σε μια θέση στην αρχή της έκθεσης. Αυτό βέβαια δεν γίνεται μόνο για αισθητικούς ή εικαστικούς λόγους, όπως υποστηρίζει η διευθύντρια πολιτισμού του ιδρύματος Ωνάση, Αφροδίτη Παναγιωτάκου, λέγοντας ότι έγινε προσπάθεια να δομηθεί ένα είδος περιπέτειας για κάθε έργο, ώστε το κοινό να βρίσκεται εμπρός του την κατάλληλη στιγμή (Escalante-De Mattei, 2022). Αυτό που έγινε με το έργο *Happiness*, ήταν να τοποθετηθεί σε ένα τέτοιο σημείο του πάρκου ώστε να αποφευχθεί όσο γίνεται το στοιχείο του σοκ από το κοινό, όπως στην «επιχείρηση σκούπα» η αστυνομία επέλεξε το ίδιο πάρκο για να κρύψει τα τοξικοεξαρτημένα άτομα, όσο γίνεται, από την δημόσια έκθεση.

Εξάλλου, η οποιαδήποτε σχέση του έργου με το περιβάλλον και το δημόσιο χώρο στο οποίο τοποθετείται είναι εκ των πραγμάτων αδύνατη και το οποιοδήποτε τυχόν σοκ θα προέλθει κατά την είσοδο και την παρακολούθηση του ρομπότ εντός του χώρου. Η όλη εγκατάσταση αποτελείται από ένα μικρό τσιμεντένιο κτήριο χωρίς παράθυρα, χωρίς κανένα εξωτερικό στοιχείο αλληλεπίδρασης με το γύρω χώρο του πάρκου. Ακόμα και κατά την είσοδο του κοινού, η αίσθηση που δίνεται είναι ενός τόπου αποκομμένου από τον έξω κόσμο, σαν ένα οχυρωμένο καταφύγιο ή μυστική κρυψώνα (Bleeker, 2020). Επιπλέον, στον πάγκο υπάρχει ένα αλεξίσφαιρο τζάμι που διαχωρίζει το κοινό από τη γυναικοειδή ρομποτική μονάδα.

Στο *Happiness*, η διαφήμιση των φαρμάκων τελείται με την στήριξη του έργου από τα Μ.Μ.Ε. ως μέρος ενός ψηφιακού πολύ-θεάματος και η χρήση τους δεν γίνεται από ένα ανθρώπινο πλάσμα, αλλά από ένα κατασκευασμένο ομοίωμα με την βοήθεια της ρομποτικής. Οι θεατές παρακολουθούν την χρήση, την επήρεια και την παραίση, μέσω ενός σκηνοθετικά προγραμματισμένου ανθρωποειδούς. Η πρόσληψη της σχέσης των γυμνών μηχανικών μερών, με τα κατασκευασμένα ανατομικά μέρη του σώματος, καθώς και η απομίμηση της εικόνας των κινήσεων του ανθρώπινου υποκειμένου που κάνει χρήση, καθίστανται σχεδόν αισθητικοποιημένα ανώδυνες. Σε αυτό βοηθάει ο

εντυπωσιασμός που προκαλείται από την αφαιρετικότητα της κατασκευής των μηχανικών μερών. Το σύνολο φαίνεται να αποσκοπεί στον αποκλειστικό ρόλο της ωραιοποιημένης συγκάλυψης, αισθητικοποιώντας τη σύνθεση μηχανή-άνθρωπος, με μια αλγοριθμικώς ελεγχόμενη αμφισημία ρομποτικού/ανθρώπινου. Αυτή όμως η ωραιοποιημένη και αποκλειστικά κατευθυνόμενη δράση, έχει αυστηρά προκαθορισμένους σκοπούς που διακόπτουν την ολοκλήρωση της ελεύθερης αντίληψης του προσλαμβανόντος υποκειμένου. Με άλλα λόγια, το κοινό αναγκάζεται να σταθεί παθητικά απέναντι στο έργο λόγω των ιδιοτήτων και των χαρακτηριστικών από τα οποία έχει διαμορφωθεί.

Ο J. Dewey (1980, σσ. 51-53) εύστοχα ξεκαθαρίζει πως η δεκτικότητα απέναντι σε μια δημιουργία, δεν πρέπει να συγχέεται με την παθητικότητα. Η υποδοχή του έργου, υποστηρίζει, είναι μια διαδικασία που συντελείται κάτω από μια σειρά ανταποκρινόμενων πράξεων που συσσωρεύονται προς μια αντικειμενική εκπλήρωση της πρόσληψης, αλλιώς καταλήγει σε μια παθητική αναγνώριση που δεν επιτρέπει την ανάπτυξη της ελεύθερης αντίληψης του πράγματος που αναγνωρίζεται. Συλλαμβάνεται δηλαδή μέχρι το σημείο που εξυπηρετεί κάποιον άλλο σκοπό. Ο Dewey, για να το εξηγήσει αυτό, φέρνει για παράδειγμα την θεμελιώδη διαφορά μεταξύ της αναγνώρισης και του χαιρετισμού ενός περαστικού ατόμου στο δρόμο, από το συναίσθημα της ζωντανίας της εμπειρίας όταν συναντάμε ένα φιλικό μας πρόσωπο. Στην φευγαλέα συνάντηση συντελείται μια επιφανειακή περιγραφή της εμπειρίας των ανθρώπινων συμπτωμάτων και αντιδράσεων χωρίς να προκληθεί μια ζωντανή συνείδηση. Αποκρύπτεται και ωραιοποιείται κατά κάποιον τρόπο νοηματικά η περιπέτεια της ανθρώπινης σάρκας και του ανθρώπινου οργανισμού στις ανάλογες πραγματικές εμπειρίες που θα μπορούσαν να γίνουν αισθητικές εμπειρίες, αν διατηρούσαν το στοιχείο του ανυπολόγιστου, του μη προγραμματισμένου.

Συνεπώς και σύμφωνα με τα συμπεράσματα της θεωρίας της *Κοιλιάδας του Ανοίκειου* (Uncanny Valley)<sup>20</sup>, αυτή η προγραμματισμένη κατασκευή, αν ήταν ολοκληρωμένη ως αισθητική εμπειρία, υποθετικά θα προκαλούσε έντονη αποστροφή. Για να γίνει αυτό, θα έπρεπε να αντικατασταθούν τα υπολείμματα της διακοσμητικής μιμητικής μερών του ανθρώπινου σώματος από μια πιο ανθρώπινη κατάσταση, όπως, για παράδειγμα, το οστεώδες σώμα ενός τοξικοεξαρτημένου ατόμου, να συσπάται ή να διπλώνεται, καθώς η βελόνα πιέζει το δέρμα ματώνοντάς το με όλα τα επακόλουθα τεντώματα μυώνων και νεύρων, κοκκίνισμα του δέρματος, μελάνιασμα των βλέφαρων,

---

<sup>20</sup> Σε ένα άρθρο του το 1970 με τίτλο *The uncanny Valley*, ο Ιάπωνας ρομποτικός Mashihiro Mori (όπως αναφέρεται στο Aydın, 2021) απεικόνισε με μεγαλύτερη ακρίβεια τη σχέση οικειότητας και μη στις ανθρώπινες ομοιότητες και τα θετικά ή αρνητικά συναισθήματα που προκαλούν τα αυτόματα και άλλα ανθρώπινα τεχνουργήματα. Όταν ένα ρομπότ ή άλλο ανθρώπινο αντίγραφο γίνεται πιο ανθρωποειδές, αυξάνεται η αποδοχή του, αλλά καθώς πλησιάζει σε μια σχεδόν ανθρώπινη κατάσταση, οι αντιδράσεις γρήγορα μετατρέπονται σε έντονη αποστροφή.

θόλωμα της κόρης, κοκκίνισμα του λευκού του ματιού, κλπ. Αν δηλαδή, οι τεχνολογίες της τεχνητής νοημοσύνης μπορούσαν να εξελίξουν τη συμμετοχή του σώματος σε μια νοήμονα συμπεριφορά, κάτι που ακόμα υπάρχει ως ένα πολύπλοκο θέμα συζητήσεων με πολλά τεχνικής φύσεως προβλήματα, τότε η *Κοιλάδα του Ανοίκειου* υποθετικά θα ίσχυε κανονικά. Στη θέση του συγκεκριμένου ρομπότ θα είχαμε μια εξελιγμένη σωματική απόδοση που επιπλέον, λόγω της πράξης που επιτελεί θα προκαλούσε επιπρόσθετη αποστροφή. Ένα ενσώματο είδος «επεξεργασίας πληροφοριών» (H.L.Dreyfus, 1998) που θα ξένιζε ιδιαιτέρως, πρώτον, γιατί θα ήταν πολύ κοντά στην ολοκληρωμένη εμπειρία του ανθρώπινου όντος που διακατέχεται και εξωτερικεύει συναισθήματα και δεύτερον, εξαιτίας της παθητικής παρατήρησης των σωματικών αντιδράσεων, ενός σχεδόν ανθρώπινου όντος, υπό την επίρεια παραισθησιογόνων ουσιών.

Άρα, αν πρόκειται για ένα ξεπέρασμα του ανθρώπινου, το ζήτημα είναι προς ποια κατεύθυνση και κάτω από ποια νοηματική σχέση επιτυγχάνεται αυτό όπως επίσης σίγουρα δεν έχει να κάνει με μια τεχνοκρατικού τύπου απομίμηση του ανθρώπινου που παρουσιάζεται ως ξεπέρασμά του. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η κατεύθυνση προσανατολίζεται προς μια αποκλειστικά αισθητικοποιημένη πολυμεσική πληροφορία που χαρτογραφεί μια εύπεπτη και εμπορεύσιμη αναγνωρισιμότητα με όλους τους δυνατούς τρόπους, παρά για ένα εικαστικό έργο που προσπαθεί να μας δώσει όλες τις δυνατές πτυχές μιας ζωντανής, ολοκληρωμένης εμπειρίας. Μια τέχνη που μένει στα σύγχρονα εμπορικά επιτεύγματα και την επιτακτική αναζήτηση της εφαρμογής τους, ώστε να αποδείξει επίμονα την ανάπτυξη ενός κόσμου που τελικά κατά βάθος δεν εμπλουτίζεται, αλλά αντιθέτως απομονώνεται, αποκόπτεται, υπεραπλουστεύεται και περιορίζεται. Μια τελεολογικού τύπου προσέγγιση, εξ' ορισμού αντίθετη από το επερχόμενο μέλλον της ανυπολόγιστης σωματικής εμπειρίας και του απρόβλεπτου Άλλου που υπερβαίνει τη μηχανή, τη μηχανοποίηση και τον ντετερμινισμό του διαρκούς παρόντος ή παρελθόντος, σύμφωνα με την προαναφερθείσα θεωρία του Derrida.

Ο *Μεταθρωπισμός* που επιχειρείται στο *Happiness*, δεν δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας των αποδεκτών, ανάλογης με την διαδικασία οργάνωσης που βίωσε ο δημιουργός του έργου κατά το ξεπέρασμα μιας ανθρώπινης κατάστασης. Οι οποιεσδήποτε πράξεις αναδημιουργίας της αντίληψής του αποδέκτη μέσα από αυτό, δεν μπορούν να συγκριθούν με τις προκαλούμενες αντιληπτικές διαδικασίες ενός έργου τέχνης, εφόσον πρόκειται για μια απλή κατασκευαστική καταγραφή του θέματος μέσα από τον τυποποιημένο προγραμματισμό της τεχνητής νοημοσύνης. Πρόκειται δηλαδή, για μια εξολοκλήρου διανοητική πράξη που ισχυρίζεται αλλά δεν επιτυγχάνει την ύπαρξη ενός σωματικού-συναισθηματικού στοιχείου και τη διαδραστικότητα του με το περιβάλλον που έχει τοποθετηθεί. Το συμπέρασμα όμως που εξάγεται, είναι πως έχει αξία μόνο για δικό της λογαριασμό. Μπορεί να εξαχθεί ως «τύπος» ή ως «αλήθεια» και

μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην ανεξάρτητη ολότητά του, ως παράγοντας και οδηγός σε άλλες έρευνες. Σε ένα έργο τέχνης, σύμφωνα με τον J. Dewey (54-55) δεν υπάρχει μια τέτοια ενιαία αυτάρκης κατάθεση, το τέλος, το τέρμα είναι σημαντικό, όχι από μόνο του, αλλά ως ενσωμάτωσης των μερών σε μια ζωτικής σημασίας εμπειρία. Κάθε έργο τέχνης για τον Dewey ακολουθεί το σχέδιο και το μοτίβο μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας, καθιστώντας το όσο γίνεται πιο έντονα και συγκεντρωμένα αισθητό.

Αναλόγως, ο H.L.Dreyfus (2001) διαχειρίζεται τη φαινομενολογική προσέγγιση και ιδίως την υπαρξιακή φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ, για να περιγράψει το αχανές της ανθρώπινης αντιληπτικής δραστηριότητας κατά την αναγνώριση πολύπλοκων προτύπων, καθώς και τις διαδικασίες των αισθησιοκινητικών δεξιοτήτων. Αυτές οι προσεγγίσεις, με τη βοήθεια της βασικής δομής *Μορφής-Βάθους*, εξηγούν ότι τα μεμονωμένα γνωρίσματα, προσλαμβάνουν τη σημασία τους βάσει μιας υποπροσδιορισμένης πρόβλεψης του όλου και βρίσκονται στον αντίποδα της ερευνητικής επεξεργασίας της τεχνητής νοημοσύνης καθώς δεν έχει σώμα και δεν είναι σε θέση να αποκρίνεται ως όλον ενώ πρέπει να οικοδομεί την αναγνώρισή της με αφετηρία προσδιορισμένες λεπτομέρειες. Όσο αναφορά τις κινητικές δεξιότητες, ο Dreyfus παρατηρεί πως η επιστήμη προϋποθέτει την περιγραφή τους βάσει κανόνων, κάτι που στην παραγωγή τους οι άνθρωποι όχι μόνο δεν χρειάζονται να ακολουθούν, αλλά ταυτόχρονα, επίσης χωρίς κανόνες, τα απροσδιόριστα κινητικά τους σχήματα, μπορούν να τα τελειοποιούν και να τα αναδιοργανώνουν (438-441).

Το *Happiness* ακολουθεί την παράδοση του Κας και του κουνελιού Alba, παρουσιάζοντας μια ενδιαμέση κατάσταση συνδυασμού τεχνών και επιστημών, χωρίς ιδιαίτερα εικαστικά και επιστημονικά ενδιαφέροντα σε αυτούς τους τομείς. Περισσότερο τους χρησιμοποιεί εργαλειακά για να «στήσει» ένα θέαμα πρόκλησης «τεχνητής ευτυχίας», αυτό που στην καθημερινή γλώσσα ονοματίζεται «απόδραση από την πραγματικότητα». Μόνο που αυτή τη πραγματικότητα από την οποία ζητείται η απόδραση, την δομούν οι ίδιοι οι φορείς που χορηγούν το συγκεκριμένο έργο. Είναι οι ίδιοι φορείς που χορηγούν ή διευθύνουν εταιρείες και ιδρύματα παραγωγής ψηφιακών πλατφορμών, δημιουργώντας πολυάριθμους χρήστες που, όπως λέει ο Π. Πετρίδης (2020), συμβάλλουν στην παραγωγή αξίας αλλά δεν αμείβονται.

Ο Πετρίδης αναφέρεται στην έλευση των όρων «δωρεάν εργασία» ή «άυλη εργασία» εννοώντας τη μορφή εργασίας που είναι ταυτόχρονα εθελοντική και μη αμειβόμενη, προσφέρει απόλαυση σε αυτούς που την επιτελούν, αλλά ταυτόχρονα καθίσταται αντικείμενο εκμετάλλευσης εφόσον, ενώ παράγει οικονομική αξία, δεν παρέχει αμοιβή. Αυτή η μορφή εργασίας αφορά πρωτίστως τη ψηφιακή δημιουργία, όπως δημιουργία ιστοσελίδων, κατασκευή δυνητικών κοινωνικών χώρων και παιχνιδιών και είναι κεντρικής σημασίας στο πλαίσιο των δημιουργικών/πολιτισμικών βιομηχανιών (2020, 119-120). Συνεπώς, μια απάντηση στο ερώτημα του έργου «θέλεις να είσαι ευτυχισμένος;»,

ξεκινάει από το ότι το κοινό απολαμβάνοντας το θεαματικό ψηφιακό αφήγημα, συνάμα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης αυτής της απόλαυσης. Καθώς λοιπόν μπαίνει εξ' αρχής στη θέση του αγοραστικού κοινού, μπορεί κάλλιστα να επηρεαστεί και να προβεί στην παραγγελία κάποιων από τα παυσίπονα ή τα αντικαταθλητικά που περιγράφει αναλυτικά το γυναικοειδές ρομπότ. Έτσι, η λειτουργία του έργου τέχνης και η έννοια της ευτυχίας γίνονται ευθέως παράγοντες κατανάλωσης.

Όταν στο άρθρο της, η Shanti Escalante – De Mattei αναρωτιέται αν τα *Plásmata* και το ίδρυμα Ωνάση συμμετέχουν ουσιαστικά σε έναν εξευγενισμό, η απάντηση του Τσιαβού πως δεν πρόκειται για εξευγενισμό, αφού αυτός έχει να κάνει μόνο με την άνοδο των ενοικίων, είναι ανεπαρκής. Ο εξευγενισμός δεν είναι μόνο το real estate και η τουριστικοποιημένη αντίληψη των πάντων μονάχα για το κέρδος. Ο εξευγενισμός είναι κατά κύριο λόγο, αυτό που αρνείται ο κος Τσιαβός ότι έκανε η έκθεση και το ίδρυμα Ωνάση στο πάρκο, την εκδίωξη δηλαδή κάποιων ομάδων ανθρώπων για να έρθουν κάποιες άλλες, τον εκτοπισμό, στο όνομα του υψηλού τεχνοπολιτισμού, των θαμώνων του πάρκου, των φτωχών, των συνταξιοδοτημένων, των τοξικοεξαρτημένων, των άστεγων κλπ. Το ξεπέραςμα δηλαδή εκείνου του ανθρώπινου στοιχείου που μπορούσε να κοινωνικοποιηθεί πέρα από τα εμπορικά μαγαζιά της περιοχής, για να φέρει στο όνομα του εμπορευματοποιημένου *μετανθρωπισμού* της διοργάνωσης, έναν εικαστικό τουρισμό, φανατικούς e-shoppers και γενικά ένα αγοραστικό κοινό και ένα υπο-αμειβόμενο εργατικό δυναμικό, μετατρέποντας το Πεδίο του Άρεως σε εργαλείο αστικής στρατηγικής ελέγχου και αστυνομικής παρενόχλησης σε «ανεπιθύμητα», με τελικό σκοπό τον αφανισμό τους, παρά την αντιμετώπιση των κοινωνικών ανισοτήτων.

Ένα όμως παραπάνω πράγμα που κάνει ο εξευγενισμός, πέρα από τους εκτοπισμούς, τις περιφράξεις και τους ελέγχους, είναι η προτροπή σε μια συνολική «ανάπλαση» όλων των χώρων και των πεδίων, είτε αυτοί είναι δημόσιοι χώροι, είτε ατομικά σώματα, είτε «φυσικά περιβάλλοντα» και αυτό είναι που παρουσιάζει το έργο *Happiness*. Όλα κάτω από τις μεθοδεύσεις της επιστήμης, της τεχνολογίας και της τέχνης είναι καθοριζόμενα και προβλέψιμα. Έχουν οδηγίες χρήσης, συμπτώματα, ενδείξεις και αντενδείξεις. Ο σκοπός τους δεν έχει να κάνει με την αναζήτηση του ανθρώπινου, του μη ανθρώπινου και του μετα-ανθρώπινου ως περιπέτεια της ζωής στην απροϋπόθετη άφιξη του *Άλλου*, αλλά την περάτωση ενός κόσμου τυποποιημένου και διαχειρίσιμου με στόχο ό,τι ξεφεύγει, άμεσα να εξολοθρευτεί, να αορατοποιείται.

Αυτό που το αναλυόμενο έργο παρουσιάζει ως ξεπέραςμα του ανθρώπινου, δεν είναι αυτό που βιώνεται καθημερινά, η ρουτίνα της μισθωτής εργασίας, η έλλειψη φαντασίας και ελεύθερου χρόνου, τουναντίον το ξεπέραςμα του ανθρώπινου που προτείνει το έργο και ο εξευγενισμός είναι η αποκοπή οποιονδήποτε περαιτέρω σκέψεων και αισθήσεων του ανθρώπου, πέρα από αυτούς που προγραμματίζεται να βιώνει. Το γυναικοειδές εξηγεί στο κοινό πώς να νιώσει χρησιμοποιώντας βιοτεχνολογικές επινοήσεις του εμπορίου, μέσα από μια σκηνοθετημένη υποκριτική επιτέλεση. Αυτό

που δεν μπορεί να εξηγήσει, είναι το τι χάνεται από την ζωή, ακολουθώντας τις περιορισμένους εύρους ζωής, περιγραφές του. Εδώ είναι ίσως αυτό που έλεγε κατά κάποιο τρόπο ο Φουκώ ότι το πραγματικό έργο βρίσκεται στα περιθώρια του, στο λευκό του χαρτιού, σε ότι υπάρχει γύρω από αυτήν την κατασκευή ουρητηρίου-φαρμακείου. Τα πουλιά που κελαηδάνε στο πάρκο, το θρόισμα των φυλλωσιών, το νιαούρισμα μιας γάτας, το ζουζούνισμα ενός εντόμου, ο καυγός μιας περαστικής παρέας, η θέα ενός απρόσμενα ενδιαφέροντος, περαστικού άγνωστου ατόμου.

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον τρόπο σκέψης του Dewey για την πολυπλοκότητα της εμπειρίας και των σχέσεων της με το έργο τέχνης, πέρα από την απλή, μηχανική αναγνώριση, όπως συμβαίνει στο *Happiness*, το εν λόγω έργο, θα μπορούσε να εννοηθεί είτε ως στημένη φάρσα είτε ως προπαγανδιστική συνεργασία πολιτισμού και tech εταιρειών, για το τι θέλουν να προωθήσουν ως ξεπέραςμα του *ανθρώπινου*. Από το μανιφέστο της Donna Haraway μέχρι το μανιφέστο του Leonel Moura, η θεωρία του ξεπεράσματος του *ανθρώπινου*, δεν εστιάζει ή σχεδόν αδιαφορεί για το ξεπέραςμα συγκεκριμένων εξουσιαστικών και θεσμικών μηχανισμών (Moura & Pereira, 2003) που οδηγούν σε μορφές κοινωνικοπολιτικών ολοκληρωτισμών, ή αυτούς τους ολοκληρωτισμούς τους παρουσιάζει ως «φυσικό ελάττωμα» του ανθρώπινου οργανισμού ακολουθώντας τη φιλοσοφική παράδοση του Τόμας Χομπς (Hobbes, 1651, 2006). Έτσι, ο *μετανθρωπισμός* βρίσκεται είτε στην «πρωτοπορία για την πρωτοπορία» των μηχανών, ή στην λυτρωτική διάσταση της τεχνολογίας και των μηχανικών προσαρτήσεων, θολώνοντας τα όρια μεταξύ οργανισμών και μηχανών και προκαλώντας υβριδικού τύπου αποτελέσματα. Ωστόσο, τα λεγόμενα *Κυβόργια* (Cyborg) της Haraway δεν έχουν σχέση με την μονοδιάστατη, έμφυλα προσδιορισμένη ρομποτική μηχανή του *Happiness*, αλλά είναι μια εμπειριστατωμένη μετανθρώπινη πρόταση απόδρασης από τις αντιφατικές κοινωνικές πραγματικότητες που κατασκευάζουν η πατριαρχία, η αποικιοκρατία και ο καπιταλισμός (Haraway, 2014).

Έτσι, υποθετικά ιδωμένο ως παρωδία, το γυναικοειδές ρομπότ παρουσιάζει συναισθηματικώς αυτοματοποιημένα τα συμπτώματα παυσίπων και αντικαταθληπτικών, σαν μια πολυμεσική οπτικοποίηση παραπλήσια των χάρτινων οδηγιών που πάντα εσωκλείονται στα ιατρικά σκευάσματα, διαπραγματευόμενο το αν αυτή η τεχνητή ευτυχία έχει κάποια σχέση με την ανάγκη του ανθρώπου να νιώσει ευτυχισμένος. Πράγματι σε ένα μεγάλο κομμάτι της δυτικής βιοϊατρικής, τα ιατρικά σκευάσματα αυτού του είδους χρησιμοποιούνται ευρύτερα, αν όχι ως τρόποι εύρεσης της ευτυχίας, τουλάχιστον ως τρόποι ξεπεράσματος της δυστυχίας που επιφέρουν οι σύγχρονες συνθήκες ζωής. Πολύς κόσμος καταφεύγει στα υποκατάστατα που πολλές φορές και κυρίως μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, γίνονται τρόποι διασκέδασης, ψυχαγωγίας, χαράς, θολώνοντας τα όρια του δρόμου για την ευτυχία δίχως την ύπαρξή τους. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Ιβάν Ίλλιτς (1976,2010), αναφέρεται σε αυτό που αποκαλεί *Κοινωνική ιατρογένεση*, λέγοντας :

...Όταν την ιατρική βλάβη στην υγεία ενός ανθρώπου την προκαλεί ένας κοινωνικοπολιτικός τρόπος μετάδοσης, θα μιλώ για «κοινωνική ιατρογένεση»· με τον όρο αυτό περιγράφω όλες τις διαταραχές στην υγεία τις οποίες επιφέρουν εκείνοι ακριβώς οι κοινωνικοπολιτικοί σχηματισμοί που έχουν γίνει ελκυστικοί, εφικτοί ή απαραίτητοι εξ αιτίας της θεσμικής μορφής που έχει πάρει η υγειονομική περίθαλψη. Η κοινωνική ιατρογένεση [...] Εμφανίζεται όταν η ιατρική γραφειοκρατία προκαλεί κακή υγεία αυξάνοντας το στρες, ενισχύοντας την επιβλαβέστατη εξάρτηση, δημιουργώντας νέες επώδυνες ανάγκες, υποβιβάζοντας τα επίπεδα αντοχής στην ταλαιπωρία και τον πόνο, μειώνοντας τα περιθώρια που είναι διατεθειμένοι να παραχωρήσουν οι άνθρωποι σε κάποιον που υποφέρει και καταργώντας το δικαίωμα στην αυτοπερίθαλψη. Η κοινωνική ιατρογένεση μπαίνει στο παιχνίδι όταν η υγειονομική περίθαλψη μετατρέπεται σε τυποποιημένο αντικείμενο, σε είδος πρώτης ανάγκης - όταν όλα τα βάσανα «τα ζουν οι άνθρωποι μέσα σε νοσοκομεία», και τα σπίτια γίνονται χώροι αφιλόξενοι για τη γέννηση, την αρρώστια και τον θάνατο· όταν η γλώσσα που έδινε στους ανθρώπους τη δυνατότητα να βιώνουν το σώμα τους μετατρέπεται σε γραφειοκρατικά αλαμπουρνέζικα... (Ιλλιτς, 2010, σσ. 27-28)

Όμως, το αδιέξοδο διαζευκτικό (ή) στον τίτλο της περιγραφής της εγκατάστασης, *Τεχνητή νοημοσύνη ή τεχνητή ευτυχία*; ανάλογο με το επίσης αδιέξοδο δίπολο στο έργο της Messenger, όπως και η ερώτηση στο τέλος της περιγραφής, «Θέλεις να είσαι ευτυχισμένος;» που αφήνει υπόνοιες κανονικοποιημένων τρόπων απεύθυνσης μιας γυναίκας προς έναν άντρα, υπονομεύοντας τις πολιτικές των φύλων, αρχίζει να αποκλείει την παραπάνω περίπτωση περί ειρωνείας. Πρόκειται για ένα καλοστημένο προϊόν της σύγχρονης δημιουργικής/πολιτισμικής βιομηχανίας και αυτό διαφαίνεται καλύτερα, όταν αναζητηθούν οι συντελεστές και οι τομείς που υποστηρίζουν και χορηγούν την υλοποίηση του συγκεκριμένου πρότζεκτ (Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, 2022).

Ανάμεσα λοιπόν στις χορηγίες του *Happiness* από πολλούς κρατικούς θεσμούς και ιδιωτικούς οργανισμούς, βρίσκεται και ο ολλανδικός οργανισμός, *Stimuleringsfonds Creative Industrie/The Creative Industries Stimulation Fund* που χρηματοδοτεί καινοτόμα ντιζάιν και πρότζεκτς, στα πλαίσια της δημιουργικής/πολιτισμικής βιομηχανίας. Ο οργανισμός δίνει χώρο σε επαγγελματίες που ασχολούνται με τον πειραματισμό, την έρευνα και τη δημιουργία, επενδύοντας 20 εκατομμύρια ευρώ για αυτόν τον λόγο, εκ μέρους του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού και Επιστημών (Ministry of

Education, Culture and Science) και του Υπουργείου Εξωτερικών Υποθέσεων (Ministry of Foreign Affairs) της Ολλανδίας. Σκοποί του οργανισμού είναι η αλληλεπίδραση των πολιτιστικών, κοινωνικών και οικονομικών τομέων και η ενθάρρυνση των σχεδιαστών να προσεγγίσουν κοινωνικά θέματα, συνδέοντάς τους με υπεύθυνους χάραξης πολιτικής, επιστήμονες και άλλους ειδικούς. Φιλοδοξία του είναι, με τις επιδοτήσεις, να παίζει έναν ρόλο προόδου στο δυναμικό πεδίο της δημιουργικής/πολιτισμικής βιομηχανίας (<https://www.stimuleringsfonds.nl/en/info>).

Γενικός διευθυντής του οργανισμού είναι ο κος Syb Groeneveld, ο οποίος εργάζεται ως ανεξάρτητο ειδικό προσωπικό για την Ευρωπαϊκή Επιτροπή και είναι συγγραφέας του βιβλίου, *Open doors, Programming Civil Society Media in the Netherlands, An exemplary guide* (2007) (Ανοιχτές πόρτες, Προγραμματισμός Μέσων της Κοινωνίας των Πολιτών στην Ολλανδία, Ένας υποδειγματικός οδηγός). Το βιβλίο δείχνει πώς οι συνδυασμένες δραστηριότητες των οργανισμών μικρής κλίμακας στο Διαδίκτυο, έχουν τεράστιο αντίκτυπο στην κοινωνία και αλλάζουν το παλιό τοπίο των εμπορικών και δημόσιων μέσων ενημέρωσης (<https://www.mediamatic.net/en/page/9687/syb-groeneveld>).

Προφανώς λοιπόν υπάρχει και ενισχύεται θεσμικά να υπάρξει, μια αλλαγή παραδείγματος και ένα ξεπέραςμα, αλλά όπως αναφέρθηκε, σημασία έχει να αναλυθεί το περιεχόμενό του και που αυτό οδηγεί, ανεξάρτητα από την επιμονή και την προσκόλληση σε επιβεβλημένες αναζωογονήσεις, αναπλάσεις, εξευγενισμούς. Γιατί αλλιώς, αυτή η μορφή ξεπεράσματος του ανθρώπινου, θα έχει ως αποτέλεσμα την εξ' ολοκλήρου αντικατάσταση του Homo Sapiens από το Homo Economicus και τον Homo Consumens (άνθρωπος – καταναλωτής). Ολοκληρώνοντας δηλαδή μια ψευδαίσθηση της ευτυχίας και κατασκευάζοντας έναν τύπο Κυβοργίου που αφ' ενός θα έχει ξεπεράσει επιφανειακά τις ανθρώπινες αγκυλώσεις, αλλά αφετέρου και ουσιαστικά, θα χρησιμοποιείται για δωρεάν εργασίες υπό τη μορφή της άμισθης και όχι της μισθωτής σκλαβιάς.

### **3.1.1 Feminoid (Γυναικοειδές) και Φεμινιστική Κριτική: Σ' αρέσει που είμαι γυναίκα;**

Το όλο στήσιμο της κατασκευής του *Happiness* από τον D.Verhoeven, όπως έχει ειπωθεί, δεν έχει διαφορά από την εικόνα ενός εμπορικού μαγαζιού, με τη χαμογελαστή, εξυπηρετική πωλήτρια πίσω από τον πάγκο του και φόντο τα ράφια των φαρμάκων, έτοιμη να ακολουθήσει τις οδηγίες των αφεντικών της πάνω στο γνωστό μότο : «Το δίκιο το έχει πάντα ο πελάτης». Βασικός σκοπός της βέβαια, είναι να λανσάρει όσο καλύτερα γίνεται τα προϊόντα του μαγαζιού και να είναι παραγωγική στο θέμα των πωλήσεων. Η ευγενική πωλήτρια λοιπόν κάνει διάφορες ερωτήσεις στους πελάτες της και ανάμεσα σε αυτές, είναι οι ερωτήσεις : «Σου αρέσει που είμαι γυναίκα;» και «Σε ηρεμεί που είμαι ρομπότ;» προσδιορίζοντας τον εαυτό της ως ρομπότ και ως γυναίκα.

Παρακάτω θα αναδειχθεί, ότι οι προγραμματισμένοι αυτοπροσδιορισμοί, πωλήτρια, γυναίκα, ρομπότ, προκαλούν στοχασμούς πάνω σε ζητήματα διακρίσεων και αναπαραγωγής έμφυλων στερεοτύπων σε σχέση με την διαδραστικότητα ανάμεσα στις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις και τις συζητήσεις γύρω από την πολιτική των ταυτοτήτων τα οποία είναι αντίθετα με τις θεματικές συζητήσεων που υποτίθεται ότι θα ενθάρρυνε η διοργάνωση. Θα υποστηριχτεί ότι ο έμφυλος προσδιορισμός του συγκεκριμένου παραδείγματος είναι ένδειξη της επιφανειακής και υποκριτικής προσέγγισης της διοργάνωσης σε τέτοιου είδους πολιτικές. Ταυτόχρονα, θα συνυπολογιστεί το γεγονός ότι το συγκεκριμένο Feminoid στέκεται απέναντι στο κοινό με χαρακτηριστικά και όρους που θυμίζουν τον έμφυλο ρόλο μιας γυναίκας εργαζόμενης πωλήτριας. Αυτό επίσης προκαλεί συζητήσεις γύρω από τις πολυποικίλες εκφάνσεις της πατριαρχίας και το πώς αναλύονται μέσα από διάφορες πλευρές της σύγχρονης φεμινιστικής κριτικής, τις τάσεις του *ΚυβερνοΦεμινισμού*, του *ΤεχνοΦεμινισμού*, της κοινωνικής αναπαραγωγής, της φροντίδας, της τηλεργασίας και της συναισθηματικής εργασίας.

Αρχικά η βάση αυτών των συζητήσεων με αφορμή το συγκεκριμένο παράδειγμα φαίνεται να συμπυκνώνεται πολύ εύστοχα στα βασικά ερωτήματα που θέτει η Άρλη Ράσελ Χότσιλντ (Arlie Russell Hochschild, 2012). Τα ερωτήματα της Χότσιλντ μπορούν να σταθούν ως απαντήσεις στις ερωτήσεις του Feminoid και κατ' επέκταση ως απαντήσεις στις θέσεις του Verhoeven και της έκθεσης που τον επέλεξε. Η Χότσιλντ αναρωτιέται, τι γίνεται με τα εργαζόμενα άτομα όταν οι κανόνες για το πώς να νιώθουν και πώς να εκφράζουν τα συναισθήματα τους ορίζονται από τη διοίκηση τους; Όταν τα εργαζόμενα άτομα έχουν πιο αδύναμα δικαιώματα στην ευγένεια από τους πελάτες; Όταν η βαθιά αλλά και η επιφανειακή συμπεριφορά μετατρέπονται σε μορφές εργασίας που πρέπει να πωληθούν; Τι συμβαίνει με τον τρόπο που ένα άτομο σχετίζεται με τα συναισθήματά του, όταν η ενσυναίσθηση και η ζεστασιά τίθενται σε εταιρικές χρήσεις και γίνονται εργασιακά όργανα εξυπηρέτησης και φροντίδας;

Οι απαντήσεις στις ερωτήσεις της Χότσιλντ, δύναται να αναχθούν σε ιδιαίτερης σημασίας προβληματισμούς. Είναι αφορμές συζητήσεων που απασχολούν το μεγαλύτερο φάσμα της σύγχρονης φεμινιστικής ιστορίας και θεωρίας. Εξετάζουν τις μορφές που παίρνουν οι έμφυλοι διαχωρισμοί στο σπίτι και στην εργασία και γενικότερα στις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές προεκτάσεις της σύγχρονης ζωής. Ενός τρόπου ζωής, κυριαρχούμενου των τεχνολογικών εξελίξεων, της τεχνητής νοημοσύνης και των εξελιγμένων ρομποτικών εφαρμογών.

Ειδικότερα, ξεκινώντας από τον κυβερνοφεμινισμό, αυτός εντοπίζεται στις διατυπώσεις φεμινιστριών για έναν φεμινισμό του 21<sup>ου</sup> αι. που προσφέρει νέες μορφές αντίστασης στις παραδοσιακές διακρίσεις βάσει φυσικών και υλικών διαφορών. Για τις κυβερνοφεμινίστριες, η τεχνολογία γίνεται αρωγός χειραφέτησης ενάντια στον λευκό αρσενικό καπιταλισμό. Μια βασική

επιρροή στην γενικότερη τεχνο-φεμινιστική σκέψη και στον κυβερνοφεμινισμό είναι οι πρωτογενείς αναφορές της Haraway, ιδίως με το *Μανιφέστο των Σάιμποργκ*, το 1985 (Sollfrank, 2021). Η εισαγωγή της υβριδικής έννοιας του Κυβοργίου από τη Haraway θέτει σε αμφισβήτηση την οντολογική καθαρότητα των δυισμών της παραδοσιακής, πατριαρχικής δυτικής νεοτερικότητας, κλονίζοντας τα θεμέλια των διακρίσεων φύσης και πολιτισμού, αρσενικού και θηλυκού, ανθρώπινου και μη ανθρώπινου (Χορδάκη, 2020). Η Haraway επισημαίνει πως η κατηγορία του θηλυκού είναι κατασκευασμένη από έμφυλους επιστημονικούς λόγους και άλλες κοινωνικές πρακτικές (2014, 233). Άρα, η υποτιθέμενη απάντηση της Haraway στην ερώτηση του έργου για το αν της αρέσει πως το ρομπότ είναι γυναίκα, θα ήταν, ότι σε καμία περίπτωση δεν θα αισθανόταν αισιόδοξη μπροστά σε μια αντιφατική έμφυλη κατασκευή που εξυπηρετεί τους εν δυνάμει πελάτες της, χρησιμοποιώντας ως όργανα εργασίας τη ζεστασιά και την επιφανειακή ευγενική και ευχάριστη συμπεριφορά. Πόσο μάλλον, όταν αυτή η διάθεση σηματοδοτείται από το φύλο της και την έμφυλη διαφορά και επιβάλλεται ως συστατικό παραγωγικότητας από τους εργοδότες της.

Μια ακόμη σημαντική θεωρητικός του κυβερνοφεμινισμού, η Sadie Plant, παρουσιάζει μια ευρύτερη αφήγηση που συνδέει τις γυναίκες και τις μηχανές ως εργαλεία της αρσενικής κουλτούρας και εντοπίζει την προοπτική της ανατροπής της φαλλο-λογοκεντρικής ηγεμονίας, αν επιτευχθεί μια θηλυκοποίηση της ψηφιοποίησης του πολιτισμού, παραλληλίζοντας τις έξυπνες μηχανές με τη γυναικεία χειραφέτηση (όπως αναφέρεται στο Paasonen, 2011). Σε αυτήν την περίπτωση, φαίνεται πως η υποθετική απάντηση της Plant στο *feminoid* θα ήταν επίσης απογοητευτική, διότι οι υπηρεσίες της γυναίκας-ρομπότ μόνο παραδείγματα γυναικείας χειραφέτησης δεν είναι, αντιθέτως εργαλειοποιούνται από τη φαλλο-λογοκεντρική ηγεμονία του εμπνευστή τους.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα ανάλυση είναι της C. J. Adams, στο άρθρο της *Why feminist-vegan now?* (2010) και στο βιβλίο της *The Sexual Politics of Meat* (1989). Εκεί δίνονται εύλογες απαντήσεις στο γιατί επιλέγεται στο έργο *Happiness*, γυναικοειδής αντί ανδροειδούς ρομποτική μονάδα. Γιατί υπάρχει η εμμονή στην προβολή της διάκρισης του φύλου πάνω στην μηχανική αναπαράσταση και γιατί η τεχνητή ευτυχία είναι πραγματικά προκατασκευασμένη. Τελικώς, γιατί η ερώτηση : «Σ' αρέσει που είμαι γυναίκα;» θα απαντώνταν θετικά από μια πλειοψηφία ανδρών, ίσως και γυναικών που υποκύπτουν ηθελημένα ή άθελά τους, στην παραδοσιακή, πατριαρχική προπαγάνδα.

Η Adams βρίσκει πολλά στοιχεία στις διαφημιστικές καμπάνιες και δίνει παραδείγματα από αυτές, για να φέρει στην επιφάνεια μια συγκεκριμένη και υπερβολικά διαδεδομένη πατριαρχική συμπεριφορά. Σε πολλές εμπορικές διαφημίσεις, πρώτα τα ζώα και μετά οι γυναίκες συνδέοντάς τα με αυτές, παρουσιάζονται ως αναλώσιμα αντικείμενα για τροφή και για διασκέδαση. Έτσι, ενδυναμώνεται ταυτόχρονα η επαναβεβαίωση της ετεροσεξουαλικότητας ως κανονιστικής και η ιδέα ότι η ευχαρίστηση των αντρών είναι αποκλειστική εργασία των γυναικών. Πάνω σε αυτό, δίνει κάποια

χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπως την πετσέτα θαλάσσης που ονομάζεται «Cattle Queen (η βασίλισσα των βοοειδών)» όπου είναι σχεδιασμένη μια γυμνή γυναίκα, φορώντας στο κεφάλι της μόνο ένα καουμπόικο καπέλο και κοιτάει προς τον θεατή με λάγνο χαμόγελο, δείχνοντας την πλάτη της η οποία είναι χωρισμένη σε κομμάτια όπως χωρίζουν τα ζώα, για να τα τεμαχίσουν και να φτιάξουν από αυτά μπριζόλες (306). Άλλο παράδειγμα, είναι μια σειρά φωτογραφιών από το reality show, *America's Top Model*, όπου οι διαγωνιζόμενες φωτογραφήθηκαν μέσα σε καταψύκτη κρεάτων με εσώρουχα φτιαγμένα από ωμό κρέας (309).



Εικόνα 18. Φωτογράφιση των διαγωνιζόμενων στο reality show, *America's Top Model*, με φορέματα, αξεσουάρ και εσώρουχα φτιαγμένα από κρέας, σε ψυγείο κρεάτων.  
([https://www.reddit.com/r/ANTM/comments/rpbezt/antm\\_vs\\_ukrntm/](https://www.reddit.com/r/ANTM/comments/rpbezt/antm_vs_ukrntm/))

Με αυτά τα παραδείγματα, η Adams υποστηρίζει πως η βιομηχανία του σεξ με την έννοια της πώλησης γυναικείων σωμάτων, παρέχει μια διαρκή εικόνα-μεταφορά με τα μη ανθρώπινα σώματα, προβάλλοντάς και τα δύο, ως αναλώσιμα αντικείμενα και απύσες αναφορές. Οι διαφημίσεις γενικά σε έντυπα ή ψηφιακά μέσα που ενισχύουν και συγχέουν την πώληση γυναικείων σωμάτων με την πώληση κρέατος των μη ανθρώπινων ζώων και θεωρούνται υπάρξεις μόνο για τροφή και ενδυμασία, ομαλοποιούν και κανονικοποιούν τις βιομηχανίες του σεξ και του κρέατος, απευθυνόμενες ειδικά στον άνδρα που αποδεικνύει την αρρενωπότητά του μέσα από αυτά.

Μια τέτοια νοοτροπία κατά την οποία οι άνδρες πρέπει να ψήνουν και να τρώνε κρέας και οι γυναίκες να είναι αυτές που το σερβίρουν, συμβάλλοντας δουλικά στην ικανοποίησή τους, είναι πολύ εύκολο να δημιουργήσει αυτό το είδος της αντικειμενοποιημένης σεξουαλικότητας. Το αποτέλεσμα διακρίνεται σε πολλές επιχειρήσεις που προσλαμβάνουν χαμογελαστές και λάγνες πωλήτριες που εξυπηρετούν το καταναλωτικό κοινό, με την υφέρπουσα σεξουαλικότητά τους, με σκοπό την αποτελεσματικότητα των υπηρεσιών τους και την αύξηση της παραγωγικότητάς τους. Το Feminoid στο έργο *Happiness*, ως γυναίκα στην πατριαρχική φαντασία, κάνει κινήσεις με το σώμα και τα χέρια του ή συσπάσεις με το πρόσωπό του δίνοντας μέσα από ένα φίλτρο κρυφής γοητείας, μια εξιδανικευμένη πλευρά των επιπτώσεων που έχουν τα συγκεκριμένα φαρμακευτικά προϊόντα στο καταναλωτικό κοινό. Μια ωραιοποιημένη πλευρά της χρήσης τους, όταν πολλά από αυτά κρύβουν εθισμούς και σοβαρές σωματικές και ψυχικές παρενέργειες που μπορούν να οδηγήσουν, όχι στην τεχνητή ευτυχία αλλά σε μια τεχνητή δυστυχία.

Ακόμα και αν μπορεί να ευσταθεί η υπόθεση ότι η εγκατάσταση του Verhoeven, κάπου βαθύτερα κρύβει μέσω αυτής της τραβηγμένης νοηματικά παρωδίας, την ανάγκη να θίξει αυτά τα ζητήματα, τότε το θεσμικό πλαίσιο στο οποίο την παρουσιάζει είναι το πλέον ακατάλληλο καθώς αντιθέτως αποκρύπτει και προδιαθέτει για τα τελείως αντίθετα συμπεράσματα. Πόσο μάλλον, σε μια περίοδο λίγο μετά την υγειονομική κρίση της περιόδου του κορωνοϊού όπου τα κάθε είδους φαρμακευτικά σκευάσματα γνώρισαν μια μεγάλη απήχηση και προπαγανδίστηκαν κυρίως από αυτά τα αυστηρά θεσμικά πλαίσια, ως τα πιο αποτελεσματικά, για την διαχείριση του φόβου και της ανασφάλειας του παγκοσμίως τρομοκρατημένου πληθυσμού.

Η υφέρπουσα σεξουαλικότητα των εργαζόμενων για την οποία επιχειρηματολογεί η Carol J. Adams, η θηλυκοποίηση της εργασίας και η αντικειμενοποίηση των θηλυκοτήτων και των μη ανθρώπινων ως εργαλεία εξυπηρέτησης των πατριαρχικών προτύπων, είναι ανάλογοι όροι με τη συναισθηματική εργασία και τη *διαχείριση συναισθημάτων για εμπορικές χρήσεις* που φέρνει στην επιφάνεια η Hochschild. Η δεύτερη ερευνά το παράδειγμα των αεροσυνοδών στις αεροπορικές εταιρείες στις οποίες όσο ανεβαίνει ο ανταγωνισμός τόσο περισσότερο ζητούν από τις εργαζόμενες να κάνουν εργασίες δημοσίων σχέσεων, για την προώθηση των πωλήσεων. Η ιστορική συνέχεια των παραπάνω ερευνών επικυρώνει και τη Rosi Braidotti που ήδη από το 1996, προέβλεψε πώς μέσα από την μεγάλη κλίμακα που αυξάνεται η ψηφιοποίηση της κοινωνίας αυτό θα οδηγήσει σε ένα μεγαλύτερο «έμφυλο χάσμα».

Οι Nancy Fraser (2021) και Donna Haraway (2014) επιχειρηματολογούν με παραδείγματα πάνω στον νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό της Silicon Valley και της Google στον οποίο βλέπουν να κατακλύζονται από γυναίκες εργαζόμενες διότι από τη μια, το ιδανικό του κρατικού καπιταλισμού περί οικογενειακού μισθού καταρρίπτεται από τον κανόνα της οικογένειας με δύο εισοδήματα και από

την άλλη, τα χαμηλά επίπεδα μισθών, η μειωμένη ασφάλεια της εργασίας, η πτώση του βιοτικού επιπέδου, η απότομη αύξηση του αριθμού των ωρών εργασίας για τους μισθούς ανά νοικοκυριό, η κατάχρηση της διπλής βάρδιας και η αύξηση των νοικοκυριών με επικεφαλής γυναίκα, προσβλέπουν σε μια *Θηλυκοποιημένη Εργασία* όπως την ορίζει η Haraway που αφορά πια όχι μόνο τις γυναίκες αλλά και τους άντρες.

Η Haraway (249-251), φτάνει σε αυτό το συμπέρασμα αναλύοντας τη νέα κατάσταση της «οικονομίας της κατ'οίκον εργασίας» που την κατέστησαν πραγματοποιήσιμη οι νέες τεχνολογίες. Πρόκειται για μια παγκόσμια καπιταλιστική οργανωτική δομή, συνακόλουθη της διαδικασίας κατάρρευσης του κράτους πρόνοιας που διαμορφώνει ευάλωτα εργαζόμενα άτομα τα οποία μπορούν ανά πάσα στιγμή να υποστούν εκμετάλλευση, ως επικουρικό εργατικό δυναμικό. Ενώ, δεν θεωρούνται τόσο ως εργατικό δυναμικό όσο ως πάροχοι υπηρεσιών, χωρίς κανένα περιορισμό στο ωράριο εργασίας. Επιπλέον, η Haraway θεωρεί πως η *θηλυκοποίηση της εργασίας* εντείνεται καθώς η ρομποτική και οι συναφείς τεχνολογίες θέτουν τους άντρες εκτός εργασίας στις «αναπτυγμένες» χώρες και οξύνουν την αποτυχία να δημιουργηθούν αντρικές θέσεις εργασίας στην «ανάπτυξη» του «Τρίτου Κόσμου», καθώς το αυτοματοποιημένο γραφείο μετατρέπεται σε κανόνα ακόμα και σε χώρες με πλεόνασμα εργατικού δυναμικού.

Τα συμπεράσματα της Haraway για την *κατ'οίκον εργασία*, επιβεβαιώνονται τη περίοδο της υγειονομικής κρίσης στον ελλαδικό χώρο της εργασίας. Την περίοδο εκείνη διαπιστώθηκε κάθοδος των υπηρεσιών υγείας, ενώ το εκπαιδευτικό εργατικό δυναμικό της δημόσιας, δωρεάν εκπαίδευσης, σε όλες τις βαθμίδες, υποχρεώθηκε σε προσφορά υπηρεσιών μέσω τηλεργασίας, αφήνοντας έξω ή υπο-εξυπηρετώντας τις ομάδες ατόμων που δεν είχαν την οικονομική άνεση της πρόσβασης στις νέες τεχνολογίες. Έκτοτε, η εργασία κατ' οίκον έγινε μια δημοφιλής λύση του αδιεξόδου της εύρεσης εργασίας και στην ελληνική επικράτεια.

Παράλληλα, η μορφή της εργασίας που η Hochschild επινόησε με τον όρο *Συναισθηματική Εργασία*, διευρύνεται σε ένα μεγάλο κομμάτι της σύγχρονης άυλης εργασίας που σχετίζεται με τις τεχνολογίες και τη ρομποτική, εισχωρώντας και λαμβάνοντας χώρα στην οικιακή σφαίρα χρησιμοποιώντας τη παραδοσιακή μη αναγνωρισμένη και άμισθη διαχείριση της ομαλής λειτουργίας του νοικοκυριού και της συγκατοίκησης που ξεκινάει από την παλαιότερη έννοια της παραδοσιακής πυρηνικής οικογένειας (Waves, 2024). Οι δύσκολες απαιτήσεις της συναισθηματικής εργασίας και φροντίδας που συνεχίζουν να είναι έμφυλα καταμερισμένες, μέσα στον σύγχρονο ανδροκεντρικό τεχνολογικό καπιταλισμό, διευρύνονται και χάνουν τα έμφυλα χαρακτηριστικά τους μόνο εκεί, όπως εξηγεί και η Haraway, που επίσης εξυπηρετεί την εντατικοποίηση της εκμετάλλευσης της μισθωτής εργασίας. Εντέλει, οι νέες οικονομικές και τεχνολογικές απαιτήσεις αυξάνουν τις απαιτήσεις για μια μορφή «θηλυκής εργασίας» που επωμίζεται στη καθημερινή ζωή, εργασίες γραφείου, νοσηλευτικής

φροντίδας και οικιακής εργασίας που αφορά όλες τις ηλικιακές ομάδες, γυναίκες, άντρες, παιδιά και ηλικιωμένα άτομα.

Τελικά, η απάντηση στην ερώτηση, «Σου αρέσει που είμαι γυναίκα;», είναι μια προσεκτικά συντονισμένη και καθοδηγούμενη κατάφαση. Όπως καθοδηγείται και η απάντηση στην ερώτηση, «Σε ηρεμεί που είμαι ρομπότ;» προσπαθώντας να καθησυχάσει το κοινό που στρέφεται για όλους τους παραπάνω λόγους, ενάντια στο «ευάλωτο» ανθρώπινο εργατικό δυναμικό και της εισαγωγής του αυτοματισμού και της ρομποτικής τεχνολογίας στην εργασία. Είναι αυτό που στήνει πολύ οργανωμένα το ίδρυμα Ωνάση διαλέγοντας την εν λόγω εγκατάσταση ώστε να προπαγανδίσει μια τεχνητή ευτυχία που ουσιαστικά είναι η βιτρίνα συγκάλυψης πολλών πραγματικών δυστυχιών. Πολλές αντιδράσεις κινηματικών ομάδων και συλλογικοτήτων, γύρω από την βασική ιδέα της διοργάνωσης να ασχοληθεί με τις πολιτικές της ταυτότητας, συνθέτοντας ένα νέο φιλελευθερισμό της πολιτικής ορθότητας, επικεντρώθηκαν στο ότι ξοδεύτηκαν πολλά εκατομμύρια ευρώ από τη θεσμική διοργάνωση εξευγενίζοντας της περιοχές που έδρασε, στην Αθήνα και στα Γιάννενα, εκτοπίζοντας εκείνες τις ομάδες ανθρώπων και μη ανθρώπων που κατά τα άλλα ήταν το υλικό των θεματικών των καλλιτεχνικών δράσεων και συζητήσεων που προωθούσε (r, 2022 & Οπτική Ρύπανση, 2023 & Τσούπρες, 2023 & Φυτά, 2022 & Κενό Δίκτυο, 2022).

## Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, υποστηρίχτηκε ότι, τα παραδείγματα των διοργανώσεων της σύγχρονης τέχνης που ερευνήθηκαν, στην εμπλοκή τους με τις θεσμικές, εξευγενιστικές διαδικασίες της πολιτισμικής/δημιουργικής βιομηχανίας, δρουν αποπροσανατολιστικά σε σχέση είτε με την εξωθεσμική κινηματική κοινωνική κριτική είτε με τους προσανατολισμούς της κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης που ανέπτυξαν οι μεσοπολεμικές πρωτοπορίες και οι μεταπολεμικές αντιστάσεις. Συμβάλλουν μεθοδευμένα σε μια επιφανειακά απολιτικοποιημένη αισθητικοποίηση της ζωής, συγκαλύπτοντας την παθητικότητα που επιβάλλεται σε όλες τις εκφάνσεις της και αποκρύπτουν την απολυτότητα των εξουσιαστικών μηχανισμών που τα προωθούν. Μετατρέπουν τον κοινωνικό διάλογο σε διάσπαρτους εξουσιαστικούς μονολόγους, εξαρτώμενους από την επιβολή των κυρίαρχων κοινωνικών και οικονομικών μετασχηματισμών. Διαμορφώνουν μια εκδοχή της ιστορίας της τέχνης σαν προκατασκευασμένη επανάληψη, χρήσιμη μόνο στη δημιουργία εφήμερων εντυπώσεων της

μαζικής επικοινωνίας, της πληροφορίας και του θεάματος, αποκλειστικά ως ελεύθερου χρόνου από την εργασία, προδιαγράφοντας και ελέγχοντας τις αντιδράσεις του κοινού της. Στρέφονται δηλαδή σε ένα τελεολογικό αφήγημα, όχι όπως το θέτει ο A. Danto, αφήνοντας την ιστορία της τέχνης στα χέρια της φιλοσοφίας, αλλά όπως το τοποθετούν οι Αντόρνο και Ντεμπόρ (Jappe, 2007) ως άδειασμα της ζωής και την μετατροπή της οικονομίας από μέσο σε σκοπό, επιβάλλοντας την δικτατορία της σε όλες της πλευρές της καθημερινότητας.

Αν θεωρηθεί λοιπόν ότι από τον Καντ και τον Σίλλερ έως τις πρωτοπορίες, τα κινήματα και την σύγχρονη εποχή, διαμορφώνονταν οι επαναστατικές πιθανότητες που αντλούνταν από το είδος της εγγενούς ελευθερίας που εκπέμπει η δημιουργική εκφραστικότητα του έργου τέχνης. Αν αναζητούνταν, με αρωγό την διαδικασία υλοποίησης του έργου τέχνης, οι κοινωνικές βάσεις για την έλευση του *ανυπολόγιστου Άλλου* και της *απρόβλεπτης Ελευθερίας*, όπως τα διατυπώνει ο Derrida, τότε η εμμονή των εξουσιαστικών μηχανισμών να φράξουν όλες τις διόδους της δημιουργικής έκφρασης που φτάνουν σε αυτό, φαντάζει ξεκάθαρη. Έτσι εξηγείται και η σύγχρονη καθημερινότητα ενός τεχνοκρατικού/ψηφιακού πολιτισμού στον οποίο όλα τείνουν να γίνουν θεσμικώς υπολογίσιμα.

Αυτό το είδος καταστολής της έλευσης του απρόβλεπτου όμως οδηγεί σε ένα τέλος της τέχνης με την έννοια της μετατροπή της από την παραγωγή ελεύθερης αντίληψης μη προγραμματιζόμενων βιωματικών εμπειριών, σε μια επ' αόριστο καθορισμένη συνέχεια, χωρίς τις αλλαγές που επιφέρει το πεδίο σχέσεων ενός αδιαίρετου οργανισμού, μέσα στο πολύπλοκα δομημένο και συμβιωτικό περιβάλλον του οποίου οι συνθήκες μεταβάλλονται διαρκώς. Οδηγεί σε μια δυστοπική, ανθρωποκεντρική διακυβέρνηση, κάτω από τη μονομέρεια του εξουσιαστικού λόγου χωρίς αντίλογο και τη διαγραφή της σκοπιότητας του Άλλου, εντός σκηνοθετημένων περιβαλλόντων που λειτουργούν ως σκηνικά, μιας αναμεσοποιημένης, αυτοματοποιημένης και ιδρυματοποιημένης ζωής.

Στην πορεία της έρευνας, προκύπτει επιπλέον μια διαφοροποίηση με την κριτική που άσκησαν οι εξωθεσμικές κινηματικές ομάδες που έχουν αναφερθεί. Στην επιχειρηματολογία τους, καταγγέλλουν το «κινηματικό» προφίλ και τη θεσμική ενασχόληση των διοργανώσεων αυτών με κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που προβάλλονται από απολιτικές καλλιτεχνικές δράσεις και λόγους. Την ίδια στιγμή, όπως φάνηκε, πέρα από τα πολύπλευρα συμβολικά και οικονομικά οφέλη που εξασφαλίζουν κατ' αυτόν τον τρόπο οι εξουσιαστικοί θεσμοί, η απροσδιοριστία της πολιτικής και ηθικής προπαγάνδας που προβάλλουν, συγκαλύπτει τελικά, πολύ καλά επεξεργασμένες πολιτικές γραμμές, οι οποίες κερδίζουν την συναίνεση του κόσμου με τον ωραιοποιημένο τρόπο του εκθαμβωτικού θεάματος και με αμφιλεγόμενα μηνύματα περί «αναβάθμισης», στη θέση των κατάλληλων απαντήσεων σε πολύπλοκα ερωτήματα κρίσεων. Η απολιτικοποίηση που καταγγέλλουν οι κινηματικές ομάδες, μπορεί να βρίσκεται στην επιδίωξη της αδράνειας των διοργανώσεων για πολιτική δράση και τον ανελεύθερο θεσμικό τους λόγο. Όμως είναι ένας εσκεμμένα

απολιτικοποιημένος λόγος που λειτουργεί αποπροσανατολιστικά για να περάσει σε δεύτερο επίπεδο προγραμματισμένες κοινωνικοπολιτικές κατευθύνσεις που επηρεάζουν ένα μεγάλο μέρος του κόσμου χωρίς να του δίνεται χρόνος ή η κατάλληλη πληροφόρηση για να ενεργήσει με ελεύθερη βούληση.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι ο εξευγενισμός εργαλειοποιεί μια τέτοιου είδους νοοτροπία «πολιτικής της απολιτικοποίησης». Κατορθώνει έτσι, με την βοήθεια της πολιτισμικής/δημιουργικής βιομηχανίας να επελαύνει, παρακάμπτοντας αντιστάσεις που δεν έχουν το εύρος της κοινωνικής απεύθυνσης για να τον αποτρέψουν. Τοιουτοτρόπως, υπάρχει μέρος του κόσμου που πείθεται να λειτουργήσει μέσα από τις εξευγενιστικές διαδικασίες, νομίζοντας πως έτσι προσφέρει στον τόπο του και τους συνανθρώπους του, ενώ, όπως έχει δείχθει, το μόνο που καταφέρνει είναι να προσφέρει τελικά στις βλέψεις των εξουσιαστικών μηχανισμών, συμπράττοντας, ηθελημένα ή αθέλητα, σε βίαιους εκτοπισμούς, διακρίσεις και περιβαλλοντικές καταστροφές.

## Βιβλιογραφία

- Adams, J. C. (2010). Why feminist-vegan now? *Feminism & Psychology*, 20(3), σσ. 302-317.  
doi:10.1177/0959353510368038
- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της Πολιτισμικής Βιομηχανίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, W. (2000). *Αισθητική Θεωρία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, W. T. (1998). *Beethoven: The Philosophy of Music*. M.B. & H.P.A.: Polity Press.
- Andersen, K., & Bochicchio, L. (2012). The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change. *Forma*, 6, σσ. 12-23. Ανάκτηση από  
<https://philpapers.org/export.html?expformat=htm&eIds=ANDTPO-57&formatName=formatName%20text>
- Apostol, C. (2015). Art Workers between Precarity and Resistance : A Genealogy. Στο M. Henriksson, E. Krikortz, & A. Triisberg (Επιμ.), *Art Workers : Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice* (σσ. 103-119). Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay.
- Αλαφογιάννης, Ν. (2021). Για ποιά δημοκρατία μιλάμε; Δημόσια Τέχνη και Εξευγενισμός. (*Δημοσιευμένη εργασία*). Ανάκτηση από <https://www.academia.edu/>
- Αναστασιάδης, Α. (2011). The Peregrinations of Euergetism in the Eastern Mediterranean from the 18th to the 19th Century: Christian Ethics, Government Technology, and Historiographical Concept. *Le Mouvement Social*, 234(1), σσ. 45-62. Ανάκτηση από <https://shs.cairn.info/journal-le-mouvement-social1-2011-1-page-45?lang=en>

- Αυδίκος, Β. (2014). *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Βαλλάτος, Φ. (2011, Ιανουάριος 19). *206' με τον Ιάσωνα Τσάκωνα*. Ανάκτηση από <https://www.lifo.gr/prosopa/synenteyjeis/206-me-ton-iasona-tsakona>
- Benjamin, W. (2019). *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*. Αθήνα: Άγρα.
- Berger, J. (2019). *Γιατί να κοιτάμε τα ζώα;*. Αθήνα: Κυανουργή.
- Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων. (2021, Ιούνιος 7). *Ανοίγει στο κοινό η έκθεση σύγχρονης τέχνης «Portals/Πύλη» στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο*. Ανάκτηση από <https://library.parliament.gr/>
- Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker. (1990). *The Incomplete works of Ron Hahne, Ben Morea and the Black Mask group*. Λονδίνο: Salamander Press.
- Bleeker, M. (2020, Φθινόπωρο). The Mise en Scène of Post-Human Thinking. *Parse Journal*(12), σσ. 1-16. Ανάκτηση από <https://parsejournal.com/article/the-mise-en-scene-of-post-human-thinking/>
- Blob, B., Wise, D., & Wise, S. (2012, Νοέμβριος 18). *A true story with pictures by Paddington Bear*. Ανάκτηση από [libcom.org](https://libcom.org): <https://libcom.org/article/once-upon-time-there-was-place-called-nothing-hill-gate>
- Bonnett, A. (1992). Art, Ideology, and Everyday Space : Subversive Tendencies from Dada to Postmodernism. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10(1), σσ. 69-86. doi:<https://doi.org/10.1068/d100069>
- Βουλή των Ελλήνων. (2021, Απρίλιος 27). *Ολοκληρώθηκε η αναμόρφωση του πρώην Δημόσιου Καπνεργοστασίου – Βιβλιοθήκη και Τυπογραφείο της Βουλής*. (Δελτίο Τύπου). Ανάκτηση από <https://library.parliament.gr/>
- Burger, P. (2010). *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Γκίτση, Α. (2024, Άγουστος 21). *Πόσο στοίχισε ο Daniel στην εταιρεία παραγωγής ντομάτας Damavand*. euro2day.gr. Ανάκτηση από <https://www.euro2day.gr/news/enterprises/article/2259734/poso-stoihise-o-daniel-sthn-etairia-paragogs-nto.html>
- Comaroff, J. (2011). Η πάσχουσα καρδιά της Αφρικής: Ιατρική, Αποικιοκρατία και το Μαύρο Σώμα. Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), *Βιοκοινωνικότητες: Θεωρήσεις στην ανθρωπολογία της υγείας* (σσ. 117-151). Αθήνα: Νήσος.
- Conkelton, S., & Eliel, C. (1995). *Annette Messenger*. Λος Άντζελες: The Museum of Modern Art. Ανάκτηση από <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/471>
- Costa, E. (1997, Ιανουάριος - Φεβρουάριος). *annette messenger at gagosian*. artnet.com. Ανάκτηση από [http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/costa/costa97-4-4.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/costa/costa97-4-4.asp)
- Crapo, B. P. (1991, Μάρτιος). Disjuncture on the Left : Proudhon, Courbet and the Antwerp Congress of 1861. *Art History*(1), σσ. 67-91. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1991.tb00423.x>
- Crow, T. (1996). *Montern art in the common culture*. Η.Π.Α.: Yale University Press.
- Danto, C. A. (2013). *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2012). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.

- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2021). *Ιστορία της Τέχνης 1945-1975 : Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Futura.
- Derrida, J., & Roudinesco, E. (2005). *Συνομιλίες για το αύριο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Deutsche, R. (1988, Χειμώνας). Uneven Development: Public Art in New York City. *October*(47), σσ. 3-52.  
Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/778979>
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. Νέα Υόρκη: A Wideview/Perigee Book.
- Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Εστία.
- Δημήτρης Δασκαλόπουλος (βιομήχανος). (2023, Νοέμβριος 13). Ανάκτηση από [https://el.wikipedia.org/wiki/Δημήτρης\\_Δασκαλόπουλος\\_\(βιομήχανος\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Δημήτρης_Δασκαλόπουλος_(βιομήχανος))
- Donovan, J. (2011). Aestheticizing Animal Cruelty. *College Literature, Fall, 38*(4), σσ. 202-217. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/41302895>
- Dreyfus, L. H. (2001). *Τι δεν μπορούν ακόμη να κάνουν οι υπολογιστές: κριτική της τεχνητής νοημοσύνης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Εφημερίς Δημοπρασιών & Πλειστηριασμών. (2022, Ιούνιος 7). *Η Έκθεση "Dream On" στο Καπνεργοστάσιο*. Ανάκτηση από <https://www.dimoprasion.gr/ekthesi-dream-on-sto-kapnergostasio/>
- Escalante-De Mattei, S. (2022, Ιούνιος 8). *A Stunning Exhibition in an Athens Park Sets A New Standard for Digital Art*. artnews. Ανάκτηση από <https://www.artnews.com/list/art-news/reviews/nft-digital-art-onassis-foundation-athens-plasmata-1234631082/>
- Estok, C. S. (2009). Theorizing in a Space of Ambivalent Openness : Ecocriticism and Ecophobia. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, 16*(2), σσ. 203–225.  
doi:<https://doi.org/10.1093/isle/isp010>
- Estok, C. S. (2018). *The Ecophobia Hypothesis*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Filliou, R. (1970). *Teaching and Learning as Performing Arts*. Κολωνία & Ν.Υ.: Verlag Gebr. Koenig.
- Foster, H. (2013). Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος. Στο Ε. Ρίκου (Επιμ.), *Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη* (σσ. 445-481). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloch, B., & Joselit, D. (2013). *Η Τέχνη από το 1900 : Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. (Μ. Παπανικολάου, Επιμ.) Αθήνα: Επίκεντρο.
- Frascina, F. (1989, Ιουλ.-Αυγ.). Inside the Last Great American Whale : The Politics of Modernism. *Circa Art Magazine*(46), σσ. 13-22. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/25557433>
- Garrard, G. (2014). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Gast, T. E. (2007). *Biotech Pioneers : A philosophical inquiry concerning the genetically engineered mouse*. Άμστερνταμ: RTODTO.
- George Maciunas/Fluxus Foundation inc. (χ.χ.). *Fluxhouse Cooperatives*. Ανάκτηση από <https://georgemaciunas.com/>
- Grant, V. L. (2020). Labor's Avant-Garde : Painting the urban working class in France from the First International to the Anarcho-Syndicalist decades. (*Διδακτορική Διατριβή*). Η.Π.Α: Πανεπιστήμιο Πενσυλβανίας. Ανάκτηση από <https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/30990>

- Grindon, G. (2015, 2). Poetry Written in Gasoline : Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker. *Art History*, 38(1), σσ. 170-209. doi:<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12129>
- Haraway, D. (2014). *Ανθρωποειδή, Κυβόργια και Γυναίκες: Η επανεπινόηση της φύσης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Hay, I., & Muller, S. (2014). Questioning generosity in the golden age of philanthropy: Towards critical geographies of super-philanthropy. *Progress in Human Geography*, 38(5), σσ. 635-653. doi:<https://doi.org/10.1177/0309132513500893>
- Hochschild, R. A. (2012). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Μπέρκλεϊ & Λος Άντζελες & Λονδίνο: University of California Press.
- Hughes, R. (2008, Σεπτέμβριος 13). Day of the dead. *The Guardian*. Ανάκτηση από <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/13/damienhirst.art>
- Τλλιτς, Ι. (2010). *Ιατρική Νέμεση: Η Απαλλοτριώση της Υγείας*. Θεσσαλονίκη: Νησιίδες.
- Ingold, T. (2016). *Η Αντίληψη του Περιβάλλοντος : Δοκίμια για την Διαβίωση, την Κατοίκηση και τις Δεξιότητες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Jappe, A. (2007). *Το Τέλος της Τέχνης στον Αντόρνο και στον Ντεμπόρ*. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις των ξένων.
- Kac, E. (2002). Eduardo Kac. (Γ. Μελανίτης, & Ε. Αθανασέκου, Μεταφραστές) artzine. Ανάκτηση από <https://www.ekac.org/greek/inkacgr.html>
- Kant, I. (2020). *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κανιάρη, Α. (2017). *Το Μουσείο ως Χώρος της ιστορίας της Τέχνης : Εκθέσεις, Συλλογές και η Τέχνη από τον 19ο στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Γρηγόρη.
- Kapoor, I. (2016). Billionaire philanthropy: ‘decaf capitalism’. Στο V. J. Beaverstock, & I. Hay (Επιμ.), *Handbook on Wealth and the Super-Rich* (σσ. 113–131). Social and Political Science . doi:<https://doi.org/10.4337/9781783474042.00013>
- Κατσαούνη, Σ. (2014). *ReMap: Όταν η πλατφόρμα σύγχρονης τέχνης, γίνεται πλατφόρμα εκτοπισμού και "εξωγενισμού"*. (Ερευνητική Εργασία). Χανιά: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης.
- Kellein, T. (2007). *The Dream of Fluxus : George Maciunas, An Artist's Biography*. Λονδίνο και Μπανγκόκ: Hansjorg Mayer.
- Kopnina, H., Washington, H., & Piccolo, J. (2018, Ιανουάριος 18). Anthropocentrism: More than Just a Misunderstood Problem. *Agricultural and Environmental Ethics*, 31, σσ. 109–127. doi:<https://doi.org/10.1007/s10806-018-9711-1>
- Κουμπής, Τ. (2015). Η ηθική διάσταση της αρχιτεκτονικής στη σκέψη του Jacques Derrida. Στο Γ. Κακολύρης (Επιμ.), *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Derrida* (σσ. 490-510). Αθήνα: Πλέθρον.
- Kuldova, T. (2017). When elites and outlaws do philanthropy: on the limits of private vices for public benefit. *Trends Organ Crim* 21, σσ. 295–309. doi:<https://doi.org/10.1007/s12117-017-9323-6>
- Λεμονιά, Μ. (2022, Ιούλιος 11). *Δημήτρης Δασκαλόπουλος : Ο μεγάλος συλλέκτης και η δωρεά-μαμούθ*. Protothema.gr. Ανάκτηση από <https://www.protothema.gr/gala/article/1261478/dimitris-daskalopoulos-o-megalos-sullektis-kai-i-dorea-mamouth/>

- Lifo Newsroom. (2023, Φεβρουάριος 20). *Με το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών η πρώτη έκθεση του έτους στο Καπνεργοστάσιο*. Ανάκτηση από <https://www.lifo.gr/now/entertainment/me-epimelitirio-eikastikon-tehnon-i-proti-ekthesi-toy-etoys-sto-kapnergostasio>
- Local Movement. (2023, Μάρτιος 7). *Η Στέγη Ωνάση στο Πεδίον Άρεως- Ο φιλανθρωπικός καπιταλισμός κατακτά την Αθήνα*. Void Network. Ανάκτηση από <https://voidnetwork.gr/2023/03/07/stegi-onassis-sto-pedion-areos-o-philanthropikos-kapitalismos-katakta-tin-athina/>
- Lunn, E. (1982). *Marxism and Modernism : An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Λονδίνο: University of California Press.
- Lyotard, J. F. (2008). *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση.
- Lyotard, J. F. (2019). *Το Απάνθρωπο : κουβέντες για τον χρόνο*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Marcuse, H. (1971). *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος : Επιστήμη και Κοινωνία*. Αθήνα: Παπαζήση.
- McGoey, L. (2014). The philanthropic state: market–state hybrids in the philanthrocapitalist turn. *Third World Quarterly*, 35(1), σσ. 109-125. doi:10.1080/01436597.2014.868989
- McGoey, L., & Thiel, D. (2018). Charismatic violence and the sanctification of the super-rich. *Economy and Society*, 47(1), σσ. 111-134. doi:10.1080/03085147.2018.1448543
- McGoey, L., Thiel, D., & West, R. (2018). Philanthrocapitalism and crimes of the powerful. *Politix*, 121(1), σσ. 29-54. Ανάκτηση από <https://shs.cairn.info/journal-politix-2018-1-page-29?lang=en>.
- Μερλώ-Ποντύ, Μ. (2016). *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Αθήνα: Νήσος.
- Michaels, B. W. (2011). The Beauty of a Social Problem (e.g. unemployment). *Twentieth-Century Literature*, 57(3-4), σσ. 309-327. doi:<https://doi.org/10.1215/0041462X-2011-4013>
- Moura, L., & Pereira, G. (2003). *Symbiotic Art Manifesto*. Leonel Moura: a new kind of art. Ανάκτηση από <https://www.leonelmoura.com/symbiotic-art-manifesto/>
- Μπουσδέκη, Μ. (2024). *Gentrification και Εκτοπισμός*. Πάτρα: Δυσήνιος Τύπος.
- Ναυτεμπορική. (2022, Ιούνιος 8). «*Dream On*»: Μια έκθεση που υμνεί τον ρόλο της τέχνης στο δημόσιο χώρο. Ανάκτηση από <https://www.naftemporiki.gr/culture/1338621/dream-on-mia-ekthesi-pou-ymnei-ton-rolo-tis-technis-sto-dimosio-choro/>
- NEON. (2022, Δεκέμβριος 7). *Ο NEON επιστρέφει στη Βουλή των Ελλήνων το πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο, ως ένα νέο σύγχρονο*. (Ενημέρωση Τύπου). Ανάκτηση από <https://neon.org/gr/>
- Newman, B. (1992). *Barnett Newman : Selected Writings and Interviews*. Η.Π.Α.: University of California Press.
- Νικολακάκη, Ε. (2022, Ιούνιος 10). "*Dream On*": Η συλλογή Δασκαλόπουλου στο Καπνεργοστάσιο αναδεικνύει την παθιασμένη σύνδεση του καλλιτέχνη με τη δημιουργία ενός έργου μεγάλης κλίμακας. [athinorama.gr](https://www.athinorama.gr/texnes/3005614/dream-on-i-sullogi-daskalopoulou-sto-kapnergostasio-anadeiknuei-tin-pathiasmeni-sundesitou-kallitexni-me-ti-dimiourgia-enos-ergou-megalis-klimakas/). Ανάκτηση από <https://www.athinorama.gr/texnes/3005614/dream-on-i-sullogi-daskalopoulou-sto-kapnergostasio-anadeiknuei-tin-pathiasmeni-sundesitou-kallitexni-me-ti-dimiourgia-enos-ergou-megalis-klimakas/>

- NoBodies/Εργαστήριο παραγωγής αντισωμάτων στην έκθεση "Bodies". (2009, Μαρτίου 7-31).  
*BODIES?εργαστήριο παραγωγής αντισωμάτων στην πτωματολαγνική έκθεση "Bodies"*. Ανάκτηση από  
 aboutbodies: <https://aboutbodies.blogspot.com/2009/03/>
- Ντεμπόρ, Γ. (2000). *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη.
- Nugent, D., & Suhail, A. (2021). Κρίση, αναταραχή και διαχείριση: Έξυπνες πόλεις και σύγχρονη αστική ανισότητα. Στο Μ. Σπυριδάκης, & Β. Κράββα (Επιμ.), *Τροχιές Επισφάλειας: Εθνογραφικές προσεγγίσεις* (σσ. 145-169). Αθήνα: Gutenberg.
- Osborne, P. (1989). Aesthetic autonomy and the crisis of theory : Greenberg, Adorno, and the problem of postmodernism in the visual arts. *New Formations*(9), σσ. 31-50.
- Raasonen, S. (2011). Revisiting cyberfeminism. *Communications*, 36(3), σσ. 335-352.  
 doi:<https://doi.org/10.1515/comm.2011.017>
- Παπαντωνόπουλος, Μ. (2015, Οκτώβριος 3). *Καπνεργοστάσιον*. (Βίντεο). YouTube. Ανάκτηση από  
<https://www.youtube.com/watch?v=dAKHREMh5U>
- Παρίδης, Χ. (2022, Δεκέμβριος 27). *Δημήτρης Δασκαλόπουλος : «Ανακάλυψα ότι δεν έκανα συλλογή, αλλά συλλογισμούς»*. Lifo. Ανάκτηση από <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/dimitris-daskalopoulos-anakalypsa-oti-den-ekana-syllogi-alla-syllogismous>
- Πετρίδης, Π. (2018). Διαδικτυακά παιχνίδια και ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες : Τα μασίνιμα ως μέσο εθνογραφικής αναπαράστασης και ως μεθοδολογικό και εκπαιδευτικό εργαλείο στο πλαίσιο της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες στην Ελλάδα: Προβληματισμοί και προκλήσεις (Ημερίδα) Αθήνα, Φεβρουάριος 2018.
- Πετρίδης, Π. (2020). Όταν τα σώματα μιλούν: Συναίσθημα και παραγωγικότητα στην ψηφιακή συνθήκη. (Θ. Μοσχούδης, Επιμ.) *Ουτοπία*(133), σσ. 115-138.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2017). *Ένας καφές με τον Ζακ Ρανσιέρ*. (Α. Σχισμένος, & Γ. Κτενάς, Επιμ.) Αθήνα: Βαβυλωνία.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2018). *Δυσφορία στην Αισθητική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Roslak, R. (2007). *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siecle France : Painting, Politics and Landscape*. Μ.Βρετανία: MPG Books Ltd.
- Σαμικού, Ε., & Τεντόμας, Λ. (2023). *Πήραμε τις ζωές μας πίσω; Μια ανθρωπολογική μελέτη για τον πανδημικό λόγο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Αλήστου Μνήμης.
- Sollfrank, C. (2021). Επανεξετάζοντας το μέλλον: Κυβερνοφεμινισμός στον εικοστό-πρώτο αιώνα. Στο Ε. Καραμπά, & Ι. Λυκουριώτη (Επιμ.), *Φεμινιστικές Θεωρίες, Αισθητικές Πρακτικές και Παγκοσμιοποιημένες Τεχνολογίες* (σσ. 307-323). Βόλος: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Θεσσαλίας & Κέντρο Νέων Μέσων και Φεμινιστικών Πρακτικών στον Δημόσιο Χώρο.
- Σπίνος, Π. (2023, Μάιος 26). «1922-2022 Έξοδος - Διέξοδος», η μεγάλη έκθεση του Ε.Ε.Τ.Ε. στο πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο. [efsyn.gr](https://www.efsyn.gr). Ανάκτηση από  
[https://www.efsyn.gr/tehnas/eikastika/391349\\_1922-2022-exodos-diexodos-i-megali-ekthesi-toy-eete-sto-proin-dimosio](https://www.efsyn.gr/tehnas/eikastika/391349_1922-2022-exodos-diexodos-i-megali-ekthesi-toy-eete-sto-proin-dimosio)

- Στέγη Ιδρύματος Ωνάση. (2022, 23 Μάϊος-10 Ιούλιος). *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data: Μια έκθεση ψηφιακής τέχνης στο Πεδίον του Άρεως*. Αθήνα, Πεδίον του Άρεως. Ανάκτηση από <https://www.onassis.org/el/whats-on/plasmata>
- Τζολ, Τ. (1979). *Οι Αναρχικοί*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Vaneigem, R., & Kotányi, A. (1961). *Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism*. Ανάκτηση από [bopsecrets: https://www.bopsecrets.org/SI/6.unitaryurb.htm](http://bopsecrets.org/SI/6.unitaryurb.htm)
- Waves. (2024, Ιούνιος). Συναισθηματική εργασία και φροντίδα στην ιδιωτική σφαίρα. *Waves*(3), σσ. 75-76. Ανάκτηση από <https://waves.espinblogs.net/>
- Χορδάκη, Ε. (2020). Κυβερνοφεμινισμός: Φύλο και τεχνοεπιστήμη στην εποχή της ψηφιακότητας. Στο Μ. Πατηνιώτης (Επιμ.), *Εισαγωγή στις Ψηφιακές Σπουδές* (σσ. 283-292). Θεσσαλονίκη: Ροπή.
- Χορκχάιμερ, Μ., & Αντόρνο, Τ. (1986). *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Χριστοδούλου, Κ. (2014, Νοέμβριος 15). *Δ. Δασκαλόπουλος: Ο γαλατάς που έγινε συλλέκτης ουρητήρων!* [www.news247.gr](http://www.news247.gr). Ανάκτηση από <https://www.news247.gr/magazine/d-daskalopoulos-o-galatas-pou-egine-sillektis-ouritiron/>
- Zukin, S. (1982). *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*. Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Μασαχουσέτη: Blackwell Publishers.
- Zukin, S. (1998). Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption. *Urban Studies*, 35(5-6). doi:<https://doi.org/10.1080/0042098984574>