Η ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ GRAFFITI

ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ερευνητική εργασία
Ευφροσύνη Ρούσσου

Η κουλτούρα του graffiti, οι χωρικές και κοινωνικές προεκτάσεις της

επιβλέποντες καθηγητές:

Γιώργος Πατρίκιος
Νίκος Θωμάς
Τάκης Κοζόκος

ΞΑΝΘΗ
Ιούνιος 2014

ευχαριστίες

Όταν διανύεις εκατοντάδες χιλιόμετρα με το τραίνο, αναπόφευκτα παρατηρείς. Παρατηρείς τα τοπία, παρατηρείς τους σταθμούς παρατηρείς την πόλη. Τα graffiti φωνάζουν σιωπηλά σε αρκετά μεγάλο τμήμα της διαδρομής. Σκέψεις τρέχουν κι απορίες γεννιούνται. Πώς, ποιός, μα κυρίως γιατί; Για την πλάκα του/της; Ίσως. Όχι όλοι, όμως. Και ο χώρος; Πώς επηρεάζεται ο χώρος;

Έναυσμά μου για το κείμενο που ακολουθεί, ήταν ακριβώς αυτές οι ερωτήσεις. Αυτό το τεύχος, όμως, δε θα ήταν πραγματικότητα χωρίς τη βοήθεια των κυρίων καθηγητών μου, που μοιράστηκαν απλόχερα τη γνώση τους και τη γνώμη τους, χωρίς τις ατέλειωτες συζητήσεις επί του θέματος -και όχι μόνο- με φίλους, αλλά και χωρίς τη στήριξη των γονιών, αλλά και της ευρύτερης οικογένειας.

Σας ευχαριστώ όλους.

"Το πάθος για καταστροφή είναι επίσης ένα δημιουργικό πάθος"

-Mikhail Bakunin

προοίμιο

Ένα φαινόμενο της καταρρέουσας Νέας Υόρκης του 1970, μια παράνομη δραστηριότητα στα πλαίσια της υποκουλτούρας των έγχρωμων νέων από τις φτωχότερες συνοικίες της πόλης, μια συνειδητή καλλιτεχνική/ ιδεολογική έκφραση με χωρικές προεκτάσεις, ή ένα νέο εικαστικό κίνημα για να διαδεχθεί την pop art; Το graffiti προβλημάτισε από τις απαρχές του κοινό, πολιτεία και ειδικούς. Κάποιοι το αντιμετώπισαν σαν απειλή για την τάξη και την ευρυθμία της πόλης, ενώ άλλοι, βλέποντας το να εξαπλώνεται γοργά σε όλο τον κόσμο το αγκάλιασαν –ή έστω μέρος αυτού.

Στην εργασία αυτή δεν επιχειρείται η κατηγοριοποίηση του graffiti ως τέχνη. Ούτε και αντιμετωπίζεται σαν μια μορφή εσωστρεφούς υποκουλτούρας με μοναδικό στόχο την απόκτηση φήμης μεταξύ των μελών της. Αντίθετα εξετάζεται η σχέση του με την πόλη, η αμφίδρομη σχέση χώρου και graffiti, πώς δηλαδή το graffiti επηρεάζεται αλλά και επηρεάζει το χώρο που βρίσκεται. Γιατί τα graffiti της Βραζιλίας είναι διαφορετικά από αυτά της Ελλάδας; Ο τοίχος ή το τραίνο γιατί περνά διαφορετικά μηνύματα από τον καμβά; Γιατί οι όμορφες τοιχογραφίες σε περιοχές όπως το Μεταξουργείο της Αθήνας, ελκύουν εμπορικές δραστηριότητες; Πώς καταλήγει το graffiti να γίνεται φερέφωνο της αισθητικής της εξουσίας; Γιατί οι τεράστιες διαφημιστικές πινακίδες γίνονται στόχος των γκραφιτάδων; Τελικά τι έγινε στο Βερολίνο πριν την πτώση του γεμάτου graffiti τείχους;

Σε μια προσπάθεια απάντησης αυτών των ερωτημάτων, το κείμενο που ακολουθεί, ξεκινά από τη Νέα Υόρκη του 1970 και φτάνει ως τη Βραζιλία, την Κίνα και την Ελλάδα του σήμερα, ακολουθώντας το ίχνος του graffiti στο σύγχρονο αστικό τοπίο. Ένα τοπίο που δε θα ναι ποτέ πια γκρίζο.

overture

Was it a phenomenon of the crumbling New York City of the 70's? Was it an illegal hobby, part of a subculture developed by the coloured youth of the poorest neighbourhoods of the city? Was it a conscious artistic/ ideological expression with spatial applications or a brand new artistic movement to succeed pop art? Graffiti, from its very beginning was a puzzle to everybody, ranging from the public and the state, to experts. Some saw it as a threat to order while others, observing its rapid expansion, embraced it –or at least part of it.

In this essay, the classification of graffiti as art will not be attempted. Neither will it be treated as a form of introvert subculture with the sole goal of acquiring fame (or infamy) among its members. Au contraire, in this essay graffiti will be examined in relation with the city, the ambivalent relationship between graffiti and urban space, or how graffiti is influenced by but also influences its place. Why Brazilian graffiti are different from their Greek counterparts? Why the meaning of graffiti is so different when moved from the wall or the train wagon to the canvas? Why beautiful murals in areas such as Metaxourgheio in Athens, eventually attract commercial activity? How does graffiti end up being a mere mouthpiece in the service of the aesthetics of power? Why are huge commercial billboards becoming targets of more and more writers? And what happened during the last days of the full of graffiti Berlin Wall?

In an attempt to answer these questions, the following text, begins a journey in time and (urban) space from New York of the 70's to contemporary Brazil, China and Greece, following the trail left by graffiti artists on the postmodern urban landscape. A landscape that will no longer be gray.

περιεχόμενα

γλωσσάρι....10

εισαγωγικό σημείωμα....14

Κεφάλαιο 1: Γέννηση.... 20

1.1 Ορισμός και είδη.... 22
1.2 Γιατί στη Νέα Υόρκη;.... 26
1.3 Οι New York Times ανακαλύπτουν τον TAKI.... 28
1.4 Η αντεπίθεση της πολιτειας και η αντιμετώπιση από την επίσημη Τέχνη.... 30
1.4.1 Η καταστολή και ο πόλεμος.... 30
1.4.2. Οι υπέρμαχοι.... 34
1.4.3 Η αρχή του τέλους(;).... 35
1.5 Η Ελλαδική περίπτωση.... 38
1.6 Ξεπερνώντας τα όρια: Post-graffiti.... 41

Κεφάλαιο 2: Χώρος->graffiti: η [επί]δράση του χώρου στο graffiti.... 47

2.1Το ζήτημα της τέχνης.... 48

2.1.1 Η αισθητική της εξουσίας... 50
2.1.2 Η «ύλη εκτός τόπου» στη ρητορική της εξουσίας... 51
2.1.3 Το παράδοξο της αποδοχής... 54
2.2 Η Τέχνη του δρόμου... 56
2.2.1 Street art και graffiti... 59
2.3 Από το μέσα στο έξω κι από χώρα σε χώρα... 64
2.3.1 Βραζιλία... 64
2.3.2 Αίγυπτος... 68
2.3.3 Κίνα... 70
2.4 Η σημασία του τόπου... 73

Κεφάλαιο 3: Graffiti->χώρος: η [επί]δράση του graffiti στο χώρο... 75

3.1 Η οπτική σφαίρα της πόλης, ο δημόσιος χώρος και το graffiti... 76
3.1.1 Ο λόγος της διαφήμισης... 78
3.1.2 Graffiti και επαναδιεκδίκηση... 80
3.1.2.1 Culture Jamming... 83
3.2 Η συλλογική μνήμη και το graffiti... 87

3.2.1 Τα graffiti της Λευκωσίας. 89
3.2.2 Η περίπτωση του Βερολίνου 91
3.3 Η τέχνη του δρόμου, το graffiti και ο εξευγενισμός 95
3.3.1 Bomb the Suburbs! 98

Αντί επιλόγου 103

Βιβλιογραφία 109

Παράρτημα Φωτογραφιών 114

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Ακολουθεί μια επεξηγηματική λίστα με ονόματα μελετητών και επιστημόνων, με τη σειρά που αυτά αναφέρθηκαν στο κείμενο, όπως και διάφοροι όροι της "γλώσσας" του graffiti, για περαιτέρω κατανόηση και επιπλέον πληροφορίες. Τα ονόματα και οι όροι σηματοδοτούνται με (*) την πρώτη φορά που εμφανίζονται στο κείμενο

ονόματα

Juan Carlos Kreimer (1944-): Αργεντίνος συγγραφέας. Σήμερα είναι ο εκδότης της σειράς βιβλίων "Για αρχάριους" και "Διαννοούμενοι".

Παναγιώτης Κονδύλης (1943-1998): Έλληνας φιλόσοφος, συγγραφέας και μεταφραστής. Το 1977 του απονεμήθηκε ο τίτλος του διδάκτορα από το πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης για την - υπό την επίβλεψη του Dieter Henrich - διδακτορική διατριβή του με τίτλο "Η Γένεση της διαλεκτικής: Μία ανάλυση της πνευματικής εξέλιξης των Holderlin, Schelling και Hegel έως το 1802".

Λένος Χρηστίδης (1968-): Έλληνας συγγραφέας μυθιστορημάτων. Έχει γράψει μόνος του, μεταξύ άλλων τα "Χαστουκόψαρα" και το "Μόνολογκ".

Robert Park (1864-1944): Αμερικανός αστικός κοινωνιολόγος. Από το 1914 ως το 1933 δίδαξε στο University of Chicago. Είναι σημαντική η συμβολή του στους τομείς της ανθρώπινης οικολογίας, των φυλετικών σχέσεων, των κοινωνικών κινημάτων και της κοινωνικής αποδιοργάνωσης.

Susan A. Phillips: Ανθρωπολόγος, διδάκτωρ του πανεπιστημίου της Καλιφόρνια από το 1998 ως το 2002. Ασχολήθηκε εκτενώς με τις συμμορίες και τις αμερικανικές φυλακές.

Tim Cresswell: Ανθρωπογεωγράφος, καθηγητής Ιστορίας και Διεθνών Σχέσεων στο Northeastern University. Από τα πλέον γνωστά βιβλία του το "In Place/Out of Place" που εκδόθηκε το 1996.

Παυσανίας Καραθανάσης: υποψήφιος διδάκτωρ κοινωνικής ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου και θέμα έρευνάς του είναι ο ρόλος των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, στην ανάπτυξη της μοιρασμένης Λευκωσίας.

Ivon Miller: ιστορικός, εξειδικευμένος στην αφρικανική διασπορά σε Αμερική και Καραϊβική. Είναι λέκτορας στο Πανεπιστήμιο της Calabar, στη Νιγηρία.

Richard Lachmann: καθηγητής κοινωνιολογίας στο University at Albany, στη Νέα Υόρκη, με πεδία έρευνας την πολιτική, πολιτιστική, οικονομική και ιστορική κοινωνιολογία.

Henri Lefebvre (1901-1991): Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια του "δικαιώματος στην πόλη". Στη διάρκεια της ζωής του έγραψε περισσότερα από 60 βιβλία.
Alfred Gell(1945-1997): Βρετανός κοινωνικός ανθρωπολόγος. Υπήρξε μέλος της Βρετανικής Ακαδημίας και καθηγητής στο London School of Economics. Το έργο του αφορούσε κυρίως την τέχνη, τη γλώσσα και το συμβολισμό.
Michel Foucault (1926-1984): Γάλλος φιλόσοφος, στοχαστής και κοινωνικός θεωρητικός. Εστίασε στη σχέση γνώσης και εξουσίας.
Nicolas Bourriaud (1965-): Διευθυντής της École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο Παρίσι.
Mary Douglas (1921-2007): Βρετανή ανθρωπολόγος, με πεδίο τον ανθρώπινο πολιτισμό και το συμβολισμό. Δίδαξε σε πανεπιστήμια των Ηνωμένων Πολιτειών και της Αγγλίας. Το έργο της Purity and Danger, που εκδόθηκε το 1966, εδραίωσε τη φήμη της ως ερευνήτρια.
David Harvey (1935-): Βρετανός καθηγητής ανθρωπολογίας και γεωγραφίας στο Graduate Center of the City University of New York. Είναι υποστηρικτής της ιδέας του "δικαιώματος στην πόλη" και αποτελεί έναν από τους πλέον συχνά αναφερόμενους ερευνητές σε μελέτες ανάλογου περιεχομένου.
Peter Marcuse (1928-): Γερμανο-αμερικανός δικηγόρος και καθηγητής πολεοδομίας στο Πανεπιστήμιο της Columbia.
Bruno Latour (1947-): Γάλλος κοινωνιολόγος και ανθρωπολόγος. Είναι ιδιαίτερα γνωστός για το έργο του στο πεδίο των τεχνολογικών και επιστημονικών σπουδών.
Guy Debord (1931-1994): Γάλλος θεωρητικός του Μαρξισμού, συγγραφέας και ιδρυτικό μέλος της Καταστασιακής Διεθνούς. Ήταν επίσης μέλος της ριζοσπαστικής ομάδας "Socialisme ou Barbarie".
Βαρόνος Haussmann (1809-1891): Ο Georges-Eugene Haussmann ή αλλιώς βαρόνος Haussmann επελέγη από τον αυτοκράτορα Ναπολέων ΙΙΙ για το σχεδιασμό νέων λεωφόρων, πάρκων και δημόσιων έργων στο Παρίσι. Οι κριτικοί της εποχής εκείνης τον ανάγκασαν να παραιτηθεί λόγω της υπερβολικής πολυτέλειας που χαρακτήριζε τα έργα του. Όμως, το όραμά του για την πόλη κυριαρχεί ακόμα στο κέντρο του Παρισιού. Θεωρήθηκε επίσης από τους πρωτεργάτες του εξευγενισμού.
Georg Simmel (1858-1918): Γερμανός κοινωνιολόγος, με νεο-Καντ-ική προσέγγιση που έθεσε τα θεμέλια του κοινωνικού

αντιποζιτιβισμού, ρωτώντας "τι είναι η κοινωνία;" σε αναλογία με την ερώτηση του Καντ "τι είναι φύση;".
Mikhail Bakhtin (1895-1975): Ρώσσος φιλόσοφος που εργάστηκε πάνω στη λογοτεχνική θεωρία, την ηθική και τη φιλοσοφία της γλώσσας. Τα γραπτά του ενέπνευσαν μελετητές διαφόρων πεδίων έρευνας, όπως ο Μαρξισμός και ο στρουκτουραλισμός.
Maurice Halbwachs (1977-1945): Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος γνωστός για την εισαγωγή του όρου "συλλογική μνήμη".
Italo Calvino (1923-1985): Ιταλός δημοσιογράφος και συγγραφέας, ιδιαίτερα γνωστός για τα έργα του "Κοσμοκωμικά" και "Αόρατες πόλεις".
Jacques Derrida (1930-2004): Γάλλος φιλόσοφος, γνωστός για τη θεμελίωση της έννοιας της αποδόμησης. Το έργο του είχε μια βαθιά επίδραση στην λογοτεχνική θεωρία και στην ηπειρωτική φιλοσοφία.
Esra Özyürek: Τουρκικής καταγωγής πολιτική ανθρωπολόγος με στόχο την κατανόηση των τρόπων που το Ισλάμ, ο Χριστιανισμός, ο λαϊκισμός και ο εθνικισμός αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Διδάσκει στο London school of Economics
Sharon Zukin: Καθηγήτρια κοινωνιολογίας στο City University of New York με ειδίκευση στη σύγχρονη αστική ζωή. Ασχολήθηκε με τα φαινόμενα του εξευγενισμού και της αποβιομηχανοποίησης.
Neil Smith(1954-2012): Σκωτσέζος γεωγράφος και ακαδημαϊκός, μελετητής αστικών φαινομένων όπως ο εξευγενισμός και από τους πρώτους που τον όρισε ως διαδικασία μετασχηματισμού με οικονομικά κίνητρα.
William "Upski" Wimsatt (1972-): Αμερικανός συγγραφέας και πολιτικός ακτιβιστής. Ασχολήθηκε εκτενώς με το graffiti.

___*graffiti slang*

writer: αυτός που κάνει graffiti, ο γκραφιτάς
tag: στυλιζαρισμένη υπογραφή, συνήθως μονόχρωμη. Η απλούστερη και συχνότερα εμφανιζόμενη μορφή graffiti. Συνήθως γίνεται με χρώμα που δημιουργεί έντονη αντίθεση με το φόντο/ επιφάνεια.
throw up: το επόμενο στάδιο από το tag, με αυξημένο βαθμό δυσκολίας.
piece/masterpice: η πλέον περίτεχνη μορφή του graffiti, που απαιτεί περισσότερο χρόνο και μεγαλύτερη δεξιοτεχνία.
bomb: (και hit) είναι η εκτενής βαφή με graffiti όσο το δυνατόν περισσότερων επιφανειών μιας περιοχής.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Στον όρο αντικουλτούρα, το «αντι» δεν έχει την έννοια της αντιπαλότητας προς την ορθόδοξη κουλτούρα, αλλά της αυθόρμητης ενέργειας που στόχο έχει την εξισορρόπηση κάθε αρνητικού φαινομένου.

-Juan Carlos Kreimer, Αντικουλτούρα, Τα «κακά» παιδιά*

Ο 20ος αιώνας είναι εποχή αναταραχών και ζυμώσεων για ολόκληρο τον πλανήτη, κυρίως όμως για το δυτικό πολιτισμό. Μια διαδρομή που ξεκινά με το μοντερνισμό, ως αντίδραση στις συντηρητικές αξίες του Ρεαλισμού, αλλά και ως απόρριψη παραδοσιακών αξιών που διαφέντευαν την αστική κοινωνία, ως τη σημερινή πραγματικότητα της τρίτης χιλιετίας και το μεταμοντερνισμό.

Ο μοντερνισμός είναι ο όρος που χαρακτηρίζει τον πολιτισμό εκείνης της περιόδου της ιστορίας των δυτικών κοινωνιών, που αρχίζει στα μέσα ή στο τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα και εκτείνεται ως τα μισά ή στο τελευταίο τρίτο του 20ου αιώνα και εκφράζει το πνεύμα της μοντέρνας βιομηχανικής κοινωνίας. Ο μεταμοντερνισμός είναι μια μορφή σύγχρονης κουλτούρας, τοποθετούμενης στα τέλη του 20ου αιώνα, που αντανακλάται και εκφράζεται μέσα από την αλλαγή της εποχής σε πλουραλιστικά σχήματα τέχνης όπου τα όρια ανάμεσα στην «υψηλή» και τη «λαϊκή» κουλτούρα δεν διακρίνονται ευκρινώς, η κυριαρχία του λόγου και της ταυτότητας επί της φαντασίας και της διαφοράς/ διαφορετικότητας αποδυναμώνεται και οι πάλαι ποτέ δεσμευτικές ιεραρχίες της αστικής κοινωνίας καταργούνται. Η αντικουλτούρα και το underground βγαίνουν στο προσκήνιο και συγκεντρώνουν όλο και περισσότερους οπαδούς.

comic strip από τον διάσημο "Archie"

Η απογοήτευση που συσσωρεύτηκε εξαιτίας των δύο παγκοσμίων πολέμων, του μερικώς ευνοϊκού καπιταλιστικού συστήματος, και των ονείρων που δε βρήκαν περιθώριο να πραγματοποιηθούν, οδήγησαν σε αντιδράσεις. Στις ΗΠΑ η αρχή έγινε με τη γενιά των beat (beat-niks) της δεκαετίας του 1950, με προπομπούς αμφιλεγόμενες, για την εποχή, προσωπικότητες, όπως οι πρωτοπόροι συγγραφείς Jack Kerouac, Allen Ginsberg και William Burroughs, οι οποίοι αντέδρασαν στους θεσμούς της αμερικανικής κοινωνίας, συμπεριφερόμενοι με τρόπο προσβλητικό για τον καθωσπρεπισμό της συντηρητικής Αμερικής του McCarthy.

Ήδη από τη δεκαετία εκείνη, σταδιακά όλο και περισσότεροι νέοι εισάγονταν στα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Η γνώση, που παλαιότερα ήταν αποκλειστικό προνόμιο των

1. Οι Λονδρέζοι Clash, ποζάρουν στο φακό του Adrian Boot, στο Belfast το 1977

2. William Burroughs και Jack Kerouac, 1953

3. "I'm not ever gonna go to Vietnam I prefer to stay right here and screw your mom" τραγουδούσαν τη δεκαετία του 1960 οι αμερικανοί "The Fugs"

4. "Η ίδια η ανάπτυξη της ταξικής κοινωνίας με τη θεαματική οργάνωση της μη-ζωής οδηγεί έτσι το επαναστατικό σχέδιο για να γίνει ορατό αυτό που ήταν ήδη κατ' ουσίαν," comic της Καταστασιακής Διεθνούς.

5. "Αν είχα ένα σφυρί...θα συνέθλιβα την πατριαρχία. Το βρήκα!" φεμινιστικό comic της δεκαετίας του 1960

ανώτερων στρωμάτων, σταδιακά δέχεται τους νέους των χαμηλότερων/εργατικών τάξεων στους κόλπους της, με αποτέλεσμα τις δεκαετίες '60-'70 το μορφωτικό επίπεδο της κοινωνίας να αυξηθεί θεαματικά. Οι νέοι των εργατικών τάξεων αλλά και όχι μόνο, αρχίζουν πλέον να διεκδικούν συνειδητά δικαιώματα και προνόμια και να αντιτίθενται στον «αστικό τρόπο ζωής» . Σε καθημερινή βάση, η ανοιχτή περιφρόνηση προς τους «καλούς τρόπους», και οι προκλητικές εμφανίσεις, συμπορεύθηκαν με μη συμβατικές προτιμήσεις στο ντύσιμο και την τροφή, με τη μετατόπιση του κέντρου βάρους της ζωής από την ημέρα στη νύχτα, με την αδιαφορία απέναντι στην ακρίβεια και στις τακτικές συνήθειες εργασίας και επιπλέον με την κατ' αρχήν συμπαθητική τοποθέτηση προς όλα όσα, σύμφωνα με τα αστικά κριτήρια, θεωρούνταν ως έγκλημα ή διαστροφή.[1] Ήταν η εποχή που ξεκινούσε η στροφή από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό. Τα κινήματα αυτά, όσο ποτέ άλλοτε, διεκδίκησαν μαζικά, εκτός των άλλων, και τα ατομικά δικαιώματα του πολίτη. Μέσω των αντιδράσεων (π.χ. σεξουαλική απελευθέρωση) στις καθιερωμένες νόρμες της κοινωνίας (π.χ. οικογένεια) ήρθε στο προσκήνιο το άτομο. Ένα άτομο, πλέον μορφωμένο, με ανεπτυγμένη κοινωνικοπολιτική συνείδηση που αποζητούσε ισότιμη πρόσβαση στα υλικά και κοινωνικά αγαθά και ίσα δικαιώματα στη ζωή και την πόλη.

Οι hippies, το rock 'n' roll, το φεμινιστικό κίνημα, το punk ήταν μερικά από αυτά τα καλλιτεχνικά και ιδεολογικά ρεύματα. Ήταν μορφές αντικουλτούρας που άλλαξαν σε ένα βαθμό το πρόσωπο του κόσμου αμφισβητώντας την

1. Παναγιώτης Κονδύλης, Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2007, σελ 269

αυθεντία της εξουσίας και των προτύπων της. Ανάμεσα σ' αυτά τα κινήματα εντάχθηκε κι ένα αντισυμβατικό κίνημα από τη Νέα Υόρκη του 1970 στενά συνδεδεμένο με τη hip hop κουλτούρα των νεαρών απ' το γκέτο, το οποίο θα αναλυθεί στα επόμενα κεφάλαια.

Το σύστημα απ' την άλλη, όταν δε μπορεί να εξουδετερώσει όσους το ενοχλούν, τους ενσωματώνει και τους κάνει προσωπικότητες.[2] Η νεοφιλελεύθερη κοινωνία προσαρμόστηκε και υιοθέτησε τα νέα δεδομένα, εδραιώνοντας εκ νέου τη θέση της στη σύγχρονη πόλη. Μια γενικότερη κατήφεια εξαπλώνεται στους νέους, οι οποίοι κλείνονται όλο και περισσότερο στον εαυτό τους, αφήνοντας πίσω τους ξέφρενους ρυθμούς των παλαιών κινημάτων. Η αίσθηση του «εμείς» μεταξύ των ανθρώπων και των ομάδων, διαλύεται. Ο τύπος βαφτίζει αυτή τη γενιά «The Me Generation.»

Όλο αυτό το κλίμα έγινε εμφανέστερο μερικά χρόνια αργότερα. *«Μετά το 1980 η τάση αλλάζει. Οι διαδηλώσεις δεν εξυπηρετούν σε τίποτα. Οι συγκρούσεις σε εξαντλούν. Το σύστημα ενεργεί πάντα με ακαριαία αποτελεσματικότητα.*
Αφού δεν καταφέραμε να το νικήσουμε, γινόμαστε μέρος του εχθρού. Μετά τα 30 πρέπει να πληρώνουμε εμείς τους λογαριασμούς. Πώς καταλήξαμε εργασιομανείς, γιάπηδες, κοινωνικά πρότυπα, δεν έχω ιδέα.[...] Τα ιδανικά μας έγιναν προϊόντα της αγοράς. Αυτό που για μας ήταν under[ground], τώρα είναι pop.[...]Τώρα είμαστε όλοι μέρος της Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης.[...] Το τέλος της ιστορίας, ξεπερασμένες πόλεις, καταρρακωμένοι θεσμοί, το μισό περιβάλλον υποβαθμισμένο, κλίμα τρελαμένο... Τη γαλήνη που δε βρήκαμε έξω ψάχνουμε να τη βρούμε μέσα μας. Με την αντικουλτούρα έγινε ό,τι γίνεται πάντα με τις καινούριες ιδέες: το σύστημα αρχικά τις περιπαίζει, μετά τις αντιμάχεται και τελικά υιοθετεί όσα σκέφτονται όλοι οι άνθρωποι. Το μέσα και το έξω δε διαφέρουν σε τίποτα πια. Όλα είναι μέρος του συστήματος.»[3]

Μπορεί αυτός ο πεσιμισμός που περιγράφει ο συγγραφέας Juan Carlos Kreimer μέσα από τη φωνή ενός υποθετικού βετεράνου των κινημάτων του '60-'70 να είναι αληθής, είναι όμως μόνο η μία πλευρά του νομίσματος. Αυτό που έμεινε ως παρακαταθήκη από αυτά τα κινήματα, πέρα από κάποιες θετικές αλλαγές στους θεσμούς και τις αξίες της κοινωνίας (π.χ. δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες) –πάντα με τη σύμφωνη γνώμη των υψηλών κλιμακίων- είναι η κριτική

2. Juan Carlos Kreimer, Αντικουλτούρα, Τα «κακά» παιδιά, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2007, οπισθόφυλλο
3. Juan Carlos Kreimer, Αντικουλτούρα, Τα «κακά» παιδιά, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2007, σελ 187

6. Πόστερ των διαδηλώσεων του Μάη '68 που συμβολίζει την απάθεια και τη συγκατάβαση

σκέψη. Η ικανότητα του ατόμου να αντιλαμβάνεται τα βαθύτερα νοήματα πίσω από τον κόσμο και να τα αξιολογεί. Αυτό βέβαια, δε συνεπάγεται την εξέγερση, καθώς υπάρχει πληθώρα μηχανισμών νάρκωσης, χειραγώγησης και αποχαύνωσης αλλά και η απώλεια του «εμείς», του ουσιαστικού «εμείς».

Όπως λέει χιουμοριστικά ο συγγραφέας Λένος Χρηστίδης*, *«Είμαστε οι Απρόθυμοι, καθοδηγούμενοι από τους Ανίκανους, με σκοπό την επίτευξη του άχρηστου για χάρη των Αχάριστων».*[4]

7. Διαδηλωτές, Μάης '68, Παρίσι

8."Δουλειά ποτέ", σύνθημα της Καταστασιακής Διεθνούς σε τοίχο, στις διαδηλώσεις του 1968

4. Λένος Χρηστίδης, Μόνολογκ, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σελ 289

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΓΕΝΝΗΣΗ

«Να σπάσουμε την κοινοτοπία που λέει ότι το graffiti είναι απλά ένα ζήτημα style, αποκομμένο από τις ζωές που ζούμε, τις αναζητήσεις, τα μίση, τις αγάπες και τις σχέσεις μας. Το graffiti δεν ανήκει στις γκαλερί και τα μουσεία: είναι ζωντανό, δυναμικό και συνδέεται με χίλιες ακόμα κοινωνικές πραγματικότητες.»

-Ομάδα του φανζίν «Πίσα!», χειμώνας '12

Ο Robert Park*[1] όρισε την πόλη ως «την πιο συνεπή και συνολικά πιο επιτυχημένη προσπάθεια του ανθρώπου να ανακατασκευάσει τον κόσμο στον οποίο ζει, σύμφωνα με τις επιθυμίες του». Η πόλη, δηλαδή, είναι οι άνθρωποί της. Καθώς όμως δεν υπάρχει απόλυτη ταύτιση επιθυμιών στους ανθρώπους, καταλήγουμε σε δύο δρώσες ομάδες μέσα στην πόλη: τους κυρίαρχους και τους κυριαρχημένους. Οι επιθυμίες των κυρίαρχων είναι αυτές που ορίζουν την πόλη. Οι κυριαρχημένοι προσπαθούσαν και προσπαθούν να επανανοηματοδοτήσουν και να ανακατασκευάσουν κι αυτοί με τη σειρά τους τον κόσμο σύμφωνα με τις δικές τους επιθυμίες, να γίνουν με τη σειρά τους κι αυτοί κυρίαρχοι. Έτσι η πόλη βρίσκεται σε μια αέναη, άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο εμφανή σύγκρουση.

Η δημόσια γραφή είναι ένα μέσο έκφρασης και πάλης. Και σίγουρα δεν είναι σύγχρονο φαινόμενο. Ο άνθρωπος ανέκαθεν ένιωθε την ανάγκη να επέμβει και να αλλάξει τον κοινωνικό χώρο και το νόημά του, άλλοτε για να τον οικειοποιηθεί και να τον οριοθετήσει κι άλλοτε να του επιτεθεί και να τον κριτικάρει. Η δημόσια επιφάνεια της πόλης είναι διαχρονικά ένα πεδίο ανάπτυξης πολιτικοκοινωνικής κριτικής και διαλόγου έντονα ελευθερου και δημοκρατικού.

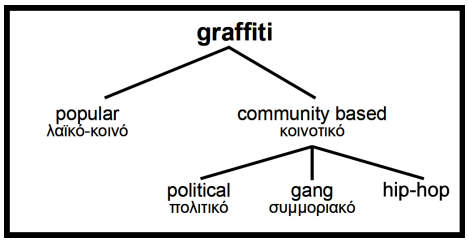
Παραδείγματα δημόσιας γραφής υπάρχουν άφθονα. Από την εποχή των βραχογραφιών του σπηλαίου Lascaux στην Altamira μέχρι το Bristol του Banksy κι από τις υπογραφές των στρατιωτών του Ναπολέοντα στις πυραμίδες της Αιγύπτου μέχρι τα πολιτικά συνθήματα των Καταστασιακών στους τοίχους του Παρισιού το Μάη του '68, ο άνθρωπος προσπαθούσε και προσπαθεί να δηλώσει την παρουσία του, ν' αλλάξει το περιβάλλον του, να επικοινωνήσει τις ιδέες, τις επιθυμίες του και τις απόψεις του και να απαιτήσει την αλλαγή. Προσπαθεί, δηλαδή, να ανακατασκευάσει το χώρο του σύμφωνα με τις επιθυμίες του.

Στη σύγχρονη εποχή, ως και τις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι δημόσιες γραφές δεν αποτελούσαν αυτόνομο κίνημα. Λειτουργούσαν είτε ως μια από τις πολλές εκφράσεις του εκάστοτε ευρύτερου κοινωνικο-πολιτικού κινήματος (συνθήματα) ή ήταν μια απόλυτα προσωπική ή κοινοτική έκφραση (κώδικες συμμοριών, «ο τάδε αγαπάει την τάδε») διάσπαρτη μέσα στην πόλη στην οποία κανείς δεν έδινε σημασία, ούτε και την κατέτασσε στις προσπάθειες αναδιαμόρφωσης της πόλης και της αστικής ζωής. Αντιμετωπιζόταν είτε ως παιδαριώδης δραστηριότητα, είτε ως ενοχλητικές μουτζούρες.

1 Robert Park, On Social behavior, Chicago University Press, 1967, σελ.3

Από το 1970 και μετά εμφανίστηκε ένα νέο είδος δημόσιας γραφής που διαφοροποιήθηκε από τα ως τότε γνωστά. Το είδος αυτό ονομάστηκε graffiti. Παρόλο που πολλά παραδείγματα αναφέρονται ως πρόγονοι του graffiti, όπως οι σπηλαιογραφίες, κάτι τέτοιο ίσως οδηγεί σε λανθασμένα συμπεράσματα, καθότι το σημερινό graffiti δεν έχει απαραίτητα τις ίδιες προθέσεις με τους προκάτοχούς του. Αυτό που έχει, είναι κοινό παρονομαστή, τον κοινό τόπο δράσης.

1.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΗ



Κάθε δημόσια γραφή δεν είναι graffiti. Κάθε graffiti, όμως, είναι δημόσια γραφή. Στη βάση του είναι η απλή γραφή μιας ταυτότητας που προσδίδει το άτομο στον εαυτό του, ένα ψευδώνυμο. Με τον καιρό εξελίχθηκε, παρουσίασε διαφοροποιήσεις και καλλιτεχνικές ανησυχίες, δίνοντας συνεχως νέους τρόπους εγγραφής στο τοπίο, διατηρώντας παράλληλα σε μεγάλο βαθμό αναλλοίωτους τους στόχους του.

Κατά καιρούς έχει γίνει προσπάθεια για την οριοθέτηση του graffiti και των ειδών του καθώς και ορισμοί επί ορισμών. Η Susan Phillips*[2] προτείνει μια κατηγοριοποίηση του graffiti βάσει περιεχομένου, αλλά και αποδεκτών. Διακρίνει δύο κατηγορίες: το "λαϊκό-κοινό (popular) graffiti" και το "κοινοτικό (community-based) graffiti".

Ως «λαϊκό», η Phillips ορίζει μια σειρά από καθημερινές γραφές, όπως τα σχόλια, οι εκδηλώσεις αγάπης ή μίσους είτε για πρόσωπα είτε για συλλογικότητες και ομάδες (πληθυσμιακές ομάδες όπως οι μετανάστες και αθλητικές ομάδες) και οι δηλώσεις ταυτότητας όπως «ο τάδε ήταν εδώ». Ως «κοινοτικό» ορίζει το graffiti που παράγεται από κοινότητες ατόμων που μοιράζονται κοινά ενδιαφέροντα. Σε αυτό διακρίνει τρεις ακόμα υποκατηγορίες: το πολιτικό (political), το συμμοριακό (gang), και το hip hop graffiti, ή αλλιώς New York style graffiti.

Το πολιτικό graffiti, είναι τα συνθήματα ή οι τοιχογραφίες, με έντονα ιδεολογικό και συνήθως αντιδραστικό χαρακτήρα. Συνδέθηκε με τα κινήματα πόλεων, τις φοιτητικές κινήσεις και τους δυσαρεστημένους πολίτες. Εμφανίζεται

2. Susan A. Phillips, Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A., University of Chicago Press, 1999

2. Παράδειγμα λαϊκού/ κοινοτικού graffiti, 3. Πολιτικό graffiti από το Nairobi 4.Gang graffiti. Μη παραστατικές εικόνες, χρήση "μυστικού κώδικα γλώσσας και συμβόλων.

κυρίως σε περιόδους αναταραχών και εξεγέρσεων.

Το συμμοριακό graffiti αναπτύχθηκε στους στενούς κύκλους των συμμοριών των μεγαλουπόλεων. Χρησιμοποιούσαν κωδικοποιημένα σύμβολα, αποτελούμενα από γράμματα και αριθμούς με στόχο την οριοθέτηση της περιοχής τους και την επικοινωνία μεταξύ των μελών.

Το hip hop graffiti, ή αλλιώς New York style graffiti, είναι αυτό που εμφανίζεται συχνότερα στο αστικό τοπίο. Είναι η περίτεχνη γραφή της ταυτότητας, με σκοπό τη δήλωση της ύπαρξης, αλλά και η εγγραφή των ιδεών στο χώρο. Συνδέθηκε άμεσα με την κουλτούρα του hip hop, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της, αλλά σταδιακά ακολούθησε τη δική του πορεία. Ο Κωνσταντίνος Αβραμίδης ορίζει το hip hop ως «μια ετικέτα που έφερε κοντά δραστήριους νέους, υπήρξε το μίγμα διαφορετικών κοινωνικών δημιουργικών δραστηριοτήτων. Αποτέλεσε εναλλακτική προοπτική των νέων ενάντια στην εμπλοκή με συμμορίες. Υπήρξε ακόμη ο κοινωνικός χώρος όπου άτομα με επιδεξιότητες μπορούσαν να εκφραστούν, όπου άτομα με διαφορετικές καταβολές και γεωγραφικούς, ταξικούς και φυλετικούς περιορισμούς ήρθαν κοντά».

Ο Tim Creswell*[3], αντίθετα, υποστηρίζει πως το graffiti είναι ένας όρος που προσδιορίζει ένα πολύ συγκεκριμένο είδος δημόσιας γραφής. Αποκόπτει και διαχωρίζει το graffiti από τα υπόλοιπα είδη που ορίζει η Phillips. Απορρίπτει τις όποιες προσπάθειες ιστορικής πλαισίωσης, «παράδοσης» του graffiti, ως προσπάθειες εναρμόνισης του με τα δεδομένα μιας κοινωνίας και

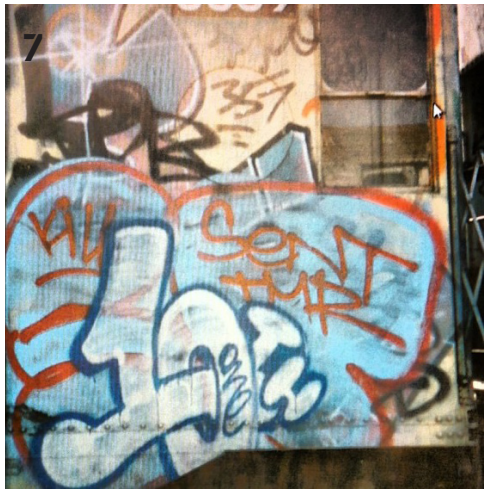
3. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press

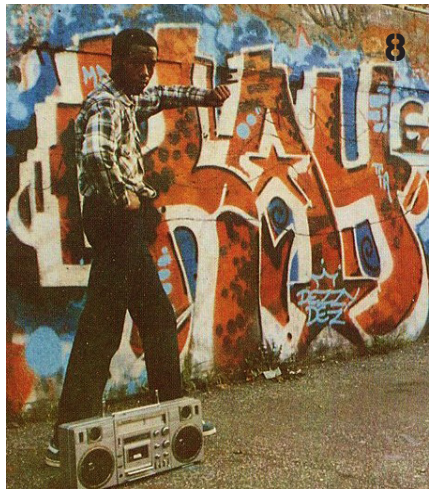
ενός συστήματος που αδυνατούσε να δεχτεί οτιδήποτε «ξένο» και αντισυμβατικό. Ο Παυσανίας Καραθανάσης*[4] επεκτείνει τη θέση του Creswell, εντάσσοντας στον όρο «graffiti» και όλες τις εξελίξεις που ακολούθησαν το είδος του hip hop graffiti (το λεγόμενο «post graffiti»), από την εισαγωγή του καλλιτεχνικού στοιχείου κι έπειτα.

Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ δημόσιας γραφής και graffiti είναι η εισαγωγή της έννοιας της ατομικότητας. Πλέον το άτομο εγγράφει τον εαυτό του και τις ιδέες του στο αστικό τοπίο. Είναι μια έμπρακτη δήλωση της επιθυμίας του ατόμου, του ανθρώπου της πόλης να ακυρώσει τους ειδικούς χώρους, να κάνει δικά του εκείνα ακριβώς τα στοιχεία του χτισμένου περιβάλλοντος που του έχουν επιβληθεί. Είναι ίσως λανθασμένος ο περιορισμός της έννοιας του graffiti στα στενά όρια του hip hop graffiti, όπως προτείνει ο Cresswell. Το graffiti είναι η αυθόρμητη και ταυτόχρονη χρήση γλώσσας και τέχνης με σκοπό την προσωπική έκφραση. Είναι μια έκκληση για επικοινωνία ενάντια στην απογοήτευση που μαστίζει τους σημερινούς κατοίκους των πόλεων. Χαρακτηριστικά του είναι η εφήμερη και αδιαμεσολάβητη φύση του (κανείς δεν παρεμβαίνει μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή). Είναι η δημόσια ατομική έκφραση, χωρίς να περιορίζεται στα στενά όρια μια ομάδας ή μιας υποκουλτούρας. Μπορεί να ταυτίστηκε με το hip-hop και τη ζωή στα αμερικανικά γκέτο, να θεωρήθηκε μέρος της κουλτούρας τους, πλέον, όμως, ανήκει σε όλη την πόλη και σε κάθε κάτοικό της που βρίσκει εκεί διέξοδο.

«Γράφω το όνομά μου άρα υπάρχω και σας/μου το επιβεβαιώνω. Και άμα λάχει μπορεί να σας δείξω κάτι που έχω στο κεφάλι μου, να σας δώσω κάτι όμορφο, ή να σας επιτεθώ. [...] Είναι μια δραστηριότητα που προκαλείται και εξαπλώνεται από τον καπιταλισμό, του επιτίθεται αυθόρμητα, αλλά δεν μπορεί να τον καταστρέψει.»[5] Το graffiti, λοιπόν, είναι η αυθόρμητη εγγραφή του ατόμου στο χώρο, η δήλωση της ταυτότητας ενός ατόμου και η ελεύθερη έκφραση των ιδεών του και η συμβολική οικειοποίηση και επανανοηματοδότηση του χώρου, με κοινό μια ολόκληρη πόλη. Είναι παιδί τόσο του καπιταλισμού όσο και του μεταμοντερνισμού, απόρροια της γενικότερης απογοήτευσης των νέων ανθρώπων που ένιωθαν αποκλεισμένοι από τα ατομικά τους δικαιώματα και τη διαμόρφωση του (δημόσιου και ιδιωτικού) βίου τους.

4. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα
5. Άλιε, Μάϊος 2011. Από το «Πίσα Overpainted Issue», χειμώνας 2012, σελ 8





Συνθήματα, throw-ups, hip-hop graffiti. Διαφορετικού τύπου σημάδια διεκδίκησης μέσα στην πόλη. Πάνω, (εικόνα 9) ένας writer στα τέλη της δεκαετίας του 1970 "επί τω έργω".

5&6. Γραπτός λόγος, διατυπωμένος με έμφαση, συντομία και σαφήνεια, ώστε να προκαλεί την προσοχή του πολίτη. Χρησιμοποιεί την γλώσσα για να γίνει κατανοητό.

7&8. Tags, και πρώιμο New York Style.

1.2 ΓΙΑΤΙ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ;

Η Νέα Υόρκη του 1970 έδωσε τις κατάλληλες συνθήκες για την αναγωγή της «γραφής» σ' αυτό που γνωρίζουμε ως "graffiti". Οι Ηνωμένες Πολιτείες, σε μια χρονική περίοδο που συμπίπτει με αυτή του Ψυχρού Πολέμου, επιθυμούν να επιβάλουν το καπιταλιστικό τους σύστημα, μέσα σε ένα ιμπεριαλιστικό πνεύμα, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζουν ισχυρά και χρόνια ζητήματα εντός τους, όπως η πολυεθνικότητα και ο ρατσισμός. Ταυτόχρονα, γίνονται προσπάθειες να καταστεί η Νέα Υόρκη οικονομική και πολιτισμική πρωτεύουσα του πλανήτη. Αυτό συνεπάγεται μεγάλες θυσίες και ριζικές μεταλλαγές.[6]

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η Νέα Υόρκη βρέθηκε να διανύει μια περίοδο γενικευμένης παρακμής. Οι υποδομές κατέρρεαν και στον προϋπολογισμό της πόλης διαπιστωνόταν σταθερά όλο και μεγαλύτερο έλλειμμα. Οι μισθοί των δημοτικών υπαλλήλων μειώθηκαν 15-25%, ενώ τα μέτρα λιτότητας που επέβαλαν οι δήμαρχοι John Lindsay και Abraham Beame άφησαν το στίγμα τους και στο υλικό κομμάτι της πόλης: το δίκτυο των υπονόμων βρισκόταν στα πρόθυρα κατάρρευσης, 51 γέφυρες είχαν καταρρεύσει ήδη, οι δρόμοι και ο υπόγειος σιδηρόδρομος είχαν αφεθεί πλήρως εγκατελειμμένοι.[7] Η κατάσταση συνέχιζε να χειροτερεύει εως και το 1976, όπου πια η δημοσιονομική κρίση ήταν παραπάνω από εμφανής. Το 1981, η Wall Street Journal έγραφε:

«Οι βασικές υπηρεσίες της πόλης, κάποτε πρότυπο για άλλες αστικές περιοχές των ΗΠΑ, βρίσκονται στο χείλος της καταστροφής... Τα αποτελέσματα των περικοπών είναι εμφανή παντού: οι δρόμοι είναι καλυμμένοι με απορρίμματα. Η εγκληματικότητα βρίσκεται στο απόγειό της. Το σύστημα των υπόγειων σιδηροδρόμων καταρρέει, πράγμα στο οποίο συνεισέφεραν με το

6. Κωνσταντίνος Αβραμίδης: Graffiti Υποκουλτούρα: Η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη. Νοέμβριος 2009, Αθήνα, ΕΜΠ
7. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press, σελ. 31

παραπάνω ο απαρχαιωμένος εξοπλισμός, οι βανδαλισμοί, οι συχνές βλάβες και οι εκτροχιασμοί»[8]

Όπως ήταν φυσικό, οι πληθυσμιακές ομάδες που επηρεάστηκαν περισσότερο από την κρίση και τα μέτρα λιτότητας ήταν οι οικονομικά ασθενέστερες, κυρίως οι Πορτορικανοί και οι Αφροαμερικανοί μετανάστες, κάτοικοι περιοχών όπως το Bronx, οι οποίοι ήταν από τους πρώτους που έχασαν τις θέσεις εργασίας τους. Αυτοί ήταν που επηρεάστηκαν περισσότερο και από την κατάρρευση των δημόσιων υπηρεσιών, ως οι πλέον τακτικοί χρήστες δημόσιων πάρκων, νοσοκομείων και μεταφορών.

Η γεωγραφική ιδιαιτερότητα της πόλης έπαιξε σημαντικό ρόλο στην έκρηξη που ακολούθησε: φτωχές συνοικίες και γκέτο, συνόρευαν άμεσα με τις πλέον πλούσιες όπως το Manhattan. Το κοινωνικό-οικονομικό χάσμα ήταν παραπάνω από εμφανές στους φτωχούς κατοίκους του Bronx οι οποίοι, εγκλωβισμένοι και περιθωριοποιημένοι στη συνοικία τους, μπορούσαν κυριολεκτικά να δουν την πρόοδο και το πολυπόθητο «αμερικανικό όνειρο» να τους προσπερνούν.

Η Νέα Υόρκη είχε, λοιπόν, χωριστεί στα δύο: από τη μια οι ευκατάστατοι Νεοϋορκέζοι του Manhattan, κι απ' την άλλη η φτωχή εργατική τάξη, αποτελούμενη ως επί το πλείστον από μετανάστες, αποκομμένη από τα δημόσια αγαθά.

Αυξημένη πορνεία, συλλήψεις, εμπρησμοί, καταστροφές. Αυτή ήταν η εικόνα της Νέας Υόρκης κατά τη διάρκεια της κρίσης του '70.

8. Daniel Hertzberg, "Balancing Act", The Wall Street Journal, 19-3-1981

1.3 ΟΙ NEW YORK TIMES ΑΝΑΚΑΛΥΠΤΟΥΝ ΤΟΝ TAKI

Το 1971, οι New York Times δημοσίευσαν ένα άρθρο για ένα καινούριο φαινόμενο, την εμφάνιση του TAKI183. Οι γραφές δεν ήταν κάτι το άγνωστο στην πόλη. Αυτό όμως παρουσίαζε διαφορά: δεν εντασσόταν σε κανένα «είδος». Το «TAKI183» ήταν ένα είδος ψευδοταυτοτητας, μια υπογραφή που δε δήλωνε τίποτα παραπάνω από αυτή καθεαυτή την ψευδοταυτότητα. Ο TAKI ήταν ένας νεαρός μετανάστης ο οποίος, με έναν ανεξίτηλο μαρκαδόρο, σημάδεψε ένα σεβαστό κομμάτι της δημόσιας επιφάνειας της πόλης.
Στις 21 Ιουλίου 1971 οι NY Times, έχοντας ανακαλύψει τον άνθρωπο πίσω απ την υπογραφή, δημοσιεύουν ένα φιλικά διακείμμενο άρθρο ως προς τον TAKI και το ασυνήθιστο χόμπι του, παρουσιάζοντας τον ως ένα σύγχρονο λαϊκό ήρωα. Η απάντηση δεν άργησε να έρθει: πολλοί νεαροί μιμητές του TAKI άρχισαν να γεμίζουν τους τοίχους, τις πόρτες, το σιδηρόδρομο και οποια άλλη ελεύθερη επιφάνεια έβρισκαν μέσα στην πόλη.

Στην αρχή το graffiti ήταν μια απλή υπογραφή με γράμματα, λιγότερο ή περισσότερο πολύπλοκα μορφολογικά, που αποτελούνταν από το όνομα του *«writer*»* ακολουθούμενο από τον αριθμό της κατοικίας. Συχνότερος στόχος τους, ο υπόγειος σιδηρόδρομος. Τα τραίνα ήταν ο καλύτερος καμβάς για τους νεαρούς writers: ταξιδεύοντας σ' όλη την πόλη, όλο και περισσότεροι άνθρωποι έβλεπαν καθημερινά τα έργα τους και αντιλαμβάνονταν έμμεσα την παρουσία τους. Ξεκίνησε ως μια ανταγωνιστική διαδικασία για την απόκτηση φήμης ανάμεσα στους υπόλοιπους writers, αλλά και μια ηχηρή δήλωση της ύπαρξης του writer και των δικαιωμάτων του στην υπόλοιπη κοινωνία. Ακριβώς επειδή το μήνυμα στην αρχή ήταν το φαινομενικά απλό «υπάρχω», οι υπογραφές στόχευαν περισσότερο στην ποσότητα, και όχι τόσο στη δημιουργικότητα.

Γρήγορα όμως, οι writers αυξήθηκαν σε τέτοιο βαθμό ώστε οι υπογραφές, ή αλλιώς «tags*» έπρεπε με κάποιο τρόπο να αποκτήσουν μια μοναδικότητα ώστε να ξεχωρίσουν. Κάπου εκεί εισήλθε και η δημιουργικότητα

The New York Times
NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 manhours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys knows who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped.

'He's the King'

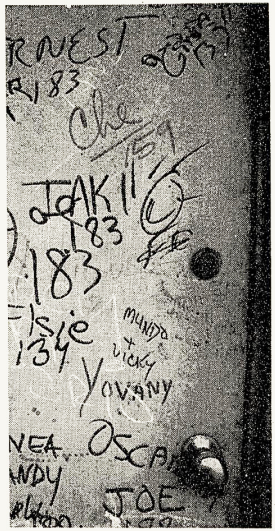
"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstoop said.

"It's got everybody doing it," added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.— for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways: Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mustaches drawn on advertising posters and various obscenities.



The New York Times/Don Hogan Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught teen-agers from all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harran High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

Ο TAKI, με το σπρέϊ ανά χείρας, γράφει το όνομά του.

στο graffiti. Ο δε μαρκαδόρος ήταν πλέον ανεπαρκής για τα νέα δεδομένα. Τη θέση του πήρε το σπρέι. Τα καινούρια tags, ήταν πολύχρωμα, με περίπλοκα γράμματα, σχεδόν ακατάληπτα γι αυτούς που δεν ανήκαν στην κοινότητα του graffiti, τα λεγόμενα *"throw-ups*"*. Πολλές φορές, πέρα από τα γράμματα, στο δημιούργημα του εκάστοτε καλλιτέχνη συμπεριλαμβάνονταν και σχέδια καρτουνίστικου χαρακτήρα που εμπλούτιζαν και συνεισέφεραν στη μοναδικότητα του writer. Τα έργα αυτά ονομάστηκαν *«pieces*»* ή *«masterpieces*»*, δημιουργήματα που ξεπέρασαν τη μικροκλίμακα των απλών tags και πλέον απαιτούσαν πολύ μεγαλύτερες δεξιότητες. Αυτό είναι το style, ο δρόμος για τη διαφοροποίηση από τη μάζα. Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε ποιός έκανε το πρώτο (master)piece, συνήθως όμως αποδίδεται στον SUPER KOOL223 από το Bronx και στον WAP από το Brooklyn.

Οι writers πειραματίζονταν με το style, τα γράμματα και τα χρώματα δίνοντας στην πρακτική του graffiti ένα καλλιτεχνικό χαρακτήρα, ο οποίος, μέσα από το μαζικό και πυρετώδες βάψιμο των τραίνων, άρχισε να ξεπερνά τα όρια της γειτονιάς και να εξαπλώνεται σ' όλη την πόλη.

Το άρθρο για τον TAKI183 ήταν η σπίθα που πυροδότησε την αντίδραση μιας ολόκληρης γενιάς στο σύστημα, κάτι που προκάλεσε πονοκέφαλο στους δημάρχους της Νέας Υόρκης για πολλά χρόνια. Όσο περισσότερο το πολεμούσαν, όμως, τόσο πιο πολύ διαδιδόταν, ως που το κίνημα πέρασε τον ατλαντικό και πήρε διεθνείς διαστάσεις.

Τραίνο των Bear(Case2) και Butch2

1.4 Η ΑΝΤΕΠΙΘΕΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΣΗΜΗ ΤΕΧΝΗ

«Το graffiti είναι μια μορφή παράνομης τέχνης. Όταν εμείς εκπαιδεύουμε γκραφιτάδες, δεν εκπαιδεύουμε καλλιτέχνες οι οποίοι θα μπουν σε μουσεία. Εκπαιδεύουμε εγκληματίες. Εκπαιδεύουμε παιδιά για το πώς θα πάρουν τη ζωή στα χέρια τους και θα βγουν εκεί έξω και θα βάψουν τοίχους και τραίνα. Απ'αυτούς δεν περιμένεις τίποτα άλλο παρά λίγη δόξα, ακόμα και σ' αυτό τον κόσμο των βανδάλων.»

-Lady Pink, writer από τη Νέα Υόρκη

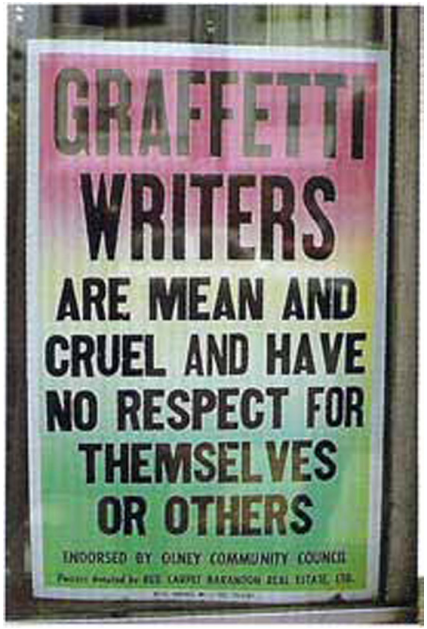
1.4.1 Η ΚΑΤΑΣΤΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ

Τα χρόνια που ακολούθησαν ο υπόγειος σιδηρόδρομος έγινε ο ανεξάντλητος καμβάς για όλους τους writer της πόλης. Το 1985 το φαινόμενο είχε ήδη πάρει μεγάλες διαστάσεις. Όλη η συντηρητική μεγαλοαστική κοινωνία της Νέας Υόρκης μη γνωρίζοντας ούτε τα κίνητρα ούτε τα άτομα πίσω από το graffiti, εξαπέλυσε δριμύτατη επίθεση εναντίον του, χαρακτηρίζοντάς το ως έγκλημα. Ήδη από το 1972, ο τότε δήμαρχος John Lindsay, κήρυξε «πόλεμο» ενάντια στο graffiti, ξεκινώντας μια ιδεολογική προπαγάνδα με τη δήλωση - μεταξύ άλλων- πως οι writers είναι «ανασφαλείς και δειλοί» ακόμα και «ψυχικά διαταραγμένοι», μίλησε για «αισθητική εξαχρείωση», ενώ παράλληλα περιόρισε τις πωλήσεις των σπρέι. Ως το 1976, υπέρογκα ποσά επενδύθηκαν για τον καθαρισμό των τραίνων. «Είναι κρίμα σε μια εποχή λιτότητας να σπαταλάμε τόσα χρήματα γι αυτό το σκοπό.»[9]

Η πολιτεία είχε καταφέρει να πείσει πως το graffiti ήταν προπομπός για μεγαλύτερα εγκλήματα και ως εκ τούτου να στρέψει την κοινή γνώμη ενάντια σε αυτό. Το 1976, η MTA (Metropolitan Transportation Authority) εξέδωσε το «προφίλ του κοινού γκραφιτά»:

Φύλο: Άνδρας
Φυλή: Μαύρος/Πορτορικάνος/Άλλο
Ηλικία: Ποικίλλει ανάμεσα σε 13 και 16
Ντύσιμο: Μεταφέρει τσάντα/χαρτοσακούλα, φορά μακρύ μπουφάν το χειμώνα.
Απασχόληση: Μαθητής (κατώτερης κοινωνικής και οικονομικής τάξης).[10]

9. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press, σελ. 33-35
10. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 16



Η καμπάνια ενάντια στο graffiti ήταν δριμύτατη. Ενημερωτικά φυλλάδια, χημικοί καθαρισμοί τραίνων, προπαγάνδα από τα μίντια. Οι writers παρουσιάζονται ως "κακοί και μοχθηροί, που δε σέβονται ούτε τους εαυτούς τους αλλά ούτε και τους άλλους." Εκατομμύρια δαπανήθηκαν για έναν σκοπό αμφίβολης επιτυχίας, ενώ η πόλη γονάτιζε μπροστά στην οικονομική και κοινωνική κρίση.

Πάνω: βαμμένο τραίνο
Κάτω: Αντι-graffiti πόστερ

Η αστυνομία χρησιμοποίησε αυτό το προφίλ για να πραγματοποιεί επιδρομές στα σπίτια των νέων που πληρούσαν κάποια ή όλα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Η πολιτεία το χρησιμοποίησε για να κατευθύνει την κοινή γνώμη μακριά από τα αληθινά προβλήματα της πόλης, όπως η χρεωκοπία του τραπεζικού συστήματος στοχοποιώντας στην ουσία μειονότητες και ως εκ τούτου αναθερμαίνοντας το κλίμα ρατσισμού των προηγούμενων δεκαετιών.

Όλη αυτή η επίθεση συνέβαλε στη χρεωκοπία της Νέας Υόρκης το διάστημα 1975-1977 όπου και η επίθεση ενάντια στο graffiti προσωρινά σταμάτησε. Τότε ήταν που πολλοί writers πίστεψαν πως αυτό είναι το τέλος. Η επιφάνεια της πόλης και ιδιαίτερα του υπόγειου σιδηροδρόμου καλύφθηκε με χρώματα, οι writers όμως ήταν τόσο πολλοί που για να βάψουν έπρεπε αναγκαστικά να πατήσουν στο έργο κάποιου άλλου, γι αυτό πολλοί απ' αυτούς αποθαρρύνθηκαν. Συγκέκριμενα, ο ιστορικός του graffiti Jack Stewart έγραψε: *«Το πρόβλημα του graffiti στον ηλ. Σιδηρόδρομο το 1976, είχε φτάσει σε τέτοιο σημείο, όπου πολλοί writers πίστεψαν πως αυτό ήταν και το τέλος. Το graffiti είχε πέσει θύμα της ίδιας του της εξέλιξης. Ο μόνος τρόπος για να βάψεις ένα βαγόνι, ήταν να πατήσεις το κομμάτι κάποιου άλλου. Μια πρακτική, η οποία έγινε τόσο συνηθισμένη που πολλοί writers άρχισαν να αποθαρρύνονται.»*[11]

Όταν όμως η πολιτεία αποφάσισε να αναλάβει εκ νέου δράση, παρά την οικονομική παρακμή που συνέχιζε να μαστίζει τη Νέα Υόρκη, ένα αναζωπυρωμένο κύμα δημιουργικότητας κατέκλυσε τα τραίνα. Με το μαζικό χημικό καθαρισμό των τραίνων, το πρόβλημα των writers λύθηκε: κανείς δεν ήταν αναγκασμένος να «πατήσει» το piece κανενός. Είχαν στη διάθεσή τους έναν ολοκαίνουριο καμβά, ο οποίος χάρισε έργα όπως το «freedom train», το «Christmas train» και ομάδες γκραφιτάδων (τα λεγόμενα crews) όπως οι FABULOUS FIVE που άρχισαν σταδιακά να γίνονται ιδιαίτερα γνωστοί και έξω από την κοινότητα των writers.[12]

Το 1982 ο καθηγητής εγκληματολογίας του Harvard James Q. Wilson, ανέπτυξε μια θεωρία η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1990, φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμη στον δήμαρχο Rudy Giuliani. Η θεωρία αυτή ονομαζόταν *«Θεωρία του σπασμένου παραθύρου»* (broken windows theory). *«Αν σε ένα κτήριο υπάρχει έστω και ένα τζάμι που δεν επιδιορθώνεται άμεσα, όσοι περνούν από κει θεωρούν πως κανείς δεν ενδιαφέρεται. Στη συνέχεια θα σπάσουν κι άλλα τζάμια, θα εμφανιστούν graffiti και σκουπίδια. Η πιθανότητα διάπραξης εγκληματικών ενεργειών αυξάνεται δραματικά».*[13] Η θεωρία αυτή αργότερα καταρριφθηκε από τον Malcolm Gladwell, ο οποίος έδειξε πως τέτοιου τύπου θεωρίες δεν ίσχυαν στην πράξη, αλλά στην

11. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 12
12. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 12
13. Banksy, Ραδιενεργά Graffiti, 2006, Μεταίχμιο, σελ 20

ουσία λειτουργούσαν ως αφορμή και δικαιολογία για να αλλάξει ο τρόπος πολιτικής διαχείρισης των μητροπόλεων (λ.χ. ενισχυμένη αστυνόμευση).

Η θεωρία αυτή ήταν αρχή για την εκστρατεία μηδενικής ανοχής (zero tolerance) που ξεκίνησε ο Rudy Giuliani. Η πόλη παρουσιαζόταν ως παραδομένη στην αναρχία και στις ορέξεις των έγχρωμων νέων/κακοποιών. Μαζί με τα αυξημένα μέτρα καταστολής, την επιτήρηση και τη στοχοποίηση της μικροπαραβατικότητας μέσω της αύξησης των ποινών, η πολιτεία κατάφερε να εδραιώσει την άποψη της για το graffiti και να βαθύνει το χάσμα των κοινωνικών στρωμάτων.

Η MTA, στις 12 Μαΐου του 1989 ανακοίνωσε ότι πέτυχε το στόχο της. Ο υπόγειος σιδηρόδρομος ήταν πλέον καθαρός, χωρίς graffiti. 6.200 καλοκαθαρισμένα βαγόνια, ή αλλιώς το σύμβολο της νίκης της πολιτείας κατά του graffiti. Το graffiti, λοιπόν είχε ξεθωριάσει και η πολιτεία έδινε και δεχόταν συγχαρητήρια. Κάποιοι, όμως, είχαν διαφορετική γνώμη: *«Όταν σβήνεις την ιστορία, θερίζεις βία»* (Lee Quiñones).

Η Lady Pink, μια από τις πλέον γνωστές γυναίκες writer, που αναδείχτηκε από τον πρώτο καιρό του graffiti.

Πάνω: έργο μήκους 10 βαγονιών των Fabulous 5. Το συγκεκριμένο βαγόνι ανήκει στον Lee Quiñones.
Κάτω: Το διάσημο "Christmas Train".

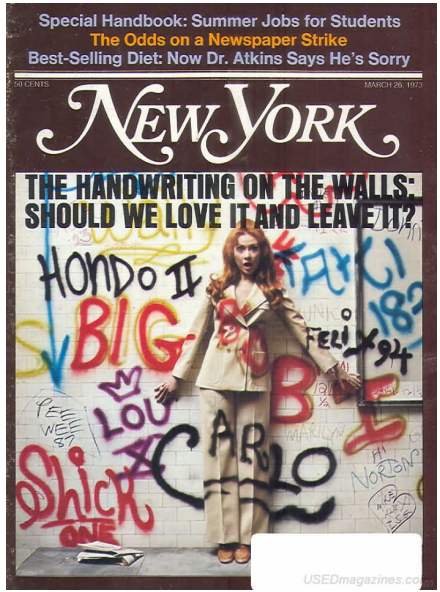
Δεξιά:Η αστυνομία ήταν αμείλικτη, το ίδιο, όμως και οι writers.

1.4.2. ΟΙ ΥΠΕΡΜΑΧΟΙ

Παρά τη μαζική εχθρότητα των Νεοϋορκέζων προς το graffiti υπήρχαν άνθρωποι, writers ή μη που υποστήριξαν ανοιχτά την πρακτική αυτή. «Εαν η τέχνη είναι έγκλημα, τότε ας με συγχωρήσει ο Θεός», έγραφαν οι writers. Ο Ivon Miller*, ιστορικός της αφροαμερικανικής κουλτούρας εξέφρασε κι αυτός μια διαφορετική άποψη από αυτήν της πολιτείας για το σιδηρόδρομο, αφήνοντας να εννοηθεί ότι τάσσεται υπέρ του graffiti: «*Κάποτε το σιδηροδρομικό δίκτυο της Αμερικής αποτελούσε σύμβολο της ελευθερίας στις μεταβιομηχανικές πόλεις. Ο υπόγειος σιδηρόδρομος είναι, πλέον, η αρχή ενός συστήματος καθημερινής αποξένωσης.*»[14]

Ο Lee Quiñones, writer εκείνης της εποχής, το επεκτείνει: «*Ο υπόγειος σιδηρόδρομος είναι ένα ολοκληρωτικό σύστημα μεταφοράς ανθρώπων από το σπίτι στη δουλειά. Ένα σύστημα μεταφοράς κλωνοποιημένων αντικειμένων. Αλλά και τα βαγόνια είναι κλώνοι: αυτή η ομοιομορφία τους, με το γαλάζιο-ασημί χρώμα τους, είναι η αισθητική του ιμπεριαλισμού και του ολοκληρωτισμού. Όμως εμείς φροντίσαμε να αλλάξει αυτό*».[15]

Το 1973, Ο Richard Goldstein* γράφει για το New York Magazine: «*Ίσως τελικά τα παιδιά που κάνουν graffitiva είναι από τους πιο υγιείς και ζωντανούς ανθρώπους της γειτονιάς τους. Καθένας απ' αυτούς διαμορφώνει τη ζωή του δημιουργώντας μια νέα γλώσσα και μια νέα κουλτούρα. Μέσα σ' αυτή τη δημιουργική ενέργεια κρύβεται και η πηγή όλων των αλλαγών...*».[16]



Το αφιέρωμα από το New York Magazine για τους writers

14. Ivon Miller, Aerosol Kingdom: Subway Painters of NYC, 2002, University Press of Missisippi
15. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 11
16. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 10

1.4.3 Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ(;)

Ανάμεσα σε αυτούς που δεν αντιμετώπισαν το graffiti σαν απειλή, ήταν κάποιοι που το είδαν σαν ένα νέο μέσο συσσώρευσης κεφαλαίου, αλλά και άλλοι, ίσως πιο αθώοι, που προσπάθησαν να πλησιάσουν τους writers. Ένας απ' αυτούς ήταν ο Hugo Martinez, φοιτητής κοινωνιολογίας, ο οποίος μαζί με μια ομάδα γκραφιτάδων ίδρυσε τη UGA (United Graffiti Artists)το 1972 και ουσιαστικά σηματοδότησε την αρχή των συναλλαγών του graffiti με την αναγνωρισμένη, ως τότε, τέχνη των γκαλερί και των μουσείων.

Εκείνη την εποχή άρχισαν να εμφανίζονται graffiti στις γκαλερί του SoHo. Το SoHo ήταν ως τότε μια περιοχή κατοικίας χαμηλών και μεσαίων οικονομικών στρωμάτων και μικροεπιχειρήσεων. Ο δήμαρχος John Lindsay προωθούσε με ιδιαίτερο ζήλο τις διαδικασίες εξευγενισμού στην περιοχή, με αποτέλεσμα οι παλαιότεροι κάτοικοι και επιχειρηματίες να αντικατασταθούν από την ανήσυχη καλλιτεχνική κοινότητα της Νέας Υόρκης η οποία είχε αποδεχτεί με ιδιαίτερη χαρά το graffiti ως μια μορφή «πρωτόγονης τέχνης».

Το 1983 η Sidney Janis Gallery φιλοξένησε μια ιδιαίτερα τολμηρή έκθεση, για τα δεδομένα της εποχής. Η έκθεση ονομαζόταν "Post Graffiti". Τριαντα έξι νέοι καλλιτέχνες, παλιοί writers, μετέφεραν την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα από τον τοίχο και το βαγόνι στον καμβά και παρουσίασαν τα έργα τους στην ελίτ του χώρου της τέχνης –και όχι μόνο. Ήταν ίσως μια ευκαιρία επίσημη και «αιρετική» τέχνη να συμπορευθούν και σίγουρα από τις λίγες φορές που η ελίτ γύρισε να κοιτάξει «τα παιδιά του γκέτο». Από το ενδιαφέρον αυτό της επίσημης τέχνης για το graffiti, αναδείχθηκαν καλλιτέχνες παγκοσμίου φήμης, όπως ο Jean Michel Basquiat και ο Keith Haring, οι οποίοι απορρίπτοντας την παράνομη υπόσταση αλλά και το ρόλο του graffiti, το μετέτρεψαν σε ένα προϊόν μαζικής κατανάλωσης.

Γρήγορα όμως η είσοδος του graffiti στις γκαλερί αποδείχθηκε ένα πρόσκαιρο φαινόμενο που ξεθύμανε. Ο Richard Lachmann*, σχολίασε: «Η τέχνη του γκραφίτι, παρά την εχθρικότητα της πλασαρίστηκε σ' ένα κοινό που αποζητούσε συνεχώς στυλιστικές καινοτομίες.»[17] Στην ουσία ήταν και αυτό που ενδιέφερε, η καινοτομία και όχι η αισθητική. Ήταν κάτι καινούριο

17. Richard Lachmann, Graffiti as career and ideology, 1988, The American Journal of Sociology vol 94, The University of Chicago Press, σελ 246

και τραβούσε το ενδιαφέρον.

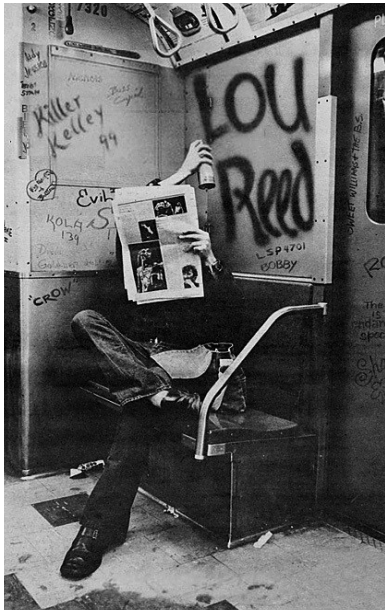
Τα graffiti που εκτέθηκαν στους χώρους της συμβατικής τέχνης έχασαν το νόημα τους. Δεν προσέφεραν πλέον μια ματιά στη ζωή της νεολαίας των φτωχών γειτονιών, γιατί η μεταφορά αυτή από το δημόσιο χώρο της πόλης στον ιδιωτικό χώρο της γκαλερί ήταν αδύνατο να μεταφέρει τις κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες που είχαν αρχικά κινητοποιήσει τους νέους. Εκτός αυτού, τα έργα αυτά δε μπόρεσαν ποτέ να αξιολογηθούν, γιατί δε μπόρεσαν ποτέ να κριθούν βάσει κριτηρίων της συμβατικής τέχνης.

Η τέχνη μέσα από το graffiti, όμως, ήταν ένας τρόπος για τους νέους να αντιμάχονται μια εχθρική πόλη, όπου η κοινωνία των κυρίαρχων ωθούσε τα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα στην αποξένωση και την εξαθλίωση. Ήταν ένας τρόπος να διεκδικήσουν όλα όσα υποσχόταν το «αμερικανικό όνειρο»[18]: δικαίωμα στην καλύτερη ζωή. Μέσα από αυτό διαμόρφωσαν τόσο την προσωπικότητά τους όσο και ένα κίνημα, μια εικαστική εξέγερση, όπου ο κάθε writer μεμονωμένα, αλλά τελικά όλοι μαζί, απαίτησαν ακριβώς αυτά τα δικαιώματα.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980, το graffiti πέρασε τον Ατλαντικό και κατέκλυσε την Ευρώπη. Σ' αυτό βοήθησε καταλυτικά η πολιτεία και με τις δύο της εκφράσεις. Από τη μια, οι κυβερνώντες πίεσαν, προσπάθησαν να εξαφανίσουν και να «φιμώσουν» τη νεολαία της πόλης, πετυχαίνοντας όμως ακριβώς το αντίθετο: η απάντηση

Πάνω: ο Keith Haring
Κάτω: ο Jean-Michel Basquiat

18. Πεποίθηση ότι στις ΗΠΑ η σκληρή εργασία συνεπάγεται μια καλύτερη ζωή, η οποία όμως αφορά στο μεγαλύτερο ποσοστό της τα υλικά αγαθά. Μαζί με το νόμο περί «Μετανάστευσης και Ιθαγένειας» του 1965, αποτέλεσε το λόγο για τη μεγάλη εισροή μεταναστών στις ΗΠΑ, αρκετοί από τους οποίους «εγκλωβίστηκαν» στις φτωχές περιοχές των μεγαλουπόλεων. (Wikipedia: American dream, Immigration and Nationality Act 1965).



Εικόνες από τον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο της Νέας Υόρκης. Τα βαγόνια καλυμμένα μέσα-έξω με tags, throw-ups, και masterpieces, όπως στα δεξιά οι κονσέρβες του Campbell, του Lee, από τους FAB5 εμπνευσμένο από το έργο του Andy Warhol, κάτω από τη μύτη των αστυνομικών.

να είναι εντονότερη και δριμύτερη. Από την άλλη, η ελίτ του καλλιτεχνικού χώρου, διψασμένη για μια ενδιαφέρουσα καινοτομία, βιάστηκε να δεχτεί στους κόλπους της το graffiti σαν πρωτόγονη τέχνη, ή ως μια ματιά στη ζωή της νεολαίας. Αν και πέτυχε σε αρκετά μεγάλο βαθμό να την εξευγενίσει, κατάφερε παράλληλα να την προβάλλει διεθνώς. Κάποιοι έλαβαν το μήνυμα των «παιδιών του Bronx», κάποιοι άλλοι το μήνυμα των γκαλερί του SoHo, το όλο εγχείρημα, όμως, πέρασε τα σύνορα των Ηνωμένων Πολιτειών και εξαπλώθηκε παγκόσμια, φτάνοντας στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και στην Ελλάδα.

1.5 Η ΕΛΛΑΔΙΚΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ

«...Εμείς όμως λέμε «πάμε να γράψουμε», κι εννοούμε «πάμε να ζωγραφίσουμε». Όχι με την έννοια που το εννοούν αυτοί. Δεν δηλώνουμε «καλλιτέχνες», δε μας νοιάζει η αναγνώριση από τους «ωταβάδες», τους έχουμε γραμμένους κι αυτούς και την τέχνη τους...ξαναγυρνάμε στους τοίχους –όχι γιατί θέλουμε την επιστροφή στη βαρβαρότητα, αλλά σαν απάντηση στη βαρβαρότητα που μας περιβάλλει. Δε δραπετεύουμε από την καθημερινότητα, αλλά μέσα σ' αυτή αναζητούμε το στίγμα της επικοινωνίας. Δεν θέλουμε να βάλουμε χρώμα στη γκρίζα πραγματικότητα, θέλουμε να την αλλάξουμε.»

- «Βαλβίδα Εκτόνωσης Πιέσεων», τεύχος 2, φθινόπωρο 1997

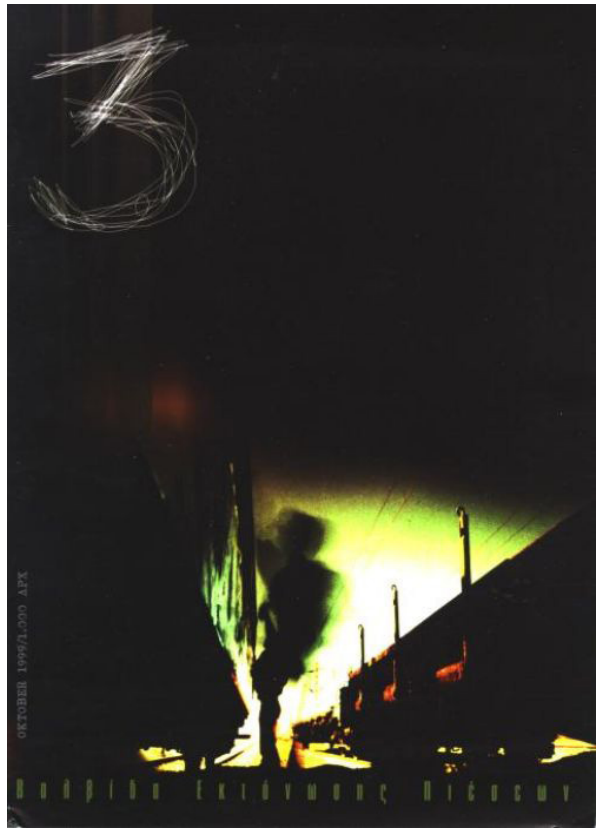
Το graffiti στην Ελλάδα, ξεκίνησε παράλληλα με την άφιξη του hip-hop, στα μέσα της δεκαετίας του 1980 και συγκεκριμένα γύρω στο 1987, με το πρώτο ελληνικό hip-hop συγκρότημα, τους FFC[19]. Αισθητό στο αστικό τοπίο έγινε λίγο αργότερα, το 1993, όταν μπήκαν δυναμικά και οι TxC[20]στο παιχνίδι.

Τα πρώτα χρόνια το graffiti έμεινε άρρηκτα συνδεδεμένο με το hip-hop, καθώς πολύ από τους νέους που το εξασκούσαν είχαν ενστερνιστεί τον «τρόπο ζωής» του hip hop, εμμένοντας κυρίως σε αναπαραγωγές υπογραφών γνωστών καλλιτεχνών του είδους με δράση στο graffiti, όπως οι TxC. Η φαντασίωση των νεοϋορκέζικων γκέτο και ο συμπεριφορικός –και όχι μόνο- κώδικας του hip-hop, μέσω της τηλεόρασης βρήκαν γόνιμο έδαφος σε ένα

19. FFC (Fortified Concept)ή Οχυρωμένη Αντίληψη, το πρώτο ελληνικό hip hop συγκρότημα.
20. TxC (Terror x Crew), ελληνικό hip hop συγκρότημα με έντονο πολιτικό στίχο. Ξεκίνησαν ως ομάδα γκραφιτάδων το 1989. Αργότερα, κατηγορήθηκαν, λόγω των στίχων τους, για εθνικισμό.

Εξάρχεια=τοίχος. Μια περιοχή στο κέντρο της Αθήνας, όπου το graffiti βρήκε το πλέον γόνιμο έδαφος.

κομμάτι της νεολαίας, κάτι που έγινε ιδιαίτερα αντιληπτό στις αστικές κοινωνίες, κυρίως σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, μέσω της πληθώρας των βαμμένων τοίχων.
Η καταστολή φυσικά, δεν άργησε να έρθει. Ο χαρακτήρας του graffiti, όπως και στη Νέα Υόρκη, ήταν παραβατικός και σε μεγάλο βαθμό ακατανόητος, γι' αυτό και ήρθε αντιμέτωπος με αρκετά κομμάτια της μικροαστικής κοινωνίας[21]. Η αστυνομία δεν ήταν ιδιαίτερα ανεκτική απέναντι στο νεοαφιχθέν εικαστικό κίνημα, πράγμα που έδωσε στο ελληνικό graffiti έναν αρκετά χαρακτηριστικό αντι-αστυνομικό προσανατολισμό, ο οποίος όρισε και κατεύθυνε σε αρκετά μεγάλο βαθμό τη φαντασιακή κοινότητα των νεαρών γκραφιτάδων.
Το 1997-98 τίθεται για πρώτη φορά το ζήτημα «τέχνη ή βανδαλισμός» για το graffiti στην Ελλάδα. Αφορμή το βιβλίο «Χρώμα στην Πόλη» του Κ. Ιωσηφίδη[22], το οποίο κέντρισε το ενδιαφέρον τόσο στην κοινότητα των γκραφιτάδων όσο και στην υπόλοιπη κοινωνία. Μέσω αυτού του βιβλίου, το graffiti εξαπλώθηκε ακόμα περισσότερο μέσω της διάδοσης νέων τεχνοτροπιών, ενώ έχοντας θέσει το θέμα της αποδοχής του ως μια μορφή σύγχρονης τέχνης, έφερε νέες προπτικές για το κίνημα αυτό. Η κοινωνία «μαλάκωσε» σε κάποιο βαθμό τη στάση της, ενώ τα φεστιβάλ δεν άργησαν να 'ρθουν. Παρά το ειρωνικό στοιχείο της γραφής/βαψίματος με την άδεια της πολιτείας και υπό την επιτήρηση και προστασία της Ελ.Ας., τα φεστιβάλ αυτά στάθηκαν αφορμή για να γνωριστούν οι writers μεταξύ τους και να ανανεώσουν τη δημιουργικότητά τους μέσα από ανταλλαγές ιδεών.



Το τρίτο τεύχος της "Βαλβίδας Εκτόνωσης Πιέσεων", Οκτώβριος του 1999

21. Είναι πιθανό να οφείλεται στη διαφορά μεγέθους (η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη είναι πολύ μικρότερες πόλεις) αλλά και στην αρκετά διαφορετική διάρθρωση της κοινωνίας και των αξιών της.
22. Κ. Ιωσηφίδης, «Το Χρώμα της Πόλης», εκδόσεις ΟΞΥ σε συνεργασία με το περιοδικό Μετρό

Παρόλα τα θετικά που προσέφεραν τα προαναφερθέντα φεστιβάλ, δεν έπαυαν να είναι «επίσημες» εκδηλώσεις, με τα τηλεοπτικά συνεργία παρώντα, σε «αναζήτηση ταλέντων» για να αποδείξουν στην κοινωνία που παρακολουθούσε ότι όντως, το graffiti είναι μια μορφή τέχνης, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα κλίμα ανισότητας. Οι «ταλαντούχοι νέοι καλλιτέχνες», έχαιραν της ενθουσιώδους αποδοχής από το κοινό, ενώ οι «απλοί writers» όχι.
Παράλληλα με την επίσημη προβολή του graffiti, ομάδες και συλλογικότητες, προσπαθούσαν να διαδώσουν το graffiti μέσω της αυτοοργάνωσης και των φανζίν. «Βαλβίδα Εκτόνωσης Πιέσεων», «Ακατάληπτες Μουτζούρες», «Σβήστο Αν Μπορείς» είναι μερικά από τα πιο δημοφιλή graffiti φανζίν στους κύκλους των writers. Συγκεκριμένα, η «Βαλβίδα Εκτόνωσης Πιέσεων» παρουσίασε την πλέον συνειδητή και πολιτικοποιημένη πλευρά του graffiti, εισάγοντας προβληματισμούς για την κοινωνική σημασία του graffiti, το ρόλο του καλλιτέχνη και την επιρροή που ασκούν οι writers-ινδάλματα στον αυθορμητισμό της έκφρασης.

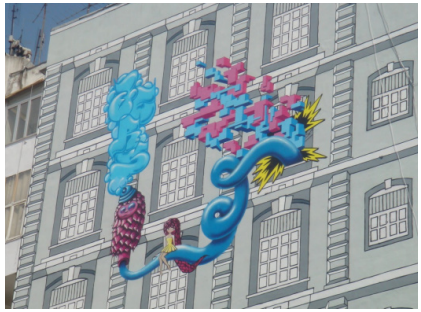
1.6 ΞΕΠΕΡΝΩΝΤΑΣ ΤΑ ΟΡΙΑ: POST-GRAFFITI

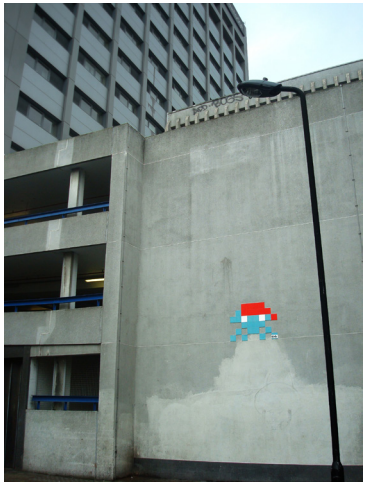
Το graffiti δε σταμάτησε να εξελίσσεται. Περνώντας από τις ΗΠΑ στην Ευρώπη και αργότερα και στις υπόλοιπες ηπείρους, το graffiti ξεπέρασε τα όρια και την «αυστηρή» γραμμή του New York style graffiti. Στις σύγχρονες πόλεις, υπάρχει μεγάλη ποικιλία δράσεων στα πλαίσια του graffiti, με πολλά και διαφορετικά χαρακτηριστικά, που πλέον δεν αποτελούν μέρος της δομημένης κουλτούρας του new York style graffiti, ούτε και υπακούουν στους «κανόνες» του. Οι δράσεις αυτές ονομάστηκαν μετά-graffiti (post-graffiti).

Τα μέσα που χρησιμοποιεί το μετα-graffiti είναι επίσης πολλά και διαφορετικά. Πλέον δημιουργούνται graffiti ορατά μόνο από συγκεκριμένη γωνία, αντίστροφα graffiti (μέσω του καθαρισμού της σκόνης από επιφάνειες), αυτοκόλλητα, αφίσες, τοιχογραφίες κτλ. Τα στένσιλ είναι από τα πιο δημοφιλή και ευρέως αποδεκτά, αφενός γιατί έχουν μεγαλύτερη οικειότητα με την τεχνική του στένσιλ χάρη στη χρήση του στους κύκλους της «επίσημης» τέχνης κι αφετέρου γιατί μπορούν να συνδεθούν με το έργο μέσω των εικόνων που χρησιμοποιεί. Οι εικόνες αυτές είναι συνήθως κάτι καθημερινό και πολλές φορές δημοφιλές, όπως τα λογότυπα και τα σύμβολα μεγάλων εταιριών. Ο René Magritte[23], είχε πει: *«Δεδομένου ότι η επιθυμία μου ήταν να κάνω τα πιο οικεία αντικείμενα, ει δυνατόν, να ουρλιάζουν, η τάξη με την οποία παρουσιάζονταν συνήθως έπρεπε, προφανώς, να ανατραπεί.»* Οι καλλιτέχνες του δρόμου ακολουθούν τη ρήση

23. Σταύρος Σταυρίδης, Η διαφήμιση και το νόημα του χώρου, Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 1996, σελ 51 (Ο René Magritte ήταν Βέλγος σουρεαλιστής ζωγράφος)

Καινούριες τεχνικές, πολλά και διαφορετικά είδη. Αριστερά graffiti που γίνεται αντιληπτό από συγκεκριμένη γωνία. Κάτω, graffiti επί χάρτου, κολλημένο σε τοίχο. Μέση πάνω, "ανάποδο" graffiti, ενώ η επόμενη είναι τοιχογραφία στην οδό Γούναρη στη Θεσσαλονίκη. Δεξιά στένσιλ graffiti του Βρετανού Baksy.





του Magritte, διαστρεβλώνοντας και επανανοηματοδοτόντας οικείες εικόνες με σκοπό να περάσουν καθαρά μηνύματα κοινωνικού, πολιτικού ή ακτιβιστικού περιεχομένου.

Μαζί με το άνοιγμα στις πρώτες ύλες και τις τεχνοτροπίες, ήρθε και το άνοιγμα στην κοινωνία: οι εικόνες που εμφανίζονται στους τοίχους των σημερινών μεγαλουπόλεων δεν είναι πια μόνο οι «ακατάληπτες μουτζούρες» και τα περίεργα γράμματα, αλλά είναι εικόνες κατανοητές και από το ευρύ κοινό, τον περαστικό. Είναι ίσως μια μορφή συμβιβασμού του graffiti με τα πρότυπα της κοινωνίας, για να κερδίσει την αποδοχή, χάνοντας ένα κομμάτι της παράνομης φύσης του, κάποιες φορές δίνοντας περισσότερη σημασία στην αισθητική παρά στο νόημα της πρακτικής αυτής. Οι απόψεις είναι σχεδόν όσοι και οι writers. Άλλοι προτιμούν το νόμιμο και πληρωμένο δρόμο, για την προσωπική τους ανάδειξη ως καλλιτέχνες, την αισθητική βελτίωση του τοπίου, αλλά και για βιοπορισμό. Άλλοι εμμένουν στο παράνομο, διαταράσσοντας τη φαινομενική ευρυθμία των πόλεων τους. Η εξέλιξη όμως, επηρέασε όλες τις πλευρές του.

Το graffiti, πλέον συνομιλεί με ένα νέο είδος τέχνης, τη λεγόμενη «τέχνη του δρόμου» (street art)[24] Προσπαθεί να μετατοπίσει τα όρια μεταξύ αποδεκτού και μη αποδεκτού από την κοινωνία. Οι καλλιτέχνες, νόμιμοι και παράνομοι, που ξεχωρίζουν είναι πολλοί:

HIT: crew από την Αθήνα το οποίο χειρίζεται το οπτικό περιβάλλον της πόλης με έναν ιδιαίτερο τρόπο, ο οποίος ειρωνεύεται και διαστρεβλώνει τη γλώσσα της διαφήμισης. Ασκούν με πολύ λιτό και άμεσο τρόπο κριτική στην αρχιτεκτονική και το αστικό τοπίο που αυτή συνθέτει, επιλέγοντας με ιδιαίτερη προσοχή τα σημεία που θα βάψουν.

KIDULT: Ίσως ο πλέον πολιτικοποιημένος graffiti/street artist, έχει προκαλέσει ιδιαίτερες αντιδράσεις τόσο για την επιλογή των σημείων που βάφει (συνήθως καταστήματα μεγάλων εταιριών ρούχων), όσο και για τον τρόπο που τα βάφει: χρησιμοποιώντας ένα πυροσβεστήρα καλύπτει αρκετά μεγάλο κομμάτι της εξωτερικής επιφάνειας του καταστήματος. Μέσω της πρακτικής του, προσπαθεί να οδηγήσει το θεατή σε μια επανεκτίμιση του εαυτού του, σε μια αφύπνιση, αντίθετα με την κοινωνία της κατανάλωσης και της διασκέδασης η οποία τον κατευθύνει σε μια δήθεν δημοκρατία. Όπως λέει και ο ίδιος: *«Το graffiti πετυχαίνει μόνο όταν είναι παράνομο και βλαβερό. Ζούμε σε μια κοινωνία χιλιάδων ανείπωτων αληθειών, αλλά και άφθονης μπογιάς ώστε να τις γράψουμε όπου χρειάζεται».*[25]

BANKSY: Ο writer από το Bristol που έγινε γνωστός για τα ιδιαίτερα στένσιλ του, πάντα με κοινωνικό-πολιτικό χαρακτήρα και με ειρωνική διάθεση απέναντι στους θεσμούς του κράτους αλλά και της τέχνης. *«Το graffiti»*, υποστηρίζει, *«δεν είναι*

24. Όρος που συμπεριλαμβάνει οποιαδήποτε μορφή τέχνης που τελείται σε δημόσιο χώρο. Θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.
25. Kidult "No gallery, no master" video (vimeo.com/81842523)

η πιο ευτελής μορφή τέχνης. Η αλήθεια είναι πως πρόκειται για το εντιμότερο είδος τέχνης. Τα graffiti δεν απευθύνονται στην ελίτ, ούτε παραπλανούν, εκτίθενται σε μερικούς από τους καλύτερους τοίχους της πόλης και κανείς δεν ξενερώνει με την τιμή του εισιτηρίου».[26]

Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως το graffiti είναι ένας από τους τρόπους αντίδρασης, μιας μερίδας του συνόλου των κυριαρχημένων. Το «προφίλ του κοινού γκραφιτά», όσο στερεοτυπικό κι αν φαίνεται μετά από 40 σχεδόν χρόνια, κρύβει μια αλήθεια στη βάση του: Το graffiti μιλά μέσω της νεολαίας, τότε περιορισμένο στα αμερικανικά γκέτο, τώρα εξαπλωμένο σε όλους τους νέους της υφηλίου που διακρίνουν μια δυσαρμονία, μια δυσλειτουργία στην κοινωνία την οποία ζουν και επιλέγουν μέσω του graffiti να εκφράσουν την ένσταση και την αντίρρησή τους.

HIT, διαφημιστική πινακίδα στην Αθήνα

KiDULT στο Maison Martin Margiela, στις Βρυξέλλες

Banksy, Southbank, Λονδίνο

26. Banksy, Ραδιενεργά Graffiti, 2006, Μεταίχμιο σελ 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η [ΕΠ]ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ GRAFFITI

Χώρος: το άπειρο τρισδιάστατο περιβάλλον στο οποίο αντικείμενα και γεγονότα έχουν συσχετιζόμενη θέση και κατεύθυνση.

Τόπος: το σύνολο το σημείων του χώρου με κοινή ιδιότητα.

Ο χώρος και κατ' επέκταση και η πόλη, αντιμετωπίζονται ως πολλαπλές διασταυρώσεις σχέσεων μεταξύ δραστών με ετερογενή προέλευση. Οι σχέσεις αυτές είναι άλλοτε συγκρουσιακές, με στόχο τη χωρική κυριαρχία και άλλοτε συναινετικές.[1] Αυτό σημαίνει ότι ο χώρος δεν αποτελεί ένα συνεκτικό, κλειστό σύστημα, αλλά είναι ανοιχτός στην εξάρθρωση, την ενδεχομενικότητα, το πολιτικό.[2] Έχει δηλαδή την έννοια του δυναμικού.

Ο τόπος, ως σημείο του χώρου, μπορεί να σημαίνει κάτι διαφορετικό για τον κάθε άνθρωπο που αλληλεπιδρά με αυτόν. Ο χρήστης, δηλαδή, έχει τη δυνατότητα να καταστήσει ένα τόπο εκφραστικό. Όμως και ο κάθε τόπος έχει δράση, η οποία είναι αποτέλεσμα των συσχετισμών των ιδιαίτερων αρχιτεκτονικών, ιστορικών και κοινωνικών του χαρακτηριστικών.[3] Ο ανθρωπολόγος Alfred Gell* το 1998 υποστήριξε πως ο άμεσος «άλλος» σε μια αλληλεπίδραση, σε μια κοινωνική σχέση, δεν είναι απαραίτητο να είναι ανθρώπινο ον. Η κοινωνική δράση μπορεί να ασκείται από αντικείμενα, να είναι επενδεδυμένη σε αντικείμενα ή να πηγάζει από αντικείμενα. Τα αντικείμενα έχουν τη δυνατότητα να επηρεάζουν τις αντιλήψεις των ατόμων που έρχονται σε επαφή με αυτά.[4]

Σύμφωνα με τον Foucault*, η εξουσία στο χώρο μπορεί να είναι αποτελεσματική μόνο μέσω του ελέγχου και της δόμησης του χώρου.[5] Η εξουσία δηλαδή, αποσκοπεί στον έλεγχο των νοημάτων που παράγονται από τους συσχετισμούς αυτούς μέσω του χειρισμού τους. Ορίζει ως εκ τούτου μια σειρά από νομικά και κοινωνικά πλαίσια εντός των οποίων βρίσκεται το «αποδεκτό», τα οποία με τη σειρά τους μορφοποιούν και την κοινωνική συμπεριφορά.

Αν δεχθούμε τα παραπάνω, τότε εύκολα εξάγεται το συμπέρασμα ότι κανένας χώρος ή τόπος δεν είναι πραγματικά ελεύθερος, αλλά ούτε και ουδέτερος. Πόσω μάλλον ο δημόσιος χώρος, που ανέκαθεν αποτελούσε μήλον της έριδος μεταξύ κυρίαρχης και κυριαρχημένης μερίδας της κοινωνίας. Ο δημόσιος χώρος είναι «χώρος σύγκρουσης, πολιτικής συμπλοκης, κοινωνικών σχέσεων που απογυμνώνονται ως τις παραμικρές τους λεπτομέρειες»[6].

Ο δρόμος, η πλατεία και ο τοίχος είναι το φυσικό μέσον για την παραγωγή σημασιων, μέσα από την αμφισβήτηση

1. Κώστας Γιαννακόπουλος & Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού, 2010, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ 15

2. Κώστας Γιαννακόπουλος & Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού, 2010, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ 34. Η άποψη αυτή ανήκει στη βρετανή Doreen Massey, κοινωνική επιστήμονα και γεωγράφο.

3. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα, academia.edu, σελ 8

4. Alfred Gell, Art and Agency: An anthropological theory. Oxford University Press, σελ 17-18

5. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα, academia.edu, σελ 22

6. Don Mitchell, The Right to the City, Guilford Press, 2003 σελ136, ή Γιάννης Ρέντζος, Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης, Τυπωθήτω, 2006 σελ 240

των πλαισίων που ορίζει η εκάστοτε εξουσία. Τα graffiti, δημιουργήματα εγγεγραμμένα στους τοίχους και τις δημόσιες επιφάνειες, λειτουργούν ως ο άμεσος «άλλος» του Gell και αλληλεπιδρούν με τον τόπο τους, τον αμφισβητούν και τον επανανοηματοδοτούν. Όμως και ο τόπος, αλλά και όλες οι έννοιες που τον διέπουν, επιδρά στο graffiti, το εμπλουτίζει ή και το αλλοιώνει νοηματικά.

2.1 ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Η Τέχνη είναι είτε λογοκλοπή, είτε επανάσταση» - **Paul Gauguin**

«Η Τέχνη είναι ο μόνος τρόπος να το σκάσεις μακριά χωρίς να φύγεις απ'το σπίτι» - **Twyla Tharp**

«Η τέχνη έχει ως στόχο να διαταράξει. Η επιστήμη να καθησυχάσει.» - **Georges Braque**

«Η Τέχνη είναι η υπογραφή του πολιτισμού» -**Jean Sibelius**

«Η τέχνη είναι ένα ψέμα που μας βοηθάει να ανακαλύψουμε την αλήθεια.» - **Pablo Picasso**

«Η τέχνη δεν αναπαράγει ό, τι είναι ορατό. Κάνει τα πράγματα ορατά.» - **Paul Klee**

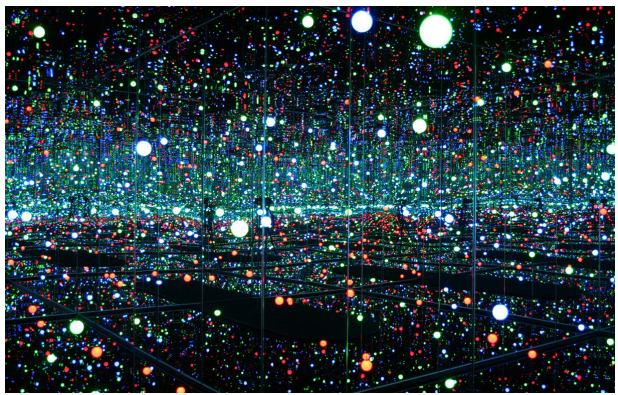
«Η τέχνη είναι η πιο έντονη μορφή ατομικισμού που έχει γνωρίσει ο κόσμος.» - **Oscar Wilde**

«Οι καλλιτέχνες δεν πρέπει να είναι μόνο στις γκαλερί ή στα μουσεία - πρέπει να είναι παρόντες σε όλες τις πιθανές δραστηριότητες. Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ο χορηγός της σκέψης σε οποιοδήποτε ανθρώπινο εγχείρημα, σε κάθε επίπεδο.» - **Michelangelo Pistoletto**

«Η τέχνη δεν είναι, όπως λένε οι μεταφυσικοί, η εκδήλωση κάποιας μυστηριώδους ιδέας της ομορφιάς ή του Θεού. Δεν είναι, όπως λένε οι φυσιολόγοι αισθητική, ένα παιχνίδι στο οποίο ο άνθρωπος αφήνει την περίσσεια της αποθηκευμένης του ενέργειας. Δεν είναι η έκφραση των συναισθημάτων του ανθρώπου μέσω εξωτερικών σημαδιών. Δεν είναι η παραγωγή ευχάριστων αντικειμένων και, πάνω απ 'όλα, δεν είναι ευχαρίστηση αλλά είναι ένα μέσο για την ένωση των ανθρώπων, κάτω από τα ίδια συναισθήματα, και είναι απαραίτητη για τη ζωή και την πορεία προς την ευημερία των ατόμων και της ανθρωπότητας.» - **Leo Tolstoy**

Αν αποδεχθούμε το χαρακτηρισμό του graffiti ως τέχνη, τότε μιλάμε για τοποειδή τέχνη (site-specific art). Η τοποειδής τέχνη είναι η τέχνη που δημιουργείται για να υπάρξει σε ένα συγκεκριμένο χώρο. Εμφανίστηκε σαν έννοια μετά το 1960, την ίδια εποχή που αναδυόταν ως κίνημα και ο μεταμοντερνισμός. Η μοντέρνα τέχνη ήταν φορητή και «νομαδική», δε συνδεόταν με κάποιο συγκεκριμένο τόπο, παρά μόνο με τους καθορισμένους χώρους έκθεσής της (γκαλερί, μουσεία κτλ). Οι καλλιτέχνες έψαχναν μια διέξοδο από αυτά τα στεγανά και η στροφή τους στη σημασία του τόπου για το έργο τούς έδωσε τη λύση. Τα έργα της «τοποειδούς τέχνης» αλληλεπιδρούν άμεσα με το περιβάλλον τους και εγκαθιδρύουν μια πολύ συγκεκριμένη σχέση μεταξύ χώρου και εκθέματος, κάτι που κατήργησε τη «φορητότητα» του μοντερνισμού.[7] Ο εκθεσιακός της χώρος είναι αυτό που ονομάζει ο Nicolas Bourriaud* «socius». Το socius είναι ο πραγματικός εκθεσιακός χώρος, είναι το συνονθύλευμα των καναλιών που διακινούν την πληροφορία, τα προϊόντα και τις ανθρώπινες σχέσεις.[8]

Όμως η ευρύτερη-επίσημη αποδοχή του graffiti ως τέχνη εξαρτάται από τη βούληση του κυρίαρχου μέρους της κοινωνίας. Η εξουσία είναι που θέτει τα πλαίσια εντός των οποίων κινείται η τέχνη και είναι αυτή που ορίζει την εκάστοτε αποδεκτή αισθητική.



Αριστερά, το Reichstag, στο Βερολίνο, καλυμμένο με ύφασμα. Installation των Christo και Jean-Claude.

Δεξιά: Infinity Room, της Yayoi Kusama

7. en.wikipedia.org/wiki/Site-Specific-Art
8. Αγγελική Αυγητίδου, La piazza è mia: Η πόλη ως διευρυμένο πεδίο καλλιτεχνικής πρακτικής, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη
.

2.1.1 Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Ο Henri Lefebvre*[9], εξετάζει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις χώρου: το βιωματικό χώρο (πρακτικές χώρου), τον αφηρημένο χώρο (αναπαραστάσεις χώρου) και το συμβολικό χώρο (αναπαραστατικός χώρος). Καθένα από αυτά τα τρία είδη προσφέρει μια ματιά στις διαδικασίες παραγωγής χώρου στην πόλη.

Ο βιωματικός χώρος είναι το άθροισμα των προσωπικών εμπειριών που έχουν κάποια σημασία για το άτομο. Είναι ένας χώρος συναισθηματικά φορτισμένος για το άτομο. Επηρεάζει και επηρεάζεται από τη μνήμη του. Είναι το «άθροισμα των τόπων μέσω των οποίων οι άνθρωποι αποκτούν εμπειρίες που έχουν γι αυτούς νόημα».[10]

Ο αφηρημένος χώρος, είναι ο ιδεατός χώρος. Είναι ουδέτερος, πανανθρώπινος και αντικειμενικός. Πρόκειται για ένα μοντέλο, είναι δηλαδή ο χώρος των μαθηματικών και των σχεδίων.

Ο συμβολικός, αναπαραστατικός χώρος, είναι η αντανάκλαση των κοινωνικών σχέσεων. «Όταν κανείς αναζητά στο χώρο τις ενδείξεις των κοινωνικών σχέσεων, αναπόφευκτα οδηγείται στην προέκταση κάποιων κοινωνικών μεταβλητών που χαρακτηρίζουν τις κοινωνικές σχέσεις στην τυπολόγηση και αξιολόγηση των αντίστοιχων χώρων. Οι μεταβλητές αυτές είναι κυρίως το ιδιωτικό και το δημόσιο».[11] Μέσω των μεταβλητών αυτών προσδιορίζεται η σημασία του χώρου. Η δε μεταξύ τους σχέση δεν είναι στατική, αλλά σε κάθε περίπτωση προσδιορίζεται από τις κοινωνικές ζυμώσεις.

Οι ζυμώσεις αυτές είναι που τελικά ορίζουν τη θέση του ατόμου και προσδιορίζουν τα επίπεδα της εξουσίας που υπάρχουν στην παραγωγή χώρου. Στην ιεραρχία της καπιταλιστικής κοινωνίας, υπάρχει τμήμα του πληθυσμού που θέτει τα οικονομικά, πολιτικά και αισθητικά πλαίσια στην παραγωγή χώρου, ενώ οι υπόλοιποι πρακτικά αποκλείονται από τη διαδικασία αυτή.[12] Τα πλαίσια αυτά είναι αυτό που αποκαλούμε «επικρατούσα κουλτούρα». Η επικρατούσα κουλτούρα είναι

9. Henri Lefebvre, The Production of Space, Blackwell, 1974 και Κωνσταντίνος Αβραμίδης: Graffiti Υποκουλτούρα: Η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη. Νοέμβριος 2009, Αθήνα, ΕΜΠ, σελ 127

10. Κωνσταντίνος Αβραμίδης: Graffiti Υποκουλτούρα: Η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη. Νοέμβριος 2009, Αθήνα, ΕΜΠ, σελ 128

11. Σταύρος Σταυρίδης, Η συμβολική σχέση με το χώρο: Πως οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν το χώρο, Κάλβος, 1990, σελ 106

12. Ο Foucault λέει πως «η εξουσία λειτουργεί διαμέσου λογοθετικών καθεστώτων, χωρικών ρυθμίσεων και κοινωνικών πρακτικών. Πρόκειται για ένα αμάγαλμα δυνάμεων, πρακτικών, διαδικασιών και σχέσεων, το οποίο διατρέχει καθημερινές κοινωνικές σχέσεις.» Ο Michel de Certeau αναφέρει πως «η εξουσία συνδέεται με πολιτικές, οικονομικές και επιστημονικές εκλογικεύσεις που παράγουν διαιρέσεις και σύνορα. Οι «αδύνατοι» υιοθετούν πρακτικές χωρίς καμιά συνοχή, αλλά διάσπαρτες και κατακερματισμένες επιχειρώντας να αμφισβητήσουν τη χωρική κυριαρχία. Έτσι αποσυνδέονται από τους εξορθολογισμένους χώρους της εξουσίας συνθέτοντας δίκτυα απειθαρχίας. Προσπαθούν να αδράξουν τις ευκαιρίες και να δομήσουν τη δράση τους με άξονα τη χρονικότητα».

το σύνολο/ πλαίσιο των επιβεβλημένων οικονομικών, πολιτικών,θεσμικών και άλλων αρχών που μοιράζεται μια μεγάλη μερίδα της κοινωνίας. Είναι δηλαδή η εκμαθημένη και κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά χωρίς όμως η κοινωνία, στο σύνολό της να αμφισβητεί ή να εξετάζει τις αιτίες δημιούργιας και διατήρησής της, εκτός ίσως από περιπτώσεις αμείλικτων πιέσεων από τη μερίδα των κυρίαρχων. Τα μέλη της κοινωνίας συνήθως αρκούνται σε μια άκριτη κατανάλωση.

Η επικρατούσα κουλτούρα οριζεί μεταξύ άλλων και την αισθητική. Κατευθύνει την αντίληψη της κοινωνίας για το τι είναι αποδεκτό και τι όχι ως στοιχείο του χώρου.Όμως, η εξουσία, άρα και η επικρατούσα κουλτούρα, δε γίνεται εύκολα αντιληπτή και προσδιορίσιμη, χωρίς την ύπαρξη μιας πολλαπλότητας σημείων αντίστασης.Το graffiti είναι ένα σημείο αντίστασης. Όταν πρωτοεμφανίστηκε στους τοίχους της Νέας Υόρκης, η πολιτεία υποστήριξε ότι το graffiti δεν ανήκει στη Νέα Υόρκη, προσβάλει την αισθητική των κατοίκων της και διαταράσσει την ισορροπία, γι' αυτό και πρέπει να καταπολεμηθεί.

Τι σημαίνει, όμως, «δεν ανήκει»; Το graffiti είναι ανθρώπινο προϊόν, οπότε σίγουρα κάπου ανήκει. Η απάντηση που δόθηκε στο ερώτημα αυτό από την πολιτεία συνέδεσε το graffiti με μέρη στα οποία η έννοια της τάξης -όπου τάξη εννοείται το ορισμένο και οριοθετημένο, το φυσιολογικό, αυτό που μας προστατεύει από το ξένο και το απρόβλεπτο- ήταν αισθητά πιο χαλαρή, με κοινωνίες παραδομένες στο χάος και την αναρχία. Το graffiti, δηλαδή, παρουσιάστηκε ως μίασμα.

2.1.2 Η «ΥΛΗ ΕΚΤΟΣ ΤΟΠΟΥ» ΣΤΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Η Mary Douglas* όρισε το μίασμα ως *«κάτι που βρίσκεται σε λάθος τόπο ή σε λάθος χρόνο».* Το αποστρεφόμαστε γιατί εμφανίζεται εκεί που δε θα έπρεπε να υπάρχει. Για παράδειγμα:

«Τα παπούτσια δεν είναι από μόνα τους μιαρά, βρώμικα, γίνονται όμως αν τα αφήσουμε πάνω στο τραπέζι της κουζίνας, η τροφή δεν είναι βρώμικη, τα αφημένα σύνεργα μαγειρικής στο υπνοδωμάτιο είναι [...] ομοίως αντικείμενα εξωτερικού χώρου σε εσωτερικό χώρο, πράγματα που ανήκουν στον πάνω όροφο να βρίσκονται στον κάτω κ.τ.λ.»[13]

Η έννοια και το νόημα του μιάσματος, δηλαδή, έχει άμεση σχέση με την τοποθέτησή του στο χώρο. Είναι η μη ταύτιση των συσχετιζόμενων παράγωγων από τα αντικείμενα νοημάτων (όπως τα παπούτσια στο τραπέζι). Είναι αυτό που

13. Mary Douglas, Purity and Danger: an analysis of the concepts of pollution & taboo, Routledge, 1966, σελ 36

ονομάζει η Douglas *«ύλη εκτός τόπου»* και ορίζεται ως τα όρια που θέτουν οι κοινωνίες ή ομάδες ανθρώπων ως προς το ποιά αντικείμενα ή έννοιες είναι αποδεκτά σε συγκεκριμένους τόπους. Ακόμα και ο δημόσιος χώρος κατασκευάζεται γύρω από *«πρέποντα μέρη»*, υπάρχουν δηλαδή συγκεκριμένοι χώροι για συγκεκριμένες δραστηριότητες. Η δυνατότητα του προσδιορισμού «υλών εκτός τόπου» επηρεάζει άμεσα τις σχέσεις εξουσίας. Οι ομάδες που έχουν τη δυνατότητα τέτοιων νοηματοδοτήσεων είναι από τις πλέον ισχυρές και επηρεάζουσες στις διάφορες κοινωνίες.

Η έννοια του μιάσματος όμως δεν περιορίζεται μόνο στα αντικείμενα. Επεκτείνεται σε έννοιες και άτομα. Αν και η κατηγοριοποίηση ενός αντικειμένου ή μιας έννοιας ως μίασμα είναι καθαρά θέμα συσχετισμών, αλλά και σχέσεων εξουσίας, υπάρχουν κάποια πράγματα που είναι παγκοσμίως αποδεκτά ως βρωμιές, όπως, για παράδειγμα, οι θανατηφόρες ασθένειες και επιδημίες. Γενικότερα, οτιδήποτε θα μπορούσε να βλάψει τη ζωή οποιουδήποτε ανθρώπου. Όλα τα υπόλοιπα είναι προς όφελος κάποιας ομάδας ατόμων να παρουσιάζονται ως «μιάσματα».

Η ασθένεια και η επιδημία, η έννοια του «μιάσματος» εν γένει, προκαλούν φόβο, οπότε και αποτελούν απειλή για την τάξη της πόλης. Γι αυτό και πάντα γίνονται προσπάθειες για την απομάκρυνσή τους, την αποκατάσταση των νοημάτων και της τάξης. Η παραμονή τους, παρά τα όποια μέτρα απεικονίζει την αδυναμία επιβολής της επιζητούμενης τάξης.

Όταν λοιπόν το graffiti ορίστηκε ως επιδημία από τα μίντια[14], αυτόματα αναγνωρίστηκε και ως απειλή για την τάξη, όπως φυσικά την εννοούσαν οι ιθύνοντες της πόλης. Η σύνδεση του graffiti με τη μιαρότητα, στη ρητορική των πολέμιών του σήμαινε απομόνωση και καραντίνα, υποννοούσε πως, όπως οι πραγματικές επιδημίες, είναι «κάτι που ήρθε από αλλού». Συνήθως, ως «αλλού» εννοούνταν τόποι συνδεδεμένοι με τον Τρίτο Κόσμο, ενώ οι «εκπρόσωποί» τους, οι άμεσα υπεύθυνοι για την αναταραχή της πόλης είναι οι εθνοτικές μειονότητες της Νέας Υόρκης. Οι μειονότητες αυτές συνδέθηκαν αυτόματα με το χάος και την αναρχία, αναθερμαίνοντας το κλίμα ρατσισμού προηγούμενων δεκαετιών. Ο ρατσισμός και η περιθωριοποίηση, η αίσθηση δηλαδή ότι κάποιος δεν ανήκει σε ένα συγκεκριμένο τόπο, οπότε και πρέπει να φύγει από αυτόν, είναι ακριβώς η αναγωγή της έννοιας του «μιάσματος» από τα αντικείμενα στα πρόσωπα. Τα πρόσωπα όμως, όπως για παράδειγμα οι writers, παράγουν «αντικείμενα», τα graffiti. Εν αντιθέσει με τα παράγωγα αντικείμενα της εξουσίας, που θεωρούνται κουλτούρα, τα παράγωγα των περιθωριοποιημένων ατόμων θεωρούνται «υποκουλτούρα».

Η αντιμετώπιση, όμως, ήταν αρνητική μόνο στην περίπτωση των μεταναστών. Ένας από τους πιο θερμούς

14. Τίτλοι άρθρων σε εφημερίδες εκείνη την εποχή: «The great graffiti plague» (New York Daily News, 1973), «The trouble of graffiti: it's a catching disease» (New York Daily News, 1974)

αντιπάλους των νεαρών writers, ο κριτικός Roger Rosenblatt, ενώ αφενός κατέκρινε με πάθος το «χόμπι» του TAKI και των υπόλοιπων νέων, αφετέρου εγκωμίαζε την υπογραφή που χάραξε ο Λόρδος Βύρων στο ναό του Ποσειδώνα. Συγκεκριμένα, ανέφερε: «Ακόμα και ο Λόρδος Βύρων έγραψε το όνομά του στο ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο –πρακτικά αλλοιώνοντας ένα ναό, μα ταυτόχρονα εμπλουτίζοντάς τον.» Όμοια, τα graffiti στο τείχος του Βερολίνου την περίοδο 1970-1990 θεωρήθηκαν μια πάρα πολύ ευπρόσδεκτη μορφή αναταραχής. Η εξήγηση είναι αρκετά απλή: *«Τα ίχνη μιας (πρώην) κυρίαρχης κουλτούρας σε ένα κυριαρχημένο τόπο είναι δείγματα βελτίωσης, το αντίστροφο όμως εκλαμβανεται ως παρακμή.»*[15]

Όσον αφορά το θεατή, όμως, το κατά πόσο το graffiti θεωρείται «εκτός τόπου» και άρα επικίνδυνο εξαρτάται πρώτον από το κατά πόσο ο θεατής αυτός μπορεί να κατανοήσει αυτό που βλέπει, όπως και τους λόγους για τους οποίους βρίσκεται στο συγκεκριμένο σημείο, και δεύτερον από το νόημα που παράγει η αλληλεπίδραση μεταξύ της δράσης των αντικειμένων αυτών και της δράσης της περιοχής που βρίσκονται.[16] Πάντα όμως σε ευθεία αναλογία με την επιρροή των προτύπων της εξουσίας στο άτομο.

Η κριτική μιας κοινωνίας πάνω στην αισθητική και τον πολιτισμό, στην ερμηνεία των νοημάτων εξαρτάται άμεσα από τη γεωγραφία και τους συσχετισμούς της εξουσίας. Αυτός είναι και ο λόγος που το graffiti αρχικά απορρίφθηκε από τους κύκλους της τέχνης. Η αισθητική έχει σχέση με τον τόπο και το τι είναι κοινά αποδεκτό ως «εκτός τόπου». Ένα graffiti δεν ανήκει στους δρόμους της Νέας Υόρκης, είναι πλήρως ταιριαστό, όμως, σε πόλεις αναπτυσσόμενων χωρών του Τρίτου Κόσμου. Ένας απλός πολίτης δε μπορεί να αψηφά την κυρίαρχη ιδεολογία, τους κώδικές και την αισθητική της, το αντίστροφο όμως , η επέμβαση δηλαδή της εξουσίας στην παραγόμενη «υποκουλτούρα» των κυριαρχημένων, θεωρείται βελτίωση.[17] Η οπτική σφαίρα των πόλεων δεν καθορίζεται απ τους κατοίκους, αλλά από τις κυρίαρχες ομάδες. Οι κυρίαρχοι ζητούν τον απόλυτο έλεγχο των νοημάτων και του φαντασιακού της πόλης, στερώντας στην ουσία από τους κατοίκους το δικαίωμα στη συνδιαμόρφωση, το δικαίωμα στην πόλη.[18]

15. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press, σελ 44
16. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα, academia.edu, σελ 24
17. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press, σελ. 44-45
18. Hagi Kenaan, Street art and the Sovereign's Imagination. In street art in Israel, Tel Aviv Museum of Art (tau.ac.il/~kenaan/street_art.pdf) ή στο Εξευγενισμός (gentrification), Γκραφίτι και Τέχνη του δρόμου: Σχέσεις και αντιθέσεις στη δημόσια σφαίρα του αστικού φαντασιακού, άρθρο του Παυσανία Καραθανάση, 16/11/2013, Athens Biennale: AGORA 2013

Το graffiti, λοιπόν, αντιμάχεται τις καθιερωμένες νόρμες της αισθητικής και απορρίπτει την αισθητική αυθεντία της επικρατούσας αντίληψης που ορίζει πως το «καθαρό» είναι το όμορφο. Υμνεί τη διαφορετικότητα και τον πλουραλισμό στο αστικό τοπίο, σε αντίθεση με τις θέσεις του μοντέρνου κινήματος που, θεωρώντας όλους τους ανθρώπους ίδιους, έφερε την τυποποίηση. *«Στη μοντέρνα του μορφή, η ανωτερότητα, το θεϊκό της τέχνης, πρέπει να προστατευτεί από τα μολυσμένα χέρια του χρήστη»*, σχολίαζε ο Sennett το 1991[19]. Το graffiti αναίρεσε την αντίληψη αυτή, δίνοντας σε οποιοδήποτε κάτοικο της πόλης το δικαίωμα να επέμβει στο αρχιτεκτονικό του περιβάλλον, να αλλοιώσει την τυποποίηση του, να του προσφέρει δηλαδή, ένα είδος «μοναδικότητας». Παράλληλα όμως, επιστρέφει την τέχνη από τα μουσεία και τις γκαλερί στην καθημερινή ζωή, σε όλους τους ανθρώπους.

2.1.3 ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΧΗΣ

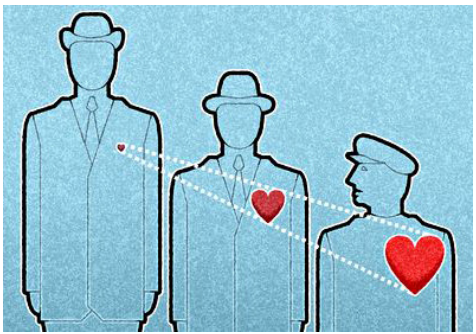
Την ίδια περίπου περίοδο που η πολιτεία μαινόταν εναντίον των νεαρών writers, ένας άλλος εκπρόσωπος της επικρατούσας κουλτούρας ενδιαφέρθηκε γι αυτούς. Οι κύκλοι της επίσημης Τέχνης, της αισθητικής της εξουσίας, άνοιξαν τις γκαλερί στο graffiti και το ανήγαγαν από εγκληματική ενέργεια σε νέα μορφή τέχνης. Σύμφωνα με τον Tim Creswell, αυτό παρουσίαζε ένα παράδοξο[20]. Η μεταφορά στους εκθεσιακούς χώρους καταργούσε βασικά χαρακτηριστικά του graffiti, όπως τον εφήμερο και δημόσιο χαρακτήρα του, την κλίμακά του, το στοιχείο του απρόβλεπτου, μα κυρίως το γεγονός ότι δεν ήταν –ως τότε- εμπορεύσιμο είδος. Σύμφωνα με το David Harvey, «η προϋπόθεση της εμπορευσιμότητας συνεπάγεται ότι κανένα αντικείμενο δε μπορεί να είναι τόσο μοναδικό ή τόσο ιδιαίτερο ώστε να μη μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο του χρηματικού υπολογισμού»[21]. Η αλλαγή του τόπου, ακύρωνε, δηλαδή, τη μοναδικότητα τόσο του έργου/ piece, όσο και του writer.

Το εντός των γκαλερί graffiti ήταν δημιούργημα πάνω σε καμβά, τοποθετημένο στον προκαθορισμένο του χώρο, με την ανάλογη καρτέλα που ανέφερε τη χρηματική του αξία. Το πιο παράδοξο όμως ήταν πως την ίδια στιγμή που η πολιτεία δαπανούσε απλόχερα τεράστια ποσά για τον καθαρισμό των graffiti, κάποιοι από τους υποστηρικτές τους διέθεταν χρήματα για να αποκτήσουν ένα βαμμένο με graffiti καμβά. Το graffiti είχε προκαλέσει μια αντίφαση: ήταν αποδέκτης

19. Richard sennett, The Conscience of the Eye: the design and social life of cities, Faber &Faber, London 1991 σελ. 114
20. Tim Cresswell, In place/out of place, 1996, University of Minessota Press, σελ. 50-51
21. David Harvey, Εξεγερμένες Πόλεις, ΚΨΜ, 2011, σελ 157

συμπάθειας και απέχθειας ταυτόχρονα, από το ίδιο κομμάτι της κοινωνίας.

Μέσα από τις αναλύσεις των κριτικών της εποχής, το graffiti παρουσιάστηκε εκ νέου στο κοινό της πόλης, αυτή τη φορά όμως, υπό μορφή «πρωτόγονης τέχνης». Ο όρος αυτός παραπέμπει και στο ανάλογο χωρικό πλαίσιο, εκεί όπου ζουν οι πρωτόγονοι, όπως οι οικισμοί των αφρικανικών φυλών. Συνδέεται εκ νέου δηλαδή, με τις χώρες του Τρίτου Κόσμου, αυτή τη φορά όμως με θετική χροιά. Η αλλαγή τόπου, σήμαινε για το graffiti ότι και για τα «βρώμικα παπούτσια» της Douglas. Δεν ήταν πλέον «ύλη εκτός τόπου», βρέθηκε στη «θέση» του, σε τάξη. Άλλωστε η «θέση» της τέχνης είναι στη γκαλερί, αν κάτι δε βρίσκεται σ' αυτήν τότε δεν είναι τέχνη. Οι writers, από «ψυχικά διαταραγμένοι» μετατράπηκαν σε δημιουργικούς νέους καλλιτέχνες. Όμως, τα βασικά χαρακτηριστικά που καταργήθηκαν, στέρησαν από το graffiti τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του, τη γοητεία του. Το μετέτρεψαν σε ένα εξημερωμένο δείγμα του παράνομου εαυτού του, μια αναπαράσταση του μεταμοντέρνου αστικού τοπίου σε μέγεθος τσέπης.



Το ενδιαφέρον αυτό για τη νεολαία των γκέτο και τις παράξενες «συνήθειές» της, ήταν στην ουσία μια εφαρμογή ενός παγκόσμιου κοινωνιολογικού νόμου: αυτοί που βρίσκονται στον πάτο του εκάστοτε άνισου κοινωνικού πλαισίου τείνουν να σκέφτονται και άρα να νοιάζονται γι αυτούς που βρίσκονται στην κορυφή, περισσότερο απ ότι αυτοί στην κορυφή σκέφτονται ή νοιάζονται γι αυτούς. Πολυάριθμες ψυχολογικές μελέτες έχουν δείξει πως όσοι έχουν γεννηθεί σε εργατικές οικογένειες, έχουν πολύ καλύτερα αποτελέσματα στα τεστ εκτίμησης των συναισθημάτων των άλλων απ' ό,τι οι γόνοι των οικογενειών ανώτερων ή μεσαίων τάξεων. Γι αυτό και οι ισχυροί προσλαμβάνουν άλλους για να αντιλαμβάνονται τις σκέψεις και τα συναισθήματα των γύρω τους.[22] Αυτό ακριβώς έγινε και στην περίπτωση των γκαλερί: οι νεαροί writers αποτέλεσαν τους κατάλληλους «υπαλλήλους» των ισχυρών ώστε να κατανοήσουν καλύτερα τους ανθρώπους των γκέτο.

Ο Peter Marcuse* είχε πει πώς ο εκτοπισμός είναι ο κυρίαρχος στόχος του εξευγενισμού. Στην περίπτωση όμως του graffiti γίνεται το μέσο. Η είσοδος του graffiti στις γκαλερί και η «γνωριμία» του με ανθρώπους έξω από τους στενούς κύκλους των writers, από ένα σημείο κι έπειτα ενθαρρύνθηκε ως ένα μέσο ενσωμάτωσης και εξευγενισμού. Άρχισε να γίνεται εμφανές στην ποπ κουλτούρα με διάσημους μουσικούς να το χρησιμοποιούν σε εξώφυλλα δίσκων

22. David Graeber, Caring too much. That's the curse of the working classes, The Guardian, 26/03/1014

τους, όπως οι Ramones στο Subterranean Jungle. Παράλληλα άρχισαν να υιοθετούνται και οι νέες τεχνοτροπίες του post-graffiti, οπότε το κοινό σταδιακά εξοικειώθηκε, ενώ το ίδιο το graffiti, ενδεδυμένο πλέον το μανδύα του street art, χρησιμοποιήθηκε ουκ ολίγες φορές από φορείς της κυρίαρχης ιδεολογίας, όπως η διαφήμιση[23]. Όλα αυτά φυσικά διαστρέβλωσαν τη φύση του προκαλώντας μια σύγχυση που συνεχίζει να ταλανίζει τους ενασχολούμενους –και όχι μόνο. Είναι το graffiti street art; Τι είναι τελικά το graffiti και τι το street art;

Subterrenean Jungle: ο έβδομος δίσκος των Ramones, το 1983

2.2 Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Το street art ή αλλιώς «τέχνη του δρόμου» είναι ένας όρος που περικλείει διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές, κάποιες φορές ακτιβιστικού περιεχομένου, με κοινό τόπο το δημόσιο χώρο της πόλης. Μέρικα από τα είδη τέχνης που συμπεριλαμβάνονται στην τέχνη του δρόμου είναι τα θεατρικά και χορευτικά δρώμενα, το stencil graffiti, οι αφίσες, τα αυτοκόλλητα, διάφορες προσωρινές εγκαταστάσεις γλυπτικής κ.α. Η μεγάλη έκρηξη έγινε με τη γέννηση του graffiti στη Νέα Υόρκη, όπου τέθηκε για πρώτη φορά σοβαρά και σε παγκόσμιο επίπεδο το ζήτημα της σχέσης της τέχνης με το δημόσιο χώρο. Ο τόπος, όμως, που την ανέδειξε ήταν οι μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπως το Λονδίνο, το Βερολίνο και το Παρίσι, με παγκοσμίως γνωστούς street artists, όπως ο Banksy, ο Thierry Noir και ο Blek Le Rat, αντίστοιχα.

Οι πρώτοι που εισηγήθηκαν την τέχνη ως κομμάτι της καθημερινότητας στην αστική ζωή ήταν η Καταστασιακή Διεθνής (Internationale Situationiste, IS), ένα καλλιτεχνικό κίνημα στην Ευρώπη της δεκαετίας του 1960, η δράση του οποίου επηρέασε τα γεγονότα που ξέσπασαν τον Μάη του ‘68 στην Γαλλία. Οι Καταστασιακοί τόλμησαν θεωρητικές και σχεδιαστικές διατυπώσεις για την πόλη και την πολεοδομία σε μια εποχή όπου τα αποτελέσματα της μοντέρνας

23. Η σχέση του graffiti με τη διαφήμιση θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο.

πολεοδομίας και της ορθολογιστικής νοοτροπίας, ήταν παραπάνω από ορατά. Με τις απώλειες των παγκοσμίων πολέμων και τα θύματα της αποξένωσης στη σύγχρονη πόλη, οι Καταστασιακοί πρόβαλαν μια εναλλακτική, έναν αντίλογο. Στράφηκαν κατά της λειτουργικότητας και του ορθολογισμού υπερασπίζοντας την ποίηση και τη φαντασία, ως αρετές που εκλίπουν από τη σύγχρονη καθημερινότητα. Επεδίωξαν τη δημιουργία ατμόσφαιρας και καταστάσεων, ώστε μια περιπλάνηση στην πόλη-λαβύρινθο να εμπλουτιστεί με πολλαπλές εκπλήξεις και ανακαλύψεις, δίνοντας έμφαση στο παιχνίδι.[24]

Αναδυόμενη από τις ιδέες της Καταστασιακής Διεθνούς, η τέχνη του δρόμου γίνεται ένα είδος «καθημερινής» τέχνης. Ως τότε, χάρη στον τονισμό του θεωρητικού πλαισίου ενός έργου (η έλλειψη γνώσεων αποτρέπει την κατανόησή του), η τέχνη ανήκε αποκλειστικά στις μεσαίες και ανώτερες τάξεις. Η «καθημερινή τέχνη» ακυρώνει την αποκλειστικότητα της ελίτ στην τέχνη και καθιστά άχρηστους τους «ειδικούς χώρους» έκθεσής της, τις γκαλερί και τα μουσεία[25]. Είναι η πλέον δημοκρατική μορφή τέχνης, μιας και είναι προσβάσιμη από όλους, είτε ως θεατές, είτε ακόμα και ως συμμετέχοντες, χωρίς το φιλτράρισμα των μεσαζόντων. Είναι το «ημερολόγιο της κοινωνίας σε δημόσια έκθεση».[26]

STREET ART IS A SOCIAL DIARY IN PUBLIC DISPLAY

24. en.wikipedia.org/wiki/Situationist_International

25. Ο Banksy πραγματοποίησε πολλάκις «επιδρομές» σε διάφορες πινακοθήκες και μουσεία, εγκαθιστώντας απαρατήρητος δικά του έργα, ειρωνευόμενος τόσο τη διοίκηση των χώρων όσο και την ίδια την επίσημη τέχνη.

26. Φράση από την κεντρική σελίδα του ιστοτόπου της ομάδας καλλιτεχνών του δρόμου bleeps.gr (www.bleeps.gr)

Διάφορες μορφές της τέχνης του δρόμου. Πάνω αριστερά, η εγκατάσταση "Το φωτιστικό σου...αλλιώς" στην οδό Εμπράρ στη Θεσσαλονίκη, από την ομάδα before.light. Ακολουθούν οι μουσικοί του δρόμου Granpa Elliott, από τη Νέα Ορλεάνη (μέση) και ο αυστραλός Dub FX (δεξιά). Κάτω αριστερά συνδυασμός graffiti και αφίσας στην οδό Τζαβέλα στα Εξάρχεια. Δεξιά, θεατρικό δρώμενο στην αυλή του Centre Georges Pompidou, το 1987.

2.2.1 STREET ART ΚΑΙ GRAFFITI

Στον 21ο αιώνα το graffiti πήρε μεγάλες διαστάσεις αλλά και πολλές χρήσεις, τόσο από τους ανεξάρτητους/ αυτόνομους street artists και τις συλλογικότητες, αλλά και από τους εκφραστές της μαζικής και της επικρατούσας κουλτούρας. Το graffiti μετεωρίζεται ανάμεσα στην αυτόνομη ύπαρξή του ως graffiti και στον πιο εξευγενισμένο χαρακτηρισμό του ως street art.

Η «τέχνη του δρόμου» είναι ένας όρος-«ομπρέλα» που περικλείει μέσα του οποιαδήποτε πρακτική με καλλιτεχνική αξία τελείται στο δημόσιο χώρο. Στα πρώτα της στάδια στην Ευρώπη, τις ΗΠΑ αλλά και την Ελλάδα, η «τέχνη του δρόμου» οργανώθηκε εξωακαδημαϊκά, στο πλαίσιο δύο θεμελιακών κοινωνικών τάξεων: αυτής των κυρίαρχων κι αυτής των κυριαρχημένων. Μεταφράζει στον πολιτισμικό χώρο την επίγνωση των καταναγκασμών που προκύπτουν από τον φυσικό και κοινωνικό περίγυρο των δημιουργών.[27] Η μερίδα των street artists που ασχολείται με το post graffiti, συνήθως διεκδικεί την απλότητα, το εύληπτο, παράγοντας πολλές φορές σατιρικές εικόνες με καταγγελτική διάθεση. Οι εικόνες αυτές αποτυπώνουν στη δημόσια επιφάνεια το περί δικαίου αίσθημα του εκάστοτε δημιουργού.

Μέσω της αποδοχής της ως δόκιμης πρακτικής μέσα στην πόλη, οι πρακτικές της τέχνης του δρόμου ενσωματώνονται στο πλαίσιο της κυρίαρχης ιδεολογίας. Η επικρατούσα κουλτούρα υιοθέτησε την «τέχνη του δρόμου» ως σύγχρονο εκφραστή της αισθητικής και του οράματός της για την πόλη, οπότε το επαναστατικό στοιχείο και ο κινηματικός χαρακτήρας που την ξεχώριζε από τη συμβατική τέχνη σιγά σιγά ξεθώριασε. Άρχισαν να ασχολούνται άτομα και ομάδες με διαφορετικά συμφέροντα και ιδεολογία με αποτέλεσμα οι στόχοι της να αρχίσουν να ποικίλλουν, πολλές φορές μάλιστα παραπλανώντας το κοινό της. Αν και ξεκίνησε ως τέχνη για τον «καθημερινό άνθρωπο» δεν απευθύνεται μόνο σε αυτόν, πια.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενσωμάτωσης που υπέστη η «τέχνη του δρόμου» φαίνεται στις δράσεις διάφορων συλλογικοτήτων με στόχους την αλλαγή του προσώπου και της ζωής στην πόλη, σε πολλές πόλεις της Ελλάδας. Φαινομενικά είναι συλλογικότητες με ευγενείς κι αξιέπαινους στόχους, όμως η απουσία ιδεολογικού προσανατολισμού και ο απολιτίκ αλαφροΐσκιωτος χαρακτήρας τους καταδεικνύουν μια προσπάθεια αποπροσανατολισμού της κοινωνίας από τα βαθιά και σημαντικά προβλήματα της πόλης και των κατοίκων της, δίνοντας έμφαση σε πράγματα επιφανειακά[28]. Ενώ

27. Γιάννης Βαρελάς «Η τέχνη του δρόμου», μια γνώμη, kaput.art magazine, 10/11/2010

28. Για παραδείγματα βλ «Του χίπστερ-ατενίστα-απολιτίκ απέναντι πείτε του πως πεθαίνω» (http://thejuggler.me/2014/02/23/ του-χιπστερ-ατενιστα-απολιτικ-απεναν/)

διαλαλούν πως οι δράσεις τους βελτιώνουν τη ζωή στην πόλη, δίνουν έμφαση στην όψη, παρά στον άνθρωπο της πόλης. Με τις ευλογίες των ιθύνοντων, επεμβαίνουν στους δημόσιους χώρους της πόλης, αγνοώντας την πιθανώς διαφορετική άποψη των κατοίκων της περιοχής[29], οι δράσεις των οποίων, όντας αυθόρμητες, συνήθως αντιμετωπίζωνται εχθρικά από την κυρίαρχη μερίδα του πληθυσμού, όπως το αυτοδιαχειριζόμενο πάρκο της οδού Ναυαρίνου στα Εξάρχεια. Τέτοιες ομάδες χρησιμοποιούν το graffiti ως εκφραστή της αισθητικής της εξουσίας, βάφοντας σε επιτρεπόμενους χώρους με θεματική εγκεκριμένη από την κυρίαρχη ιδεολογία. Επιζητούν την αλλαγή, αρκεί να μην έχει αντίρρηση το σύστημα στην όποια αλλαγή προτείνουν[30].Εξαλείφουν δηλαδή το στοιχείο του αυθορμητισμού.

Υπάρχουν όμως και μεμονωμένοι καλλιτέχνες ή ομάδες καλλιτεχνών που επέλεξαν να ακολουθήσουν το δρόμο που υποδεικνύει η κυρίαρχη μερίδα των πολιτών. Είναι οι δημιουργοί του λεγόμενου «πληρωμένου» graffiti. Πολλοί ιδιοκτήτες ακινήτων ή ακόμα και ο Δήμος, προσλαμβάνουν νεαρούς καλλιτέχνες και τους ζητούν να καλύψουν -επί πληρωμή- από κομμάτι τοίχου εως και ολόκληρες τυφλές όψεις πολυκατοικιών, όπως γίνεται πολύ συχνά τα τελευταία χρόνια σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Πολλές φορές μάλιστα, οι ιδιώτες προτιμούν μια φροντισμένη, χρωματιστή όψη, προκειμένου να αποτρέψουν άλλους writers/street artists από το να επέμβουν και να δημιουργήσουν κάτι δικό τους.

Αριστερά: Το αυτοδιαχειριζόμενο πάρκο Ναυαρίνου στα Εξάρχεια.
Δεξιά: Δράση καλλωπισμού της πόλης από τους Atenistas.

29. Από το άρθρο της Έφης Γιαννοπούλου για τον ιστότοπο του Unfollow (http://unfollow.com.gr/), «Λαός και Κολωνάκι ή...τα όρια των Atenistas» στις 18/11/2013, που αφορά μια προσπάθεια της ομάδας των Atenistas να χρωματίσουν μια σκάλα, στο Κολωνάκι, στην οδό Μασαρλή, η οποία προκάλεσε την αντίδραση των κατοίκων της περιοχής: « Το «ατόπημα» της Μασαρλή καταδεικνύει μια σειρά από προβλήματα. Το ζήτημα που τίθεται εν προκειμένω δεν αφορά την αισθητική, αλλά την κατανομή του πολιτιστικού και πολιτικού κεφαλαίου μεταξύ διαφορετικών κοινωνικών ομάδων.

30. Παναγιώτης Χατζηστεφάνου, «Χιψτεροναζισμός», 2/12/2013, διαθέσιμο στο: http://www.koutipandoras.gr/article/100339/toy-p-hatzistefanoy-hipsteronazismos

Αυτό φυσικά ακυρώνει την αυθεντική πρακτική του διότι ακυρώνεται η ισότητα των writers απέναντι στο χώρο: πλέον υπάρχουν κάποιοι που επιλέγονται για να βάψουν, έχοντας στη διάθεσή τους απεριόριστο χρόνο και χρώμα για να πραγματοποιήσουν το έργο τους. Ο γενικότερος στόχος των «νομίμων» καλλιτεχνών του δρόμου μέσω των «πληρωμένων» αυτών έργων είναι η αισθητική βελτίωση του τοπίου και η πρόταση μιας άλλης ηθικής για τις επιφάνειες της πόλης. Ποιού όμως η αισθητική προβάλλεται;

Με την πρακτική του graffiti, οι δημιουργοί διαπραγματεύονται τη σχέση τους με το χώρο, μέσω της απόδοσης νέων νοημάτων στους τοίχους της πόλης[31] Η διαχείριση του χώρου, όμως, έχει πολιτική σημασία. Το τι είναι αποδεκτό και το τι όχι σε αυτόν, το τι θεωρείται «ύλη εκτός τόπου», δηλαδή, προσδιορίζεται μέσα από ένα πλαίσιο κοινωνικών, πολιτισμικών και νομικών –αν όχι αστυνομικών- παραγόντων. Οπότε κάθε πράξη αλλαγής και διαλόγου, όπως το graffiti, έχει αναπόφευκτα πολιτικό και ιδεολογικό χαρακτήρα. Όταν, όμως, αυτός ο διάλογος πνίγεται και παρακάμπτεται, δε μπορεί παρά να γίνεται με όρους κυριαρχίας. Η εξαφάνιση του αυθορμητισμού τόσο στην επιλογή χώρου όσο και θεματικής, των writers αλλά και εν γένει των street artists είναι το μέσο για την παράκαμψη αυτού του διαλόγου. Όπως αποδείχθηκε και προηγουμένως, το «που», ο τόπος του graffiti έχει τεράστια σημασία για τη διατήρηση και κατανόηση των νοημάτων και των στόχων του. Το graffiti είναι και ο τόπος και το θέμα του. Είναι η αυθόρμητη έκφραση του δημιουργού με στόχο την προβολή των ιδεών του, αλλά και μια εγγενής κριτική στον αστικό χώρο, στην αρχιτεκτονική, στη ζωή της πόλης και την κοινωνία της.[32] Είναι μια μορφή αισθητικού σαμποτάζ

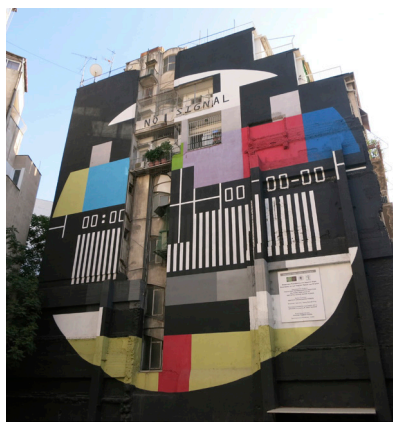
31. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα, academia.edu, σελ 8

32. Ορέστης Πάγκαλος, Το γκραφίτι ως πράξη ελευθερίας και επικοινωνίας στο χώρο, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη.

τοιχογραφία στο κέντρο της Θεσσαλονίκης στα Λαδάδικα, με τίτλο "lift me up".

που διαταράσσει την ομοιομορφία του σχεδιασμένου αστικού χώρου και της προβλεπόμενης αστικής ζωής, κάνοντας παράλληλα ηχηρά σχόλια κατά του καπιταλισμού και των δυτικών αντιλήψεων.[33]

Το graffiti, αλλά και η τέχνη του δρόμου, ξεκίνησαν ως ξεχωριστές εκφράσεις χαμηλότερων κοινωνικών και οικονομικών στρωμάτων. Στην πορεία μπλέχτηκαν, ενσωματώθηκαν και αλλοιώθηκαν. Αυτό που διαχωρίζει το «αυθεντικό» graffiti από τα υπόλοιπα, είναι ο αυθορμητισμός, η αυθόρμητη επιλογή, η αυθόρμητη δράση. Το graffiti είναι μιας μορφής street art, όχι όμως με τη σύγχρονη αλλοιωμένη εκδοχή της. Είναι μια πηγαία έκφραση των κυριαρχημένων. Σε πολλές περιπτώσεις είναι αρκετά δύσκολο πλέον να ξεχωρίσει το αυθόρμητο από το «υπαγορευμένο». Ακόμα κι αν εφευρεθεί ένας νέος όρος για να προσδιορίζει την τέχνη που τελείται στο δημόσιο χώρο με την πρωτοβουλία της κυρίαρχης μερίδας της κοινωνίας, δε θα αρκεί για την αποσαφήνιση των δύο «ειδών». Όλα εξαρτώνται από την αντιληπτική ικανότητα, την ιδεολογία και τις απόψεις του εκάστοτε θεατή.Το στοίχημα που παίζεται ανάμεσα στο νόμιμο-υπαγορευμένο και στο παράνομο-αυθόρμητο είναι αν θα γίνει μόδα. Αν θα αποτελέσει ακόμα μια τεχνοτροπία διακόσμησης, ή αν θα παραμείνει μορφή τέχνης με σταθερό πεδίο αναφοράς το δημόσιο χώρο.[34]



Παραδείγματα "πληρωμένου/ υπαγορευμένου graffiti. Αριστερά, όψη πολυκατοικίας στην οδό Σολωμού στα Εξάρχεια.
Δεξιά, τοιχογραφία με τίτλο "No signal" από τον Πάνο Σκλαβενίτη (1ο βραβείο), στα πλαίσια του προγράμματος "Εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο" του ΥΠΕΚΑ για το 2014, με προϋπολογισμό 15.000 ευρώ. Η τοιχογραφία αυτή βρίσκεται στην οδό Κριεζώτου στο Κολωνάκι.

33. Kristina Marie Gleaton , Power to the People: Street art as an agency for change, University Of Minnesota, 2012, σελ 39-42
34. Άννα Μάϊνα, Το γκραφίτι ως ενεργό στοιχείο του αστικού τοπίου: Αντισυμβατική και αυθόρμητη εικαστική έκφραση, ή υποκουλτούρα και βανδαλισμός, Ιούλιος 2006, ΕΜΠ, σελ 28

Πάνω αριστερά και μέση: έργο του ZAP (Αλέξανδρος Βασμουλάκης) σε τυφλή όψη στην Αθήνα, κατά τη διάρκεια και μετά το πέρας των εργασιών.

Κάτω δεξιά: Τοιχογραφία στο ξενοδοχείο Vienna στην πλατεία Ομόνοιας της Αθήνας από τον Παύλο Τσάκωνα στα πλαίσια του προγράμματος "Εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο" του ΥΠΕΚΑ για το 2014. Έλαβε το 2ο βραβείο.

Κάτω αριστερά: Τοιχογραφία που απεικονίζει το διάσημο "Here's Johnny" από την ταινία "The Shining". Βρίσκεται στην Oranienstrasse, στο Kreuzberg, Βερολίνο.

2.3 ΟΤΑΝ Ο «ΤΟΠΟΣ» ΤΟΥ GRAFFITI ΑΝΑΓΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΥΦΗΛΙΟ

Ως τώρα, αποδείχθηκε πως ο τόπος -το μέσα ή το έξω- έχει πολύ μεγάλη σημασία για τον προσδιορισμό της φύσης του graffiti και της αποδοχής του ή μη ως εικαστικό κίνημα. Έχει όμως πολύ μεγάλη επιρροή και στη μορφή του graffiti. Από τότε που το φαινόμενο πήρε παγκόσμιες διαστάσεις, από χώρα σε χώρα παρουσιάζει πολλές μορφολογικές και εννοιολογικές διαφορές, ανάλογα με την κουλτούρα και τις συνθήκες της κάθε περιοχής, πάντα όμως με αναφορά στη μητέρα Νέα Υόρκη.

Οι χώρες που θα αναλυθούν στη συνέχεια, η Βραζιλία, η Αίγυπτος και η Κίνα, επιλέχθηκαν ως τα πλέον ακραία παραδείγματα, με βάση την ιδιαίτερη σχέση τους με το graffiti, όπως αυτή αναπτύχθηκε μέσα από την κατάσταση που επικρατεί σε καθεμιά απ' αυτές.

2.3.1 ΒΡΑΖΙΛΙΑ

πολυώροφο κτίριο στο São Paulo, γεμάτο pixação

Οι συχνές πολιτικές εναλλαγές από αυταρχικά σε δημοκρατικά καθεστώτα και τούμπαλιν, η οικονομική κρίση, οι βαθιές ταξικές διαφορές, όρισαν το graffiti ως μια συμβολική κίνηση αντίστασης, διαμαρτυρίας και αψηφίας των αυταρχικών καθεστώτων, αλλά και ως προβολή/ απαίτηση των δημοκρατικών αξιών. Όπως και στην περίπτωση της Νέας Υόρκης των αρχών του 1970, το βραζιλιάνικο graffiti αντανακλά τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα των κατώτερων και λιγότερο προνομιούχων τάξεων.

Στη δεκαετία του 1940 εμφανίστηκε ένα είδος γραφής στους τοίχους των μεγαλουπόλεων, κυρίως του São Paulo, με πολιτικό χαρακτήρα, που συνήθως ήταν δηλώσεις, βαμμένες με πίσα, ως απάντηση στα συνθήματα που γράφονταν από τα πολιτικά κόμματα. Η πρακτική αυτή ονομάστηκε *pixação* λέξη που προέρχεται από το πορτογαλικό *"piche"*, που σημαίνει

πίσσα.[35] Είναι καθαρά στοιχείο της βραζιλιάνικης αστικής κουλτούρας. Τη δεκαετία του 1970, σχεδόν αφανίστηκε, επέστρεψε όμως με διαφορετικό περιεχόμενο τη δεκαετία του 1980, όταν το graffiti στη Νέα Υόρκη είχε ξεπεράσει τα όρια των γκέτο.

Το pixação είναι ένα είδος κρυπτογραφημένης και επιμηκυμένης καλλιγραφικής γραφής που αναγεννήθηκε στις φαβέλες του São Paulo, στα μέσα της δεκαετίας του 1980. Υπάρχει μια θεωρία που συνδέει μορφολογικά το pixação με τα λογότυπα διάφορων βραζιλιάνικων heavy metal συγκροτημάτων της εποχής, που εμφανίζονταν συχνά σε τοίχους, αλλά και με την αισθητική των γραμμάτων που χρησιμοποιούσαν διάφορες καλιφορνέζικες συμμορίες τη δεκαετία του 1970.[36] Πλέον όμως λειτουργούν όπως τα tags της Νέας Υόρκης. Νέοι και ομάδες νέων (crew), οι λεγόμενοι *pixadores*, έγραφαν το όνομά τους ή το όνομα της ομάδας τους, μεταδίδοντας το ίδιο κοινωνικό μήνυμα με τους writers της Νέας Υόρκης: μια ηχηρή απαίτηση για δικαιώματα σε μια κοινωνία που τους αρνείται ευκαιρίες. Η Βραζιλία είναι από τις χώρες με την πλέον άνιση κατανομή πλούτου και το βαθύτερο χασμα μεταξύ των οικονομικών στρωμάτων. Το pixação εμφανίζεται στοχευμένα σε κτίρια που οπτικοποιούν αυτή την ανισότητα, όπως τα δημόσια κτίρια και τα μνημεία. Αυτό το «αλφάβητο της αστικής εισβολής»[37] είναι μια ευθεία επίθεση στα σύμβολα της κυρίαρχης ιδεολογίας και μια ανοιχτή καταγγελία της παρακμής που προκαλεί στην πόλη.

Σταδιακά και με την ευρεία διάδοση του graffiti και του post-graffiti στην υφήλιο, ξεπήδησαν διάφοροι writers και street artists -μερικοί από τους οποίους ξεκίνησαν ως pixadores- όπως οι Os Gemeos, ο Zezão, οι Alto Contraste και ο Tinho, οι οποίοι έγιναν παγκοσμίως γνωστοί κυρίως για την διαφοροποίηση τους από το παγκόσμιο graffiti και street art αλλά και την εισαγωγή στοιχείων της τοπικής κουλτούρας, τόσο σε θεματολογία όσο και σε χρωματικούς συνδυασμούς. Η δράση τους ξεπέρασε τα όρια τόσο της Βραζιλίας, όσο και της ουσίας του βραζιλιάνικου graffiti. Το pixação είναι μεν μια μορφή οπτικής βίας, αντανακλά όμως τα βαθύτερα προβλήματα που χαρακτηρίζουν τη Βραζιλία ακόμα και σήμερα, κάτι που τα εξουσιοδοτημένα από την επικρατούσα κουλτούρα graffiti των διάσημων writers, όσο αισθητικά άρτια κι αν είναι, δε μπορούν να αποτυπώσουν.

35. en.wikipedia.org/wiki/Pixação

36. Juxtapoz magazine, «Pixo & Confusion: The changing face of Brazil's Pixa», 17/12/2008, διαθέσιμο στο: http://www.juxtapoz.com/current/pixo-a-confusion-the-changing-face-of-brazils-pixa. Τα δύο άρθρα -από το juxtapoz και τη Wikipedia- παρουσιάζουν δύο διαφορετικές εκδοχές για τη γέννηση του pixação. Η αλήθεια ίσως είναι κάπου στη μέση: μια πρώιμη μορφή εμφανίστηκε όντως τη δεκαετία του 1940, μα αργότερα με τις επιρροές από το New York Style και τη γενικότερη έκρηξη του graffiti, αλλά και των underground Μουσικών σκηνών, η μορφή του εξελίχθηκε σε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα.

37. Kristina Marie Gleaton , Power to the People: Street art as an agency for change, University Of Minnesota, 2012, σελ 29-30

Δείγματα της γραφής pixação αλλά και βραζιλιάνικων throw ups (πάνω, μέση και δεξιά.)
Κάτω αριστερά αποτυπώνεται πάνω σε ένα βαγόνι τραίνου η αντίθεση της πλειοψηφίας των Βραζιλιάνων στο Παγκόσμιο Κύπελλο Ποδοσφαίρου που διοργανώνεται στη χώρα, παρά τα οικονομικά προβλήματα που την ταλανίζουν.

Τους τελευταίους μήνες, μια ανάσα πριν την έναρξη του Παγκόσμιου Κυπέλλου του 2014, το graffiti είναι κάτι παραπάνω από εμφανές, γεγονός που τράβηξε την προσοχή πολλών διαδικτυακών μέσων ενημέρωσης. Ως αντίδραση στα τεράστια ποσά που δαπανούνται για τη διοργάνωση αυτή, ενώ παράλληλα οι δημόσιες παροχές καταρρέουν, πολλοί κάτοικοι επιλέγουν το graffiti ως μέσο διαμαρτυρίας, γεμίζοντας τοίχους και τραίνα με έργα σατιρικά, σκωπτικά και καταγγελτικά.

Το νόμιμο graffiti στη Βραζιλία. Δύο από τους πλέον διάσημους δημιουργούς, οι Os Gemeos (πάνω) και ο Zezao (κάτω) έχουν φιλοτεχνήσει πολλά έργα σε πόλεις όχι μόνο της Βραζιλίας αλλά και του εξωτερικού.

Το ρίχαξαο, όμως, παραμένει μια πηγαία και αυθόρμητη έκφραση και ας στερείται τεχνικής κι ενδεχομένως αισθητικής.

Freedom mask, το δημοφιλές sticker από τον street artist Ganzeer.

2.3.2 ΑΙΓΥΠΤΟΣ

Μετά την αιγυπτιακή επανάσταση του 2011, το Κάϊρο έγινε η πρωτεύουσα του graffiti αλλά και εν γένει του street art στη Μέση Ανατολή. Ενώ το κίνημα ξεκίνησε με βιαστικά γραμμένα συνθήματα που καλούσαν σε πτώση του καθεστώτος Mubarak, γρήγορα εξελίχθηκε σε ένα κίνημα που προκαλούσε τόσο αισθητικά όσο και πολιτικά.

Η επανάσταση έδωσε τη δυνατότητα για μια νέα Αίγυπτο, όπου οι άνθρωποι έχουν μεγαλύτερη ελευθερία λόγου και έκφρασης. Χάρη στη μειωμένη αστυνόμευση που χαρακτήριζε το μετεπαναστατικό διάστημα, το graffiti άνθισε. Πήρε μορφή τοιχογραφίας με ξεκάθαρο πολιτικό ή κοινωνικό μήνυμα. Τα graffiti αυτά εκφράζουν μεν το αγωνιστικό πνεύμα που πυροδότησε την επανάσταση, αποτελούν όμως και την οπτικοποίηση της κατήφειας και της γενικότερης στενοχώριας της μετεπαναστατικής Αιγύπτου, όπου πολλοί βλέπουν ομοιότητες με το προηγούμενο καθεστώς.

Το graffiti και το street art του Καΐρου έχουν αφυπνιστικό ρόλο: ενθαρρύνουν τους κατοίκους της πόλης να σκέπτονται και να αρχίσουν να καταλήγουν στα δικά τους συμπεράσματα, εν αντιθέσει με το προηγούμενο, απολυταρχικό καθεστώς, που με όπλο την προπαγάνδα κατηύθυνε κατά βούληση την κοινή γνώμη. Οι εικόνες που εμφανίζονται στην πόλη είναι αντίστοιχα επαναστατικής θεματικής. Από στένσιλ graffiti που απεικονίζουν τον Che Guevara με ισλαμική γενειάδα, μέχρι αγωνιστικά συνθήματα και τοιχογραφίες. Από τους πιο γνωστούς street artists του Καΐρου είναι ο Ganzeer. Είναι ο δημιουργός ενός από τα πιο δημοφιλή αυτοκόλλητα (sticker) που κατέκλυσαν τις δημόσιες επιφάνειες της πόλης αλλά και το διαδίκτυο. Το αυτοκόλλητο αυτό απεικονίζει ένα ανθρώπινο κεφάλι να φορά μια μάσκα που καλύπτει τα μάτια και φιμώνει το στόμα, συνοδευόμενο από ένα κείμενο εκ μέρους της στρατιωτικής κυβέρνησης, που ανακοινώνει ότι η νέα «Μάσκα Ελευθερίας» είναι πλέον διαθέσιμη

στις αγορές.[38] Ο ίδιος δήλωσε πως η έμπνευση γι' αυτό προήλθε από «Την απογοήτευση που προκάλεσε η ανάληψη κυβερνητικών καθηκόντων από το στρατό, οι οποίοι πράττουν ακριβώς όλα αυτά για τα οποία διαμαρτυρόμασταν τόσο καιρό».

Το graffiti στην Αίγυπτο παρουσιάζεται ως μια εναλλακτική μορφή διαμαρτυρίας. Οι παραδοσιακές μορφές ήταν αρκετές για να προκαλέσουν την πτώση του καθεστώτος Mubarak, όχι όμως και αυτού που το διαδέχθηκε. Παρ'όλ'αυτά είναι εμποτισμένο με το πνεύμα της διαμαρτυρίας και λειτουργεί ως μέσο ενημέρωσης, αφύπνισης και αντιπροπαγάνδας. Οι βαμμένοι τοίχοι αποτελούν ίχνος της σκέψης και της δράσης των –παρά τις συνθήκες- ελεύθερων ανθρώπων της πόλης.

Πάνω αριστερά, graffiti σε τοίχο γκαράζ στο κέντρο του Καίρου, δεξιά, άγνωστου, στο κέντρο του Καίρου, επίσης.

Το πολιτικό στοιχείο είναι εμφανές στη μεγάλη πλειοψηφία των graffiti του Καΐρου αντικατοπτρίζοντας το πνεύμα και τον αναβρασμό των κατοίκων.

Κάτω αριστερά, στένσιλ του Keizer, μέση piece του Radz, δεξιά, ο Che Guevara

38. Josh Wood, The maturing of Street art in Cairo, New York Times, 27/08/2011

2.3.3 ΚΙΝΑ

Το graffiti στην Κίνα είχε αρκετά διαφορετική πορεία από τα αντίστοιχα της Αμερικής και της Ευρώπης. Εμφανίστηκε αρκετά αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν έγινε και η μετάβαση από το αυστηρά κομμουνιστικό καθεστώς σε ένα σύστημα πιο ελεύθερων αγορών, άκρατου καταναλωτισμού, του λεγόμενου «καπιταλισμού με ασιατικές αξίες». Ενώ στις Η.Π.Α. το graffiti ήταν έκφραση και φωνή των καταπιεζομένων κοινωνικών τάξεων και των γκέτο, ένας τρόπος απόκτησης ταυτότητας, στην Κίνα το graffiti υιοθετήθηκε αρχικά από τη μεσαία τάξη. Αυτό συνέβη αφενός λόγω των υψηλών προστίμων που επιβάλλονταν από την πολιτεία και αφετέρου λόγω των τιμών των σπρέι. Οι δύο αυτοί παράγοντες καθιστούσαν το graffiti δαπανηρή ενασχόληση.

Με την οικονομική ανάπτυξη που επήλθε της εισόδου του καπιταλισμού αλλά και την αυστηρή νομοθεσία που επιτρέπει μόνο ένα παιδί ανά οικογένεια, οι νέοι έχουν πλέον περίσσεια χρημάτων, οπότε σταδιακά όλο και περισσότεροι αρχίζουν να ασχολούνται με το graffiti. Στην πλειοψηφία τους οι writers είναι σπουδαστές σε σχολές Καλών Τεχνών. Η κοινότητα, όμως, των writers παραμένει μικρή ακόμα. Ο Lance Crayon σκηνοθέτης του ντοκυμαντέρ «Spray Paint Beijing» αναφέρει: «Η ιδέα ενός εικοσάχρονου με επαρκές εισόδημα είναι νέο φαινόμενο στην Κίνα. Μπορεί να δαπανήσει χρήματα για να κάνει graffiti; Έχει αρκετά δυνατό κίνητρο για να το κάνει;»[39]

Πολλοί ερευνητές πιστεύουν πως ένας από τους λόγους που το graffiti βρήκε γόνιμο έδαφος στην Κίνα είναι και η μακροχρόνια παράδοση της στην καλλιγραφία. Ο Γερμανός writer Norbert Kirbach, που ζει στο Πεκίνο, επισημαίνει πως «στο Δυτικό Κόσμο, για να γίνει το graffiti κατανοητό και να εκτιμηθεί από τους ανθρώπους, οι writers έπρεπε να επιστρατεύσουν όμορφες φιγούρες και τοπία», στοιχεία αποδεκτά και οικεία. «Για τους Κινεζους όμως η γραφή είναι πολύ σημαντική: το πως μπορείς να τη χειριστείς και να διαμορφώσεις το έργο σου».[40]

Το graffiti στην Κίνα χαίρει πλέον και της επιείκιας των αρχών. Σε αντίθεση με τις Δυτικές χώρες, το graffiti δεν πολεμήθηκε τόσο, αφενός λόγω της μικρής του κλίμακας σε σχέση με τις πόλεις και τους πληθυσμούς τους και αφετέρου γιατί και οι ίδιοι οι writers έχουν μια πιο συντηρητική προσέγγιση. Τα δημόσια και κυβερνητικά κτίρια μένουν ανέπαφα καθώς και οι περιοχές με ιστορική αξία και μεγάλη επισκεψιμότητα, όπως για παράδειγμα η πλατεία Tianan-

39. Clarissa Sebag Montefiore , Graffiti tests the limits of free expression in China, 06/12/2013 διαθέσιμο στο: bbc.com/culture/story/20131206-the-great-scrawl-of-china
40. Clarissa Sebag Montefiore , Graffiti tests the limits of free expression in China, 06/12/2013 διαθέσιμο στο: bbc.com/culture/story/20131206-the-great-scrawl-of-china

men. Μερικοί writers παραδέχονται πως δεν εντάσσουν την πολιτική στα έργα τους γιατί «θεωρείται επικίνδυνο»[41] Αυτό έχει σίγουρα αφαιρέσει αρκετή από τη δυναμική του graffiti, αλλά έχει αλλάξει και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες παράγεται. Παρότι παράνομο, οι writers της Κίνας, λόγω της επιείκιας έχουν στη διάθεση τους επαρκή χρόνο για να δημιουργήσουν πάνω σ' ένα τοίχο, σε αντίθεση με τον υπόλοιπο κόσμο, όπου οι writers δουλεύουν στο σκοτάδι και πρέπει να τελειώσουν το piece σε όσο το δυνατόν λιγότερο χρόνο.

Ένας από τους πρώτους writers που έβαψε τους τοίχους του Πεκίνου ήταν ο Zhang Dali. Από το 1995 ως το 1998, ο Dali είχε βάψει το αυτοπορτραίτο του, ένα πρόσωπο σε προφίλ, χωρίς μαλλιά, σε όλη την πόλη. Υπήρχαν πάνω από 2000 τέτοια πρόσωπα στο Πεκίνο.[42]Το graffiti ως τότε ήταν σχετικά άγνωστο στην πόλη, γι αυτό και δεν απαντήθηκε από άλλα graffiti, όπως ήλπιζε ο Dali. Στην αρχή αντέδρασαν απλώς οι περαστικοί, γρήγορα όμως το επαναλαμβανόμενο αυτό μοτίβο στους τοίχους έγινε εφαλτήριο για ένα εύρος θεμάτων που απασχόλησαν τους κατοίκους (κοινωνικοπολιτικές διαφορές, βία κτλ).

Το είδος της αυθόρμητης επικοινωνίας που χαρακτηρίζει την πρακτική αυτή έδωσε την ιδέα στον Dali να ονομάσει το έργο του «Dialogue». Η επικοινωνία αυτού του είδους μεταξύ των ανθρώπων, η διεκδίκηση χώρου μέσα στην πόλη, αλλά και δικαιωμάτων, ήταν κάτι παντελώς άγνωστο στην κομμουνιστική Κίνα. Αυτός είναι και ο λόγος που το graffiti άργησε περίπου 15 χρόνια να φτάσει. Έπρεπε πρώτα να γίνει η μεταμόρφωση του Πεκίνου σε διεθνή πόλη ώστε η ανάγκη για αυτή τη χωρικής μορφής επικοινωνία να εκδηλωθεί. Έπρεπε, δηλαδή να γίνει η μετάβαση από την «κοινωνία της πειθαρχίας» (τι μπορείς και τι δε μπορείς να είσαι) στην «κοινωνία του ελέγχου» (τι πρέπει να είσαι).[43]

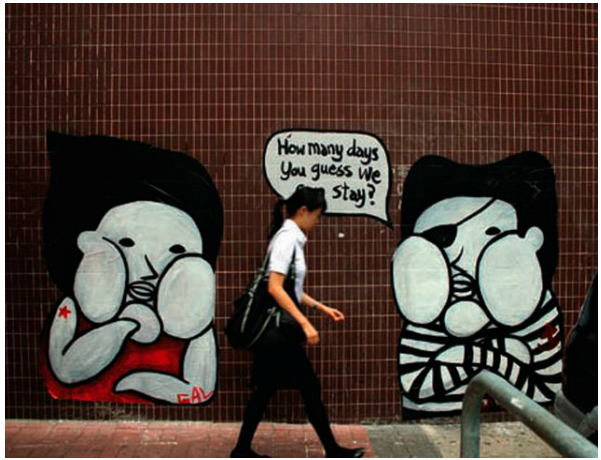
Piece από τους Sinic, Xeme και Samoon στη Xiamen

41. Δήλωση του Scar, νεαρού writer από το Πεκίνο

42. Wu Hang, Zhang Dali's Dialogue: Conversation with a City, σελ 6

43. Γιώργος Κουτούπης & Γιώργος Σακαλής, Ο δημόσιος χώρος στα χρόνια της βιο-πολιτικής ορθότητας, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη.

Παραδείγματα από graffiti στην Κίνα. Πολύχρωμα και ακατάληπτα, πιστά σε μεγάλο βαθμό στο style της γενέτειρας Νέας Υόρκης, εντάσσοντας, όμως και ασιατικά στοιχεία, όπως στις διπλανές φωτογραφίες. Το άμεσα πολιτικό, σε αντίθεση με την Αίγυπτο, απουσιάζει.



Κάτω αριστερά: abs CREW
Κάτω δεξιά: graffiti στη 798 Art zone, σχεδόν νόμιμο

2.4 Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

Από τη μακροκλίμακα της γης ως τη μικροκλίμακα του τοίχου, το graffiti επηρεάζεται από το συσχετισμό του με τον τόπο και την κοινωνία. Ανάλογα με τη θέση του, η μορφολογία, η αισθητική και το περιεχόμενο διαφοροποιούνται, όπως διαφοροποιείται και η άποψη του μέσου θεατή για αυτό. Ανάλογα με την κοινωνία, το σύστημα βάσει του οποίου λειτουργεί, την κουλτούρα και την ιστορία της, το graffiti υιοθετεί στοιχεία, τεχνοτροπίες και κίνητρα. Η ανάγκη για πιο εξωστρεφή επικοινωνία το συνέδεσε με το street art, η μερίδα των κυρίαρχων, όμως, κατάφερε μέσω της φαινομενικής αποδοχής να εξευγενίσει και τις δύο πρακτικές, καθιστώντας εξαιρετικά δύσκολο τον εντοπισμό του αυθορμητισμού στους βαμμένους τοίχους, ένα στοιχείο που αποτελεί και την ουσία του graffiti.

Η χρήση και η ερμηνεία αυτού του παγκόσμιου φαινομένου εξαρτάνται πάντα από το χρήστη και τις επιλογές του. Αν δηλαδή θα επιλέξει να αντιμετωπίσει το graffiti ως καλλωπισμό του δημόσιου χώρου, ως ηχηρή κριτική, ακόμα και ως διεκδίκηση χώρου. Οι εκάστοτε χρήσεις έχουν φυσικά και τις ανάλογες συνέπειες στο χώρο, συνέπειες που πολλές φορές συνδέονται με συνήθεις πρακτικές στις σύγχρονες πόλεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η [ΕΠ]ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ GRAFFITI ΣΤΟ ΧΩΡΟ

«Το κράτος, ως απάντηση στο κίνημα της Wall Street προέβη σε έναν απίστευτο ισχυρισμό: ότι αυτοί και μόνο αυτοί έχουν το αποκλειστικό δικαίωμα να ρυθμίζουν και να διευθετούν το δημόσιο χώρο.»

- David Harvey, Εξεγερμένες Πόλεις

Ο χώρος, όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, είναι μείζονος σημασίας για την άσκηση εξουσίας με την έννοια που της απέδωσε ο γάλλος ανθρωπολόγος Bruno Latour*: «η άσκηση εξουσίας δεν είναι άσκηση κυριαρχίας από τον Α στο Β, αλλά η ικανότητα του Α να εντάξει τον Β στο πρόγραμμα δράσης του». Η εξουσία δηλαδή δεν εκφράζεται μόνο μέσω της φυσικής/ σωματικής καταστολής, αλλά επιστρατεύονται άλλοι τρόποι, πολλές φορές με χωρικές προεκτάσεις. Αυτοί είναι οι λεγόμενοι πολεοδομικοί τρόποι «καταστολής».

Από την εποχή του βαρόνου Haussmann* στη Γαλλία το 19ο αιώνα και έπειτα, οι πολεοδόμοι της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής εποχής εφήρμοσαν διάφορες μεθόδους ένταξης της κοινωνίας στο πρόγραμμα δράσης της εξουσίας. Μερικοί απ' αυτούς είναι η προαστικοποίηση και η δημιουργία «αποκλειστικών γειτονιών», περιοχών, δηλαδή, όπου διαμένουν άτομα παρόμοιων οικονομικών απολαβών και κοινωνικών τάξεων, ο διαχωρισμός των χρήσεων γης ώστε να παρεμποδίζονται διαμαρτυρίες και εξεγέρσεις, ο εξευγενισμός «επικίνδυνων» γειτονιών (το Harlem στη Νέα Υόρκη, το Γκάζι στην Αθήνα κ.α.), αλλά και πιο επιθετικοί τρόποι, όπως τα περιοριστικά τείχη σε Βερολίνο, Λευκωσία και Ισραήλ και οι δημόσιες εκδηλώσεις «μνήμης» όπως τα γλυπτά και οι ονοματοδοτήσεις πλατειών και οδών.[1] Σε αρμονία με τη λεγόμενη «πολεοδομία της εξουσίας» δρουν και άλλοι εκφραστές της κυρίαρχης ιδεολογίας που επιβάλλονται εξίσου επιθετικά στο δημόσιο χώρο της πόλης, όπως η διαφήμιση.

Η εμφάνιση του graffiti σε συγκεκριμένες περιοχές της πόλης συνδέεται τις προαναφερθείσες διαδικασίες και τις διάφορες αλλαγές στον αστικό χώρο που έχουν σχέση με την πολιτική και την κοινωνία. Στη βάση του διεκδικεί σε συμβολικό επίπεδο το δημόσιο χώρο που βρίσκεται υπό τον έλεγχο των κυρίαρχων, έχει όμως τη δυνατότητα να επηρεάσει και τη σκέψη (ή και τη δράση) των ατόμων σε κάποιες από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις. Το graffiti και ο χώρος/ πόλη έχουν αμφίρροπη σχέση. Ως παιδί της σύγχρονης νεοφιλελεύθερης, μεταμοντέρνας πόλης, ανάλογα με τον τόπο στον οποίο βρίσκεται επηρεάζεται διαφορετικά από αυτήν και με τη σειρά του την επηρεάζει σε πολλούς τομείς. Δεν αποτελεί δείγμα αστικής παρακμής, αλλά γέννημά της. Την καταδεικνύει, πολλές φορές λειτουργώντας ευθέως

1. Λίλα Λεοντίδου, Η συγκρουσιακή πόλη: Ευρωπαϊκά τοπία εξεγέρσεων, διαδηλώσεων και αποκλεισμών, Ελελεύ: Για το δικαίωμα στην πόλη, εκδόσεις Πολύτροπον, Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Αθήνα 2006, σελ 95-99

καταγγελτικά στα κακώς κείμενα και στις πρακτικές που επηρεάζουν το πιο αδύναμο κομμάτι της κοινωνίας. Απαντά με τη δική του γλώσσα στις συνθήκες των ανισοτήτων, της αλλοτρίωσης και της αποξένωσης που παρατηρούνται στη σύγχρονη πόλη.

Είδαμε ήδη τη σημασία του χώρου για το graffiti και πώς το νόημα του τελευταίου μετασχηματίζεται, ανάλογα με το πού βρίσκεται. Παρακάτω θα δούμε πως το graffiti επηρεάζει το χώρο, αλλά και τους χρήστες του, μέσα από τις διάφορες χωρικές και κοινωνικές πρακτικές που συναντούμε στην πόλη.

3.1 Η ΟΠΤΙΚΗ ΣΦΑΙΡΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ GRAFFITI

Στην καθημερινή μου ζωή έρχομαι αντιμέτωπος με την αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες βάζουν τις ιδέες τους στα κτίρια τους κι εγώ πρέπει να το αντιμετωπίσω αυτό. Είναι de facto πως ένα συγκεκριμένο κτίριο πρέπει να βρίσκεται σ' ένα συγκεκριμένο μέρος: υπάρχουν λόγοι γι' αυτό. Αυτός είναι κι ο τρόπος που αντιμετωπίζω το δικό μου έργο: είμαι γκραφιτάς, αλλάζω το περιβάλλον μου»

-WESP, writer από το Βερολίνο

Ο αστικός δημόσιος χώρος είναι ένα κράμα εμπειριών, ιδεών, αναμνήσεων και ερμηνειών της κοινωνικής ζωής. Δεν αποτελεί ένα στατικό τοπίο, αλλά ένα ενεργό, δυναμικό πεδίο δράσης και αλληλεπίδρασης.[2] Είναι ο χώρος όπου συγκρούονται συμφέροντα, εδραιώνεται η εξουσία και λαμβάνει χώρα η αντίσταση. Λόγω αυτής της δυναμικότητάς, το νόημά του δεν είναι τετελεσμένο. Προκύπτει από τους συσχετισμούς της εξουσίας, οι οποίοι συνήθως ευνοούν τους κυρίαρχους και επηρεάζουν το πρόσωπο της πόλης.

Οι κυρίαρχοι θέλουν να έχουν τον απόλυτο έλεγχο της εμφάνισης εικόνων και επιγραφών στο αστικό τοπίο ώστε να ορίζουν τη σφαίρα του φαντασιακού της πόλης. Η σύγχρονη πόλη, ως απόρροια του ελέγχου αυτό, διαμορφώνεται στα πρότυπα του καταναλωτισμού, της εμπορευματοποίησης και της τυποποίησης των χώρων. Ο δημόσιος χώρος υποβαθμίζεται και παραμελείται ενώ παράλληλα δημιουργούνται νέοι «δημόσιοι» χώροι -ιδιωτικού δικαίου-, που αλλοιώνουν τη δημόσια ζωή, όπως τα εμπορικά κέντρα. Η επιφάνεια της πόλης γεμίζει με διαφημίσεις με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα ανοίκειο και αφιλόξενο περιβάλλον για τον κάτοικο- περιπατητή που όμως έχει τη δυνατότητα να τον επηρεάσει και να πλάσει τη ζωή του σύμφωνα με τα πρότυπα που προβλέπει η εξουσία. Όπως ανέφερε και ο Henri Lefe-

2. Χάρις Κανελλοπούλου, Εφήμερες δράσεις στο δημόσιο χώρο, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη.

bvre, «[υπάρχει] πολιτικό και ιδεολογικό έλλειμμα λόγω του, επιβεβλημένου από τον καπιταλισμό, καταναλωτισμού»[3]

Κατά μια έννοια το graffiti είναι διαφήμιση. Είναι η διαφήμιση του writer, μέσω του έργου του, του tag ή του piece του, χωρίς όμως να αποσκοπεί στο κέρδος και την επιβολή καταναλωτικών προτύπων, όπως η διαφήμιση. Το graffiti απαντά με παρόμοιο τρόπο στην χωρική πολιτική της διαφήμισης, πολλές φορές σφετεριζόμενο το χώρο της (τις πινακίδες που προορίζονται για διαφημιστική χρήση), αλλά ακόμα και τη γλώσσα της.

Νέα Υόρκη: μια σύγχρονη, διεθνής πόλη. Το κέντρο της, στο Manhattan, κατακλύζεται από οθόνες και γιγάντιαιες αφίσες προώθησης προϊόντων, αλλοιώνοντας το τοπίο και καταιγίζοντας το οπτικό πεδίο του περιηγητή με πληθώρα εικόνων και πληροφοριών.

3. Ιωάννης Τσιώμπης, Από τη σκοπιά του αρχιτέκτονα: Το δικαίωμα στην πόλη, Ελελεύ: Για το δικαίωμα στην πόλη, εκδόσεις Πολύτροπον, Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Αθήνα 2006, σελ 187-193

3.1.1 Ο ΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΗΣ

Η προπαγάνδα είναι για τη δημοκρατία ότι και η βία για τη δικτατορία.
-Noam Chomsky

Ένα από τα δυνατότερα εργαλεία του σύγχρονου καπιταλισμού είναι η διαφήμιση. Η λειτουργία της είναι απλή: τα προϊόντα (ή και τα άτομα, π.χ προεκλογικές εκστρατείες) εκτίθενται με άκρως ελκυστικό τρόπο, έτσι ώστε να μυθοποιούνται και να γίνονται επιθυμητά στον καταναλωτή, με αποτέλεσμα τη δημιουργία συνειδήσεων περιστρεφόμενων γύρω από τον καταναλωτισμό.[4] Μέσω των μικρότερων ή μεγαλύτερων επιγραφών στα κτίρια της πόλης η διαφήμιση σφετερίζεται το δημόσιο χώρο δημιουργεί μέσω της φαντασμαγορίας, της τυχαίας δηλαδή θέσης και μορφής του κάθε κομματιού, μια συνολική εικόνα και τροποποιεί τη δημόσια εμπειρία με την καθιέρωση ως αδιαφιλονίκητου κέντρου της την αγορά.

Οι τεχνικές της διαφήμισης είναι πολλές. Χρησιμοποιεί τη μεγέθυνση και τη μικρογραφία για να αποδώσει, μέσω των αφύσικων εικόνων που δημιουργούνται, νοήματα και να τραβήξει την προσοχή και το βλέμμα του περαστικού. Η επανάληψη της ίδιας εικόνας είτε σε σειρά είτε διάσπαρτη σε μια περιοχή είναι άλλος ένας τρόπος που επιτρέπει στη διαφήμιση να εντυπωθεί στο υποσυνείδητο του παρατηρητή, καθώς και η επιλογή των χρωμάτων. Η συμπεριφορά του δέκτη ενός μηνύματος προσδιορίζεται επίσης σε μεγάλο βαθμό από την τεχνική τελειότητα[5], την πρωτοτυπία και την υψηλή αισθητική που το διακρίνει. Είναι αναμενόμενο πως στο βωμό του κέρδους και της τελειότητας του μηνύματος, το προς πώληση αντικείμενο/ προϊόν συνήθως απέχει πολύ από την πραγματικότητα της διαφήμισης. Βρισκόμαστε, δηλαδή, σε μια εποχή αισθητικοποίησης των αντικειμένων/ προϊόντων.

Λόγω των διαφημίσεων, της έντασης και της επανάληψής τους, η περιήγηση στο δημόσιο χώρο συνοδεύεται από πληθώρα εικόνων, μηνυμάτων και

4. Σταύρος Σταυρίδης, Η διαφήμιση και το νόημα του χώρου, εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 1996, σελ 16-17
5. Gerhard Maletzke, Θεωρίες της μαζικής επικοινωνίας, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1991, σελ 15

πληροφοριών σε τέτοιο βαθμό, ώστε το βλέμμα καταλήγει να απορροφά μεν τα πάντα, αλλά να μην βλέπει σχεδόν τίποτα. Ο γερμανός κοινωνιολόγος Georg Simmel* στο δοκίμιο του 1903 με τίτλο «Πόλη και ψυχή» ορίζει αυτό το φαινόμενο ως blasé στάση (blasé attitude), την «άμβλυνση δηλαδή της ικανότητας του νου να κάνει διακρίσεις, λόγω της αίσθησης κορεσμού, κάτι που οδηγεί στην απάθεια». Αυτή η στάση είναι «μια μορφή μαζικής άρνησης, μια παραίτηση».[6]

Η διαφήμιση είναι δηλαδή μια μορφή προπαγάνδας, μια πολύ προσεγμένη μορφή προπαγάνδας. Στα χέρια της κυρίαρχης μερίδας της κοινωνίας, είναι το μέσο για τη μετάδοση ενός τρόπου ζωής (το και lifestyle) που αποδίδει τα μέγιστα κέρδη και διατηρεί το υπάρχον status quo. Είναι διαμορφωτής της κοινής γνώμης. Ο δημόσιος χώρος το πρόσωπο του προωθούμενου τρόπου ζωής, καταλήγει να γίνεται πεδίο μάχης ανάμεσα στα πολλαπλά διαφημιστικά μηνύματα που καταιγίζουν το οπτικό πεδίο, δίνοντας στην πόλη ένα χαρακτήρα μιντιακό, εισάγοντας στην καθημερινότητα την έννοια του κέρδους. Ο κάτοικος της πόλης αποξενώνεται από το δημόσιο χώρο και προσπαθεί να βρίσκεται όσο λιγότερο γίνεται σε αυτόν, αντιμετωπίζοντάς τον ως «αναγκαίο κακό» για τη μετάβαση από ένα σημείο σε ένα άλλο. Ο δημόσιος χώρος δηλαδή παύει να είναι ελεύθερος.

Αριστερά, διαφήμιση από την καμπάνια Unhate της Benetton. η διαφήμιση χρησιμοποιεί οικεία πρόσωπα σε ενδεχομένως σοκαριστικά, ψευδή στιγμιότυπα για να τραβήξει την προσοχή. Δεξιά, διαφήμιση της IKEA, όπου επιστρατεύεται το σουρεαλιστικό στοιχείο για να μαγνητίσει τον καταναλωτή.

6. Σταύρος Σταυρίδης, Η διαφήμιση και το νόημα του χώρου, εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 1996, σελ 106

3.1.2 GRAFFITI, ΕΠΑΝΑΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΚΑΙ CULTURE JAMMING

Όταν το graffiti έγινε αποδεκτό από την επικρατούσα κουλτούρα, χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τη διαφήμιση, η οποία συνέβαλε στην εξημέρωση και την απενοχοποίησή του. Πολλές εταιρείες υιοθετούν το graffiti ως μέσο προώθησης των προϊόντων τους, ανάγοντας το σε κερδοσκοπικό εργαλείο. Ο γάλλος writer/ street artist KiDULT είναι από τους ενασχολούμενους με την πρακτική αυτή που αντιτίθενται σθεναρά στην εμπορευματοποίηση της κουλτούρας του graffiti: περνά στην αντεπίθεση, βάφοντας το όνομά του στις βιτρίνες καταστημάτων γνωστών εταιρειών. Ο ίδιος, στην ιστοσελίδα του, αναφέρει: «Οι μάρκες πολυτελείας υιοθετούν το graffiti με στόχο τη δημοσιότητα, γι' αυτό και με ωθούν στο να βανδαλίσω τα καταστήματά τους με αληθινό graffiti. Οι μάρκες αυτές σφετερίζονται και κλέβουν την κουλτούρα μας, υποβοηθούμενες από τους θεσμούς που εξουσιάζουν την κοινωνία.[...] Με τις βιτρίνες δεν επρόκειτο ποτέ για την αισθητική: ο στόχος ήταν η αποτελεσματικότητα. Το σωστό σημείο τη σωστή στιγμή, προκαλώντας όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ζημιά, σοκάροντας τους ανθρώπους. Αυτό είναι το δικό μου graffiti. Η λογική είναι πολύ απλή: προσποιούνται πως αγαπούν το graffiti, οπότε κι εγώ τους το δίνω. Αν τους αρέσει τόσο πολύ, τότε οι μάρκες θα πρέπει να συμφωνούν απόλυτα στους κώδικες και τις αρχές που διέπουν το graffiti».[7] Οι εταιρείες σπεύδουν φυσικά να αφαιρέσουν τα εν λόγω graffiti από τις προσόψεις των καταστημάτων τους. Αξιοσημείωτη είναι, όμως, η αντίδραση της εταιρείας Marc Jacobs στη δράση του KiDULT. Όταν ένα κατάστημά της στοχοποιήθηκε από τον writer, ο οποίος έγραψε τη λέξη ART στην όψη του με έντονο φλούο χρώμα, η εταιρεία, προτού αφαιρέσει το graffiti, δημιούργησε συλλεκτικά T-shirts με τη φωτογραφία από το βαμμένο κατάστημα τα οποία και πωλούσε προς 689 δολάρια έκαστο. Ο KiDULT απάντησε με ανάλογο T-shirt που απεικονίζει το T-shirt της εταιρείας το οποίο διέθετε αρχικά δωρεάν κι ύστερα προς 6,89 δολάρια.[8]

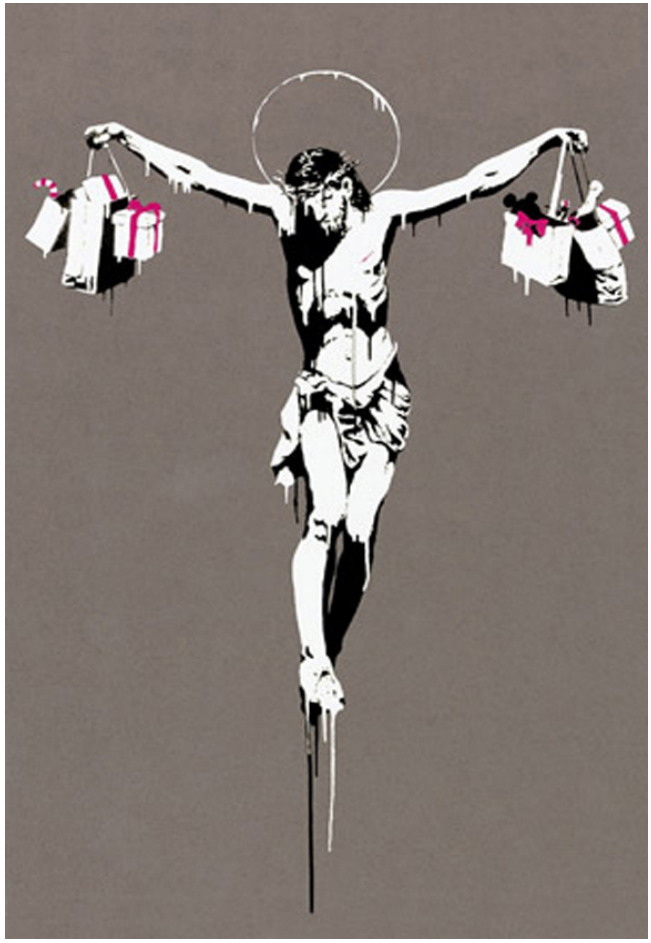
Το graffiti φυσικά δεν έμεινε ανεπηρέαστο από τη συνομιλία του με τη διαφήμιση. Συχνά δανείζεται από την

7. Από την επίσημη ιστοσελίδα του KiDULT, kidultone.com/?page_id=381
8. Άλκηστη Γεωργίου, KiDULT: ο street artist που βανδαλίζει ασύστολα πανάκριβους οίκους μόδας, Lifo free press, 24-9-2012

αισθητική των συμβόλων και την ορολογία των διαφημιστικών εκστρατειών. Τα σκιασμένα γράμματα στις ταμπέλες των καταστημάτων, τα ακανόνιστα γράμματα των χειρόγραφων πινακίδων και τα φώτα νέον είναι μερικές από τις επιρροές του graffiti.[9] Ιδιαίτερα το post-graffiti και περισσότερο τα stencil χρησιμοποιούν και εντάσσουν στη δράση τους λογότυπα ευρέως γνωστά, αλλά παραποιημένα ώστε να περνούν συνήθως αντίθετα, ή και τα πραγματικά μηνύματα που κρύβονται πίσω από το προϊόν ή την εταιρεία. Αυτό είναι μιας μορφής culture jamming.

KiDULT εναντίον Marc Jacobs. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ευθείας επίθεσης σε ισχυρή εταιρεία που μέσω των ομολογουμένως έξυπνων χειρισμών από πλευράς marketng επέστρεψε στον επιτιθέμενο. Πολλοί ήταν εκείνοι που υποστήριξαν πως ο writer συνεργάστηκε με την εταιρεία και το συμβάν ήταν στημένο, χωρίς όμως να ισχύει κάτι τέτοιο.

9. Alex Kataras, Advertising, Propaganda & Graffiti art, 2006, Saint Martin's College, σελ 9



Παραδείγματα από γνωστές εικόνες και λογότυπα, που χρησιμοποιούνται είτε εναντίον της εταιρείας, είτε ως μέσο για σχολιασμό των κακώς κειμένων της κοινωνίας. Η εμπορευματοποίηση των πάντων, η κοινωνική ανισότητα, ο πόλεμος, είναι μερικά από τα συχνότερα θέματα που θίγουν τα προϊόντα του culture jamming.

3.1.2.1 CULTURE JAMMING

Αφίσα από τις ΗΠΑ της δεκαετίας του 1930, που καλεί τους πολίτες να αλλοιώσουν τις διαφημίσεις.

Ο όρος «culture jamming» επινοήθηκε από το πειραματικό avant-garde συγκρότημα Negativland το 1984. Είναι μια τακτική που χρησιμοποιείται από αντικαταναλωτικά κινήματα ανά τον κόσμο, με στόχο την υπονόμευση της επικρατούσας κουλτούρας και την προβολή των αμφιλεγόμενων κοινωνικο-πολιτικών σκοπιμοτήτων πίσω από τις εκάστοτε οπτικοποιήσεις της, όπως η διαφήμιση. Οι τεχνική της είναι ένα κολάζ πρακτικών όπως το graffiti, η μοντέρνα τέχνη, η «παραδοσιακή» φάρσα, κι όλα αυτά εμποτισμένα με μια Do It Yourself (DIY) αναρχοπανκ φιλοσοφία. Οι αρχές της τοποθετούνται στο μεσαιωνικό καρναβάλι το οποίο ο Mikhail Bakhtin* όρισε στο έργο του «Rabelais and his World» ως «την εγκεκριμένη ανατροπή της ιεραρχίας της κοινωνίας»[10]

Αρκετούς αιώνες αργότερα, κατά τη διάρκεια της οικονομικής ύφεσης (Great Depression) της δεκαετίας του 1930 στις ΗΠΑ, σημειώθηκε ίσως η πρώτη μεγάλη και μαζική επίθεση ενάντια στις διαφημίσεις. Η εικόνα της άνετης ζωής, της διάχυτης ευδαιμονίας στα πρόσωπα των εικονιζόμενων στις διαφημίσεις της εποχής, αλλά και η γενικότερη αίσθηση μιας σταθερής καταναλωτικής κοινωνίας που απέπνεαν, έρχονταν σε αντίθεση με την πραγματικότητα που βίωναν εκατομμύρια Αμερικανοί καθημερινά. Εμφανίστηκαν έτσι οι πρώτοι culture jammers, ή toucher uppers όπως λέγονταν την εποχή εκείνη, οι οποίοι επιδίδονταν στη χιουμοριστική αλλοίωση των διαφημιστικών πινακίδων. Στη δεκαετία του 1960 στο Παρίσι, μέσω των ιδεών της Καταστασιακής Διεθνούς και του πρωτεργάτη της Guy Debord*, το culture jamming (επαν)έρχεται δυναμικά στο προσκήνιο. Οι Καταστασιακοί ήταν οι πρώτοι που τόνισαν τη δύναμη μιας απλής «διαφοροποίησης» (γαλλικά: Détournement)[11] η οποία ορίζεται ως η δημιουργία ενός νέου νοήματος που προκύπτει από την αλλαγή ή την απομάκρυνση μιας εικόνας, ενός

10. en.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming

11. détournement: ένας όρος που επινοήθηκε από το Guy Debord και την Καταστασιακή Διεθνή. Μεταφράζεται συνήθως ως διαφοροποίηση/εκτροπή και ήταν η μέθοδος εικαστικής δημιουργίας που χρησιμοποιούσαν οι Καταστασιακοί. Ήταν επί της ουσίας μιας μορφής λογοκλοπή, όπου τόσο η πηγή όσο και η έννοια του πρωτότυπου έργου ανατρέπονταν για να δημιουργήσουν ένα νέο έργο. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Καταστασιακής Διεθνούς, «δεν υπάρχει Καταστασιακή Τέχνη, μόνο Καταστασιακές χρήσεις τέχνης.»

μηνύματος ή ενός αντικειμένου από το αρχικό της εννοιολογικό πλαίσιο.

Η απλή αυτή διαφοροποίηση είναι που καθιστά ένα προϊόν του culture jamming εύστοχο. Η ικανότητα δηλαδή της εισχώρησης στον τρόπο με τον οποίο η διαφήμιση επικοινωνεί τα μηνύματά της και η χρήση των δικών της επικοινωνιακών «όπλων» ώστε να μεταδοθούν τα αντι-μηνύματα του culture jamming. Τα μηνύματα αυτά προκύπτουν από την ανάδυση και την αποκάλυψη της αλήθειας που βρίσκεται κρυμμένη κάτω από στρώσεις διαφημιστικού ευφημισμού. Η αποκάλυψη αυτή, μπορεί να επιτευχθεί είτε μέσω ενός απλού σχολίου πάνω στη διαφήμιση, είτε με την προσεγμένη επεξεργασία ενός λογότυπου, μιας εικόνας ή ενός μηνύματος, ώστε να μην παρεκκλίνει από την αισθητική της αρχικής διαφήμισης. Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις όπου άδειες πινακίδες/ εγκεκριμένοι χώροι προβολής διαφημίσεων καταλαμβάνονται είτε νόμιμα (μέσω της ενοικίασης) είτε παράνομα από οποιασδήποτε μορφής αντικαταναλωτικά μηνύματα (εικόνες, συνθήματα κ.α.).

Η ανάγκη για αντεπίθεση στις διαφημιστικές εκστρατείες «προκύπτει από τα αισθήματα απέχθειας που προκαλούν στους σκεπτόμενους ανθρώπους. Οι άνθρωποι αποστρέφονται την καταστροφή του πολιτισμού και την αντικατάστασή του από τα μαζικής παραγωγής λογότυπα. Αντιπροσωπεύει μιας μορφής πολιτιστικού φασισμού», λέει ο ακτιβιστής για τα εργατικά δικαιώματα Tim Bissell. Ο πολιτιστικός φασισμός που αναφέρει ο Bissell, επεκτείνεται και στο περιεχόμενο της διαφήμισης. Η διαφήμιση δημιουργεί στερεότυπα (π.χ. οι γυναίκες πρέπει να είναι πολύ αδύνατες), τα οποία επιβάλλονται με βίαιο τρόπο σε ομάδες ατόμων, ή κοινότητες πολλές φορές καθορίζοντας ακόμα και τη συμπεριφορά τους.[12]

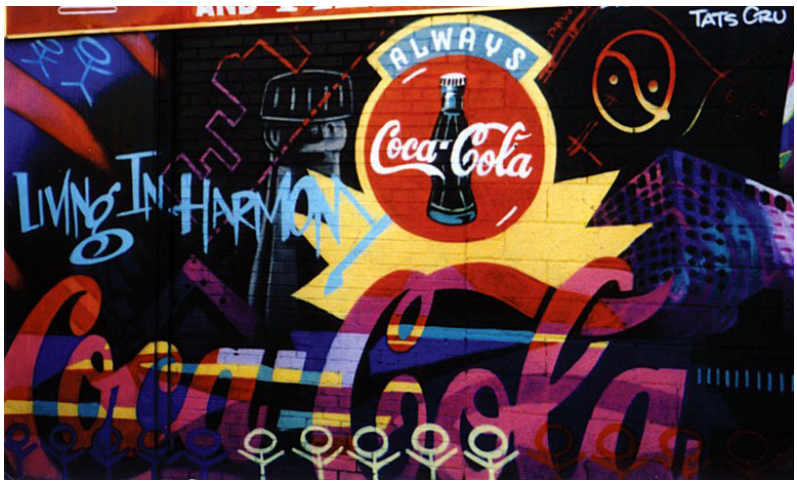
Ένας ολοένα αυξανόμενος αριθμός γκραφιτάδων και street artists απορρίπτει την ύπαρξη διαφημίσεων στο δημόσιο χώρο της πόλης με το επιχείρημα ότι μονοπωλούν το οπτικό πεδίο ενώ προωθούν την ιδεολογία του κέρδους και την προβολή ανήθικων στερεοτύπων. Γι αυτό και πολλοί στοχοποιούν περισσότερο τις διαφημίσεις, είτε μέσω της κατά μέτωπον επίθεσης, είτε μέσω της χρήσης του κώδικα και των συμβόλων της, απ' ότι τους τοίχους και το σιδηρόδρομο. Στους πλέον γνωστούς γκραφιτάδες/ culture jammers ανήκει και ο Βρετανός street artist Banksy, ο οποίος μάλιστα αναφέρει: «Κάθε διαφήμιση σε δημόσιο χώρο που δε σου αφήνει την επιλογή να την αποφύγεις σου ανήκει. Μπορείς να την πάρεις, να τη διασκευάσεις και να τη χρησιμοποιήσεις ξανά. Μπορείς να κάνεις ό,τι γουστάρεις μ' αυτήν. Αν ζητάς άδεια, είναι σαν να ζητάς άδεια για να κρατήσεις μια πέτρα που κάποιος μόλις σου πέταξε στο κεφάλι. Δε χρωστάς τίποτε στις εταιρείες. Πολύ περισσότερο δε χρωστάς να είσαι ευγενικός μαζί τους. Έχουν αναδιατάξει τον κόσμο έτσι ώστε κάθε

12. Naomi Klein, No logo, εκδόσεις Macmillan, London 1999, σελ 292

Διάφορα παραδείγματα culture jamming, είτε μέσω της προσεγμένης αλλαγής μιας διαφήμισης, όπως στην περίπτωση της διαφήμισης της Apple (κάτω αριστερά), είτε μέσω του "βανδαλισμού", όπως στη διαφήμιση της fiat (πάνω δεξιά) αλλά και στην πινακίδα της εκκλησίας (κάτω δεξιά).

στιγμή να εμφανίζονται μπροστά σου. Ποτέ δε σου ζήτησαν άδεια, οπότε μην αρχίζεις να ζητάς εσύ τη δική τους.»[13] Αυτό είναι το brandalism.

Όπως είναι αναμενόμενο έγιναν ιδιαίτερα τολμηρές προσπάθειες ενσωμάτωσης του culture jamming στη γλώσσα της διαφήμισης. Πληθώρα πολυεθνικών εταιρειών, όπως η Nike, προσπάθησαν να επιστρατεύσουν τους πολέμιούς τους στις διαφημιστικές εκστρατείες τους, λαμβάνοντας πολλές φορές αρνητικές απαντήσεις. Δεν παύουν όμως να το βλέπουν σαν μια όχι και τόσο βλαβερή σάτιρα, αποκομμένη από ένα ευρύτερο πολιτικό κίνημα, ή μια ιδεολογία, και ίσως εκεί είναι το λάθος τους.[14] Όταν εν μέσω της ομογενοποίησης της οπτικής σφαίρας των πόλεων υπάρξει μια έμπρακτη αντίδραση, τότε έχουμε μια πολύ ισχυρή στιγμή αλήθειας.



Το graffiti έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον από τη διαφήμιση. Αριστερά, βαμμένη διαφήμιση της Κόκα Κόλα, από τους Tats Cru. Δεξιά, ημινόμιμο στένσιλ (η πινακίδα ενοικιάστηκε) που καταγγέλει τον τρόπο με τον οποίο η διαφήμιση "λερώνει" την πόλη.

13. Banksy, Ραδιενεργά γκραφίτι, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σελ 160
14. Naomi Klein, No logo, εκδόσεις Macmillan, London 1999, σελ 297

3.2 Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΤΟ GRAFFITI

Η έννοια της μνήμης απασχόλησε κατά καιρούς πολλούς μελετητές, από την αρχαιότητα ως και σήμερα. Οι έννοιες της ιστορικής μνήμης και της κοινωνικής/ συλλογικής είναι αλληλένδετες. Ως ιστορική μνήμη χαρακτηρίζεται η χρήση της μνήμης προς απόδειξη της εθνικής συνείδησης, ή της κατασκευής του παρελθόντος. Η ιστορική μνήμη διαμορφώνεται από τα γραπτά αρχεία και παραμένει ζωντανή μέσω των επετειακών τελετών και διάφορων μνημονικών εορτασμών. Η ιστορική μνήμη είναι δηλαδή είναι στατική και παγιωμένη, είναι η «επίσημη» μνήμη ενός έθνους ή μιας κοινωνίας και συνήθως ορίζεται και διαμορφώνεται από το κυρίαρχο τμήμα αυτής.

Το 1920 ο Γάλλος στοχαστής Maurice Halbwachs* εισήγαγε για πρώτη φορά τη μελέτη της μνήμης με τον όρο «συλλογική» μνήμη (memoire collective). Σύμφωνα με αυτόν, τα άτομα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας είναι αυτά που θυμούνται. Η μνήμη των ατόμων αυτών, δηλαδή, εξαρτάται από τα χαρακτηριστικά, τα «κοινωνικά πλαίσια» της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκουν. Είναι μια δυναμική μορφή μνήμης, η οποία διαμορφώνεται με βάση τα ίχνη ή τα σύμβολα του παρελθόντος. Οι αντιλήψεις του παρόντος, που δρουν καταλυτικά στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, διέπονται από συμφέροντα, ιδεολογίες και πεποιθήσεις, πολιτικές και ιστορικές συγκυρίες, αλλά και προσδοκίες του παρόντος, αποδίδοντας ταυτόχρονα πολιτισμική ταυτότητα στην ομάδα και συμβάλλοντας στην κοινωνικοποίηση και ιδεολογικοποίηση των υποκειμένων.[15]

Ο Italo Calvino*, στις «Αόρατες Πόλεις», αναφέρει πως *«η πόλη υπερβάλει: επαναλαμβάνεται ώστε να μείνει κάτι στο μυαλό.[...] Η μνήμη υπερβάλει: επαναλαμβάνει τα σημάδια ώστε ν' αρχίσει η πόλη να υπάρχει.»*[16] Η επανάληψη αυτή, όσον αφορά την επίσημη μνήμη, τελείται στο δημόσιο χώρο της πόλης μέσω της εγκατάστασης μνημείων. Τα μνημεία, εδραιώνουν την ιστορική μνήμη και τις ιστορικές πράξεις και αποτελούν «ολικά υποστηρίγματα μιας εθνικής πρωτίστως και μιας τοπικής δευτερευόντως, μνήμης.[17] Είναι κατά μια έννοια αντικείμενα με συμβολικές δράσεις βίας, καθότι φέρουν συγκεκριμένο ιδεολογικό υπόβαθρο που επιβάλλεται στον ιστό της πόλης, χωρίς όμως να έχουν κάποια χρησιμότητα, όπως οι οδικές σημάνσεις. Η πολιτεία, δηλαδή χρησιμοποιεί την τέχνη ως μέσο πολιτικής προπαγάνδας ή πατριωτικού

15. Οδυσσέας Τσιντιράκος, Η έννοια «μνήμη» και «συλλογική μνήμη», απόσπασμα από την εξαμινιαία εργασία με τίτλο «Συλλογική μνήμη και Προφορική ιστορία, Η παραδειγματική περίπτωση του Γρηγορίου Παπαλεξανδρή, Ιωάννινα 2011, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

16. Ίταλο Καλβίνο, Αόρατες πόλεις, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1983 σελ 27-28

17. Γιάννης Ρέντζος, Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης, Τυπωθήτω, Αθήνα 2006, σελ. 277

φρονηματισμού.[18]

Σε μια πόλη υπάρχει μόνο μια ιστορική μνήμη, αλλά πολλαπλές «συλλογικές». Η σύγχυση ανάμεσα σε αυτές τις δύο κατηγορίες, μπορεί να χρησιμεύσει στην προώθηση συγκεκριμένων τρόπων κατανόησης του παρελθόντος, με σκοπό αφενός τη νομιμοποίηση διάφορων πράξεων οι οποίες παρουσιάζονται ως εθνικές-ιστορικές και αφετέρου τον έλεγχο και τη χειραγώγηση της κοινωνίας κατά το δοκούν.

Τα graffiti, ιδιαίτερα τα πολιτικού περιεχομένου graffiti, είναι ένας τρόπος χωρικής εδραίωσης της συλλογικής μνήμης. Πολλές φορές μάλιστα επιτίθενται στις οπτικοποιήσεις της επίσημης. Λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο με αυτόν των μνημείων, με τη διαφορά, όμως, ότι είναι αυθόρμητες εκφράσεις ατόμων-μελών μιας κοινωνίας που νιώθουν ότι η επίσημη ιστορική μνήμη αδικεί τα γεγονότα. Κάτι τέτοιο έγινε και στην Αθήνα το Δεκέμβρη του 2008, όταν η πόλη γέμιζε με αντι-αστυνομικά συνθήματα και συνθήματα συμπαράστασης προς τον δολοφονημένο 15χρονο, ενώ η πολιτεία προσπαθούσε να καθιερώσει ως ντοκουμέντο την εκδοχή του ατυχήματος. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα, όμως, για τη σχέση του graffiti και της μνήμης αποτελούν οι περιπτώσεις δύο διαχωρισμένων πόλεων, του Βερολίνου και της Λευκωσίας, όπου τα δύο τμήματα προωθούν δύο διαφορετικές εκδοχές μνήμης, η κοινωνία όμως, αντιτάσσει μια κοινή συλλογική μνήμη .

18. Γιάννης Ρέντζος, Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης, Τυπωθήτω, Αθήνα 2006, σελ. 278

3.2.1 Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ GRAFFITI ΤΗΣ ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ.[19]

Η Κύπρος και κατ' επέκταση και η Λευκωσία, βιώνουν αναταραχές ήδη από τη δεκαετία του 1950. Το 1958 ένας Άγγλος αξιωματικός χαράσσει με ένα πράσινο μολύβι πάνω σ' ένα χάρτη μια γραμμή που έμελλε αργότερα να υλοποιηθεί για να ελεγχθούν οι πρώτες ταραχές. Στην περίπτωση της Λευκωσίας, η παλιά πόλη αποτέλεσε ενός είδους γκέτο για τον πληθυσμό των Τουρκοκυπρίων. Η «πράσινη γραμμή» πήρε υπόσταση, ο ΟΗΕ εγκαθίσταται στην περιοχή και το όριο αυτό εδραιώνεται ως ένα αδιαπέραστο σύνορο μεταξύ δύο θρησκευτικών και εθνικών ομάδων, ιδιαίτερα με την ένοπλη επέμβαση της Τουρκίας το 1974. Από το 2003 και μετά το όριο έγινε σε σημεία διαπερατό, με ελεγχόμενη διέλευση.

Οι δύο πλευρές, όπως ήταν αναμενόμενο, προέβαλαν διαφορετικές εκδοχές για την «πράσινη γραμμή». Η Κυπριακή Δημοκρατία (Νότια Κύπρος) προωθεί το πλάνο δημιουργίας κοινού κράτους υπό μορφή διζωνικής-δικοινοτικής ομοσπονδίας και παρουσιάζει την «πράσινη γραμμή» ως το όριο που εμποδίζει τους Ελληνοκυπρίους να επιστρέψουν στα σπίτια τους. Το τουρκοκυπριακό μόρφωμα, αντίθετα, θεωρεί σωτήρια την «ειρηνική επιχείρηση του'74», αφού έδωσε τέλος στις ακρότητες εθνικιστικών και παραστρατιωτικών ομάδων των Ελληνοκυπρίων, ενώ η «πράσινη γραμμή» είναι το όριο που κρατά μακριά τον εχθρό.

Από το 2003 κι έπειτα, αναπλάσεις, νέες χρήσεις και νέοι κάτοικοι διαδέχθηκαν την περίοδο παρακμής και εγκατάλειψης που βίωσε η ευρύτερη περιοχή της παλιάς πόλης, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι παλαιότεροι κάτοικοι και ο γενικότερος χαρακτήρας της περιοχής εξαφανίστηκαν εντελώς. Η διαδικασία αυτή του εξευγενισμού αδήγησε στη δημιουργία ενός πληθωρικού, αντιθετικού και αντιφατικού χαρακτήρα που με τη σειρά του έδωσε γόνιμο έδαφος για την έκφραση κοινωνικοπολιτικών απόψεων και ταυτοτήτων: για την αποτύπωση, δηλαδή, της συλλογικής μνήμης στις δημόσιες επιφάνειες του αστικού ιστού μέσω των graffiti.

Τα graffiti είναι το μέσον για την αμφισβήτηση των σημασιών που αποδίδονται από την κυρίαρχη μερίδα των δύο

19. Παυσανίας Καραθανάσης, Επίσημη μνήμη και graffiti: οι νοηματοδοτήσεις της πράσινης γραμμής της Κύπρου ως πεδίο διαπραγμάτευσης της κοινωνικής μνήμης

Πάνω μέση, το στένσιλ "Καταστρόφιας", παράφραση του "Χριστόφιας", ο οποίος διετέλεσε πρόεδρος της Δημοκρατίας της Κύπρου από το 2008 ως το 2013 και θεωρείται από πολλούς ο κύριος υπεύθυνος για την οικονομική καταστροφή. Κάτω μέση, ο στρατιώτης που καπνίζει μαύρο, προσπαθώντας να ξεχάσει, ένα ειρωνικό στένσιλ για τη γνωστή φράση "Δεν ξεχνώ". Κάτω δεξιά το στένσιλ της τουρκικής πλευράς, που εκφράζει πιθανώς την ανάγκη για πρόσβαση σε περισσότερα καταναλωτικά αγαθά. Κάτω αριστερά, ο "αδελφός μου ο Αλέξης".

πλευρών και για την επανανοηματοδότηση μέσα από τον τρόπο που οι κάτοικοι βιώνουν τόσο το χώρο αυτό όσο και την κατάσταση. Ιδιαίτερα δημοφιλή είναι τα stencil graffiti που συναντώνται διάσπαρτα σε όλη την περιοχή. Η τεχνοτροπία αυτή προσφέρει τη δυνατότητα μιας διαφορετικής ανάγνωσης του ορίου, αποσταθεροποιώντας τις κυρίαρχες αντιλήψεις και προβάλλοντας αντιστάσεις στην κανονικοποίηση της συλλογικής μνήμης. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το stencil με το στρατιώτη που «καπνίζει», συνοδευόμενο από τη φράση «Δεν Ξεχνώ», το «drilling the border» αλλά και το «Kardesimsin Alexis», μια ένδειξη συμπαράστασης και αλληλεγγύης για τον Αλέξανδρο Γρηγορόπουλο.

Το graffiti στη βάση του είναι διεκδίκηση (δημόσιου) χώρου, εκφράζει δηλαδή την ανάγκη για χωρική δικαιοσύνη, απαραίτητο προαπαιτούμενο για να επέλθει αργότερα και η κοινωνική δικαιοσύνη[20]. Όμως δε νοείται χωρική δικαιοσύνη σε μια διχασμένη πόλη. Μέσα από το παιχνίδι των εικονικών νοημάτων που χαρακτηρίζει τα stencil, εκφράζεται μια επιθυμία κατάργησης του ορίου και ένωσης του κυπριακού λαού. Προωθείται μια μνήμη απελευθερωμένη από πολιτικές και εθνικές σκοπιμότητες η οποία προσφέρει «τη βάση για πολιτισμική αναπαραγωγή, αλλά και την πηγή αντίστασης σε αυτή».[21] Το graffiti, δηλαδή, εδώ γίνεται αντιληπτό ως αντι-προπαγάνδα, με την έννοια της αντιπρότασης στην επίσημη μνήμη που προωθείται από τις δύο πλευρές.

3.2.2 Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Εως και το 1989 το Βερολίνο βίωνε μια ανάλογη κατάσταση με αυτή της Λευκωσίας. Το διάσημο τείχος του Βερολίνου μπορεί σήμερα να αποτελεί τουριστική ατραξιόν για χιλιάδες επισκέπτες, κάποτε όμως ήταν η πιο σκληρή οπτικοποίηση του ψυχρού πολέμου και του «σιδηρού παραπετάσματος», αλλά και μια από τις επιθετικότερες διαμορφώσεις αστικού χώρου από την εξουσία. Η κατασκευή του ξεκίνησε στη μεταπολεμική Γερμανία του 1961 με πρωτοβουλία της Ανατολικής Γερμανίας (Deutsche Demokratische Republik, DDR), η οποία υποστήριξε ότι η Δυτική Γερμανία (Bundesrepublik Deutschland, BRD) δεν είχε

20. Ειρήνη Ηλιοπούλου & Παυσανίας Καραθανάσης, From a buffer zone to a common space: The right to the city in a landscape of conflict, International Conference: Home for Cooperation,, Nicosia buffer zone, 21-22/9/2012, σελ 3

21. Esra Özyürek, The politics of public memory in Turkey, Syracuse University Press, Syracuse 2007

απαλλαχθεί πλήρως από τους ναζί, γι αυτό και το τείχος ονομάστηκε «Τείχος Προστασίας». Η BRD αντίθετα, αναφερόταν σε αυτό ως το «τείχος της ντροπής». Όσο η Ανατολική Γερμανία προσπαθούσε να απωθήσει και να διαχωριστεί με κάθε τρόπο από τη Δυτική, τόσο η τελευταία μεταμορφωνόταν σε μια «βιτρίνα του καπιταλισμού»[22] για να δείξει την υπεροχή της Δύσης και του δυτικού τρόπου ζωής, αλλά και για να εντυπωσιάσει τους κατοίκους της Ανατολικής Γερμανίας.

Η διοίκηση του Δυτικού Βερολίνου αντιμετώπιζε το τείχος σαν μια «γη του πουθενά», σαν ένα παρεμβαίνοντα χώρο όπου δε συμβαίνει απολύτως τίποτα, σαν ένα «μη- τόπο». Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που στο Δυτικό Βερολίνο το graffiti πάνω στο τείχος έχαιρε της επιείκειας κυβερνώντων και κατοίκων. Από τους πρώτους που έβαψαν τη δυτική πλευρά του τείχους ήταν ο Thierry Noir. Τα έργα του είχαν έντονα σουρεαλιστικό και καρτουνίστικο χαρακτήρα. Ο ίδιος λέει πως το graffiti ήταν ένας τρόπος να δείξει στους ανθρώπους πως το τείχος κάθε άλλο παρά άτρωτο ήταν και πως δε θα υπήρχε για πάντα[23].

Οι writers που ενέγραψαν τους εαυτούς τους στο τείχος έδειξαν ακριβώς αυτό που υποστηρίζει ο Thierry Noir: υλοποίησαν ένα κενό χώρο, τον κατέλαβαν και τον απομυθοποίησαν. Σύμφωνα με το Jacques Derrida*, «ο χώρος δεν είναι μόνο γεωγραφικός, είναι και συμβολικός. Ο άδειος χώρος υλοποιείται πρώτα στα χωράφια της γνώσης, όταν προσδιορίζεται μέσω της γλώσσας»[24], όταν δηλαδή του αποδίδεται μια ταυτότητα. Το graffiti, ένα μέσο έκφρασης που χρησιμοποιεί και τη γλώσσα και την εικόνα ως μέσα απόδοσης νοημάτων, λειτούργησε καταλυτικά στην υλοποίηση αυτού του «μη-τόπου».

Όσο συμπορευόταν με τα συμφέροντα της, η Δυτική Γερμανία επέτρεπε μετά χαράς τη «βεβήλωση» του τείχους. Η Ανατολική Γερμανία όμως, υπό το καθεστώς ενός «απολυταρχικού κομμουνισμού», μοναδικού υπεύθυνου για την παραγωγή νοημάτων στην πόλη, κρατούσε το τείχος καθαρό. Η συνολική εικόνα του τείχους αναδεικνύει τη διαφορά μεταξύ των συσχετισμών επίσημης και συλλογικής μνήμης. Στην ανατολική, καθαρή πλευρά του τείχους, η επίσημη μνήμη, πλήρως επιβεβλημένη στις ζωές και τη σκέψη των κατοίκων, σε συνδυασμό με την αυστηρή και αμείλικτη περιφρούρηση, δεν άφηναν περιθώρια έκφρασης, με αποτέλεσμα η συλλογική μνήμη να αποσιωπείται. Οι μόνες εκφράσεις συλλογικής μνήμης είναι ίσως οι προσπάθειες μεμονωμένων ατόμων να διαπεράσουν το όριο, οι οποίες πολλές φορές κατέληγαν στην εκτέλεση των παραβατών. Αντίθετα, στη δυτική πλευρά οι απόψεις για το τείχος και η

22. John Grech, Empty Space: The reoccupation of Berlin, Radical History Review 83, 2002, σελ. 118
23. Graffiti in the Death Strip: The Berlin Wall's first street artist tells his story, The Guardian, 3/4/2014
24. Jacques Derrida, από ομιλία του στο Berlin City Forum

Πάνω δεξιά, το τείχος από το παράθυρο του Thierry Noir. Η πολύχρωμη πλευρά της Δυτικής Γερμανίας, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πάλλευκη της Ανατολικής. Κάτω, φωτογραφίες από τη σημερινή κατάσταση.

Έργο του Thierry Noir, στο ενωμένο πλέον Βερολίνο, στο East Side Gallery

συλλογική μνήμη εγγράφονταν με ιδιαίτερη επιτυχία πάνω στο τσιμέντο, όσο συνέπλεαν με την επίσημη μνήμη.[25]

Το τείχος έγινε σύμβολο της διαφοράς στη δυνατότητα έκφρασης μεταξύ δύο διαφορετικών τμημάτων του ίδιου λαού. Με την πτώση του το 1989, ένα τμήμα διατηρήθηκε και μετατράπηκε σε υπαίθρια γκαλερί –σύμβολο της (φαινομενικής) νίκης των γερμανών, πλέον, πολιτών επί των δύο παλαιότερων καθεστώτων και των υπερδυνάμεων που τις υποστήριζαν. Καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο έβαψαν στην ανατολική πλευρά του τείχους για να αποτυπώσουν τα αισθήματα ευφορίας και ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον όχι μόνο για τη Γερμανία, αλλά και για όλο τον κόσμο. Είναι ίσως η μεγαλύτερη και μακροβιότερη υπαίθρια έκθεση.[26]

Όμως η εκ νέου έκφραση πάνω στους «υπαίθριους πίνακες», μέσω του graffiti και των συνθημάτων, έτυχε της σφοδρής αποδοκιμασίας από τις αρχές και αντιμετωπίστηκε ως βανδαλισμός. Ένας τοίχος που συμβολίζει την ελευθερία και τα όνειρα της δεκαετίας του 1990, δεν επιτρέπεται να αλλάξει νόημα από κάποιους που έχουν διαφορετική άποψη για το κατά πόσο αυτά τα όνειρα και οι αξίες που πρεσβεύει, υλοποιήθηκαν. Ο τόπος που κάποτε έβριθε με αυθόρμητες εκφράσεις συλλογικής μνήμης τώρα επιβάλλεται να παραμείνει ανέπαφος.

Το Βερολίνο και τα graffiti του τείχους είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα της ικανότητας του δυτικού πολιτισμού να διεκδικεί το χώρο και να του αποδίδει νοήματα, ακόμα και μέσα από τις αυθόρμητες εκφράσεις των πολιτών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα όρια αυθόρμητου και υπαγορευμένου graffiti είναι πολύ λεπτά, η συλλογική και η επίσημη μνήμη συγχέονται, ενώ οι άνθρωποι

25. Αυτό άλλαξε όταν το 1987 άρχισαν να γράφονται μαζικά αντι-αμερικανικά συνθήματα, με αφορμή την επίσκεψη του προέδρου Reagan. Τα συνθήματα αυτά σβήστηκαν εν ριπή οφθαλμού.
26. en.wikipedia.org/wiki/East_Side_Gallery

χαίρουν μιας υποτιθέμενης ελευθερίας αλλαγής της ζωής και των εαυτών τους μέσα από την «αλλαγή» της πόλης[27]. Όπως τόνισε η ανθρωπολόγος Esra Ozyurek*, «η συλλογική μνήμη που στρέφει τη συσχετιστική της δύναμη προς την επιβεβαίωση της συνέχειας είναι μια μνήμη που ευνοεί τους κυρίαρχους. Η συλλογική μνήμη η οποία στρέφει τη συσχετιστική της δύναμη προς τη διαπίστωση της ασυνέχειας είναι μια μνήμη που αναζητά στο παρελθόν τη δυνατότητα της διαφοράς, της ρήξης. Μια τέτοια μνήμη χρειάζονται οι κυριαρχημένοι.»

3.3 Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ, ΤΟ GRAFFITI ΚΑΙ Ο ΕΞΕΥΓΕΝΙΣΜΟΣ

«Ιδού ένας κλονιζόμενος κόσμος και οι καλλιτέχνες ψευδογιατροί που ανησυχούν για τον καλλωπισμό του».
-Tristan Tzara

Ο εξευγενισμός είναι η ελληνική απόδοση του όρου «gentrification», ο οποίος προέρχεται από τη λέξη «gentry» και σημαίνει «η αριστοκρατία των γαιοκτημόνων». Είναι μια διαδικασία υλικής και κοινωνικής αλλαγής των μεγαλουπόλεων. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Sharon Zukin*, είναι «η μετατροπή κοινωνικά περιθωριοποιημένων περιοχών του κέντρου μιας πόλης που κατοικούνται από την εργατική τάξη (ή και μειονοτικές ομάδες), σε περιοχές κατοικίας για τη μεσαία τάξη».[28] Από τη στιγμή που θα ξεκινήσει, θα αλλάξει ταχύτατα το χαρακτήρα όλης της περιοχής. Ο γεωγράφος Neil Smith* απέδειξε πως η διαδικασία του εξευγενισμού δεν είναι μια απλή προτίμηση για τη ζωή του κέντρου της πόλης, αλλά υποκινείται από σκοπιμότητες του κτηματομεσιτικού τομέα.[29]

27. David Harvey, The right to the city, New Left Review, σεπτέμβριος-οκτώβριος 2008 σελ 23
28. Sharon Zukin, Gentrification: Culture and capital in the urban core, Annual review of sociology, vol13, σελ 129
29. Neil Smith, Toward a Theory of Gentrification: A Back to the City Movement by Capital, not People, Journal of the American Planning Association, 1979, σελ 540

Οι παράγοντες που προκαλούν τον εξευγενισμό μιας περιοχής ποικίλουν από τη μετατροπή μιας περιοχής κατοικίας οικονομικά ασθενών στρωμάτων σε περιοχή μεσοαστικής κατοικίας, στη θεαματική και πολλές φορές απότομη αύξηση των ενοικίων και της τιμής αγοραπωλησίας, εξαιτίας μιας μαζικής εισροής ιδιωτικών κεφαλαίων στην περιοχή, εως και τη φαινομενική αναβάθμιση μέσω της αποκατάστασης του κτιριακού αποθέματος και των αλλαγών χρήσεων.
Η συνήθης διαδικασία που ακολουθείται τα τελευταία χρόνια είναι η εξής: μια υποβαθμισμένη περιοχή πρώτα ελκύει «εναλλακτικά» άτομα με καλλιτεχνικές ανησυχίες και υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο. Τα άτομα αυτά επωφελούνται των χαμηλών ενοικίων και επιλέγουν την περιοχή ως περιοχή κατοίκησης. Παράλληλα, αναπτύσσονται νέες χρήσεις (εστιατόρια, καφετέριες, bar κ.α), που προσδίδουν «πολιτισμική αξία» και ελκύουν ανθρώπους/ επισκέπτες εκτός της περιοχής αυτής. Η περιοχή, έχοντας πλέον υποστεί δημογραφικές και πολεοδομικές αλλαγές, σημειώνει άνοδο στις αξίες των ακινήτων και ωθεί παλαιούς αλλά και νεώτερους κατοίκους, τους καλλιτέχνες δηλαδή που την ανακάλυψαν, στην αναζήτηση νέας, φθηνότερης στέγης. Τελικά, τη θέση τους παίρνουν ευκατάστατοι κάτοικοι της μεσαίας τάξης, γοητευμένοι από τη ζωή του κέντρου της πόλης.

Η διαδικασία του εξευγενισμού είναι μια φαινομενικά αθώα διαδικασία που συνδέεται με όμορφες λέξεις όπως η αναζωογόνηση, η ανάπλαση, η ανακαίνιση. Στην πραγματικότητα, όμως, υποκινούνται από μηχανισμούς της εξουσίας και «επενδυτικές πρωτοβουλίες που έχουν ως στόχο την αξιοποίηση της ακίνητης περιουσίας».[30] Για να μην υπάρξει αντίδραση στον εκτοπισμό των παλαιών κατοίκων από τη μάζα, η εξουσία δαιμονοποιεί τις περιοχές αυτές (μετανάστες, ναρκωτικά, εγκληματικότητα)δημιουργώντας αισθήματα απέχθειας στην κοινή γνώμη για την εικόνα που παρουσιάζουν, αλλά και για τα άτομα –τους κατοίκους- που είναι υπεύθυνα γι αυτή την εικόνα. Καλλιεργούν, δηλαδή, την αίσθηση ότι αυτά τα άτομα δε θα έπρεπε να βρίσκονται εκεί, οπότε όταν όντως απομακρυνθούν από το κέντρο, η εξέλιξη θεωρείται θετική. Η απομάκρυνση, από το κέντρο, δε σημαίνει εξαφάνιση του προβλήματος, αλλά μετάθεση: είναι η λεγόμενη «μέθοδος Haussmann», δηλαδή, «η μέθοδος της αστικής τάξης για την επίλυση του ζητήματος της κατοικίας, καταλήγοντας όμως να το ξαναδημιουργεί από την αρχή» για την οποία μίλησε ο Friedrich Engels το 1872.[31]

Το graffiti σ' αυτή την περίπτωση έχει διττό ρόλο. Από τη μια, απορρίπτει εκ φύσεως[89] τέτοιες πρακτικές, ειδικά μέσω των ξεκάθαρων μηνυμάτων του post graffiti, καταδεικνύοντας την επιβεβλημένη εκ των άνω αστική παρακμή (αυτή που προηγείται της ανάπλασης), αλλά και τις προσπάθειες εκτοπισμού των αρχικών κατοίκων. Από

30. Πάνος Δραγωνάς, Γκάζι: ο εκλαϊκευμένος εξευγενισμός, stekiantipnoia.squat.gr, 4/1/2014
31. David Harvey, Εξεγερμένες πόλεις, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα 2013, σελ 58-60

Graffiti που εναντιώνονται στον εξευγενισμό, graffiti που ηθελημένα ή μη τον επιφέρουν. Πάνω δεξιά, graffiti στο Γκάζι της Αθήνας. Στο αριστερό άκρο της φωτογραφίας, το ασπρόμαυρο κορίτσι είναι έργο του Brian Kravets.

Κάτω αριστερά, installation με graffiti στα πλαίσια της εκδήλωσης Remap 4, ή πως το graffiti χρησιμοποιείται από τους εξευγενιστές.

την άλλη, όμως, χρησιμοποιούνται και ως μέσο για την αύξηση του πολιτισμικού κεφαλαίου. Τόσο τα αυθόρμητα graffiti που κατηγοριοποιούνται από την επικρατούσα κουλτούρα ως τέχνη του δρόμου, όσο και τα πλήρως σύμφωνα με αυτήν, προωθούν πολλές φορές τον εξευγενισμό, εξαιτίας της θετικής επίδρασης που έχουν στην εικόνα της περιοχής. Άλλωστε, «η λαγνεία για τα αστικά τοπία περιοχών με βιομηχανικό-προλεταριακό παρελθόν και η αναγνώριση της «ευαισθησίας» ήπια παραβατικών νεολαιΐστικων συμπεριφορών κινήθηκαν μαζί».[32] Κάτι τέτοιο συμβαίνει στην περιοχή του Μεταξουργείου στην Αθήνα. Η πολιτιστική εκδήλωση «Remap 4»[33] που έλαβε χώρα το Σεπτέμβρη του 2013, ανέδειξε ουκ ολίγους graffiti artists και εν γένει street artists, οι οποίοι «ομόρφυναν την περιοχή» με τις δράσεις τους. Όμως, η επέμβαση στο χώρο αναπόφευκτα τον αλλάζει, επιφέροντας -ηθελημένα ή μη- και τις ανάλογες συνέπειες. Η αλλαγή αυτή αυξάνει το πολιτισμικό κεφάλαιο, επιφέροντας αργά ή γρήγορα τις διαδικασίες εξευγενισμού[34].

3.3.1 BOMB THE SUBURBS!

Οι writers, από την αρχή του graffiti, επέλεγαν και επιλέγουν περιοχές φτωχές ή/ και υποβαθμισμένες για να αναπτύξουν τη δράση τους. Είναι ιδιαίτερα ασυνήθιστο φαινόμενο το graffiti στις πλούσιες γειτονιές, ακριβώς επειδή εκεί δεν είναι ορατά τα προβλήματα της ευρύτερης κοινωνίας, αλλά και λόγω του «αποκλειστικού χαρακτήρα» των περιοχών αυτών, όπως τα προάστια, που αφενός απορρίπτει τους οικονομικά ασθενέστερους κι αφετέρου δείχνει μηδενική ανοχή στις πρακτικές αυτών, όπως είναι και το graffiti. Αυτό είναι εύκολα αποδείξιμο, με ένα ταξίδι από τα Εξάρχεια (κέντρο Αθήνας) ως την Εκάλη (Βόρεια προάστια): το graffiti είναι μια ιδιαίτερα συχνή πρακτική στους τοίχους των Εξαρχείων, στην Εκάλη όμως είναι ανύπαρκτο, ενώ ενδιάμεσα παρατηρείται σταδιακή μείωση.

Με την ευελιξία των χειρισμών της επίσημης κουλτούρας, ένα αυθόρμητο μέσο έκφρασης των χαμηλότερων

32. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 35

33. Από την επίσημη σελίδα του Remap: Είναι μια διεθνής διοργάνωση σύγχρονης τέχνης που γίνεται κάθε δύο χρόνια στην Αθήνα. Λειτουργεί ως πλατφόρμα συνύπαρξης και ανάδειξης, νέων αλλά και καταξιωμένων, καλλιτεχνών, επιμελητών, φορέων και γκαλερί από την Ελλάδα και το εξωτερικό και στόχο τη συστηματική συμβολή του στη διαμόρφωση της σύγχρονης πολιτιστικής ταυτότητας της Αθήνας, αλλά και της Ελλάδας. [...]Παρουσιάζονται περισσότερες από 60 εκθέσεις, ανεξάρτητα project [...]σε ετερόκλητους αστικούς χώρους με ιδιαίτερο ενδιαφέρον: από οικόπεδα και υπόγεια μέχρι νεοκλασικά κτίρια και διαμερίσματα της δεκαετίας του '60. [...]Κύριος στόχος της διοργάνωσης είναι η ανάδειξη της δημιουργικής και διεθνούς δυναμικής της Αθήνας ως κέντρο παραγωγής σύγχρονης τέχνης στον παγκόσμιο πολιτιστικό χάρτη.

34. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη δράση του Remap -αλλά και το καινούριο πρόγραμμα που βρίσκεται στα σκαριά, το Re-think Athens- και τον αντίκτυπο που (θα) έχει στην περιοχή βλ. το άρθρο "Πολεοδομική ανάπλαση και βιοτική υποβάθμιση – Remap/Rethink Athens" http://valuewhatworths.wordpress.com/2014/03/

στρωμάτων γίνεται προπομπός για την εκμετάλλευση των περιοχών τους, τις οποίες χάνουν μέσω των ληστρικών πρακτικών του κτηματομεσιτικού τομέα, των επενδυτών και των καταναλωτών που υπολείπονται φαντασίας. Ο αμερικανός συγγραφέας και ακτιβιστής William «Upski» Wimsatt*, στο βιβλίο του «Bomb the Suburbs», καλεί τους απανταχού writers να «βομβαρδίσουν τα προάστια»[35]. Συγκεκριμένα αναφέρει: *«Λέω να βομβαρδίσουμε τα προάστια γιατί αυτά μας βομβαρδίζουν τουλάχιστον τα τελευταία 40 χρόνια. Ξεκίνησαν έναν οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό πόλεμο στη ζωή στην πόλη. Και η πόλη απάντησε με την κήρυξη πολέμου στον εαυτό της. Το «βάψτε τα προάστια» (bomb the suburbs) είναι ένα μήνυμα σ' αυτούς που ζουν στην πόλη. Είναι ένα κάλεσμα για αλλαγή στρατηγικής. Σταματήστε να βάφετε την πόλη, τα γκέτο, τις γειτονιές σας. Αυτοί που ζουν γύρω σας δεν είναι αυτοί που ευθύνονται για τα προβλήματά σας. Οι άνθρωποι που ευθύνονται ούτε ζουν, ούτε θα ήθελαν να ζουν γύρω σας. «Βάψτε τα προάστια» σημαίνει ας γιορτάσουμε την πόλη. Ας γιορτάσουμε το γκέτο και τους λίγους ανθρώπους που δε φεύγουν τρέχοντας απ' αυτό. [...] Αν έχουμε στεναχώριες, να τις διοχετεύσουμε στους ανθρώπους που δεν έχουν δικές τους, στους κακομαθημένους και απομονωμένους ανθρώπους, που δεν έχουν συναίσθηση του πόσο απομονωμένοι και κακομαθημένοι είναι.[...] Δεν είμαστε εμείς αυτοί που κατέβαλαν την περισσότερη προσπάθεια για να δημιουργηθούν αυτά τα προβλήματα. Είμαστε αυτοί που προσπαθούν να τα αντιμετωπίσουν. [...]Τα προάστια είναι το πρόβλημα της Αμερικής. Κοινωνικά ενισχύουν την έλλειψη εμπιστοσύνης και τις διαφορές. Πολιτιστικά, εκμηδενίζουν την αίσθηση/ έννοια της ιστορίας, συντηρητικοποιούν και απενεργοποιούν τη φαντασία. Οικονομικά ενισχύουν τις ανισότητες με την απομόνωση των πλουσίων από τους φτωχούς.[...] Δεν είναι όλα τα προάστια ίδια. Κάποια είναι τόσο κατεστραμμένα όσο και η πόλη. Το προάστιο είναι μια αλληγορία για οποιονδήποτε χειροτερεύει μια κατάσταση με το να φεύγει μακριά απ' αυτήν. Λένε πως το πρόβλημα δε γίνεται αντιληπτό αν δε φτάσει στα προάστια. Βάψτε τα προάστια. Όσο πιο απομακρυσμένα, όσο πιο πλούσια, τόσο το καλύτερο. Θα καταλάβουν ότι δε μπορούν να ξεφύγουν από την πόλη που άφησαν πίσω.»*[36]

Ο εξευγενισμός είναι η διαδικασία αλλοίωσης των χαρακτηριστικών του κέντρου της πόλης και η μετατροπή του σε κακέκτυπο του προαστίου, με τη βιτρίνα της ανεκτικότητας. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Σταύρος Σταυρίδης, «οι επεμβάσεις του εξευγενισμού καθιστούν την πόλη εικόνα και τόπο επιβεβαίωσης μιας συλλογικής ταυτότητας που δεν ανέχεται στο εσωτερικό της ανταγωνισμούς και αντιπαλότητες, παρόλο που συχνά εμφανίζεται ως πλούσια σε διαφορετικότητες.» Αυτός είναι και ο λόγος που τα graffiti σε εξευγενισμένες περιοχές βρίσκονται ως επί το πλείστον

35. Η λέξη «bomb» αναφέρεται εδώ με την έννοια που έχει πάρει ως τμήμα του γλωσσικού κώδικα του graffiti, βλ. γλωσσάρι.
36. William Upski Wimsatt, Bomb the Suburbs, Soft Skull Press, Berkeley 2001, σελ. 11

σε αρμονία με την αισθητική της επικρατούσας κουλτούρας. Τα tags, τα stencils, οι ακατάληπτες μουτζούρες και τα πολύχρωμα pieces, τα οποία έχαιραν της ανοχής των κατοίκων, πριν την επέλαση των επενδυτών, δίνουν τη θέση τους σε προσεγμένα έργα, ενώ παράλληλα η εργατική τάξη, οι μετανάστες και οι μειονότητες δίνουν τη θέση τους στη μεσοαστική τάξη.

Όλα αυτά τα φαινόμενα και ο συσχετισμός τους με την πρακτική του graffiti, καταδεικνύουν την ικανότητα των κυρίαρχων να διαμορφώνουν και να εκμεταλλεύονται καταστάσεις μέσα στις πόλεις. Ο χώρος έπαιζε και παίζει σημαντικό ρόλο στην εδραίωση της εξουσίας. Το graffiti είναι πάντα εκεί, διάσπαρτο μέσα στην πόλη κραυγάζοντας σιωπηλά για τα κακώς κείμενα, διεκδικώντας συμβολικά το χώρο, όμως, λίγοι είναι αυτοί που παραβλέπουν την επιθετικότητα της έκφρασης και λαμβάνουν το μήνυμά του. Ο Gerhard Maletzke στις «θεωρίες της μαζικής επικοινωνίας» αναφέρει πως «πολλά περιεχόμενα επικοινωνίας δε φτάνουν στο κοινό το οποίο απευθύνονται, διότι οι δυνητικοί δέκτες φοβούνται και υποθέτουν ότι με αυτά τα περιεχόμενα θα επέλθει αναστάτωση στις ήδη προσχεδιασμένες απόψεις τους»[37], κάτι που φυσικά οδηγεί την κοινωνία σε στασιμότητα.

37. Gerhard Maletzke, θεωρίες της μαζικής επικοινωνίας, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1991, σελ 44

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

"Κάποια χρόνια πριν, Μαυρομιχάλη και Βαλτετσίου. Βάφουμε, κάνει κρύο, κάπου μετά τις 2, χειμώνας προς άνοιξη. Μια 45άρα πουτάνα περπατάει προς τη Σόλωνος και σταματάει. Μας ρωτάει τι κάνουμε, μας λέει της θυμίζουμε το γιο της που είναι γύρω στα 20. Αναρωτιέται πως τα καταφέρνουμε με τις γραμμές. Ζητάει ένα σπρέυ και φτιάχνει με μαύρο ανάμεσα στα δικά μας ένα ανδρικό προφίλ και από πάνω "Πάνος" (ο γιός της;). Πιο ψυχή από όλους τους "κίνγκζ" αυτής της γαμοχώρας. Της λέμε ότι είναι ωραίο, γελάει, "Κάβλα δεν είναι;", μας απαντάει. Χαιρετιόμαστε. Λίγους δρόμους πιο πάνω, πιο κατω, πιο αριστερά πιο δεξιά, κάποιοι νεαροί προλετάριοι ετοιμάζουν πέσιμο σε μια παρέα από φασίστες, κάποιοι μπάτσοι ζητάνε βρίζοντας τα χαρτιά από κάποιον μετανάστη, κάποιοι δε μπορούν να κοιμηθούν από το άγχος για το αμφίβολο μέλλον της προσωπικής τους καριέρας."

-nda, Πίσα overpainted issue

Ο David Harvey, αναφέρει πως «τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά της πόλης αναδύονται μέσα από τις πρακτικές μας στους διάφορους χώρους της».[1] Η σύγχρονη πόλη, όμως, δεν αφήνει περιθώριο για διάλογο και διάδραση. Η αισθητική της επικρατούσας κουλτούρας επιβάλλεται βίαια στην οπτική σφαίρα του αστικού τοπίου, είτε μέσω της αρχιτεκτονικής, είτε μέσω της διαφήμισης ενώ τα ιδιοκτησιακά καθεστώτα, περιθωριοποιούν τους μη έχοντες, στερώντας τους τη φωνή. Το χειρότερο όμως είναι ότι όλα αυτά γίνονται αθόρυβα.

Το graffiti γεννήθηκε και άνθισε σε μια περίοδο όπου η περιθωριοποίηση και η καταπίεση στη σύγχρονη Νέα Υόρκη είχαν φτάσει στο ζενίθ. Ήταν μια απάντηση, μια αντεπίθεση σε αυτά τα φαινόμενα, μια εκτόνωση κι ένα «παιχνίδι» που ζωντάνεψε το ζοφερό αστικό τοπίο. Η φήμη ήταν σίγουρα μέρος του παιχνιδιού, δεν ήταν όμως αυτοσκοπός, τουλάχιστον όχι για όλους τους writers. Βέβαια δεν έχει ιδιαίτερο νόημα ο προσδιορισμός των κινήτρων που ωθούν στην πρακτική αυτή, γιατί τα κίνητρα είναι σχεδόν όσα και οι writers.

Graffiti σημαίνει ατομικότητα. «Εγώ» διεκδικώ, «εγώ» βανδαλίζω, «εγώ» προβάλλω τις απόψεις μου, «εγώ» βάφω. Είναι μια οπτικοποίηση του «me generation». Παρόλη την ατομικότητα όμως, το graffiti κατάφερε να σχηματίσει μια υποκουλτούρα, με κώδικες και αρχές, όπως για παράδειγμα ο σεβασμός του κάθε writer για το piece κάποιου άλλου, η οποία ξεπέρασε τα όρια τόσο της γειτονιάς, όσο και του όρου «υποκουλτούρα», πέρασε τον Ατλαντικό και έγινε παγκόσμιο φαινόμενο. Ο κάθε writer συνεχίζει να δρα αυθόρμητα και αυτεπάγγελτα, χωρίς λογοκρισία, χωρίς χωρικούς και ιδεολογικούς περιορισμούς, χρησιμοποιώντας τη δική του (κριτική) σκέψη. Μέσω της ατομικότητας, δηλαδή, επιτεύχθηκε μια μορφή συλλογικότητας, γεγονός που αναιρεί την παραδοσιακή αντίληψη ότι για να αντέξει ένα κίνημα είναι απαραίτητη η συσπείρωση γύρω από ένα κοινό, απόλυτα συγκεκριμένο ιδεολογικό πλαίσιο, κάτι το οποίο πιθανώς να δίνει μια ελπίδα για το μέλλον των κινημάτων στο σύγχρονο κόσμο.

Πολλά από τα εκάστοτε κινήματα πόλης συνοδεύτηκαν από πληθώρα graffiti, όπως η εξέγερση του Δεκέμβρη. Είναι οι περιπτώσεις εκείνες, όπου μαζί με τις εφημερίδες τοίχου και τις αφίσες, τα graffiti λειτουργούν ως μέσο έκφρασης της αντι-προπαγάνδας και της κοινωνικής μνήμης. Είναι η αντίδραση στο επιβεβλημένο «καθαρό», σχεδόν δυστοπικό, αστικό τοπίο. Στον καιρό της κρίσης υπάρχουν πολλοί νέοι που επιλέγουν αυτόν τον τρόπο διαμαρτυρίας, υποστηρίζοντας, όπως ο Paul, πως «καθαροί τοίχοι σημαίνουν βρώμικες συνειδήσεις». Οι writers και τα graffiti τους προσαρμόζονται και αλλάζουν, ακριβώς επειδή αλλάζει και η κοινωνία. Το πολιτικό graffiti στην Ελλάδα του 2014 έχει την τιμητική του: από συνθήματα μέχρι stencil, η αφυπνιστική, σατιρική και καταγγελτική διάθεση είναι εμφανής. Όπως

1. David Harvey, Εξεγερμένες πόλεις, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα 2013, σελ 146

αναφέρουν οι David και Wilson μελετώντας επιγραφές σε «εγγραμμένα» (inscribed) αρχαιολογικά τοπία, *«...αλλαγές στα μοτίβα της τοιχογραφίας (place marking) στην αρχαιολογική καταγραφή, υποδηλώνουν αλλαγές στις κοινωνικές συνθήκες και στα μοτίβα αντίστασης».*[2]

Υπάρχουν όμως και οι writers που αφήνουν πίσω τους το παράνομο στοιχείο και δρουν σε πλήρη συμφωνία με την αισθητική της εξουσίας. Είναι το νέο trend στις μεγαλουπόλεις, όπως η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη που παρόλη την εικαστική του αξία, δεν είναι τίποτα άλλο, παρά μια προσπάθεια ενσωμάτωσης αυτής της αστικής (υπο)κουλτούρας, ώστε να καταλήξει ένα φερέφωνο της μοδάτης επικρατούσας αισθητικής, όπως ο Che στα μπλουζάκια του Μοναστηρακίου. Σίγουρα δεν είναι κατακριτέο να ομορφύνεις την πόλη μέσω των τεράστιων τοιχογραφιών στις τυφλές όψεις, η πόλη όμως είναι οι άνθρωποι της και οφείλουμε να ενδιαφερθούμε πρώτα γι αυτούς κι ύστερα για τις μπανάλ και μουντές πολυκατοικίες. Είναι όμορφη άραγε η πόλη όταν κάτω από την πολύχρωμη πολυκατοικία άνθρωποι ψαχουλεύουν τα σκουπίδια;

«Το graffiti στην Ελλάδα, και αλλού, στις πιο ενδιαφέρουσες και επικίνδυνες στιγμές του, κατάφερε να γίνει έστω αποσπασματικά, το -τραυλό- σύννεφο καπνού μιας μικροαστικής νεολαίας που ήθελε να ζήσει, να κινδυνέψει και να επικοινωνήσει ενάντια στα φράγματα του ελεύθερου χρόνου της. Η «ενηλικίωση» της νεολαίας αυτής ούτε αυτονόητη ιστορικά είναι, ούτε από μόνη της μπορεί να κριθεί –και σίγουρα όχι απλά με κριτήρια καθαρότητας ή ξεπουλήματος. Το αν θα μπορέσει να εφεύρει τους συλλογικούς τρόπους να κοιτάξει πέρα από τα όρια του δήθεν «ελεύθερου χρόνου», στην εργασία και το εμπόρευμα και το αν θα δοκιμάσει να χρησιμοποιήσει τη δημιουργηκότητά της, ενάντια στους διαχωρισμούς της Τέχνης, για να αποπειραθεί να βανδαλίσει κι αυτούς τους κωλότοιχους, είναι έτσι κι αλλιώς κομμάτι από ένα στοίχημα μεγαλύτερο.»[3]

Μετά από 40 σχεδόν χρόνια, το graffiti, το αυθεντικό και ωμό graffiti, είναι αισθητό στις πόλεις, συνεχίζει ακόμα να επηρεάζει και να επηρεάζεται από τον τόπο στον οποίο βρίσκεται, να σοκάρει και να προκαλεί την κοινή γνώμη. Φυσικά δε βγήκε αλώβητο, ενέταξε στοιχεία και μιμήθηκε τεχνοτροπίες, μετασχηματίστηκε και εμπλουτίστηκε. Χρησιμοποίησε δηλαδή εκούσια ή όχι, τους μηχανισμούς ενσωμάτωσης της εξουσίας: ακριβώς όπως η εξουσία αποδέχεται στοιχεία από τα αιτήματα της αντίστασης με στόχο τη «φυσική» διάλυση της τελευταίας, έτσι και το graffiti πλησίασε την τέχνη. Πάντα, όμως, με τους δικούς του όρους.

2. Παυσανίας Καραθανάσης, Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα, academia.edu, σελ 25

3. Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500» σελ 36

Όσο και να ζοχαδιάζει τους αρχιτέκτονες, τον τελευταίο λόγο πάνω σ' ένα κτίριο τον έχει τόσο ο χρήστης του, όσο κι αυτός που το βλέπει καθημερινά, χωρίς απαραίτητα να το επιθυμεί. Μπορεί να φαίνεται απόλυτο ή και βίαιο, όμως σε μια κοινωνία που όπου οι εικόνες και τα πρότυπα επιβάλλονται εξίσου βίαια, όπου τα κτίρια γίνονται σύμβολα εξουσίας, ίσως να είναι ο μόνος τρόπος έμπρακτης αντίδρασης και προβολής μιας αντιπρότασης.

Άλλωστε, όλες οι επιφάνειες έχουν ίσα δικαιώματα στο βάψιμο.

"...Σεβασμός στους παλιούς - στους νέους ειρωνία" -δυστυχώς κάποιοι την είδαν και χάσαν την ουσία/ στη "χρυσή ευκαιρία" τώρα στα τηλέφωνά τους - η τέχνη του δρόμου στα σαλόνια κι από κάτω τ' όνομά τους/ μαγκιά τους ή ντροπή τους; πάρτο όπως θες/ φεστιβάλ μ' οργανωτές κάποιους που μέχρι χθες μας τρέχαν..."

-Παρεμβολές, "Δουλειές με μπογιές" 1999

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

βιβλία

- Γιαννακόπουλος Κώστας & Γιαννιτσιώτης Γιάννης, Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη, εκδόσεις Αλεξάνδρεια και Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα 2010
- Ελελεύ: Για το δικαίωμα στην πόλη, εκδόσεις Πολύτροπον, Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Αθήνα 2006
- Καλβίνο Ιταλό, Αόρατες πόλεις, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1983
- Κονδύλης Παναγιώτης, Η παρακμή του Αστικου Πολιτισμού: Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2007
- Ρέντζος Γιάννης, Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης. Διεπιστημονική, διαθεματική και διαπολιτισμική προσέγγιση του αστικού φαινομένου, Τυπωθήτω, Αθήνα 2006
- Σταυρίδης Σταύρος, Η διαφήμιση και το νόημα του χώρου, εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 1996
- Banksy, Ραδιενεργά γκραφίτι, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2006
- Cresswell Tim, In place/out of place: Geography, Ideology and Transgression, University of Minessota Press, Minessota 1996
- Douglas Mary, Purity and Danger: an analysis of the concepts of pollution & taboo, Routledge, London 1966
- Gell Alfred, Art and Agency: An anthropological theory, Oxford University Press, Oxford 1998
- Harvey David, Εξεγερμένες πόλεις, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα 2013
- Klein Naomi, No logo, Macmillan, London 1999
- Kreimer Juan Carlos, Αντικουλτούρα, Τα «κακά» παιδιά, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2007
- Maletzke Gerhard, Θεωρίες της μαζικής επικοινωνίας, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1991
- Miller Ivor, Aerosol Kingdom: Subway Painters of NYC, University Press of Missisippi, 2002
- Phillips A. Susan, Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A., University of Chicago Press, Chicago 1999
- Sennett Richard, The Conscience of the Eye: the design and social life of cities, Faber &Faber, London 1991
- Wimsatt William «Upski», Bomb the Suburbs, Soft Skull Press, Berkeley 2001

fanzine

- Ακατάληπτες Μουτζούρες , φεβρουάριος 2010, αυτόνομη πρωτοβουλία «Γραμμή 500»
- Βαλβίδα εκτόνωσης πιέσεων, τεύχη 3&5
- Πίσα! Overpainted Issue, χειμώνας 2012
- Σβήστο Αν Μπορείς

εργασίες

- Αβραμίδης Κωνσταντίνος, Graffiti Υποκουλτούρα: Η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη. Νοέμβριος 2009, Αθήνα, ΕΜΠ
-Δανιηλίδης Αλέξανδρος, Ο εξευγενισμός στα σύγχρονα αστικά κέντρα: Το παράδειγμα του Χάρλεμ, Ξάνθη 2011??, Δ.Π.Θ.
- Μάϊνα Άννα, Το γκραφίτι ως ενεργό στοιχείο του αστικού τοπίου: Αντισυμβατική και αυθόρμητη εικαστική έκφραση, ή υποκουλτούρα και βανδαλισμός, Ιούλιος 2006, ΕΜΠ
- Παρασκευόπουλος Αθανάσιος, Graffiti: Διεκδικώντας μια θέση στην αστική πραγματικότητα, Ξάνθη 2008, Δ.Π.Θ.
- Τσιντιράκος Οδυσσέας, «Συλλογική μνήμη και Προφορική ιστορία, Η παραδειγματική περίπτωση του Γρηγορίου Παπαλεξανδρή, Ιωάννινα 2011, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
- Kataras Alex, Advertising, Propaganda & Graffiti art, 2006, Saint Martin's College
- Gleaton Kristina Marie , Power to the People: Street art as an agency for change, University Of Minnesota, 2012

άρθρα

- Αγνώστου, Graffiti in the Death Strip: The Berlin Wall's first street artist tells his story, The Guardian, 3/4/2014
- Αγνώστου, Ο Ιάσων και η εργολαβτική εκστρατεία, derveniotis.wordpress.com 27/1/2011
- Αυγητίδου Αγγελική, La piazza è mia: Η πόλη ως διευρυμένο πεδίο καλλιτεχνικής πρακτικής, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011
- Βαρελάς Γιάννης «Η τέχνη του δρόμου», μια γνώμη, kaput.art magazine, 10/11/2010
- Γεωργίου Άλκηστη, KiDULT: ο street artist που βανδαλίζει ασύστολα πανάκριβους οίκους μόδας, Lifo free press, 24-

9-2012
- Γιαννοπούλου Έφη, Λαός και Κολωνάκι ή...τα όρια των Atenistas, Unfollow, 18/11/2013
- Δραγωνάς Πάνος, Γκάζι: ο εκλαϊκευμένος εξευγενισμός, stekiantipnoia.squat.gr, 4/1/2014
- Ηλιοπούλου Ειρήνη & Καραθανάσης Παυσανίας, From a buffer zone to a common space: The right to the city in a landscape of conflict, International Conference: Home for Cooperation, Nicosia buffer zone, 21-22/9/2012
- Κανελλοπούλου Χάρις, Εφήμερες δράσεις στο δημόσιο χώρο, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη
- Καραθανάσης Παυσανίας, Εξευγενισμός (gentrification), Γκραφίτι και Τέχνη του δρόμου: Σχέσεις και αντιθέσεις στη δημόσια σφαίρα του αστικού φαντασιακού, 16/11/2013, Athens Biennale: AGORA 2013
- Καραθανάσης Παυσανίας, Επίσημη μνήμη και graffiti: οι νοηματοδοτήσεις της πράσινης γραμμής της Κύπρου ως πεδίο διαπραγμάτευσης της κοινωνικής μνήμης
- Καραμπά Ελπίδα, Κούρος Πάνος, Το Αρχείο ως δημόσια τέχνη. Η επιτελεστική συνθήκη και η ανάληψη δημόσιας δύναμης, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011
-Κενανίδου Μαρία, Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος , Intellectum τεύχος 4, Μάϊος 2008
- Κουτούπης Γιώργος & Σακαλής Γιώργος, Ο δημόσιος χώρος στα χρόνια της βιο-πολιτικής ορθότητας, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη
- Κρεμμύδα Σοφία, Μεταξά Κυριακή, Σαραντάκη Χριστίνα, Μεταλλαγές του δημόσιου χώρου: η αλληλεπίδραση δημόσιου βίου και δημόσιου χώρου, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011
- Ντόβρος Βασίλειος, Η ουτοπία αναίρεσης των ορίων στον ιδιωτικό-δημοσιο χώρο και η μεταβολή τους μέσα από την αρχιτεκτονική πρακτική για την ανάδυση του κοινωνικού χώρου, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011
- Πάγκαλος Ορέστης, Το γκραφίτι ως πράξη ελευθερίας και επικοινωνίας στο χώρο, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011, Θεσσαλονίκη.
- Σατόγλου Παύλος, Εικαστικά δρώμενα στον αστικό χώρο, Πρακτικά Συνεδρίου «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται» 20-22/10/2011
- Χατζηστεφάνου Παναγιώτης, «Χιψτεροναζισμός», 2/12/2013, Το κουτί της Πανδώρας
- Anderson L. Colin, Going "All City": The spatial politics of graffiti, SHIFT Graduate journal of visual material culture, τεύχος 5, 2012
- Graeber David, Caring too much. That's the curse of the working classes, The Guardian, 26/03/2014

- Grech John, Empty Space: The reoccupation of Berlin, Radical History Review 83, 2002
- Hang Wu, Zhang Dali's Dialogue: Conversation with a City
- Hertzberg Daniel, "Balancing Act", The Wall Street Journal, 19-3-1981
- Juxtapoz magazine, «Pixo & Confusion: The changing face of Brazil's Pixa», 17/12/2008
- Lachmann Richard, Graffiti as career and ideology, 1988, The American Journal of Sociology vol 94, The University of Chicago Press
- Montefiore Clarissa Sebag , Graffiti tests the limits of free expression in China, 06/12/2013
- Sakellaropoulos Spyros, On the causes and significance of the December 2008 social explosion in Greece, Science & Society, vol. 76, No.3, Ιούλιος 2012
- Wood Josh, The maturing of Street art in Cairo, New York Times, 27/08/2011

ιστότοποι

- animalnewyork.com
- designwars.com
- graffiti.org
- graffitiinxanthi.gr
- jinxmagazine.com
- juxtapoz.com
- synthimata-graffiti.blogspot.gr
- en.wikipedia.org
- youtube.com
- streettips247.blogspot.gr/
- lightsleeper1.tumblr.com/

video

- The Wake up Call
- KiDULT No Gallery, No Master

- Bomb it!
- KiDULT Illegalize Graffiti
- New York Subway 1986 NYC

Οι εικόνες αλιεύτηκαν στο διαδίκτυο, τα φανζίν ενώ κάποιες (ιδιαιτέρως αυτές του Βερολίνου) προέρχονται από προσωπικό αρχείο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

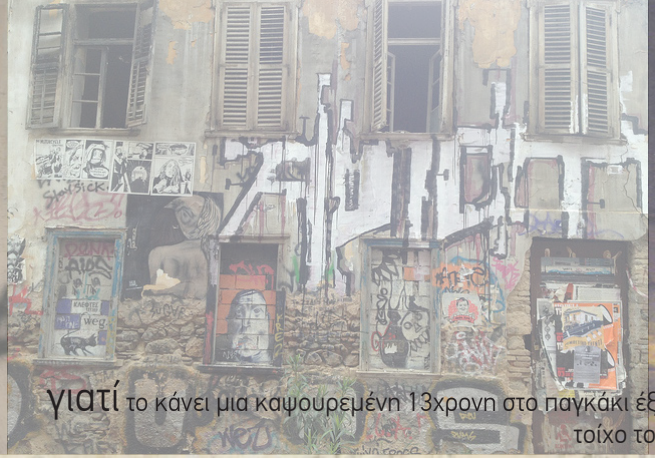
γιατί
είναι τα βαμμένα χέρια το επόμενο πρωί που σου θυμίζουν τη χθεσινοβραδινή αλητεία

Είναι graffiti γιατί
όταν γίνεται σωστά, δε χωράει σε βιογραφικά.

γιατί
ο τύπος που γνώρισες στο απέναντι μπαλκόνι παίζει να καταλήξει να σου κρατάει τσίλιες

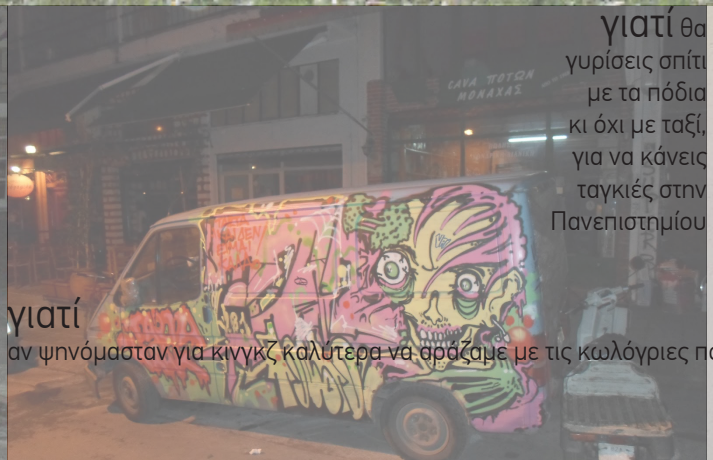
γιατί
είναι το πανκ ροκ
στην εποχή της
πληροφόρησης

γιατί
υπάρχουν
αυτοί που
χρειάζεσαι να
βάψεις μαζί
τους



γιατί
θα σε
δέσουνε
αλλά θα το
ξανακάνεις

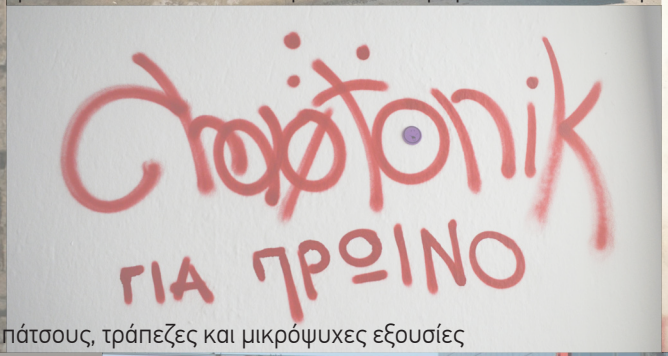
γιατί το κάνει μια καψουρεμένη 13χρονη στο παγκάκι έξω απ' το σχολείο της κι ένας πακιστανός χωρίς χαρτιά στον τοίχο του κρατητηρίου του γαμημένου ΑΤ στον Άγιο Παντελεήμονα



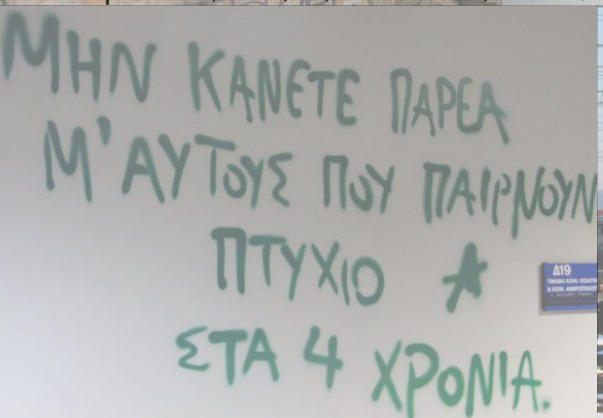
γιατί θα
γυρίσεις σπίτι
με τα πόδια
κι όχι με ταξί,
για να κάνεις
ταγκιές στην
Πανεπιστημίου

γιατί
αν ψηνόμασταν για κίνγκζ καλύτερα να αράζαμε με τις κωλόγριες που προσεύχονται για την επιστροφή του Κοκού

γιατί υπάρχουν παιδιά που δεν ονειρεύονται να μεγαλώσουν και να γίνουν ενάρετοι πολίτες



γιατί δε γουστάρουμε ιδιοκτησίες, μπάτσους, τράπεζες και μικρόψυχες εξουσίες



γιατί όσες προσπάθειες και να κάνουν να το απομονώσουν σε γκαλερί αυτό παραμένει στο δρόμο

γιατί σε είδα να περνάς από κει

γιατί

είναι η απαξίωση απέναντι στο αισθητικά αποδεκτό εργάκι που διαλέγει η σύζυγος ενός ελεγκτή για να ταιριάζει με τον απορροφητήρα της

γιατί δεν έχουμε τίποτα δικό μας, εκτός απ το χρόνο και τους δρόμους, όταν τα ξανακερδίζουμε

La
ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΟΝ
trēs
ΑΠΕΛΠΙΣΤΙΚ
Μηλαδή στη
χουντα
πως ηταν ε ;
HI
ΕΙΣΤΕ
ΓΚΕΥ
trybostartafire
do it
ΔΕ ΣΕ
SONY
ΚΑΤΩ ΤΑ ΞΕΡΑ ΣΑΣ ΑΠ' ΤΙΣ
ΚΑΤΑΛΗΨΕΙΣ
ΚΑΤΩ ΤΑ ΞΕΡΑ ΣΑΣ ΑΠ' ΤΙΣ ΖΩΕΣ ΜΑΣ
Eurobank
ΕΣΤΙΑ
ΑΝΟΜΙΑΣ

ΟΛΟΙ ΣΤΟΥΣ
ΔΡΟΜΟΥΣ
ΟΧΙ ΑΛΛΟ
ΣΩΣΙΜΟ
ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΗΣΑΜΕ
ΔΕ ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΚΑΝ ΠΟΤΕ

Το κείμενο που ξετυλίχτηκε πάνω στις φωτογραφίες ανήκει στον nda και πάρθηκε από το Πίσα overpainted issue