



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών
Πανεπιστημιακό Έτος: 2019-2020

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
του Θανάση Χουλιαρά
A.M.: 215604082023

«Τα μάτια της πόλης
Μία συνολική θεώρηση της Street Art. Η περίπτωση της Αθήνας»

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Διαμαντοπούλου

Τα μάτια της πόλης

Μία συνολική θεώρηση της Street Art. Η περίπτωση της Αθήνας

Περίληψη

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας θα επιχειρηθεί μια συνολική θεώρηση του φαινομένου της street art. Με στόχο την υπέρβαση μονοθεματικών, επιμέρους κριτικών προσεγγίσεων και των αντικειμενικών περιορισμών που αυτές θέτουν στην πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του φαινομένου, πέρα από μία ιστορική αναδρομή και καταγραφή καθοριστικών προδρομικών εκφράσεων, θα αναζητηθούν και θα αναδειχθούν στην διαλεκτική τους σύνδεση οι αισθητικές, κοινωνικές, πολιτικές αλλά και οικονομικές πλευρές σε μια απόπειρα ουσιαστικής ένταξης της street art στο συνεχές της ιστορίας της τέχνης, αποσαφήνισης του ρόλου της στην διαμόρφωση του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού και επισήμανσης του οργανικού χαρακτήρα της σύνδεσής της με την πόλη και την αστικοποίηση. Στο δεύτερο μέρος θα επιχειρηθεί η εφαρμογή του σώματος των συμπερασματικών θεωρητικών κατευθύνσεων για την διερεύνηση της περίπτωσης της Αθήνας, εστιάζοντας κυρίως στην περίοδο της κρίσης, κατά τη διάρκεια της οποίας, παρατηρήθηκε μια εκρηκτική ανάπτυξη της street art και διαμορφώθηκαν τα ιδιαίτερα εντόπια ταυτοτικά στοιχεία που κατέστησαν εφικτή μια μεγάλης κλίμακας διεθνοποίησή. Με την κριτική παρουσίαση αντιπροσωπευτικών καλλιτεχνών και των έργων τους και μέσα από την εισαγωγή του τρίπτυχου σχήματος έρωτας- θάνατος- εαυτός, που καθολικά διαπερνά τον χώρο της τέχνης και που στην συγκεκριμένη περίπτωση θα συναρτηθεί με τον «κύκλο ζωής» της ίδιας τη πόλης επιχειρείται η αποτίμηση του τρόπου με τον οποίο η street art επέδρασε στην αλλαγή της πολιτισμικής ταυτότητας της Αθήνας.

Μέρος Πρώτο. Μια συνολική θεώρηση της Street Art

Street art. Όροι και ορισμοί

Εκκινώντας από μια τυπική αρχική προσέγγιση, ως street art¹ μπορούμε να ορίσουμε κάθε μορφή τέχνης που αναπτύσσεται σε δημόσιους χώρους, με σημείο αναφοράς τον δρόμο, ως χωροταξικό αλλά και εννοιολογικό κατηγορημα. Ο όρος μπορεί να συμπεριλάβει τα graffiti, stencil, sticker art, wheat pasting και street poster art, video projection, καθώς και την παραποίηση ενός έργου τέχνης ή των σημάτων ενός δρόμου. Αν και η παρουσία έργων τέχνης στον χώρο και δη στον δημόσιο χώρο, και η αντικειμενική επίδρασή τους σε αυτόν και στα υποκείμενα που υπάρχουν και δραστηριοποιούνται εντός του, δεν αποτελεί κάτι πρόσφατο και φέρει ως φαινόμενο τη δική του αρχαιολογία, υπάρχει μια σαφής διάκριση μεταξύ αυτού και των μορφών τέχνης που μπορούν να ενταχθούν στον παραπάνω ορισμό της street art. Μια διάκριση, μάλιστα, που δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από μια θεωρητική προσέγγιση του ίδιου του χώρου, της ιστορικής προέλευσης και της αρχαιολογίας της πόλης και της έννοιας του αστικού (urban).

Σε κάθε περίπτωση, γύρω από τον όρο και πολύ περισσότερο γύρω από την έννοια της street art, έχει αναπτυχθεί μια συζήτηση που προεκτείνεται σε όλο το φάσμα της λεγόμενης αστικής δημιουργικότητας (urban creativity) και αναδεικνύει τόσο τον ιδιαίτερα σύνθετο ενδογενή χαρακτήρα της, όσο και το πολυδιάστατο και εν γένει συγκρουσιακό εξωγενές περιβάλλον, εντός του οποίου εκδηλώνεται ως φαινόμενο. Η αντιπαράθεση αφορά στην χρήση και ανάπτυξη των σχετικών λειτουργικών όρων και ορισμών που επιστρατεύονται με την επιδίωξη να κατηγοριοποιήσουν μερικώς αλληλεπικαλυπτόμενα πεδία καλλιτεχνικών πρακτικών. Οι πρακτικές αυτές ορίζουν ένα συνεχές, που περιγράφεται συνήθως με τους όρους graffiti, street art, public art, urban art, και μια πληθώρα προσεγγίσεων τοποθετεί σε διαφορετικό σημείο τα διακριτά σημεία διαχωρισμού, καθώς δεν υπάρχει ένα κοινά αποδεκτό πλαίσιο συμφωνίας.

¹ Στην παρούσα εργασία ο όρος 'street art' θα χρησιμοποιηθεί αμετάφραστος, καθώς η ελληνική μετάφραση 'τέχνη του δρόμου' δημιουργεί συγχύσεις και δεν αποδίδει με πληρότητα το εννοιολογικό περιεχόμενο του αγγλόφωνου όρου.

Μάλιστα, όπως θα παρατηρήσει ο Ulrich Blanchè, η ορολογική ασυμφωνία μπορεί να εμπεριέχει και γλωσσικές- πολιτισμικές παραμέτρους, όπως αυτές, φέρ' ειπείν, μπορούν να εντοπιστούν στη διαφοροποίηση μεταξύ των αγγλόφωνων και γερμανόφωνων προσεγγίσεων σχετικά με τους όρους που αφορούν στην street art. Άλλωστε η ίδια η street art, δεν ονομαζόταν πάντοτε street art αφού ο όρος αναδύθηκε και άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως μετά το 2005, σε μια απόπειρα κατηγορηματικής «ευθυγράμμισης» με την εξέλιξη των καλλιτεχνικών πρακτικών που διαμόρφωνε η post graffiti δυναμική στο ευρύτερο σύγχρονο περιβάλλον της urban art. Εν τέλει, ένας ακριβής και ουσιαστικός ορισμός της street art θα αφορούσε σε μια ανοιχτού και μη καταληκτικού τύπου προσέγγιση που θα αποτύπωνε τον δυναμικό και διαρκώς υπό διαπραγμάτευση χαρακτήρα της. Μια προσέγγιση δηλαδή που, όπως θα παρατηρήσει ο Blanchè, εμπεριέχει με κατηγορηματική επάρκεια ορισμένα δομικά προσδιοριστικά στοιχεία: η street art έχει επιτελεστικό (performative), site- specific και συμμετοχικό (participatory) χαρακτήρα, διαχωρίζεται από το graffiti και την public art, ενώ ταυτόχρονα η θέασή της γίνεται, σε συντριπτικό βαθμό πλέον, διαδικτυακά.

Παρά τον παραπάνω διαχωρισμό, η απαρχή αυτού που προσδιορίζεται ως σύγχρονη street art τοποθετείται στην ανάδυση του style writing graffiti στην πόλη της Νέας Υόρκης από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 70 ή, σύμφωνα με κάποιες καταγραφές, ενδεχομένως λίγο νωρίτερα, στην Φιλαδέλφεια. Στις ΗΠΑ, εξάλλου, έχει προϋπάρξει η «παράδοση» της εγγραφής- καταγραφής συνθηματικών στους τοίχους, για την οριοθέτηση της κατοχής του χώρου μεταξύ των συμμοριών, και ψευδωνύμων πάνω στα φορτηγά τρένα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '40. Αν και ο όρος graffiti, από το ιταλικό sgrafito (το οποίο με τη σειρά του προκύπτει από το ελληνικό *γράφειν*), αναφέρεται πρώτη φορά από τον Versani το 1564 για να περιγράψει, τα ευρέως διαδεδομένα την περίοδο της Αναγέννησης, σκαλισμένα μοτίβα στις προσόψεις των σπιτιών, ο Blanchè θα παρατηρήσει ότι η μελέτη της street art συνήθως δεν λαμβάνει υπόψιν αυτά τα ιστορικής και παραδοσιακής αναφοράς graffiti, αλλά αφορά κυρίως σε μια ανασκοπική καταγραφή του style writing graffiti. Η θεώρηση όμως της αρχαιολογίας της street art αποτελεί δομικό στοιχείο για μια σοβαρή μελέτη της ως φαινομένου και σαφώς δεν εξαντλείται στην απλή γραμμική παράθεση μιας

ιστορικής αναδρομής, ακόμα κι αν αυτή μπορεί από μόνη της να είναι ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική. Ουσιαστικός παράγοντας για την βαθύτερη κατανόησή της, αποτελεί μια σύλληψη που την εντάσσει οργανικά στο μεγάλο συνεχές της ιστορίας της τέχνης, εντοπίζοντας ταυτόχρονα τα όποια σημεία ασυνέχειας και επαναστατικών αλμάτων. Μια σύλληψη που εναρμονίζεται εν τέλει με την παρατήρηση του Gombrich ότι *‘το χρονικό ολόκληρο της τέχνης δεν είναι μια ιστορία τεχνικής προόδου, αλλά μια ιστορία αλλαγής ιδεών και απαιτήσεων’*². Από τις τοιχογραφίες της Altamira και του Lascaux, μέχρι τα ερωτικά μηνύματα, τις κατάρες, τα μαγικά ξόρκια και την πολιτική σάτιρα που ο Βεζούβιος διατήρησε στους τοίχους της Πομπηίας, και από τις αναγεννησιακές τοιχογραφίες σε δημόσιους χώρους μέχρι τα murales του κινήματος των τοιχογραφιών στο Μεξικό των αρχών του 20^{ου} αιώνα, γίνεται σαφές ότι η εγγραφή- καταγραφή στον τοίχο είναι κάτι παραπάνω από μια φοκλόρ διαχρονική τεχνική αποστολής και λήψης μηνυμάτων. Από την αρχαιότητα, οι βοσκοί χάραζαν τα αρχικά τους στα μάρμαρα, εγγράφοντας την παρουσία ή την έλευσή τους σε έναν τόπο. Πολλούς αιώνες αργότερα, υπογραφές ονομάτων θα χαράσσονταν σε αρχαία μνημεία, ως ανεξίτηλο αποτύπωμα των grand tour νεαρών διανοουμένων, όπως ο Lord Byron που θα χαράξει το όνομά του στον ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο. Την ίδια περίπου περίοδο, ο Joseph Kyselak (1799-1831) θα γίνει ο πρώτος επώνυμος αστικός «υπογραφέας» (tagger), τοποθετώντας συστηματικά την υπογραφή του σε τοίχους στον δημόσιο χώρο της Βιέννης αλλά και σε διάφορες πόλεις της αυστρουγγρικής αυτοκρατορίας. Το διαρκές φλερτ γλωσσολογίας και σχεδίου, σε τελική ανάλυση του Λόγου και της Αισθητικής, με τα δυσδιάκριτα μεταξύ τους όρια, είχε ξεκινήσει πολύ πριν την αναγνώρισή του στο style writing graffiti της δεκαετίας του 70, όντας ήδη γλωσσικά «ενσαρκωμένο» στο «τλανκονιλόα» (γράφω ζωγραφίζοντας) των Μάγιας και των Αζτέκων. Ο τυπογραφικός και ο εικονογραφικός πολιτισμός, η διαπλοκή του γράμματος και της εικόνας, όπως θα παρατηρήσει ο Jacques Rancière , θα παίξει πολύ σημαντικό ρόλο κατά την Αναγέννηση, θα αναβιώσει από την ρομαντική τυπογραφία με τις βινιέτες και τελικά θα βρει νέες καινοτόμες μορφές έκφρασης στο σώμα της σύγχρονης πόλης. Το έργο μάλιστα των τριών πρωτοπόρων μεξικάνων τοιχογράφων David Alvaro Siqueiros, Diego Rivera και Jose Clemente Orozco, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, δεν αποτελεί προπομπό μόνο της

² Ernst Hans Josef Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*, Μτφ. Κάσδαγλη Λ., Αθήνα, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 1998, σελ. 44.

σημερινής street art αλλά και του κατεξοχήν αστικού (urban) χαρακτήρα της. Άραγε τι θα άφηνε ως τοιχογραφική κληρονομιά μια Πομπηία του σύγχρονου κόσμου στο ενδεχόμενο απόφιας διατήρησης των καταγραφών της στον χρόνο μετά από μία απότομη και ολοκληρωτική της καταστροφή;

Όπως παρατηρούν διάφοροι μελετητές, δεν έχει γίνει μια αυστηρή και ολοκληρωμένη με ακαδημαϊκούς και αισθητικούς όρους προσέγγιση του φαινομένου της street art, καθώς, στις περισσότερες περιπτώσεις, οι προσεγγίσεις αφορούν είτε σε απλές καταγραφές που συνοδεύονται από συνεντεύξεις με τους δημιουργούς, είτε, στον βαθμό που επιχειρείται κάποια θεωρητική εμβάθυνση, αυτή έχει μονοσήμαντα κοινωνιολογικό χαρακτήρα. Επομένως το corpus των σχετικών μελετών κυριαρχείται από αποαισθητικοποιημένες και χωρίς καμία ουσιαστική τεχνοκριτική πρόθεση, προσεγγίσεις. Στο τελευταίο, βέβαια, καθοριστικό ρόλο έχει παίξει και η, μέχρι πρότινος, διαχρονικά αρτηριοσκληρωτική υποδοχή της street art από την «επίσημη» τεχνοκριτική, ιδίως σε ορισμένες της εκδοχές. Το graffiti, αν και έχει «εισέλθει» πλέον σε γκαλερί και μουσεία, παραμένει σε ένα βαθμό μη αποδεκτό και ακατανόητο όταν βρίσκεται στον δρόμο. Αυτό είναι αποτέλεσμα της συγκεκριμένης αισθητικής του, ιδιαίτερα των tags, αλλά και της συμβολικής και πραγματικής σύνδεσής του με την «ποιότητα» της καταστροφής και της αντίδρασης, χαρακτηριστικά της νεανικής κουλτούρας του graffiti, από τις πρώτες στιγμές της εμφάνισής του. Ακόμα πιο ατροφικές αναδεικνύονται οι προσεγγίσεις που επιχειρούν μια μελέτη της πολιτικής οικονομίας του φαινομένου.

Μια σύντομη ιστορική αναδρομή της σύγχρονης street art

Όπως θα παρατηρήσει ο Ορέστης Πάγκαλος, η πολιτική επικαιρότητα και το κοινωνικό πλαίσιο της δεκαετίας του '60 διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο για την εκκίνηση του φαινομένου του σύγχρονου graffiti. Σε πολιτισμικό επίπεδο, σημαντική ήταν και η επιρροή ριζοσπαστικών μουσικών εκφράσεων και κινημάτων που αναδύθηκαν και μαζικοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας και που, σε ορισμένες περιπτώσεις, απέκτησαν γρήγορα ανοιχτούς διαύλους επικοινωνίας με τον ευρύτερο χώρο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής. Η Νέα Υόρκη, ανέκαθεν παγκόσμια πόλη, η κατεξοχήν μητρόπολη, με ανθρώπους κάθε

εθνότητας, φυλής και θρησκείας να έχουν συγκεντρωθεί στο έδαφός της, αποτέλεσε τον προνομιακό χώρο για την σχηματοποίηση και την έκρηξη αυτής της νέας μορφής αστικής δημιουργικότητας. Νεοεισερχόμενες μεταναστευτικές ομάδες, κυρίως αφροαμερικανών και ισπανόφωνων στριμώχτηκαν σε υποβαθμισμένες περιοχές της πόλης. Η έλευση της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης του 1973-74 επέτεινε την πορεία γεωγραφικής και κοινωνικής αποκοπής των περιοχών αυτών, οδηγώντας τις στην πλήρη γκετοποίηση. Όταν οι νέοι των γκέτο³ ξεκίνησαν να γράφουν πρώτα τα ονόματά τους, συνοδευόμενα συνήθως από τον αριθμό της διεύθυνσης κατοικίας τους, στους τοίχους και τα τρένα της πόλης, επιτελούσαν αυθόρμητα μια αισθητική δράση που, επί της ουσίας, στόχο είχε την αναχαίτιση της τάσης εξαφάνισης του υποκειμένου στο σύγχρονο άστυ, πολλώ δε μάλλον στον γκετοποιημένο εκφυλισμό του. Οι writers αυτοί⁴, αναζητώντας ή και επανεφευρίσκοντας, την ταυτότητά τους μέσα στην πόλη, δημιούργησαν ένα δικό τους αξιολογικό σύστημα, κανόνες και ηθικούς κώδικες. Τα graffiti έγιναν τα υπόγεια ρεύματα της πόλης. Οι εγγραφές δε, πάνω στα τρένα, με την επακόλουθη δυνατότητα εκτεταμένης μεταφοράς του «μηνύματος», ενέχουν μια δομική ποιότητα συναλλαγής με την πόλη. Από τις 19 Ιουλίου του 1900, που εγκαινιάστηκε ο μητροπολιτικός σιδηρόδρομος του Παρισιού και καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, η σύγχρονη πόλη, σε σημαντικό βαθμό, καθορίστηκε από την τροποποίηση που επέφερε το τρένο στους όρους της σχέσης μεταξύ του χώρου και του χρόνου πάνω στο αστικό πεδίο. Μια απλή ανασκόπηση στους τίτλους διαφόρων βιβλίων που αφορούν σε μελετητικές προσεγγίσεις του style writing graffiti, με λογοπαιγνιακές αναφορές όπως 'Taking the train', 'Writing from the underground' και 'Mass transit art', αρκεί για να καταδείξει τον κεντρικό χαρακτήρα της παρουσίας και της «αξιοποίησης» του τρένου.

³ Οι καταγραφές αφορούν σε ηλικίες 9-16 χρονών.

⁴ Ο όρος writing χρησιμοποιήθηκε πριν από τον όρο graffiti.



Εικόνα 1. Χαρακτηριστικό σημείο της περιοχής Shoreditch στο Λονδίνο

Το «υπόγειο» στυλ του graffiti, ως μια αποθέωση της σοφιστείας του McLuhan ότι «το μέσο είναι το μήνυμα», κόμιζε κάτι ζωντανό και πρωτοποριακό ως μορφή, αισθητική και δράση σε μια περίοδο που ο χώρος της τέχνης εξαντλούσε τις προηγούμενες κινητήριες δυνάμεις του. Έτσι, περίπου καμιά δεκαετία μετά τους πρώτους «βομβαρδισμούς» υπογραφών, ο Jean Michel Basquiat γινόταν ένας από τους πρώτους superstar του νέου στυλ, οι New York Times έκαναν αφιέρωμα στον Taki183⁵ και η αγορά της τέχνης εν γένει αναπροσαρμοζόταν στα νέα δεδομένα. Στα έργα του Basquiat εμφανίζονται συχνά πολλά από τα κατεξοχήν εικαστικά μοτίβα του graffiti και της street art, όπως η απεικόνιση κρανίων, αλλά και του στέμματος, που είναι πολύ σύνηθες να τοποθετείται πάνω από τις επιγραφές ονομάτων στον δρόμο για να αποτυπώσει την καλλιτεχνική και χωροταξική υπεροχή του writer. Πιο σημαντικό όμως είναι ότι η επισκόπηση της εργογραφίας του καλλιτέχνη απογυμνώνει ένα νήμα που συνδέει τον

⁵ Ο ελληνικής καταγωγής Taki183 ήταν ο πρώτος πραγματικά διάσημος writer στην Νέα Υόρκη.

Caravaggio, τον Picasso, τον Pollock και τον Kline με τους bebop jazz αυτοσχεδιασμούς, τον μελωδικό παροξυσμό του no wave και την cut up λογοτεχνική τεχνική του William Burroughs, αποκαλύπτοντας τον συνθετικό-συμπυκνωτικό αισθητικό και μορφολογικό χαρακτήρα, που φέρει εκ των πραγμάτων αυτή η ώσμωση γραμμάτων, λόγου και εικόνας. Αυτό που υπήρχε ως σπόρος από την, εξ ανάγκης, γρήγορη επιτέλεση παράνομων street art εγγραφών, ανέπτυξε σταδιακά όλα τα συστατικά του στοιχεία, σε σημείο που η ένταξή του στην ιστορία, όσο και στην αγορά της τέχνης, να είναι αδιαμφισβήτητη.



Εικόνα 2. Tag του θρυλικού Taki183 επάνω σε συρμό τρένου

Εν μέρει, ως αντίδραση στα παραπάνω, μέσα από τη δυναμική της ίδιας της εσωτερικής του διεργασίας, το graffiti μετεξελίχτηκε σε αυτό που χαρακτηρίστηκε αργότερα ως post graffiti και που τελικά οδήγησε σε μορφές και πρακτικές που περιγράφονται σήμερα μέσα από τον γενικότερο όρο 'street art'. Η ευρεία χρήση της τεχνικής του stencil και η ενίσχυση μιας τάσης πολιτικοποίησης αποτέλεσαν ποιοτικά σημεία καμπής. Άλλωστε το stencil έχει τις ρίζες του στην παράδοση της πολιτικής και κοινωνικής διαμαρτυρίας και προπαγάνδας και τεχνοκριτικά θα μπορούσε να κωδικοποιηθεί ως μια σύνθεση της protest art με την art deco. Τα πρώτα stencil εμφανίζονται στον ισπανικό εμφύλιο, την Ιταλία του Μουσολίνι και την Λατινική

Αμερική, ιδίως στο Μεξικό. Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση επιδίωξης πολιτικού νοήματος μέσα από αισθητικά μέσα αποτελεί η αντιφασιστική ομάδα White Rose, η σύντομη δράση της οποίας έλαβε χώρα στην ναζιστική Γερμανία. Η σύγχρονη «επανεισαγωγή» του stencil εκκινεί, σε σημαντικό βαθμό, εκ νέου από πολιτικές-κινηματικές αφετηρίες. Χαρακτηριστικά, ο Γάλλος Blek le Rat, ένας από τους πρωτοπόρους σύγχρονους street artists, δηλώνει σταθερά την επιρροή που άσκησαν πάνω του τα πολιτικά stencil της περιόδου του Μάη του '68. Ο συνδυασμός των τεχνικών πρακτικών και του πολιτικού πρόσημου της street art και του φαινομενικά ελευθεριάζοντος πλαισίου του διαδικτύου και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης επέφερε πλείστες αποτιμήσεις για την έλευση ενός εκδημοκρατισμού στην τέχνη, συνοδευόμενες από την ανάδυση μιας σχετικής εναλλακτικής ορολογίας. Όροι όπως culture jamming, subvertising και activism, επιδίωξαν να αποτυπώσουν την εγγενή εναντίωση της street art στην κυρίαρχη ιδεολογία και κουλτούρα. Παράλληλα όμως, ως μια ακόμη καταγραφή απόπειρας μεταστροφής και ενσωμάτωσης, το stencil και γενικά οι πρακτικές της street art αξιοποιούνται ευρέως στο εταιρικό κόσμο για την χάραξη guerrilla marketing στρατηγικών.

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Ο Johannes Stahl, για να προσεγγίσει τον σύνθετο χαρακτήρα της street art, αξιοποίησε μια αρκετά παλιότερη, απλή, αλλά εν τέλει διεισδυτική περιγραφή-ορισμό του φωτογράφου, συγγραφέα και καλλιτέχνη του μεσοπολέμου Brassai. Ο Brassai το 1933, συσχετίζοντας τις σκαλισμένες επιγραφές (graffiti) στους τοίχους του Παρισιού του καιρού του με τις αντίστοιχες της Πομπηίας, τις χαρακτήρισε ως μια «μπάσταρδη τέχνη των κακόφημων δρόμων» (bastard art of backstreets). Η χρήση της λέξης «μπάσταρδη» αποδεικνύεται ιδιαίτερα οξυδερκής, καθώς φέρνει στο προσκήνιο την σύνθεση των μέσων και των πρακτικών δημιουργίας, που θα χαρακτηρίσουν τους επιγόνους εκείνων των παρισινών επιγραφών. Παράλληλα, η «τοποθέτηση» αυτών πρωτόλειων graffiti στους «κακόφημους δρόμους» θα προσδώσει το εγγενές παραβατικό πρόσημο. Όπως θα παρατηρήσει ο Stahl, στην αντίληψη του Brassai, η τέχνη και ο δρόμος συνάπτουν μια σχέση αντιθέτων. Ο ίδιος θα χαρακτηρίσει το αποτέλεσμα της ως μεικτογενές (mongrel). Οι αντιθετικοί όροι 'street' και 'art' είναι σαν να ακυρώνουν ο

έναν τον άλλον, όπως κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τα συμβαλλόμενα μέρη του όρου anti-art. Επομένως, η διαλεκτική σύνθεση των αντιθετικών αυτών όρων έχει σταθερά δυναμικό χαρακτήρα.

Σύμφωνα με τον Blanchè, η street art και η performance art ως per se -μη αγοραίες μορφές τέχνης- αποτελούν έκφραση μίας αντικαταναλωτικής στάσης, καθώς και οι δύο στέκονται κριτικά στην λειτουργία του καλλιτεχνικού έργου ως εμπορεύματος. Παρά ταύτα, όπως συνεχίζει ο ίδιος, η ίδια η πραγματικότητα ειρωνικά αμφισβήτησε πολύ γρήγορα τον παραπάνω μη αγοραίο χαρακτήρα, με την αγορά τέχνης να εφευρίσκει νέες μεθόδους και τρόπους εμπορευματοποίησης του καλλιτεχνικού έργου. Η σταδιακή και διαρκώς αυξανόμενη αποδοχή και «νομιμοποίηση» ή η νομιμοποίηση της street art και η εμπέδωση της προστιθέμενης αξίας, που αυτή μπορεί να κομίσει, έχει οδηγήσει ακόμα και στη θεσμική, ιδίως σε επίπεδο τοπικής διοίκησης, και συστηματική συντήρηση, διατήρηση ή και αποκατάσταση επιλεγμένων street art έργων. Στον αντίποδα, έχει πυροδοτηθεί μια έντονη συζήτηση μεταξύ ορισμένων καλλιτεχνών αλλά και κοινωνικών φορέων και κινημάτων, για την αναζήτηση και ανάπτυξη στρατηγικών που μπορούν να αναχαιτίσουν την εμπορευματική αξιοποίηση της street art.⁶ Λαμβάνοντας υπόψιν πλευρές όπως οι παραπάνω, η Heike Derwanz, στο βιβλίο της 'Street Artists, careers on the Art and Design Markets' παρέχει μια εκτεταμένη και σε βάθος μελέτη του καλλιτεχνικού ιστορικού φαινομένου της street art, όπως αυτό διαμορφώθηκε με την έλευση της νέας χιλιετίας. Η Derwanz θεωρεί πως ο επονομαζόμενος «κόσμος της street art» συγκροτεί ένα διεθνικό δίκτυο που οφείλει να μελετηθεί στη βάση τεσσάρων κοινωνικών πεδίων δραστηριότητας, αυτών του δρόμου, των μέσων επικοινωνίας, αλλά και της αγοράς της τέχνης και του design.

Ο επιτελεστικός και συμμετοχικός χαρακτήρας της street art αποτυπώνεται στο γεγονός ότι ένας συνδυασμός του τόπου εκτέλεσης και του βαθμού επικινδυνότητας εντάσσεται στα αξιολογικά στοιχεία των έργων της, καθιστώντας την διαδικασία δημιουργία τους, πέρα από καλλιτεχνική έκφραση, ταυτόχρονα παιχνίδι και περιπέτεια. Όπως θα παρατηρήσει η

⁶ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του καλλιτέχνη BLU στο Βερολίνο, καθώς και μέρος της δράσης της ομάδας 1UP και Berlin Kidz

Ευαγγελία Διαμαντοπούλου:

‘ο καλλιτέχνης δίνει ζωή στο έργο του προεκτείνοντας, στην πραγματικότητα την δική του ζωή, έτσι ώστε να βιώσει ο ίδιος την μαγεία και την ομορφιά της πολλαπλής εναλλαγής θέσεων, κινήσεων και ρόλων, και αναπτύσσοντας μια σχέση ερωτική, να παραδοθεί στον γοητευτικό χροχρόνο του παιχνιδιού. Η ανάδειξη του ερωτικού στοιχείου είναι σημαντική, καθώς προϋποθέτει την παρουσία και λειτουργία του σώματος. Από τη σωματική πράξη του παιχνιδιού, οδηγούμαστε στην σωματική πράξη που εκτελεί ο καλλιτέχνης, όταν πάλλεται μπροστά από το εικαστικό του πεδίο, για να φιλοτεχνήσει τον δικό του όμορφο κόσμο, με χρώματα, μορφές και δράση, που αντανακλούν το προσωπικό γούστο και την προσωπική επιθυμία⁷.

Στην street art, το εικαστικό πεδίο επεκτείνεται στις διαστάσεις του συνολικού τρόπου ύπαρξης της πόλης. Επομένως όπως θα παρατηρήσει ο Πάγκαλος, περισσότερο από εικαστική δημιουργία, μέρος της έκφρασης μέσα απ’ το graffiti είναι η βίωσή του, η ενέργεια της συμμετοχής στον κόσμο του, η συνολική δραστηριότητα, η συλλογική βίωση, η ανακάλυψη της πόλης και του κόσμου μέσα από αυτό και η αίσθηση της δυνατότητας αλλαγής του, η αίσθηση της ελευθερίας, του οραματισμού, ενώ επιπρόσθετα είναι και αναμέτρηση με μια σειρά εξουσίες.

Αν και, σύμφωνα με πολλές προσεγγίσεις, η street art οφείλει να είναι εξ ορισμού άνευ παραγγελίας, μη θεσμοθετημένη και αυτοεξουσιοδοτούμενη, το ζήτημα της ανάθεσης και της νομιμότητας φαίνεται πως συγκροτεί ένα ασαφές και σύνθετο πλαίσιο που, ως καθολική προσδιοριστική συνθήκη, είναι ανεπαρκές και βρίσκεται διαρκώς υπό αίρεση. Όπως θα παρατηρήσει ο Peter Bengtsen, το νομικό πλαίσιο που αφορά στην street art δεν είναι ίδιο σε όλες τις χώρες του κόσμου, αντανακλώντας από περίπτωση σε περίπτωση ζητήματα όχι μόνο νομικής αλλά και πολιτισμικής τάξης και κληρονομιάς. Για παράδειγμα ενώ η street art είναι καταρχάς παράνομη στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ, είναι τουλάχιστον τυπικά νόμιμη σε χώρες όπως η Κίνα ή οι περισσότερες χώρες της Λατινικής Αμερικής. Περιπτώσεις όπως του Le Mur, ενός «μουσείου» σε δημόσιο χώρο για την έκθεση και ανάδειξη της αστικής (urban) τέχνης στο Παρίσι, αναδεικνύουν τον συνθετότερο χαρακτήρα που αποκτά πλέον το δίπολο

⁷ Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, *Η Τέχνη του μπιλιάρδου*, Αθήνα, Εκδόσεις Ταξιδευτής, 2010, σελ. 21.

θεσμοθετημένο – μη θεσμοθετημένο στο πλαίσιο της σύγχρονης street art. Παράλληλα, οι περισσότεροι καλλιτέχνες «τοποθετούν» τα έργα τους σε αναμενόμενες για την εμφάνιση της street art περιοχές, δηλαδή συνήθως σε πρόσφατα εξευγενισμένα μέρη της πόλης, όπως χαρακτηριστικά αυτό μπορεί να εντοπιστεί στην σύγχρονη πραγματικότητα πόλεων, όπως το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη ή το Βερολίνο. Αντιθέτως, στις ιδιαίτερα φτωχές ή ιδιαίτερα πλούσιες περιοχές των πόλεων, που για διαφορετικούς λόγους, η παρουσία της street art θα κρινόταν περισσότερο αναγκαία, αυτή, σε πολλές περιπτώσεις, είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Τίθεται, επομένως, εκ νέου και με αντιφατικούς όρους το ζήτημα της πρόσληψης του έργου τέχνης, καθώς αυτές οι, περισσότερο ή λιγότερο, άτυπες υπαίθριες γκαλερί των μητροπόλεων, επί της ουσίας, ακυρώνουν ή τουλάχιστον αποδυναμώνουν το *εκτός μουσείου* πρόταγμα της street art. Η Αθήνα δείχνει να ακολουθεί σε ένα βαθμό την παραπάνω τάση, αν και η γεωγραφία της αθηναϊκής street art οφείλει σαφώς να εξεταστεί σε μεγαλύτερο βάθος ούτως ώστε να προσδιοριστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Άλλωστε ο site specific χαρακτήρας, που αποτελεί ενδογενές στοιχείο για την street art, δεν εκφράζεται μόνο στο μικροεπίπεδο του τοίχου, αλλά αντιθέτως, διαβαθμιζόμενος σε μια ποσοτική και κυρίως ποιοτική κλίμακα, εκ των πραγμάτων, επεκτείνεται στο μακροεπίπεδο της πόλης και της πολιτισμικής της ταυτότητας. Πολύ δε περισσότερο, που η φύση των πρακτικών της και η διαπλοκή τους με το αστικό πεδίο έκφρασής τους, καθώς και η αμφιτροφοδοτούμενη εκατέρωθεν παραγωγή νοημάτων, ωθούν σε περαιτέρω θεωρητικές αναζητήσεις.

Το Κίνημα των τοιχογραφιών στο Μεξικό

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αυτό που ονομάστηκε Κίνημα των Τοιχογραφιών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στο Μεξικό αποτελεί μάλλον την σημαντικότερη προδρομική έκφραση της σύγχρονης street art, όντας ταυτόχρονα και ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα στην ιστορία της τέχνης, παίζοντας ιδιαίτερα καταλυτικό ρόλο σε αυτό που κατά τη διάρκεια του αιώνα θα χαρακτηριζόταν ως 'σύγχρονη τέχνη'. Δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι η σύγχρονη street art εν πολλοίς βασίστηκε στις τεχνικές και τους διαχρονικούς πειραματισμούς των muralistas. Πέρα από την παρουσία των έργων στον δημόσιο χώρο και τις προφανείς αναφορές που μπορούν να εντοπιστούν σε αντίστοιχα κινήματα πολιτικών ή μη τοιχογραφιών

σε διάφορα σημεία του κόσμου, η άμεση ή έμμεση επιρροή που άσκησαν οι Μεξικανοί τοιχογράφοι απλώνεται καθολικά σε όλο το φάσμα των μορφών της street art και των προσδιοριστικών της στοιχείων, από τα θεματικά της μοτίβα μέχρι τον ίδιο τον αστικό χαρακτήρα της⁸. Οι Μεξικανοί τοιχογράφοι επιδίωκαν να δημιουργήσουν μια σύγχρονη τέχνη που θα συνέδεε την έννοια της ανθρωπότητας με τον σφυγμό ενός σύγχρονου, ισχυρού, βιομηχανικού κόσμου. Στο επαναστατημένο μετααποικιακό Μεξικό, έμπαινε στην ημερήσια διάταξη, εν μέσω σφοδρών συγκρούσεων, το ζήτημα της αναζήτησης και οικοδόμησης μιας εθνικής ταυτότητας που θα έκοβε τον ομφάλιο λώρο του ευρωπαϊκού αποικιακού πολιτισμού. Μέσα από μία προσπάθεια επανασύνδεσης με την προκολομβιανή παράδοση της χώρας, επιδιώχθηκε η δημιουργία μιας εθνικής τέχνης που, όπως αναφέρει ο Siqueiros στο μανιφέστο του 'Τρεις εκκλήσεις στους ζωγράφους της Αμερική', ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για την μετάβαση σε μια ισχυρή παγκόσμια τέχνη. Κομβική φυσιογνωμία στην εξέλιξη του κινήματος των τοιχογραφιών ήταν ο Jose Vasconcelos που, το διάστημα που διετέλεσε υπουργός Δημόσιας Παιδείας, εγκαινίασε ένα εκτεταμένο πρόγραμμα αναθέσεων σε καλλιτέχνες για την δημιουργία πολυάριθμων μεγάλης κλίμακας τοιχογραφιών σε κρατικά κτήρια και δημόσιους χώρους. Παρά τον επίσημο χαρακτήρα, εντός των αναθέσεων αυτών εκδηλώθηκαν έντονες ιδεολογικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις που σε κάποιες περιπτώσεις εξελίχθηκαν και σε ανοιχτά βίαια επεισόδια⁹, τα οποία οδήγησαν τελικά στην διακοπή του προγράμματος, μετά και την υπουργική αντικατάσταση του Vasconcelos. Το βασικότερο άμεσο καλλιτεχνικό ζήτημα που αντιμετώπισαν οι muralistas ήταν η διαμόρφωση της διαφοράς στην αντίληψη της ζωγραφικής σε καβαλέτο και της δημιουργίας τοιχογραφίας. Ως ακόμα πιο σημαντικό και σύνθετο, προέβαινε το ζήτημα της αναζήτησης μια νέας θεματολογίας που θα ολοκλήρωνε την σχηματοποίηση της νέας τέχνης. Η τριάδα των Siqueiros, Rivera, Orozco, αν και ορμώμενη από

⁸ Ο Siqueiros χαρακτηριστικά αναφέρει ότι: «στις νεανικές καλλιτεχνικές συζητήσεις των χρόνων, μεταξύ 1916-1918, ο παραδοσιακός μπόέμ, ο 'πορφυριανός' και αποικιοκρατικής αντίληψης διανοούμενος- ο οποίος μόνιμα γονάτιζε μπροστά στα διάφορα ευρωπαϊκά πολιτιστικά ρεύματα- είχε πλέον οριστικά αντικατασταθεί από τον καλλιτέχνη της πόλης. Έναν καλλιτέχνη- πολίτη που ενδιαφέρεται για τα προβλήματα των ανθρώπων, έτοιμο να υιοθετήσει μια μαχητική στάση απέναντι στην πολυπλοκότητα του παγκόσμιου πολιτισμού». Philip Stein, *Siqueiros, η ζωή και το έργο του*, Μτφ. Παπαρήγα Β., Αθήνα, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 2009, σελ. 53.

⁹Χαρακτηριστική είναι πολιτική-ιδεολογική αντιπαραθέση μεταξύ Siqueiros και Tamagio. Ο Siqueiros μάλιστα, είχε πάντα μαζί του κατά τη διάρκεια της δουλειάς του ένα περίστροφο το οποίο και χρησιμοποίησε για εκφοβισμό κατά την διάρκεια μιας πολυμελούς βίαιης επίθεσης σε βάρος του. Philip Stein, *Siqueiros, η ζωή και το έργο του*, ό.π., σελ. 77.

το αναγεννησιακό πρότυπο της τοιχογραφίας -το πρότυπο που με την αρχετυπική αριστοτελική έννοια ορίζει και τον πολιτικό, αστικό χαρακτήρα της, σε σημαντικό βαθμό επανακαθορίζουν την έννοια της πρόσληψης και της λειτουργίας του καλλιτεχνικού έργου στον δημόσιο χώρο. Οι Siqueiros- Rivera θα συναρτήσουν το γλυπτό και ζωγραφικό έργο εξωτερικού χώρου με τον κινούμενο θεατή, μέσω της εισαγωγής του στοιχείου της πολυγωνικότητας, επιτυγχάνοντας έτσι, ιδίως στην περίπτωση του Siqueiros, ένα «κινηματογραφικό» εφέ, αποτέλεσμα που δημιουργούσε νέους όρους οργανικής σύνδεσης του έργου με το αστικό πεδίο, επηρεάζοντας πολλούς μεταγενέστερους τοιχογράφους, αλλά και γκραφιτάδες. Η συνηθισμένη στις μεξικάνικες τοιχογραφίες σαρδόνια calavera, δηλαδή το «χαμογελαστό» κρανίο του νεκρού, θα γίνει ένα ευρύτατα διαδεδομένο σύμβολο στην σύγχρονη street art¹⁰. Η εικαστική ενσωμάτωση του corrido¹¹, στα έργα του Rivera, που σκοπό είχε την εκλαϊκευμένη απεύθυνσή τους σε ένα κοινό που σε σημαντικό βαθμό ήταν αναλφάβητο και που ήταν συνηθισμένο να αντλεί την γνώση μέσα από στίχους και τραγούδια, αποτελεί πολύτιμη παρακαταθήκη για την κωδικοποίηση και συμπύκνωση του μηνύματος που μεταφέρει, ιδίως η stencil εκδοχή της street art, με την αξιοποίηση ή αλλοίωση δημοφιλών εικονιστικών μοτίβων. Καθόλου τυχαία, η πόλη της Νέας Υόρκης αφουγκράστηκε και αφομοιώσε, όχι βέβαια χωρίς συγκρούσεις, το ρηξικέλευθο καλλιτεχνικό μήνυμα των muralistas. Η ένταση της αστικοποίησης την καθιστούσε δυνητικά ως ένα προνομιακό πεδίο έκφρασης των αισθητικών τους προταγμάτων. Την δεκαετία του 40, παρατηρείται μια αναβίωση του κινήματος των τοιχογραφιών, ενώ έχει ήδη προηγηθεί το 1931 η μονοθεματική έκθεση έργων του Rivera στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (MOMA), μόλις η δεύτερη αντίστοιχου χαρακτήρα έκθεση στην ιστορία του μουσείου. Ο Siqueiros θα ζήσει και θα εργαστεί για ένα διάστημα στην πόλη, όπου θα πειραματιστεί έντονα με νέες μεθόδους και τεχνικές που περιλαμβάνουν την χρήση εκτοξευτήρων χρωμάτων πυροξυλίνης και νιτροκυτταρίνης. Το εργαστήριό του έγινε διάσημος πόλος έλξης για πολλούς νέους καλλιτέχνες. Ο νεαρός και άσημος τότε Jackson Pollock γοητεύτηκε από το εργαστήριο και την δημιουργική αντίληψη του Siqueiros, κάτι που, όπως ο ίδιος λέει, επηρέασε αρκετά την πορεία του έργου του. Μεθοδολογικά, αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς στον αφηρημένο

¹⁰ Το κρανίο είναι από τα κλασικά απεικονιστικά μοτίβα του Jean Michele Basquiat.

¹¹ Πρόκειται για παραδοσιακό μπαλαντοειδές μουσικό τετράστιχο.

εξπρεσιονισμό μπορούν να εντοπιστούν πολλά από τα δομικά στοιχεία της ανάδυσης του style writing graffiti. Αν και το κίνημα των τοιχογραφιών, και ιδίως ο Siqueiros, ανέπτυξε μια έντονη πολεμική απέναντι στην αφηρημένη ευρωπαϊκή ζωγραφική της περιόδου, προτάσσοντας τον *ρεαλισμό*, αυτή αφορούσε περισσότερο στο ουσιαστικό μήνυμα του περιεχομένου και όχι στα μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων, στα οποία οι καλλιτέχνες του κινήματος επέδειξαν μεγάλη τολμηρότητα. Κατά κάποιο τρόπο, η συνολική αισθητική αντίληψη του «συγκεκριμένου» των muralistas τροφοδότησε το «αφηρημένο» μεταγενέστερων καλλιτεχνών, το έργο των οποίων έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εμφάνιση της σύγχρονης street art στην Νέα Υόρκη¹².

Σε μια τοιχογραφία του¹³, ο Rivera χρησιμοποιεί μια φωτογραφία που τον απεικονίζει, ως μοντέλο για μια αυτοπροσωπογραφία του. Στο έργο αυτό, ο καλλιτέχνης εισάγει στον αφηγηματικό του κύκλο την έννοια του μοντέλου του αναγεννησιακού καλλιτέχνη. Προβάλλει έναν καθολικό καλλιτέχνη που, ως ζωγράφος, γλύπτης και αρχιτέκτονας, είναι σε θέση να κατανοήσει και να φέρει σε πέρας την δημιουργία ενός σύγχρονου gesamtkunstwerk που μοιάζει πρόγονος της λεφεβριανής σύλληψης της πόλης ως του πιο ολοκληρωμένου έργου τέχνης.

Πόλη, Τέχνη και πολιτική

Σύμφωνα με τον Henri Lefebvre, ο χώρος είναι πολιτικός και ιδεολογικός, *είναι, κατά λέξη, μια παράσταση γεμάτη ιδεολογία*. Αντίστοιχα, ο όρος 'πόλη' έχει μια εικονική και συμβολική ιστορία που είναι βαθιά ενσωματωμένη στην αναζήτηση πολιτικών νοημάτων. Είναι το μέρος όπου όλα τα είδη και οι τάξεις των ανθρώπων αναμειγνύονται, πολλές φορές απρόθυμα και

¹² Ο Philip Stein αναφέρει ότι ο Siqueiros διατύπωσε την άποψη ότι, μετά από την Μεξικανική Επανάσταση, οι ζωγράφοι είχαν υιοθετήσει τον *ρεαλισμό*, ενώ οι αρχιτέκτονες είχαν επιλέξει τον δρόμο του *στυλ*, αναπτύσσοντας το νεοαποικιακό *στυλ* ή αλλιώς το «μεξικανικό αποικιακό *στυλ*». Ούτε οι αρχιτέκτονες του «στείρου αποικιακού *στυλ*» ούτε οι «λειτουργιστές» του Λε Κορμπιζιέ θεωρούσαν πως ταίριαζε να συμπεριλάβουν την τέχνη στις κτηριακές κατασκευές τους. Οι αρχιτέκτονες του μεξικανικού *στυλ* υποστήριζαν πως οι τοιχογραφίες του νέου μεξικανικού κινήματος τέχνης δεν ταίριαζαν με την αρχιτεκτονική τους. Από την άλλη, οι λειτουργιστές διατείνονταν ότι η αρχιτεκτονική έχει τη δική της εικαστική οντότητα, κι έτσι δεν υποστήριζαν την προσθήκη της ζωγραφικής σε αυτήν. Έχει ενδιαφέρον ότι η street art επί της ουσίας παρεμβαίνει «βιαίως» και de facto αλλάζει ή και αντιστρέφει την παραπάνω σύμβαση.

¹³ Πρόκειται για την τοιχογραφία που βρίσκεται στον δεύτερο όροφο του Υπουργείου Δημόσιας Παιδείας.

ανταγωνιστικά, για να παραγάγουν μια κοινή, αν και διαρκώς μεταβαλλόμενη ζωή. Ο συλλογικός χαρακτήρας αυτής της ζωής έχει αποτελέσει από παλιά αντικείμενο σχολιασμού από κάθε είδους πολεοδόμους και ταυτόχρονα συναρπαστικό θέμα μιας ευρείας γκάμας υποβλητικών γραπτών και αναπαραστάσεων, σε μυθιστορήματα, κινηματογραφικές ταινίες, πίνακες ζωγραφικής, βίντεο κ.ά., που επιχειρούν να προσδιορίσουν τον χαρακτήρα της ζωής αυτής και τα βαθύτερα νοήματά της.

Άλλωστε, για να παρακολουθήσει κανείς τη σχέση μεταξύ τέχνης και πολιτικής, δεν χρειάζεται να εστιάσει σε κάποια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, είδος ή καλλιτεχνικό κίνημα. Η τέχνη είναι συνυφασμένη με την πολιτική ακόμα και στις περιπτώσεις που μέσω αφοριστικών συνθημάτων διατρανώνει το αντίθετο. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η εσπετική προσέγγιση που αποκρυσταλλώνεται στο σλόγκαν 'η τέχνη για την τέχνη' και που, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, δεν ήταν τίποτα παραπάνω από *‘ένα εμπόρευμα που δεν μπορούσε να δηλωθεί, γιατί δεν είχε ακόμα όνομα’*¹⁴. Προεκτείνοντας την θέση του Benjamin, ο Rancière θα πει ότι πρέπει να βγούμε από το νωθρό και παράλογο σχήμα που αντιπαραθέτει την αισθητική λατρεία της τέχνης για την τέχνη προς την ανερχόμενη δύναμη της βιομηχανικής και πλέον της ψηφιακής εργασίας. Έχοντας μάλιστα την «πολυτέλεια» να γράφει σε μια περίοδο που το -κατά Benjamin- αδήλωτο εμπόρευμα έχει πλέον δηλωθεί, θα παρατηρήσει επιπρόσθετα ότι, όποια κι αν είναι η ιδιαιτερότητα των οικονομικών κυκλωμάτων στα οποία εντάσσονται, οι καλλιτεχνικές πρακτικές δεν αποτελούν «εξαιρέσεις» σε σχέση με τις άλλες πρακτικές, αλλά και αυτές αναπαριστούν και επαναδιαμορφώνουν τον μερισμό των δραστηριοτήτων και, με αυτή την έννοια, είναι εξ ορισμού πολιτικές. Επομένως, οι κάθε είδους αισθητικές πράξεις, ως σχηματισμοί της εμπειρίας, δημιουργούν νέους τρόπους αισθητήριας αντίληψης και οδηγούν σε νέες μορφές πολιτικής υποκειμενικότητας, που με τη σειρά τους παρεμβαίνουν εκ νέου σ' αυτό το εργοστάσιο του αισθητού.

Σε όλες της τις εκδοχές, η τέχνη, άμεσα ή έμμεσα, επηρεάζεται και σχηματοποιείται από

¹⁴ Walter Benjamin, *Σουρεαλισμός Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Μτφ. Στρούμπος Σ., Αθήνα, Εκδόσεις Λοκομοτίβα, 2015, σελ. 29

διάφορες συνθήκες και καταστάσεις, των οποίων, ακόμα και στις πιο ρεαλιστικές της μορφολογικές εκδοχές, δεν κάνει απλώς μια γραμμική και μονοσήμαντη αναπαράσταση. Σε κάποιες περιπτώσεις, η καλλιτεχνική δημιουργία υποκύπτει σε κυρίαρχα ιδεολογικά φορτία, ενώ σε άλλες περιπτώσεις γίνεται η «φωνή» καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, τάξεων και πληθυσμών, η «φωνή των από κάτω». Από τις 'αισθητικές επαναστάσεις' των πρωτοποριών του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα μέχρι τα πιο πρόσφατα καλλιτεχνικά κινήματα του 21^{ου}, επιχειρήθηκε συνειδητά η αμφισβήτηση της κυρίαρχης οπτικής και της κοινωνικοοικονομικής νόρμας που τη δημιουργεί. Κοινωνικά κινήματα ενέπνευσαν και εμπνεύστηκαν με τη σειρά τους από καλλιτεχνικές εκφράσεις διαφορετικού ειδικού βάρους και επιρροής. Το χειραφετησιακό πρόταγμα, σε πολλές περιπτώσεις, έγινε το βασικό ζητούμενο της καλλιτεχνικής χειρονομίας. Σύμφωνα όμως με τον Jacques Rancière, το τελευταίο δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από το ίδιο το αισθητικό πρόταγμα· αυτό που ο ίδιος ονομάζει 'αισθητικό καθεστώς' και διακρίνεται από τα ονομαζόμενα 'ηθικά' και 'ποιητικά' καθεστώτα, τα οποία μέχρι πρότινος καθόριζαν τη θεωρητική αντίληψη γύρω από την τέχνη. Το 'ηθικό καθεστώς' υποβιβάζει τα έργα τέχνης σε μια ευμετάβλητη και μη πραγματική αναπαράσταση, ενώ το 'ποιητικό καθεστώς' προβιβάζει την αναπαράσταση του ωραίου και τη μίμηση ως τον βασικό σκοπό του έργου τέχνης. Το 'αισθητικό καθεστώς' που προτείνει ο Rancière διαλύει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των καλλιτεχνικής δημιουργίας και της κοινωνικής και πολιτικής σφαίρας, που επιβάλλουν τα παραπάνω 'καθεστώτα', παρέχοντας έτσι μια σύγχρονη ερμηνεία για την κατανόηση της τέχνης και της πολιτικής. Το ζήτημα της σχέσης αισθητικής-πολιτικής τίθεται στο επίπεδο της αισθητής οριοθέτησης του τι συνιστά κοινό σε μια κοινότητα, της οριοθέτησης των μορφών ορατότητας και οργάνωσης της κοινότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί να αποτιμηθεί ο πολιτικός χαρακτήρας των καλλιτεχνών, από τις ρομαντικές λογοτεχνικές μορφές αποκρυπτογράφησης της κοινωνίας, μέχρι τους σύγχρονους τρόπους επιτέλεσης και «εγκατάστασης» και από τη συμβολιστική ποίηση του ονείρου ή την ντανταϊστική και κονστρουκτιβιστική κατάλυση της τέχνης, μέχρι την σύγχρονη street art.

Street art και πολιτική

Κάποιες από τις θεωρητικές επεξεργασίες του Rancière για την αισθητική και την σχέση της με την πολιτική είναι ιδιαίτερα χρήσιμες για την βαθύτερη κατανόηση του πολιτικού χαρακτήρα του φαινομένου της street art. Ο Rancière θα προσδιορίσει την αισθητική, ως έναν όρο συνάρθρωσης ανάμεσα α. σε τρόπους του ποιείν, β. τις αντίστοιχες μορφές ορατότητας αυτών των τρόπων ποιείν και γ. τους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να σκεφτούμε τις σχέσεις μεταξύ α. και β. Θεωρεί ότι η αισθητική θα μπορούσε να νοηθεί ως το σύστημα των a priori μορφών που καθορίζει τι προσφέρεται στην αισθητή μας εμπειρία. Μια κατανομή των χρόνων και των χώρων, του ορατού και του μη ορατού, της ομιλίας και του θορύβου, που ορίζει ταυτόχρονα τη θέση και τα διακυβεύματα της πολιτικής ως μορφή εμπειρίας. Η πολιτική αναφέρεται σε αυτό που μπορούμε να δούμε και μπορούμε να πούμε γι' αυτό, στο ποιος έχει την ικανότητα να δει και το προσόν να μιλήσει για τις ιδιότητες των χώρων και τις δυνατότητες των χρόνων. Οι αισθητικές πρακτικές, οι «τρόποι του ποιείν» της street art επί της ουσίας παρεμβαίνουν στην γενικότερη κατανομή των τρόπων του ποιείν, καθώς και στις σχέσεις που διατηρούν με τους τρόπους ύπαρξης και τις μορφές ορατότητας, επομένως «κάνουν πολιτική» αντικειμενικά και πέρα από τις όποιες προθέσεις.

Παράλληλα, η πρακτικά απεριόριστη, διεύρυνση της θεματολογίας ή και η τύποις απουσία της, που προκύπτει μέσα από την διαδικασία ώσμωσης με την πόλη, παρέχει αυτό που ο Rancière θα χαρακτηρίσει ως ισότητα της αδιαφορίας, δηλαδή μια ισότητα όλων των θεμάτων, που κατ' επέκταση οδηγεί στην άρνηση οποιασδήποτε αναγκαίας σχέσης μεταξύ μιας καθορισμένης μορφής και ενός καθορισμένου περιεχομένου. Ο Rancière αναφέρεται στην ριζική αναδιαμόρφωση που επήλθε στην λογοτεχνία, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, με πυρήνα το Παρίσι ως την πρώτη πραγματικά σύγχρονη πόλη, αλλά είναι προφανές ότι η διαπίστωσή του ότι η παραπάνω *αδιαφορία* είναι στην πραγματικότητα η ισότητα όλων όσων συμβαίνουν σε μια γραμμένη σελίδα, διαθέσιμη σε κάθε βλέμμα, μπορεί να αναχθεί από την *σελίδα* στον *τοιχο*. Η ισότητα αυτή, καταργώντας όλες τις ιεραρχίες της αναπαράστασης, καθιερώνει την κοινότητα των «φιλότεχνων» ως κοινότητα δίχως νομιμοποίηση, καθώς αυτή συγκροτείται με

την τυχαία, εντός της πόλης, κυκλοφορία της τέχνης¹⁵. Το μοντέλο αυτό φανερώνει την καθοριστική επίδραση της street art στις αναπαραστατικές τέχνες, μέσα από την διατάραξη του διαχωρισμού μεταξύ των καθαρών έργων τέχνης και των διακοσμήσεων της εφαρμοσμένης τέχνης. Σε μια περίοδο που η έννοια της εικόνας μεταλλάσσεται και κυριαρχεί παντού, τα διαπλεκόμενα σχέδια και οι έντονοι χρωματισμοί των, σε αρκετές περιπτώσεις εντελώς ακατανόητων ή αφαιρετικών, εγγραφών γίνονται τα αστικά αραβουργήματα που ταιριάζουν στο περιβάλλον των μητροπόλεων¹⁶. Άλλωστε, αυτό που ονομάστηκε αφηρημένη ζωγραφική, ως μια επαναφορά στο ίδιο μέσον της, αποτελεί μέρος ενός συνολικότερου οράματος ενός νέου ανθρώπου που ζει σε νέα οικοδομήματα περιτριγυρισμένος από διάφορα αντικείμενα¹⁷. Η αντι-αναπαραστατική αυτή καθαρότητα εγγράφεται σε ένα πλαίσιο όπου καθαρή τέχνη και εφαρμοσμένη τέχνη διαπλέκονται και η συνεπαγόμενη ανατροπή του αναπαραστατικού παραδείγματος, με την διεπαφή που δημιουργήσε μεταξύ διαφορετικών «ερεισμάτων», φέρει πολιτική φόρτιση. Όπως χαρακτηριστικά θα πει ο Rancière συγκροτεί έναν «νεωτερισμό» ο οποίος συνδέει τον καλλιτέχνη που καταργεί την απεικόνιση με τον επαναστάτη που επινοεί τη νέα ζωή.

Πόσο street, πόσο art;

Αν και οι νεαροί writers της δεκαετίας του 70 στην Νέα Υόρκη θεωρούσαν εξ αρχής ότι παρήγαγαν τέχνη, χρειάστηκε χρόνος για να γίνει κάτι τέτοιο ευρύτερα αποδεκτό. Δηλώσεις

¹⁵ Στο πεδίο της λογοτεχνίας είναι η κοινότητα των αναγνωστών που καθιερώνεται ως κοινότητα δίχως νομομοποίηση, συγκροτούμενη με την τυχαία κυκλοφορία του γραπτού λόγου.

¹⁶ Ένας απόηχος των λεπτών σχεδίων και των πλούσιων χρωματικών συνδυασμών των αραβουργημάτων που, όπως παρατηρεί ο Gombrich, οφείλονται ίσως στην διδασκαλία του Μωάμεθ που απομάκρυνε από τα αντικείμενα της πραγματικής ζωής και τον οδήγησε στον ονειρικό κόσμο των γραμμών και των χρωμάτων.

¹⁷ Κάτι αντίστοιχο μπορεί να εντοπιστεί και στον χώρο της γλυπτικής. Χαρακτηριστικά μπορούν να αναφερθούν τα γλυπτά του Zoltán Kemény και πιο συγκεκριμένα το έργο του *Διακυμάνσεις (1959)*. Στην περιγραφή του έργου, ο Gombrich θα αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *‘κάνοντάς μας να συνειδητοποιήσουμε την ποικιλία και την έκπληξη που προσφέρει το αστικό τοπίο στην όραση και στην αφή, τέτοια έργα μπορεί να παίζουν για μας τον ρόλο που έπαιζαν οι πίνακες με τοπία για τους ειδήμονες του δέκατου όγδοου αιώνα, προετοιμάζοντάς τους για την ανακάλυψη της «γραφικής» ομορφιάς στην πραγματική φύση’*. Ernst Hans Josef Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*, ό.π., σελ. 607.

όπως αυτή του Picasso ότι ο ίδιος πάντα παρακολουθούσε με προσοχή τι συνέβαινε στους τοίχους και μάλιστα σε νεαρή ηλικία αντέγραφε τα graffiti, αν και βαρυσήμαντες, δεν αρκούσαν για να προσδώσουν καλλιτεχνικό κύρος. Σημείο καμπής στην εξέλιξη του βαθμού καλλιτεχνικής «εγκυρότητας» της street art σίγουρα αποτέλεσε η απότομη ανάδειξη και επιτυχία του Αμερικάνου καλλιτέχνη Keith Haring και άρα το «ξύπνημα» της αγοράς τέχνης. Παρά ταύτα, το ζήτημα της αναγνώρισης του graffiti ως τέχνη εμπεριέχει και μια ουσιαστικότερη και μάλιστα πλήρως αντιθετική διάσταση από αυτήν της «επισημοποίησής» του, καθώς σχετίζεται άμεσα με την διεκδίκηση της *ορατότητας* στον δημόσιο χώρο. Όπως εύστοχα θα παρατηρήσει ο Martin Irvine, όταν μιλάμε για δημόσιο χώρο, επί της ουσίας αναφερόμαστε στον δημόσια ορατό χώρο. Κάθετες επιφάνειες συνθέτουν το πλαίσιο της ορατής πόλης και η ορατότητα γίνεται ένας αγώνας για την κατοχή, την χρήση και την ρύθμιση αυτών των κάθετων επιφανειών. Ο τοίχος -η κατεξοχήν κάθετη επιφάνεια- ως πρωταρχικό προσδιοριστικό στοιχείο του ανθρωποποιητού δομημένου περιβάλλοντος, αποτελεί ενδότερο δομικό παράγοντα για την παραγωγή της γραμματικής της ορατότητας, όντας για αιώνες αναπόσπαστο μέρος το συλλογικού ασυνείδητου της ανθρωπότητας. Όπως αφοριστικά θα διατυπώσει ο Irvine, *‘δεν μπορούμε να ξεπεράσουμε τον τοίχο’*¹⁸. Τα έργα της street art εγγράφουν την αλήθεια τους στον αστικό τοίχο. Όμως, όπως θα παρατηρήσει ο Martin Heidegger, η αλήθεια «συμβαίνει», τίθεται εν έργω, ποιείται κάθε φορά εξαρχής μέσα σ’ ένα καλλιτέχνημα, δεν είναι λοιπόν κάτι τελεσίδικο και αιώνιο, αλλά εισχωρεί συνεχώς στο γίνεσθαι και ξανά αποχωρεί από αυτό. Συναρτώντας, μάλιστα, εξακολουθητικά ο Heidegger την αλήθεια ενός καλλιτεχνήματος με τους αποδέκτες του, τους οποίους ορίζει ως υπεύθυνους φύλακες που αναλαμβάνουν το μέλημα να διατηρήσουν την αλήθεια του, «αληθεύοντάς» την, παρέχει μια στοχαστική θεώρηση που περιγράφει με τον πιο ουσιαστικό τρόπο το επιτελεστικό καλλιτεχνικό παιχνίδι της street art εντός της αέναα κινούμενης πόλης.

Η street art εκκινεί μαχόμενη δύο μεγάλες ομάδες θεσμικών εκφράσεων. Η πρώτη αφορά στους νομικούς και κυβερνητικούς θεσμούς, ενώ η δεύτερη στον επίσημο χώρο της τέχνης αλλά και της ήδη διαμορφωμένης κοινωνικής αισθητικής. Όπως θα παρατηρήσει ο Rancière, για να

¹⁸ Martin Irvine, ‘The Work on the Street: Street Art and Visual Culture’, *The Handbook of Visual Culture*, ed. B. Sandywell, I. Heywood, New York, 2012, p. 15.

μπορέσουν οι μηχανικές τέχνες (ορισμένες τεχνικές και οι πρακτικές της street art την εντάσσουν μερικώς σε αυτές) να δώσουν ορατότητα στις μάζες ή μάλλον στα ανώνυμα άτομα, πρέπει καταρχάς να αναγνωριστούν ως τέχνες, δηλαδή να ασκηθούν και να αναγνωριστούν ως τεχνικές αναπαραγωγής ή διάδοσης. Οι πρώτοι writers, καταγράφοντας το ανώνυμο, παρήγαγαν τέχνη ακριβώς επειδή το ίδιο το ανώνυμο έγινε αντικείμενο τέχνης αλλά και φορέας μιας ιδιαίτερης ομορφιάς που, σύμφωνα με τον Rancière, αποτελεί ίδιον του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών. Το καθεστώς αυτό άρχισε σαφώς πριν τις πρώιμες αυτές καταγραφές, αλλά και πολύ πριν την εμφάνιση των τεχνών της μηχανικής παραγωγής εν γένει, καθώς αυτό τις κατέστησε εφικτές με τον νέο τρόπο προσέγγισης της τέχνης και της θεματολογίας της. Η street art, επομένως, μπορεί να κατανοηθεί ως τέχνη μέσα από μία πορεία, όπου το τετριμμένο γίνεται ωραίο ως ίχνος του αληθινού. Κάθε εικόνα της μαζικής κουλτούρας, κάθε σύμβολο, κάθε γράμμα ή λέξη, κάθε σχέδιο ή ακόμα και κάθε απλό σχήμα που εγγράφεται στον τοίχο είναι εν δυνάμει ίχνος του αληθινού, αν αποσπαστεί από την προφάνειά του, καθιστάμενο έτσι ιερογλυφικό, μια μυθολογική ή φαντασμαγορική μορφή. Από το style writing graffiti, μέχρι περιπτώσεις καλλιτεχνών, όπως ο Blek le Rat ή ο Banksy, και μορφές αστικής παρεμβατικότητας, όπως αυτές των ομάδων 1up και Berlin Kidz, ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της street art οφείλει να αποτιμηθεί και υπό αυτό το κοινό πρίσμα, πάρα τις όποιες διαφορές μεταξύ της κάθε έκφρασης.



Εικόνα 3. Χαρακτηριστική παρέμβαση της ομάδας Berlin Kidz στο Βερολίνο

H street art και ο σύγχρονος οπτικός πολιτισμός

Σήμερα, ο συνδυασμός της φωτογραφικής καταγραφής των έργων και της τεχνικής δυνατότητας άμεσης κυκλοφορίας και διακίνησής τους μέσω των νέων τεχνολογιών, παρέχει στους καλλιτέχνες την επικοινωνία με ένα δυνητικά παγκόσμιο κοινό, επανακαθορίζοντας έτσι τον χαρακτήρα της ευρύτερης αστικής (urban) τέχνης και επιδρώντας δομικά στη διαμόρφωση του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού. Όπως θα παρατηρήσουν ήδη από το 2010, οι Mark και Sharm Shiller από την ομάδα Wooster Collective, η street art αποτελεί το πρώτο πραγματικά παγκόσμιο καλλιτεχνικό κίνημα που τροφοδοτήθηκε από το διαδίκτυο. Ως μια παγκοσμιοποιημένη μορφή τέχνης, η street art σηματοδοτεί ένα πολιτισμικό σημείο καμπής με τόσο σημαντικές, μόνιμες και μη αναστρέψιμες συνέπειες, όσο αυτές που προέκυψαν από την έλευσης της pop art στις αρχές της δεκαετίας του '60. Κάπως σκωπτικά, ο Irvine θα παρατηρήσει ότι η street art και οι καλλιτέχνες της μοιάζουν να δημιουργούνται κατά παραγγελία εντός του πλαισίου της θεωρίας της τέχνης και του κατεστημένου κόσμου της, σε ένα χρονικό σημείο που δεν μπορούσε να ταυτοποιηθεί καμία «αναγνωρισμένη» περίοδος για την σύγχρονη τέχνη και παράλληλα δεν προέκυπτε καμία ομοφωνία για έναν πιθανό ρόλο της *εμπροσθοφυλακής* (avant-garde) στην, υπό διαμόρφωση, νέα post medium (μετα-μεσική), post studio (μετα-εργαστηριακή), post institutional (μετα-θεσμική) συνθήκη. Σε κάθε περίπτωση, το πιο σημαντικό είναι ότι η street art «καταφτάνει» σε μια περίοδο που η avant-garde και η τέχνη εν γένει, είναι πλέον ακίνδυνη, εύκολα ενσωματώσιμη ή, όπως θα πει ο Mark Fisher, προενσωματωμένη¹⁹, φέροντας εγγενώς την επικινδυνότητα ως προσδιοριστικό της στοιχείο.

Σε πολλές προσεγγίσεις, η street art θεωρείται το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της τάσης υβριδικότητας που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο οπτικό πολιτισμό. Ο Irvine θα την χαρακτηρίσει ως το κατεξοχήν μεταμοντέρνο είδος (genre), καθώς, με συγκριτικά μεγαλύτερη άνεση, συνδιαλέγεται με αυτό που έχει αποκληθεί 'πολιτισμός του remix'. Θα συνεχίσει λέγοντας ότι

¹⁹ Στο βιβλίο του 'Καπιταλιστικός Ρεαλισμός. Υπάρχει άραγε εναλλακτική;' ο Fisher αναλύει πως από την μέχρι πρόσφατα, μεταστροφή και ενσωμάτωση του έργου τέχνης, έχουμε πλέον οδηγηθεί στην προενσωμάτωσή του.

η ανακύκλωση εμφανίζεται ως μια από τις 'βασικές κινητήριες δυνάμεις του πολιτισμού, ύστερα από μια μακρά περίοδο που παρέμεινε αποκλεισμένη σ' ένα μαύρο κουτί ιδεολογιών'²⁰. Μάλιστα θα προσδιορίσει τα στοιχεία της οικειοποίησης, της υβριδικότητας και του remix ως τα βασικά χαρακτηριστικά της πολιτισμικής λογικής του 21^{ου} αιώνα, σε αντιδιαστολή με το κολάζ που χαρακτήρισε τον 20^ο αιώνα και ειδικότερα τον μοντερνισμό. Αν και η street art θεωρείται σε σημαντικό βαθμό συνδεδεμένη με την ευρύτερη hip hop κουλτούρα, σαφώς προϋπάρχει αυτής. Αφενός μεν οι πρώτες γενιές των writers συνήθως δυσανασχετούν με το δεδομένο αυτής της σύνδεσης και αφετέρου, αν και υπάρχει αλληλοεπικάλυψη μεταξύ street culture και hip hop, δεν υπάρχει πλήρης ταύτιση, καθώς το δεύτερο εντάσσεται ως πολιτισμική έκφραση στο υπερσύνολο που ορίζει το πρώτο. Θα ήταν ακριβές, ωστόσο, να ειπωθεί ότι η street art, ιδίως σε μεταγενέστερες εκφάνσεις της, αναπτύσσει μεγάλη συγγένεια με τα διαρκώς εξελισσόμενα υβριδικά, βασισμένα στη δειγματοληψία (sample based), μουσικά ρεύματα και τις υποκουλτούρες που αυτά διαμορφώνουν. Όσον αφορά στο πεδίο της υλικής έκφρασης, ο Irvine θα υποστηρίξει ότι η street art αναδύεται μέσα από την άμεση εμπλοκή της με την μεταμοντέρνα πόλη. Για τους καλλιτέχνες, η πόλη γίνεται ένας μηχανισμός παραγωγής πληροφορίας. Αστικοί παρεμβατιστές, όπως ο Blek le Rat, ο Barry Mcgee, ο Shepard Fairy, ο Ron English και ο Banksy, βλέπουν το αστικό πεδίο ως ένα ζωντανό ιστορικό παλίμψηστο, ανοιχτό σε νέες εγγραφές. Η θεώρηση όμως των ενεργών τόπων επιτέλεσης δεν ταυτίζεται με μια απλή θεώρηση αφηρημένων γεωμετρικών χώρων που αφορούν στον αστικό σχεδιασμό και των παραγόμενων οπτικών επιφανειών. Μετατρέπόμενοι σε καλλιτεχνικούς χώρους, οι τόποι αυτοί λειτουργούν πλέον ως ένα είδος βιωμένου και κοινοποιημένου πολιτισμικού κεφαλαίου. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η σύγχρονη street art σχεδόν εξ ορισμού διακινείται, θεάται και προσλαμβάνεται μέσα από φωτογραφικές καταγραφές στο περιβάλλον του διαδικτύου. Με αυτόν τον τρόπο, η διαδικασία ανάγνωσης και επανεγγραφής στην πόλη έχει εκ των πραγμάτων παγκοσμιοποιηθεί. Σήμερα, πάνω από το 75% του πληθυσμού στον αναπτυγμένο κόσμο ζει σε πόλεις. Παράπλευρα όμως με την υλική ύπαρξη της οποιας πόλης, συγκροτείται η δι-εθνική παγκόσμια ψηφιακή πόλη των bits. Υπό αυτό το πρίσμα μιας

²⁰ Martin Irvine 'The Work on the Street: Street Art and Visual Culture', *The Handbook of Visual Culture*, ed. B. Sandywell, I. Heywood, New York, 2012, p. 28.

ιδιότυπης χαιντεγκεριανής ανεσιτότητας, ο Irvine θα διατυπώσει την αφοριστική θέση ότι το «εκτός των τοιχών» ζητούμενο πρόταγμα της street art έχει εκ των πραγμάτων ξεπεραστεί από την «μετά τον τοίχο» νέα συνθήκη που οριοθετεί μια νέα υπεραστική, «το mash up είναι το μήνυμα», αισθητική.

Οι παραπάνω προσεγγίσεις, αν και σε πολλά σημεία ιδιαίτερα διεισδυτικές, εγείρουν μια σειρά εννοιολογικούς και μεθοδολογικούς προβληματισμούς. Καταρχάς η a priori πρόσδεση της street art με την αρκούντως ασαφή και προβληματική έννοια του μεταμοντερνισμού, μάλλον αποδυναμώνει πάρα αποτυπώνει την δυναμική της ως καλλιτεχνικού κινήματος και φαινομένου. Πολλώ δε μάλλον σε μια περίοδο που ο ίδιος ο όρος θεωρείται ξεπερασμένος, από ένα μεγάλος μέρος ακόμα και όσων τον ενστερνίστηκαν στο παρελθόν. Ο εφήμερος, φευγαλέος χαρακτήρας της street art μπορεί να είναι συμβατός και βολικός για μεταμοντέρνες θεωρήσεις, παρά ταύτα, στο πλαίσιο που ορίζει η μετά την έλευση του internet συνθήκη, η έννοια της προσωρινότητας ως προσδιοριστικού στοιχείου, οφείλει να επανακαθοριστεί. Άλλωστε, ο εσωτερικός κώδικας του «μη πατήματος» μεταξύ των γκραφιτάδων, κατά κάποιο τρόπο, μουσειοποιεί τα έργα. Η εμπειρία μέθεξης ζωής και τέχνης, που πολυπαραγοντικά αποτυπώνεται στην εξέλιξη της street art, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της διαδικασίας αστικοποίησης, ωθεί στην ανάγκη μιας θεωρητικής ανίχνευσης που μάλλον συσκοτίζεται από ιδέες οι οποίες, όπως θα πει ο Rancière, εκλαμβάνουν τα εννοιολογικά a priori ως ιστορικούς καθορισμούς και τις χρονικές οριοθετήσεις ως εννοιολογικούς καθορισμούς (νεωτερικότητα, μεταμοντερνισμός κ.ά.). Είναι αδύνατον να προσεγγιστεί ουσιαστικά το ζήτημα του εάν και με ποιο τρόπο η street art αποτελούσε και εξακολουθεί να αποτελεί μια απάντηση στην κρίση της τέχνης, μέσα από ένα αντιδιαλεκτικό σχήμα διαρκούς επαναανακάλυψης του τροχού. Άλλωστε, τηρουμένων των τεχνολογικών αναλογιών²¹, ιδιότητες και στοιχεία που αποδίδονται ως προσδιοριστικά στην street art, μπορούν να εντοπιστούν όχι μόνο στις προδρομικές εκδοχές της και σε προηγούμενα κινήματα καλλιτεχνικών πρωτοποριών (dada, φουτουρισμό κ.ά.), αλλά

²¹ Η εμφάνιση και εξάπλωση των χρωμάτων σε μικρού μεγέθους φορητά σπρέι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 70, ορίζει τις δυνατότητες μιας νέας επιτελεστικής συνθήκης σε εξωτερικούς δημόσιους χώρους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακολούθηση της ενσωμάτωσης των πιο πρόσφατων τεχνολογικών παραγωγικών καινοτομιών, όπως τα drones, οι κάμερες go pro ή και το 3d printing, στην συνολική επιτελεστική συνθήκη της street art.

και σε άλλα είδη τέχνης, όπως π.χ. σε εκφράσεις της λογοτεχνίας από τον 19^ο αιώνα και μετά. Ήδη, στα αισθητικά προτάγματα του Dada και αργότερα της Pop art, με θετική και αρνητική φόρτιση αντίστοιχα, εικόνες αντλημένες από την μαζική κουλτούρα ή ακόμα και εντελώς ασήμαντα αντικείμενα μπορούν να ανέλθουν ως σύμβολα έκφρασης στην σφαίρα της υψηλής τέχνης. Αυτό φυσικά σε καμία περίπτωση δε σημαίνει την μη εμφάνιση νέων ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων, αλλά αντιθέτως ότι για τον εντοπισμό και την κατανόησή τους καθίσταται αναγκαία μια διαλεκτική θεώρηση που κινείται στον αντίποδα της άγονης δραματουργίας του «τέλους» και της «επιστροφής», που δεν παύει να καταλαμβάνει επίμονα την περιοχή της τέχνης, της πολιτικής, και κάθε αντικειμένου σκέψης. Εν τέλει, όπως θα παρατηρήσει ο Martin, η street art είναι η λογική εξέλιξη της τέχνης που παίζει με την έννοια της ταυτότητας και του δημόσιου χώρου. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960, όλα τα κομμάτια του παζλ έχουν σχεδόν συμπληρωθεί. Τα tags, τα stencils, οι αφίσες και οι τοιχογραφίες συνθέτουν το πλαίσιο αυτού που θα γίνει μια από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές επαναστάσεις του ύστερου 20^{ου} αιώνα. Η μεταμοντέρνα απολυτοποίηση της κυριαρχίας του remix και του postproduction αναπόφευκτα οδηγεί στην αντιπαραγωγική «επανάπαυση» σε προηγούμενη παραγωγή και αποτελεί μια από τις γλαφυρότερες εφαρμογές του τρόπου με τον οποίο η 'αισθητική' μπόρεσε, τα τελευταία χρόνια, να γίνει 'το προνομιούχο πεδίο στο οποίο η κριτική παράδοση μεταμορφώθηκε σε σκέψη πένθους'²². Σε τελική ανάλυση, αυτό που αποτυπώνεται δεν είναι τίποτα περισσότερο από την ομολογία αδυναμίας του δυτικού πολιτισμού ή πιο σωστά του δυτικού καπιταλισμού για την άρθρωση μιας συνεκτικής θετικής αφήγησης²³. Μια αντίστοιχη θεωρητική αποσαφήνιση χρειάζεται να γίνει και στην έννοια της 'μεταμοντέρνας πόλης' ως πεδίου εκδήλωσης του φαινομένου της street art.

Street art, αστικοποίηση και «μεταμοντέρνα» πόλη

Αναφέρθηκε πριν η αρκετά διαδεδομένη θεωρητική πρόσδεση της street art με τον

²² Jacques Rancière, *Μερισμός του αισθητού*, Μτφ. Παραδέλλης Θ., Αθήνα, Εκδόσεις Του Εικοστού Πρώτου, 2012, σελ.11. Ο Rancière θεωρεί τα κείμενα του Lyotard ως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα.

²³ Κάτι που αποτυπώνεται και στην θεώρηση της ανατολικοποίησης (easternization) στην οικονομία και τον πολιτισμό.

μεταμοντερνισμό και την μεταμοντέρνα πόλη. Αν και ο απριωρικός χαρακτήρας αυτής της πρόσδεσης λειτουργεί μάλλον αποδυναμωτικά στην βαθύτερη κατανόηση της street art, ιδίως στην σχέση της με το συνεχές της ιστορίας της τέχνης αλλά και της οργανικής σύνδεσής της με την πόλη διαχρονικά, έχει αξία να γίνει μια προσέγγιση στις ουσιαστικές αλλαγές που συντελέστηκαν κατά την περίοδο που πραγματοποιήθηκε η μετάβαση σε αυτό που χαρακτηρίζεται από κάποιους ως μεταμοντέρνα πόλη. Οι διαδοχικές επαναστάσεις στην τεχνολογία, στις χωρικές σχέσεις, στις κοινωνικές σχέσεις, στις συνήθειες των καταναλωτών και στους τρόπους ζωής δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές χωρίς κάποια βαθιά έρευνα στις ρίζες και στη φύση των διαδικασιών του αστικού χώρου. Κατ' επέκταση, δεν μπορεί να εξεταστεί η street art χωρίς να εξεταστεί η έννοια της πόλης, η πορεία της αστικοποίησης και της πραγμάτωσης του αστικού.

Ο David Harvey θα προσδιορίσει την αστικοποίηση ως ένα σύνολο χωρικά εντοπισμένων κοινωνικών πρακτικών που παράγει αναρίθμητα τεχνουργήματα. Μια δομημένη μορφή με κατασκευασμένους χώρους και συστήματα πόρων με συγκεκριμένες ποιότητες που οργανώνονται σε μια διακριτή χωρική διευσθέτηση. Κάθε κοινωνική δράση δεν μπορεί παρά να λαμβάνει υπόψη της αυτά τα τεχνουργήματα και πάρα πολλές κοινωνικές διαδικασίες, όπως η μετακίνηση από το σπίτι στη δουλειά και αντιστρόφως, είναι άμεσα συνυφασμένες με αυτά. Η συνείδηση των κατοίκων της πόλης επηρεάζεται από το εμπειρικό περιβάλλον, καθώς από αυτό προκύπτουν αντιλήψεις, συμβολικές αναγνώσεις και φιλοδοξίες. Υπάρχει, επομένως, μια μόνιμη ένταση ανάμεσα στη μορφή και στη διαδικασία, ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο, ανάμεσα στη δραστηριότητα και στο πράγμα, η ένταση που προσδίδει τον μόνιμο δυναμικό χαρακτήρα της street art ως την κατεξοχήν καλλιτεχνική έκφραση του αντιφατικά διασυνδεδεμένου όλου της πόλης. Άλλωστε, όπως θα παρατηρήσει ο Heidegger, ο χώρος δεν πρέπει να ιδωθεί ως κάτι στατικό, αλλά, αντιθέτως, οφείλει να κατανοηθεί μέσα από μια διαδικασία «χωρικοποίησης» και μέσα από μια ιδιόμορφη «χωρικότητα» του ανθρώπινου Είναι. Αυτή η διαδικασία δεν συμπίπτει με την εμπειρική διαπίστωση ότι ζούμε μέσα σε ένα τρισδιάστατο χώρο έχοντας ενταχθεί σ' αυτόν, αλλά είναι ανεξάρτητη αυτής. Είναι προφανές ότι η αντίληψη του αστικού χώρου ως κάτι μεταβλητού που συγκροτείται εξακολουθητικά χάρη

σε ανθρώπινες διαδικασίες, προσιδιάζει απόλυτα στην αντίληψη και τις επιτελεστικές πρακτικές της street art. Στις μετατοπίσεις πάνω στη σχέση χώρου και χρόνου, σε σημαντικό βαθμό, αποτυπώνεται η πορεία εξέλιξης της σύγχρονης πόλης, μια πορεία που όπως θα παρατηρήσει ο Harvey, δεν μπορεί να ξεφύγει από την γενική τάση συσσώρευσης κεφαλαίου. Το πιστωτικό σύστημα επιτρέπει στο χρήμα να κυκλοφορεί στον χώρο ανεξάρτητα από τα εμπορεύματα στα οποία αντιστοιχεί. Η κυκλοφορία της πίστωσης στην παγκόσμια αγορά μετατρέπεται έτσι σε έναν από τους κύριους μηχανισμούς για την εκμηδένιση του χώρου μέσω του χρόνου, βελτιώνοντας δραματικά τη δυνατότητα κυκλοφορίας εμπορευμάτων στον χώρο. Η θεαματική εκτόξευση των ποσοτικών δεικτών της παραπάνω διαδικασίας εκμηδένισης έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των «μεταμοντέρνων» τρόπων του σκέπτεσθαι, αισθάνεσθαι και πράττειν, σε μια περίοδο που, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Alvin Toffler, η *‘επιταχυντική ορμή της ευρύτερης κοινωνίας’* έπεσε πάνω στην *‘απλή καθημερινή εμπειρία του ατόμου’*²⁴.

Η παραγωγή του χώρου συνιστά μια παραγωγική δύναμη. Ενώ όμως η νεωτερικότητα έβλεπε του χώρους της πόλης ως ένα «επιφαινόμενο κοινωνικών λειτουργιών», η μετανεωτερικότητα τείνει να αποσυνδέει τον χώρο της πόλης από την εξάρτησή του από λειτουργίες και να τον βλέπει ως ένα αυτόνομο τυπικό σύστημα που, σύμφωνα με τον Alan Colquhoun, εμπεριέχει *‘ρητορικές και καλλιτεχνικές στρατηγικές που δεν σχετίζονται με κανέναν απλό ιστορικό ντετερμινισμό’*²⁵. Μπορεί να εντοπιστεί μια υπόγεια, αλλά παρ’ όλα αυτά καιρία, σύνδεση ανάμεσα στην άνοδο της επιχειρηματικής λογικής στις πόλεις με τη μετανεωτερική έφεση στον σχεδιασμό αστικών θραυσμάτων αντί για ολοκληρωμένη πολεοδομία, στην προσωρινότητα και στον εκλεκτικισμό της μόδας και του στυλ αντί για την αναζήτηση ανθεκτικών αξιών, στην παράθεση και στη μυθοπλασία αντί για την εφεύρεση και την λειτουργία, και ,τέλος, στην εικόνα αντί για την ουσία και στο μέσο αντί για το μήνυμα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το style writing graffiti της δεκαετίας του ’70 θεωρήθηκε η ουσιαστική πραγμάτωση του τελευταίου.

²⁴ David Harvey, *Δρόμοι και τρόποι του κόσμου. Καπιταλισμός – Χώρος – Τόποι*, Μτφ. Βογιατζής Γ., Αθήνα, Εκδόσεις Angelus Novus, 2017, σελ. 141.

²⁵ Ο.π., σελ. 163.

Ταυτόχρονα, η τάση απομάκρυνσης από τη νεωτερικότητα της πόλης, όσον αφορά στον σχεδιασμό, τις πολιτισμικές μορφές και τους τρόπους ζωής, η προσέγγιση της μετανεωτερικότητας και η σύνδεσή της με την άνοδο της επιχειρηματικότητας των πόλεων γρήγορα οδήγησαν σε μια γενική αύξηση των προβλημάτων φτώχειας. Αστικές περιοχές περιθωριοποιήθηκαν πλήρως και παράλληλα δημιουργήθηκε μια διακριτή «υποτάξη». Με απλά λόγια, η «διαχειριστική» προσέγγιση, στην τοπική διοίκηση των πόλεων που ήταν συνηθισμένη τη δεκαετία του 1960, έδωσε τη θέση της σε πρωτοβουλιακές και «επιχειρηματικές» μορφές δράσης τη δεκαετία του 1970 και του 1980. Με δεδομένη την φύση και τον χαρακτήρα της street art, αυτό διευκόλυνε σημαντικά την προσαρμογή της αγοράς τέχνης, ανοίγοντας τον δρόμο για άμεση ή έμμεση εμπορευματοποίησή της.

Street art και αγορά τέχνης

Ο J. Raban αναφέρει κάπου ότι η αγορά υπήρξε ανέκαθεν «ένα παζάρι τεχνοτροπιών». Όμως από την εποχή που η τέχνη συνειδητοποίησε την ελευθερία της, σύμφωνα με τον Gombrich, στα εκατό χρόνια ανάμεσα στο 520 και το 420 π.Χ. περίπου, μέχρι την μετατροπή του έργου τέχνης σε εμπόρευμα και την ολοκληρωμένη ένταξή του στο σύστημα κυκλοφορίας των εμπορευμάτων, μεσολάβησε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα αλλεπάλληλων ριζικών αλλαγών τόσο στην ίδια την τέχνη, όσο, φυσικά, και στα κοινωνικοοικονομικά δεδομένα που καθόριζαν την κάθε περίοδο. Η σταδιακή κυριαρχία των εμπορευματοχρηματικών σχέσεων οδήγησε στη δημιουργία και μιας πρωτόλειας αγοράς τέχνης, που «αλλοίωνε» προοδευτικά την αξία χρήσης προς όφελος της ανταλλακτικής αξίας του έργου τέχνης. Ήδη, κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, στην Αγγλία μέσα από μία στροφή προς τις αναπαραστάσεις καθημερινών ανθρώπων και περιπτώσεις καλλιτεχνών όπως ο William Hogarth (1647-1764) που ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένος στον λαό λανσάροντας την Νέα Τέχνη του, έχει συγκροτηθεί μια αγορά τέχνης, που απλώνεται έξω από τα τείχη των βασιλικών αυλών και αναθέσεων, καθιστώντας έτσι δυνατό τον σχηματισμό μιας πολύ πρώιμης δημοφιλούς (pop) κουλτούρας. Άλλωστε, όπως θα παρατηρήσει ξανά ο Gombrich, για να ανθίσουν οι τέχνες, το σπουδαίο δεν είναι να διδάσκονται σε βασιλικά ιδρύματα, παρά να υπάρχουν αρκετοί αγοραστές πρόθυμοι να αγοράσουν πίνακες και γλυπτά ζωντανών καλλιτεχνών. Έτσι λοιπόν εγκαινιάζεται η περίοδος των οργανωμένων εκθέσεων και

των γκαλερί και το ξεδίπλωμα της δυναμικής και των αντιφάσεων του τρόπου λειτουργίας τους. Στην φιλελεύθερη πραγματιστική Αγγλία μάλιστα, εκδηλώνεται και η πρώτη ιστορική αντιδικία που οδήγησε στην κυνική δικαστική απόφαση αποτίμησης της καλλιτεχνικής αξίας των έργων τέχνης με βάση την ανταλλακτική τους αξία, την τιμή τους στην αγορά. Η δυνητική εμπορευματική λειτουργία του έργου τέχνης στην αστική κοινωνία βρήκε την έκφρασή της και στην κατεξοχήν αστική μορφή τέχνης, την street art. Ήδη, σε μια από τις επιδραστικότερες προδρομικές της εκφράσεις, αυτή του Κινήματος των Τοιχογραφιών στο Μεξικό, ένα μεγάλο μέρος εμβληματικών τοιχογραφιών σε δρόμους, κρατικά κτήρια ή και επαύλεις χρηματοδοτήθηκε από την ανερχόμενη τότε αστική τάξη της χώρας, σε μια απόπειρα ενίσχυσης των στοιχείων εθνικής (αστικής) ταυτότητας μέσα από την ισχυροποίηση του αιτήματος για μια «εθνική τέχνη» σε ανάμνηση των ζωγραφισμένων κτισμάτων των Αζτέκων. Εντός αυτών των αναθέσεων, βέβαια, και εξαιτίας του εκ προοιμίου αντιφατικού τους χαρακτήρα, εκδηλώθηκαν σφοδρότατες συγκρούσεις μεταξύ καλλιτεχνών και εντολοδόχων.

Στην πορεία εξέλιξης της σύγχρονης πόλης, της πόλης, *‘όπου συμβαίνουν τα πάντα, όπου τίποτα δεν μπορεί να περιοριστεί, όπου δεν υπάρχει καλό ή κακό που να μην μπορεί κανείς να το βρει και να το αγοράσει’*²⁶, ή ίδια η εικόνα των τόπων και των χώρων διατίθεται για παραγωγή και εφήμερη χρήση μέσα από μία διαδικασία ιδιωτικοποίησης και εμπορευματοποίησης του δημόσιου χώρου που, όπως παρατηρεί ο Grodach, οδηγεί σε μια «επαν-εφεύρεση» δρόμων και τόπων. Σε μια περίοδο που το σύστημα και η αγορά της τέχνης εμφάνιζαν τα σημάδια μιας ανησυχητικής κόπωσης, το αστικό τοπίο γκετοποιημένων περιοχών της Νέας Υόρκης γέμιζε με πρωτότυπες ζωγραφικές εγγραφές και η πόλη χαρακτηριζόταν εν γένει ως ένας δημιουργικός παράδεισος από τον οποίο όλοι οι «κανονικοί» άνθρωποι έφυγαν και στην θέση τους ήρθαν οι «τρελοί» καλλιτέχνες, κάτι που τελικά, κατά την ίδια αφήγηση, αποτέλεσε και την απαρχή για την διέξοδο της πόλης από την κρίση. Τόσο η αναγκαία αναγέννηση της πόλης, όσο και της αγοράς τέχνης δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί με *‘same old shit’*²⁷ λύσεις. Η μετεξέλιξη του

²⁶ Frans Masereel, *Η Πόλη. Μυθιστόρημα σε 100 Ξυλογραφίες*, Μτφ. Αγγελίδου Μ., Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2017, σελ. 25. Από την κείμενο εισαγωγής της Marina Warner στο βιβλίο.

²⁷ Αργκό φράση, το ηχητικό άκουσμα της οποίας ενέπνευσε στον Jean Michele Basquiat την χρήση του ψευδωνύμου SAMO κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργικής του πορείας.

ανώνυμου αποκαλούμενου και φιλόσοφου του δρόμου, tagger καλλιτέχνη SAMO, με τα χαρακτηριστικά πολλαπλών επιλογών graffiti, στον επώνυμο πλέον, επιτυχημένο και αποδεκτό από το σύστημα της τέχνης, Jean Basquiat, φανέρωσε τις δυνατότητες της αγοραίας συνεργασίας μεταξύ πόλης και αγοράς τέχνης. Έγινε το απαραίτητο success story που και συμβολικά σηματοδοτούσε το ξεπέραςμα της παραπάνω διττής κρίσης²⁸. Άλλωστε, η έκρηξη που σημειώθηκε στην αγορά της τέχνης, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 80, συνδέθηκε άμεσα με την έλευση αυτής της νέας τέχνης του δρόμου, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώθηκε στο 'New Art – New Money' εξώφυλλο των New York Times. Το ενδογενές στοιχείο της διαρκούς ανανέωσης της street art αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμο για την αγορά. Πολύ δε περισσότερο που η ανάδυσή της «συνέπεσε» με ένα μακροοικονομικό στιγμιότυπο που καθιστούσε επιτακτική την ανάγκη να βρεθούν εναλλακτικά μέσα για την αποτελεσματική διατήρηση της αξίας, η οποία ως αποτέλεσμα είχε τη μεγάλη αύξηση στις τιμές συγκεκριμένων περιουσιακών στοιχείων, όπως συλλεκτικά αντικείμενα, αντίκες, σπίτια, αλλά και έργα τέχνης. Ο Basquiat μαζί με τον Keith Haring και τον Kenny Schrafz συνθέτουν μια τριάδα νέων καλλιτεχνών που καταγράφονται εκείνη την εποχή και που παράλληλα με την αναφορά τους στην street art, μοιράζονται το κοινό στοιχείο ότι έγιναν άμεσα πολύ διάσημοι, κάτι ασυνήθιστο για την αγορά της τέχνης και πέθαναν σε μικρή ηλικία. Για να γίνουν αντιληπτά τα ποσοτικά δεδομένα αυτής της έκρηξης, ο Taylor αντιπαραβάλλει την κατάσταση της αγοράς τέχνης στη Νέα Υόρκη το 1945, όταν υπήρχε μια χούφτα γκαλερί στις οποίες εξέθεταν τακτικά τα έργα τους καμιά εικοσαριά καλλιτέχνες, και τους περίπου 2000 καλλιτέχνες που ασκούσαν την τέχνη τους εντός και πέριξ του Παρισιού, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, με τους 150.000 καλλιτέχνες στην περιοχή της Νέας Υόρκης των αρχών της δεκαετίας του '80 που διεκδικούν επαγγελματικό στάτους, εκθέτοντας σε περίπου 680 γκαλερί, παράγοντας πάνω από δεκαπέντε εκατομμύρια έργα τέχνης σε μια δεκαετία, αριθμό κολοσσιαίο σε σύγκριση με τις 200.000 έργων στο Παρίσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Παράλληλα, στην σφαίρα της πολιτικής, γίνεται μια εργαλειακή αξιοποίηση της νέας τέχνης, με

²⁸ Παρά ταύτα, η περίπτωση του ξυλοδαρμού μέχρι θανάτου του Michael Stuart από αστυνομικούς, κατά την διάρκεια που ο τελευταίος ζωγράφιζε ένα graffiti σ' έναν δρόμο της Νέας Υόρκης, ανέδειξε τον αντιφατικό, πλασματικό ή και υποκριτικό χαρακτήρα της «επίσημης» αποδοχής του graffiti και της street culture.

την ένταξή της στον ευρύτερο αντιπολιτευτικό σχεδιασμό του Δημοκρατικού κόμματος των ΗΠΑ απέναντι στην πολιτική κυριαρχία του Ronald Reagan, γεγονός που επιτάχυνε- ολοκλήρωσε την ενσωμάτωσή της και σε κοινωνικό επίπεδο.

Την ίδια δεκαετία εδραιώνεται πλήρως και η μεταμοντέρνα θεώρηση στον χώρο της τέχνης εν γένει. Όμως έχει ενδιαφέρον ότι την ίδια ακριβώς στιγμή που ο μεταμοντερνισμός διακηρύσσει τον θάνατο του συγγραφέα και την άνοδο της τέχνης χωρίς την αύρα της αυθεντικής δημιουργίας στη δημόσια σφαίρα, η αγορά της τέχνης αποκτά ακόμα μεγαλύτερη συνείδηση του μονοπωλίου της εξουσίας της υπογραφής του καλλιτέχνη και των ζητημάτων της αυθεντικότητας και της πλαστογραφίας. Όπως θα παρατηρήσει ο Harvey, η αισθητική παραγωγή έχει πια εμπορευματοποιηθεί τόσο πολύ, που στην πραγματικότητα έχει βυθιστεί στην πολιτική οικονομία της πολιτιστικής παραγωγής²⁹.

Η γέννηση του homo urbanicus

Επιστρέφοντας στην πόλη, η επονομαζόμενη και *κρίση των πόλεων*, στα τέλη της δεκαετίας του 1960, που χαρακτηρίστηκε από εξεγέρσεις καταπιεσμένων μειονοτήτων, κυρίως αφροαμερικανών, στα κέντρα των πόλεων, ως αντίδραση στους αποκλεισμούς, αποτέλεσε και το έναυσμα για την γέννηση και μορφοποίηση της *street culture*. Έκτοτε, ορισμένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα πολιτικών έργων τέχνης είναι αυτά που βρίσκονται στους δρόμους των σύγχρονων μητροπόλεων. Ο οπτικός πολιτισμός του δρόμου, από το πρώτο graffiti στον υπόγειο σιδηρόδρομο της Νέας Υόρκης μέχρι τις σημερινές, ιδιαίτερα σύνθετες, τοιχογραφίες, αφήνει ένα ισχυρό αποτύπωμα πάνω στο σώμα της σύγχρονης τέχνης.

Οι τοίχοι των δημοσίων κτηρίων γίνονται μια νέα σκηνή πάνω στην οποία δηλώνονται η πολιτική αδικία και οι οικονομικές, φυλετικές ή και οι έμφυλες ανισότητες. Οι δημιουργοί του δρόμου, σε πολλές περιπτώσεις και σε αντίθεση με άλλες μορφές τέχνης, εφαρμόζουν μια εντελώς άμεση προσέγγιση για να στείλουν το μήνυμά τους, με την απόδοση των σύγχρονων ζητημάτων

²⁹ David Harvey, *Δρόμοι και τρόποι του Κόσμου. Καπιταλισμός – Χώρος – Τόποι*, ό.π., σελ. 164.

να κυριαρχεί στη θεματική τους φαρέτρα³⁰. Γίνονται, έτσι, η συνέχεια στη διαχρονική αναζήτηση των οπτικών τεχνών για τη χειραφέτηση και τη δημιουργία μιας νέας οικουμενικότητας. Όπως υπογραμμίζει άλλωστε ο Badiou, *‘χωρίς την παρουσία της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο θρίαμβος μιας επιβεβλημένης οικουμενικότητας του χρήματος και της εξουσίας θα ήταν μια πραγματική πιθανότητα’*³¹. Στην αναχαίτιση αυτής τη πιθανότητας οφείλει να στοχεύει η σύγχρονη τέχνη.

Εξετάζοντας τη σχέση κάθε μορφής street art με την πόλη, αυτό που τίθεται επί της ουσίας προς μελέτη είναι η εκούσια ή ακούσια αλληλεπίδραση των έργων με τη ζωντανή καθημερινή δραστηριότητα της πόλης και των ανθρώπων της. Η εξέταση του βιωμένου χώρου σε συνάρτηση με την κοινωνική πρακτική και, πολύ περισσότερο, η όποια δυνατότητα κοινωνικού μετασχηματισμού. Σύμφωνα με τον Lefebvre:

*‘η πόλη είχε πάντα σχέσεις με την κοινωνία στο σύνολό της, με τη σύνθεση και τη λειτουργία της, με τα συστατικά της στοιχεία, με την ιστορία της. Αλλάζει λοιπόν όταν η κοινωνία στο σύνολό αλλάζει. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί της πόλης δεν είναι παθητικά αποτελέσματα της κοινωνικής σφαιρικότητας, των τροποποιήσεών της. Η πόλη εξαρτάται κι από σχέσεις αμεσότητας, από τις απευθείας σχέσεις μεταξύ προσώπων και ομάδων που συνθέτουν την κοινωνία. Ούτε όμως η ίδια ανάγεται στην οργάνωση αυτών των άμεσων και απευθείας σχέσεων, ούτε και οι μεταμορφώσεις της ανάγονται στις αλλαγές αυτών των σχέσεων. Τοποθετείται σε κάποιο ενδιάμεσο’*³².

Ο Lefebvre εισάγει τους όρους της *πλησιέστερης τάξης* (η πόλη την περιέχει) και της *απώτερης τάξης* (η πόλη περιέχεται)³³ για να αποκαλύψει τη διαλεκτική του μηχανισμού διαμόρφωσης των κοινωνικών και πολιτικών συσχετισμών στην πόλη. Έχοντας την «ευχέρεια» να λειτουργεί έξω από γκαλερί, ελεγχόμενους εκθεσιακούς χώρους και συμβάσεις, η street art μοιάζει να λειτουργεί ως καταλύτης στη δυνατότητα διάδρασης των σημειόντων των δύο αυτών τάξεων και των επακόλουθων συνεπειών της, άρα να επιδρά και στον παραπάνω μηχανισμό. Για τον Lefebvre, η πόλη έχει μια συμβολική διάσταση: τα μνημεία αλλά και τα κενά, οι πλατείες και

³⁰ Μία από τις πρώτες πολιτικές καταγραφές στην σύγχρονη street art ήταν το αρκούντως άμεσο ‘dick Nixon before he dicks you’ stencil που αφορούσε στο σκάνδαλο Watergate

³¹ Alain Badiou, ‘Fifteen Theses on Contemporary Art’, *Lacanian Ink*, vol 23, 2004, p. 100

³² Henri Lefebvre, *Το δικαίωμα στην Πόλη*, Μτφ. Τουρνικιώτης Π.- Λωράν Κ., Αθήνα, Εκδόσεις Κουκίδα, 2007, σελ.71.

³³ Οι όροι αφορούν αντίστοιχα στον άμεσο και στον έμμεσο τρόπο άσκησης της πολιτικής και της εξουσίας.

λεωφόροι συμβολίζουν τον κόσμο, το σύμπαν, την κοινωνία ή απλώς το κράτος. Έχει επίσης μια διάσταση παραδειγματική: υπονοεί και δείχνει τις αντιθέσεις, το μέσα και το έξω, το κέντρο και την περιφέρεια, το ενσωματωμένο και το μη-ενσωματωμένο στην κοινωνία πόλης. Τέλος, έχει και μια συνταγματική διάσταση: σύνδεση στοιχείων, διάρθρωση ισοτοπιών και ετεροτοπιών. Η street art, παρεμβαίνοντας και αλλοιώνοντας και τις τρεις αυτές διαστάσεις, επιδιώκει να δημιουργεί δυναμικές καταστάσεις ανισορροπίας. Μπορεί να νοηθεί ως ένα διαρκώς κινούμενο εκκρεμές που παλινδρομεί μεταξύ των ποιοτήτων του βανδαλισμού και της δημιουργίας, με τις δύο αυτές ποιότητες να είναι αξεχώριστες στη δημιουργική της ρητορική.

Εν τέλει, όπως εύστοχα θα σημειώσει ο Blanchè, ο διάλογος μεταξύ των ουσιαστικών 'street' και 'art', αν και σε πολλές περιπτώσεις μοιάζει διαλυτικός, καταληκτικά έχει δημιουργικό χαρακτήρα. Η street art μπορεί να αφορά σε φαινομενικότητες της καθημερινότητας που εκδηλώνονται στον δρόμο και προσλαμβάνονται ως έργα τέχνης, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει η αρχική πρόθεση για κάτι τέτοιο. Μπορεί να ειπωθεί, επομένως, ότι κάποια street art έργα είναι περισσότερο 'street' και κάποια άλλα περισσότερο 'art'. Και είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο της *τυχειότητας*, η αποτύπωση των πρακτικά απεριόριστων οπτικών εντυπώσεων που προκύπτουν από τους τυχαίους συνδυασμούς στην πόλη και δημιουργούν μια ατέρμονη παραγωγή νέων 'έργων τέχνης' που δικαιώνουν την θέση του Lefebvre ότι το μέλλον της τέχνης δεν είναι *καλλιτεχνικό*, αλλά *αστικό* (urban). Η πόλη, εν τέλει, προβαίνει ως το δυνάμει ολοκληρωμένο έργο τέχνης και η «γέννηση» του homo urbanicus ως το βασικό ζητούμενο για την διαρκή επιτέλεσή του.



Εικόνα 4. Jorge Lens, *City Blues*

Μέρος Δεύτερο. Η περίπτωση της Αθήνας

Mansueta Tene³⁴. Ερωτοτροπώντας με την πόλη

Από τον «επαναπατρισμό» του Taki183 στην Αθήνα της Κρίσης

Αν και οι ρίζες της street art στην Αθήνα εντοπίζονται συνήθως το 1984, όταν φτάνει από τις ΗΠΑ η street culture, με κύρια μορφή έκφρασης το hip hop, ως breakdance εκείνη την εποχή, και το graffiti υπάρχει στην Αθήνα επίσημα από το 1987, η πρώτη φορά που η Αθήνα γέμισε με τοιχογραφίες ήταν τον Φλεβάρη και τον Μάη του 1979. Σε μια εποχή που ο όρος graffiti δεν ήταν ακόμα γνωστός, δεν υπήρχαν ακόμα τα tags και κανείς δεν είχε σκεφτεί να γεμίσει τους τοίχους με ζωγραφιές, μια ομάδα 80 εικαστικών, Ελλήνων και μερικών Τούρκων, συνεργάστηκαν σε μια οργανωμένη δράση για να φτιάξουν τις πρώτες τοιχογραφίες στην πόλη. Ενώ ίχνη αυτών των τοιχογραφιών μπορούν ακόμα να εντοπιστούν στην Καισαριανή και στον Βύρωνα και τυπικά αποτελούν την απαρχή της street art στην Αθήνα³⁵, δεν έχουν καταγραφεί σε κανένα βιβλίο που αφορά στην ιστορία του graffiti στην Ελλάδα. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μελέτη των διαφορών του υποβάθρου και των κινήτρων των δημιουργών, καθώς και της ασυνέχειας που προέκυψε ανάμεσα σε αυτή την πρώτη έκφραση της street art και σε αυτήν των, τρόπον τινά, επιγόνων της.³⁶

Σε κάθε περίπτωση, η εισαγωγή του graffiti έγινε σ' ένα περιβάλλον, στο οποίο ο αθηναϊκός δρόμος είχε ήδη τη δική του ιστορία, με τοίχους γεμάτους προηγούμενες γραφές, πολιτικά συνθήματα, οπαδικά ψευδώνυμα και ονόματα μουσικών συγκροτημάτων. Οι εγγραφές αυτές, αν και είχαν σαφώς διαφορετικά στυλιστικά χαρακτηριστικά από το νεοεισαχθέν graffiti, έφεραν

³⁴ Η λατινική επιγραφή 'mansueta tene' (=αντιμετωπίζεται με στοργή) συνόδευε την απεικόνιση ενός πέους στον τοίχο ενός αρχαίου οίκου ανοχής, που ανακαλύφθηκε στην Πομπηία.

³⁵ Αρκετές φορές, βέβαια, γίνεται αναφορά και στην ύπαρξη κάποιων πρόχειρων τοιχογραφιών-συνθημάτων κατά την περίοδο της Κατοχής.

³⁶ Ο εικαστικός Χαράλαμπος Δαραδήμος θέτει το ζήτημα και μαζί με το παραπάνω σύντομο ιστορικό κάνει κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σε μια σχετική του συνέντευξη στο free press περιοδικό Lifo.

το ίδιο πνεύμα διαφοροποίησης και ανυπακοής. Οι βαμμένοι τοίχοι επιδίωκαν να αναμετρηθούν με την γκρίζα αναπαραγωγή του αστικού τοπίου, μετεξελίσσοντας το αστικό πρόσωπο και σηματοδοτώντας έτσι μια ζωντανή πόλη. Έκτοτε, οι διαχρονικές «αποστολές βαψίματος» και ο «βομβαρδισμός» με αλλεπάλληλες στρώσεις από tags σκέπασαν προοπτικά τους τοίχους με μια ταπετσαρία ενός ιδιότυπου λαϊκού αφηρημένου εξπρεσιονισμού που αποτελεί πλέον σήμα κατατεθέν ενός μεγάλου μέρους της πόλης.



Εικόνα 5. Ante, Tare, Kerts, Νέο Ηράκλειο, Αθήνα, 1994

Το ελληνικό graffiti ενστερνίστηκε ή και αντέγραψε τα περισσότερα στοιχεία της αισθητικής και των πρακτικών της μητρικής αμερικάνικης εκδοχής του. Οι περιορισμένοι σε αριθμό αρχικοί δημιουργικοί πυρήνες επεκτάθηκαν συγκροτώντας ένα ολόκληρο σύμπαν σχέσεων και δικτύων, μιας συνολικής πρακτικής, μέρος της οποίας ήταν φυσικά και μια πρωτόλεια εικαστικότητα. Πάρα ταύτα, οι πρώιμοι Έλληνες writers δεν επιζητούσαν την απόδοση μιας καλλιτεχνικής εγκυρότητας στην δράση τους, εστιάζοντας σε άλλες παραμέτρους αυτής ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, προτάσσοντάς την σε πλήρη αντιπαραβολή.³⁷ Όπως το αμερικάνικο, έτσι και το ελληνικό graffiti ήταν εξαρχής συνδεδεμένο απόλυτα με την καθημερινότητα και την αναζήτηση

³⁷ Χαρακτηριστικές είναι οι τοποθετήσεις κάποιων πρωτοπόρων writers, όπως του Paladin που δήλωνε ότι ο λόγος που έκανε graffiti ήταν για «να βγάλει την τρέλα και την φαγούρα των χεριών του στον τοίχο» ή του Tano που παρομοίαζε την επιτέλεση του graffiti με «μια αίσθηση σα να κάνεις έρωτα για πρώτη φορά». Ο Webster, εξάλλου, θα εκφραστεί με το αφορισμό 'graffiti above art'.

της ταυτότητας των υποκειμένων εντός της. Εκφραζόταν σε σχέσεις, παρέες, φίλιες, συλλογικότητες και κοινότητες. Οι δράσεις των ομάδων (crews) δεν περιλάμβαναν καμία ανάθεση και ήταν πλήρως αυτοεξουσιοδοτούμενες, έχοντας ένα συγκρουσιακό, παραβατικό πρόσημο ως βασικό ζητούμενο.



Εικόνα 6. Nek, Rico, Bone, *Art vs the Law*, Καβάλα, 1994

Όμως, σε αντίθεση με την λαϊκή, εργατική κοινωνικοταξική προέλευση των writers των γκέτο της Νέας Υόρκης, το πρώιμο ελληνικό graffiti εμφανίστηκε αρχικά σε μικροαστικές ή και μεσοαστικές περιοχές της Αθήνας. Αφενός η συνολική κοινωνικοοικονομική συνθήκη της Αθήνας της δεκαετίας του '80 ήταν αισθητά διαφορετική από αυτήν των τελών της δεκαετίας του '60 και των αρχών της δεκαετίας του '70 στην Νέα Υόρκη, αφετέρου, στο περιορισμένης αμεσότητας πλαίσιο πολιτισμικής επικοινωνίας της εποχής, ο εισαγόμενος χαρακτήρας του graffiti προϋπέθετε την παράμετρο της ίδιας επαφής, εμπειρίας και, κατ' επέκταση, μεταφοράς του αντικειμένου από το εξωτερικό. Με εξαίρεση περιπτώσεις μεταναστευτικών μετακινήσεων, είναι προφανές ότι κάτι τέτοιο ήταν πολύ πιθανότερο να αφορά σε παιδιά που προέρχονταν από σχετικά πιο ευκατάστατες οικογένειες. Παρά ταύτα, μπορούν να εντοπιστούν σχετικές διαφοροποιήσεις στη θεματολογία ανάμεσα στις διάφορες περιοχές, με χαρακτηριστικότερη μια τάση πολιτικοποίησης, σε μια περίοδο που το graffiti απείχε σαφώς από άμεσα πολιτικά

μηνύματα, στις περιοχές εργατικής αναφοράς. Οι μεταναστευτικές μετακινήσεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως, έπαιξαν ρόλο στην δυσανάλογη με το πληθυσμιακό μέγεθος παρουσία του graffiti στην Θεσσαλονίκη και σε κάποιες μικρότερες επαρχιακές πόλεις, που σίγουρα δεν διέθεταν και δεν διαθέτουν μητροπολιτικό χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ήταν η ενίσχυση των μητροπολιτικών χαρακτηριστικών της Αθήνας και η παρουσία νέων μεταναστευτικών ομάδων και κοινοτήτων και η πιο άμεση σύνδεσή τους με την street culture που αποτέλεσε κομβικό σημείο στην ανάπτυξή του ως φαινόμενο.



Εικόνα 7. Flame, *Revolution*, Ίλιον, Αθήνα, 1993

Ο Hebdige θα παρατηρήσει ότι χρειάζεται η έλευση μιας γενιάς για την συνειδητοποίηση και εμπέδωση μια υποκουλτούρας. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στη Νέα Υόρκη, ύστερα από περίπου δέκα χρόνια μετά την εμφάνιση των πρώτων graffiti υπογραφών, η αισθητική, οι πρακτικές και οι εσωτερικοί κώδικες του συγκεκριμένου φαινομένου είχαν όχι μόνο εμπεδωθεί αλλά πολύ δε περισσότερο κανονικοποιηθεί και κωδικοποιηθεί, κάνοντας έτσι εφικτό το λανσάρισμά τους στην αγορά ως εμπόρευμα. Ειδικά τη δεκαετία του '80 το graffiti υπήρχε ως αναπόσπαστο «φόντο» σχεδόν σε κάθε καλλιτεχνικό παραγόμενο μουσικής και χορού, που

αφορούσε στη μαζική κουλτούρα, ενώ ταινίες που είχαν εξολοκλήρου αντίστοιχη θεματολογία³⁸ συνέβαλαν καθοριστικά στην εξάπλωσή του διεθνώς. Μάλιστα, η πρώτη προβολή της ταινίας *Style Wars* από την ελληνική κρατική τηλεόραση θεωρείται σημείο καμπής για τον εγχώριο μεταβολισμό της τότε νέας υποκουλτούρας. Στη συνέχεια, μέσα από αφιερώματα σε εμπορικά περιοδικά³⁹, διοργάνωση σχετικών φεστιβάλ⁴⁰ και λήψη περισσότερο ή λιγότερο θεσμικών πρωτοβουλιών, σταδιακά επήλθε η μερική αποδοχή του graffiti ως ένδειξης μιας εναλλακτικής «πολιτικής ορθότητας» και μια μεταστροφή από τους δημόσιους χώρους ανοχής⁴¹ σε επίσημου τύπου πρωτοβουλίες, όπως η πρωτοβουλία «Χρωμόπολις» που ανατέθηκε στην καλλιτεχνική κολεκτίβα *Carpe Diem*. Η πραγματοποίηση του *Old school Meeting Festival*, το καλοκαίρι του 2011, φανέρωσε μια ισχυρή τάση για την αναβίωση του old school graffiti κλίματος, ένα δεύτερο κύμα της οποίας μπορεί να παρατηρηθεί και σήμερα.

Η εξέλιξη της street art στην Αθήνα ακολούθησε στην συνέχεια τα νέα δεδομένα που εκφράστηκαν στην πλέον παγκοσμιοποιημένη street art σκηνή με την εξάπλωση της τεχνικής του stencil και την (επαν)εμφάνιση των εικαστικά ολοκληρωμένων τοιχογραφιών (murals) στον δημόσιο αστικό χώρο. Καθ' όλη τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα, στα αθηναϊκά stencil αποτυπώθηκε η συρρικνούμενη χωροχρονική συνθήκη της σύγχρονης μητρόπολης. Όμως η Αθήνα, όπως θα παρατηρήσει ο Πausanίας Καραθανάσης, είναι πλέον μια πόλη που δεν ακολουθεί μόνο τις πολιτισμικές τάσεις που λαμβάνουν χώρα στο εξωτερικό, αλλά είναι σε θέση να τις αφομοιώσει και να τις προσαρμόσει σε τέτοιο βαθμό, που να παρουσιάζει πια έναν δικό της σύγχρονο πολιτισμικό χαρακτήρα. Ο χαρακτήρας αυτός είναι αποτέλεσμα επικοινωνίας και διαλόγου μεταξύ «εισαγόμενων» και «ντόπιων» στοιχείων και εκδηλώνεται σε διάφορες πολιτισμικές πρακτικές. Η παρέμβαση στον δημόσιο χώρο, που είναι κεντρική στην εικόνα της πόλης, διαμορφώνει μια «κουλτούρα του τοίχου», η οποία συμβάλλει με τον τρόπο της στη γενικότερη αθηναϊκή πολιτισμική ταυτότητα και εικόνα. Σχεδόν μοναδική προδρομική

³⁸ Ταινίες όπως τα *Breakdance 1,2*, *Beat Street* και *Style Wars*.

³⁹ Χαρακτηριστικό είναι το αφιέρωμα στην ομάδα *Skra Getto Boys (SGB)* από το εμπορικό lifestyle περιοδικό *Max* το 1993.

⁴⁰ Το Φεστιβάλ Ιπποδρόμου που διοργανώθηκε στο Φάληρο το 1994 και το Φεστιβάλ του δήμου Καλαμαριάς, Τριανδρίας.

⁴¹ Άτυπος όρος που αναφέρεται σε σημεία όπως η γέφυρα τροχονόμου στο Περισσό, όπου η υπήρχε μια σιωπηρή ανοχή για τα graffiti στους τοίχους.

ολοκληρωμένη έκφραση αποτελεί ο Θεόφιλος, οι τοιχογραφίες του οποίου, αν και εκτός μεγάλου άστεως, εκφράζουν σε σημαντικό βαθμό τον ελληνικό τρόπο και έστω έμμεσα, είτε μέσω καταγραφής είτε μέσω διδασκαλίας, ως κληρονομιά, επηρεάζουν κάποιους από τους σύγχρονους τοιχογράφους. Ο αστικός χώρος μπορεί να νοηθεί μόνο σε άμεση σχέση με την ανθρώπινη δράση, δεν αποτελεί στην ουσία του μια αυθύπαρκτη οντότητα, υπάρχει πάντα σε σχέση με τους ανθρώπους που έρχονται σε επαφή με αυτόν. Κάθε έργο είναι ενεργό μέρος του τοπίου κάθε περιοχής, και το νόημά του εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη σχέση που αναπτύσσει με αυτό. Στην πολιτισμική γεωγραφία των περιοχών της Αθήνας, αποτυπώθηκε και αποτυπώνεται μια βινιέτα διαφορετικών αφετηριών, στυλ και θεματολογιών, που κατά κάποιο τρόπο συναρτούν τα έργα τέχνης με την ταυτότητα των περιοχών αυτών. Από τους διαχρονικά πολιτικοποιημένους τοίχους των Εξαρχείων στις κριτικές, αντικαταναλωτικές και σχετικές με τον τρόπο ζωής τοποθετήσεις στο εμπορικό κέντρο και τις περιοχές διασκέδασης (Ψυρρή, Μοναστηράκι), η street art λειτουργεί ως ένα ευαίσθητο αστικό πολιτισμικό χρονολόγιο.

Η εισαγωγή του stencil graffiti στην διεθνή πρακτική ενίσχυσε τον πολιτικό- ακτιβιστικό χαρακτήρα της παρέμβασης στους τοίχους, σε μια εποχή όπου τα όρια μεταξύ τεχνικής, πολιτικής δήλωσης και διαμαρτυρίας ήταν ούτως ή άλλως ασαφή. Στην Αθήνα, η τάση πολιτικοποίησης ήταν ακόμα πιο έντονη, καθώς η εδραίωση της χρήσης του stencil συνέπεσε με τις απαρχές της οικονομικής κρίσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Δεκέμβρη του 2008 σημειώθηκε μια έκρηξη παρουσίας stencil στους αθηναϊκούς δρόμους. Κατά κάποιο τρόπο, αυτό αποτελεί και το σημείο εκκίνησης μιας διαδικασίας επίθεσης πολιτικού περιεχομένου στις φορμαλιστικές προσεγγίσεις που σε σημαντικό βαθμό κυριαρχούσαν στην street art της προηγούμενης περιόδου, σηματοδοτώντας έτσι το πέρασμα σε μια νέα φάση, κατά την οποία η αθηναϊκή σκηνή θα αποκτούσε διεθνή διάσταση. Είναι κοινά αποδεκτό ότι η ανάδυση του Banksy και του δικαιολογημένου μύθου που ακόμα τον περιβάλλει, εξέφρασε και ταυτόχρονα πυροδότησε ραγδαίες αλλαγές, τόσο στο αστικό τοπίο όσο και στην αγορά τέχνης. Η συγκριτικά ατροφική ελληνική αγορά τέχνης επέδειξε σαφώς πολύ πιο αργά αντανakλαστικά προσαρμογής στην νέα συνθήκη και μόλις τα τελευταία χρόνια είναι σε θέση να επεξεργαστεί μεθόδους κεφαλαιοποίησης της street art μέσα από στρατηγικές

επαναλανσαρίσματος της πόλης.

Κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης, σημειώθηκε μια έκρηξη στην παρουσία της street art, με την Αθήνα να χαρακτηρίζεται από πολλούς ως μια σύγχρονη Μέκκα της street art στην Ευρώπη. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο αριθμός των «επίσημα» καταγεγραμμένων τοιχογραφιών⁴² είναι αισθητά μικρότερος σε σύγκριση με άλλες ευρωπαϊκές μητροπόλεις, αν και λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που ανακύπτουν από τον ίδιο τον street art χαρακτήρα τους, το παραπάνω δεν μπορεί να οδηγήσει σε ασφαλείς ποσοτικές εκτιμήσεις, πόσω μάλλον σε μία επί της ουσίας ποιοτική αξιολόγηση σχετικά με την «εμπλοκή» τους με την ίδια την πόλη. Σε κάθε περίπτωση, πλέον, περιοχές, όπως τα Εξάρχεια, το Μεταξουργείο και ο Κεραμεικός, έχουν μετατραπεί σε μια μεγάλη υπαίθρια γκαλερί⁴³ και η περιπλάνηση στους δρόμους της Αθήνας με σκοπό την «ανακάλυψη» των τοιχογραφιών έχει πάψει προ πολλού να αποτελεί ένα tour guide to the underground⁴⁴. Η παραχώρηση χώρων από την δημοτική αρχή και η ύπαρξη μαθημάτων street painting στην ΑΣΚΤ, μαζί με μια σειρά άλλες παραμέτρους, έχουν προσδώσει την εικόνα ενός διαρκούς εργαστηρίου στην Αθήνα, μια εικόνα που εξάγεται στοχευμένα και διεθνώς. Κάτι τέτοιο, σε μια πρώτη ματιά, προσιδιάζει έντονα με την αντίληψη του Lefebvre για την θεώρηση της ίδιας της πόλης και της παραγωγής της ως έργο και την σύνδεση αυτής της θεώρησης με το *δικαίωμα στην πόλη*. Παρά ταύτα, τοποθετήσεις, όπως αυτή του Χαρίτωνα Τσαμαντάκη, ότι οι αρχές θέλουν να εναγκαλιστούν το graffiti για να το ουδετεροποιήσουν και να το ελέγξουν, και ότι αυτός είναι ένας τρόπος να κατευνάσουν το πνεύμα των γκραφιτάδων⁴⁵, καθιστά αναγκαία μια βαθύτερη προσέγγιση. Όπως θα παρατηρήσει ο Carl Grodach, οι χώροι τέχνης μπορούν να λειτουργήσουν επιτελεστικά ως ιδιότυποι δημόσιοι χώροι. Η επιτέλεση της street art επί της ουσίας αντιστρέφει αυτή τη συνθήκη. Πλέον, ο δημόσιος χώρος γίνεται μια υπαίθρια γκαλερί. Πόσο διαφορετική είναι η

⁴² Η καταγραφή αφορά σε σχετικές διαδικτυακές πλατφόρμες παρουσίασης και διαχείρισης χώρων και τοιχογραφιών.

⁴³ Σε συνέντευξή της το 2014 στους New York Times, η τότε σύμβουλος του Δημάρχου της Αθήνας, δήλωνε ότι κάτι τέτοιο αποτελούσε διακηρυγμένο ιδανικό στόχο, λέγοντας παράλληλα ότι «όταν το graffiti μετατρέπεται σε street art με ανάθεση, είναι ένα σημάδι ότι έχει ξεκινήσει το τέλος της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης που πέρασε η χώρα».

⁴⁴ Φράση που επίσης χρησιμοποιήθηκε σε σχετικό άρθρο των New York Times.

⁴⁵ Ο Χαρίτωνας Τσαμαντάκης είναι ο συγγραφέας του βιβλίου *Ιστορία του Graffiti στην Ελλάδα*, και η σχετική δήλωση έγινε στους New York Times.

πρόσληψη του έργου τέχνης για κάποιον περαστικό στην δρώσα καθημερινότητα της πόλης από κάποιον που πάει να παρατηρήσει το ίδιο έργο σε μία συνειδητή επίσκεψη ; Όταν οι υπαίθριες γκαλερί καθιστούν την ίδια την πόλη μουσείο, πόσο και πώς πραγματώνεται η έξω από το μουσείο προσδιοριστική συνθήκη της street art;

Η πόλη μπορεί να νοηθεί ως μια προβολή της κοινωνίας πάνω στο έδαφος, ως ένα πεδίο συγκρούσεων και ανταγωνιστικών σχέσεων ανάμεσα στην επιθυμία και την ανάγκη, ανάμεσα στην ικανοποίηση και το ανικανοποίητο. Να νοηθεί ως ένας 'τόπος της επιθυμίας'. Εξ ορισμού, η στάση των street artists είναι πολύ κοντά σε αυτό που ο James Holston ονομάζει '*στασιαστική ιδιότητα του πολίτη*'⁴⁶, δηλαδή ένας συνεχιζόμενος αγώνας για το ποιος θα αναλάβει να διαμορφώσει τα χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής στην πόλη. Η ίδια η δημιουργική-βανδαλιστική παρέμβαση πάνω στο σώμα της πόλης ενέχει έναν ερωτισμό. Προβάλλει ως μια δύναμη αντίστασης, που αναβλύζει στην καθημερινή ζωή και ταυτόχρονα ως μια πράξη αναμέτρησης, που εμπεριέχει και το ενεργητικό και το παθητικό της σκέλος. Το αποτέλεσμα είναι η πραγμάτωση ενός 'φαντασιακού' που εντάσσεται πλέον στη σφαίρα του αστικού ως *κοινωνικό γεγονός* και όχι μόνο δεν οδηγεί έξω απ' το πραγματικό αλλά αντίθετα γονιμοποιεί την πραγματικότητα. Αν η *σύνθεση* είναι ένα από τα προσδιοριστικά στοιχεία της πόλης, τότε οι τοιχογραφίες γίνονται η καλλιτεχνική πράξη που, σύμφωνα με τον Lefebvre, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξή της.

INO ένας διεθνής καλλιτέχνης από την Ελλάδα

Αδιαμφισβήτητα, μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της ελληνικής street art σκηνής σήμερα είναι ο καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο INO. Μεγαλώνοντας στον Πειραιά και ακολουθώντας τα πρότυπα της ανωνυμίας του εμβληματικού street artist Banksy, διατηρεί άγνωστο το προφίλ του, αρνούμενος να αποκαλυφθεί, αφήνοντας τα ίδια του τα δημιουργήματα να σκιαγραφήσουν τον χαρακτήρα του. Χαρακτηριστικά, οι μόνες πληροφορίες που αναφέρονται στην επίσημη ιστοσελίδα του είναι ότι 'ο INO είναι ένας καλλιτέχνης από την

⁴⁶ David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, Μτφ. Χαλμούκου Κ., Αθήνα, Εκδόσεις ΚΨΜ, 2013, σελ. 25.

Ελλάδα που έχει σπουδάσει Καλές Τέχνες και δουλεύει ως ελεύθερος επαγγελματίας'. Ο ίδιος, σε σχέση με τη χρήση της μάσκας -ένα προσωπικό απεικονιστικό μοτίβο στις πρώιμες δουλειές του- που διατηρεί την ανωνυμία του, σχολιάζει ότι 'στην τέχνη δεν έχει καμία απολύτως σημασία πώς είσαι, αλλά το τι κάνεις' και σε απόλυτη συνάφεια 'ότι δεν του αρέσει να τον βλέπουν, δεν θέλει να προσφέρει θέαμα, μόνο έργο'⁴⁷. Αν και έγινε ιδιαίτερα γνωστός από τις τοιχογραφίες μεγάλης κλίμακας των τελευταίων χρόνων, δουλειές του υπάρχουν στους δρόμους της Αθήνας εδώ και αρκετά χρόνια. Ακολουθώντας μια χαρακτηριστική για πολλούς γκραφιτάδες διαδρομή, απέκτησε συστηματική επαφή με το graffiti στα σχολικά του χρόνια, περίπου το 2000, λειτούργησε στο πλαίσιο μιας ομάδας (UDK), «διαφήμιση» το όνομά του με τον 'βομβαρδισμό' (bombing)⁴⁸ της πόλης με έργα-υπογραφές του (tags) και μέσα από όλη αυτή τη δραστηριότητα βελτίωνε σταθερά την τεχνική του. Πλέον, είναι ένας από τους πιο αναγνωρίσιμους διεθνώς Έλληνες street artists, με έργα του να υπάρχουν σε πολλές μητροπόλεις του κόσμου, αποτελώντας και τον πρώτο street artist που του ανατέθηκε έργο από εθνικό κοινοβούλιο, αυτό της Κυπριακής Δημοκρατίας. Παράλληλα με τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ, παρακολούθησε εργαστήρια φωτογραφίας, τυπογραφίας, πολυμέσων, hypermedia και graphic design. Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τους πειραματισμούς του καλλιτέχνη, άφησαν το στίγμα τους στη μετάβαση της δημιουργικής του γλώσσας από τις γραμματοσειρές στην παραστατική ζωγραφική κι από εκεί στις τοιχογραφίες μεγάλης κλίμακας. Πλέον, το ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο προσωπικό του στυλ αποτυπώνεται πάνω σε κατακερματισμένες μορφές, που με τη χρήση φωτορεαλιστικών αναπαραστάσεων και μιας παλέτας αποχρώσεων του γκρι με ελαφριές πινελιές γαλάζιου, καταλήγει στις χαρακτηριστικές τεμαχισμένες μεταφορικές απεικονίσεις του. Τόσο η μεγάλη κλίμακα των έργων όσο ακόμα περισσότερο η διεισδυτική οξυδέρκεια των τοιχογραφιών, που πολλές φορές αφορούν σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα, είναι αδύνατον να μην τραβήξουν την προσοχή του περαστικού, δημιουργώντας έναν εκούσιο ή μη διάλογο μεταξύ θεατή και έργου τέχνης. Ο ίδιος αναφέρει ότι τον εμπνέει η συμπεριφορά των ανθρώπων και οι συνέπειες των πράξεων και των δράσεών τους. Άλλωστε, όπως παρατηρεί ο Lefebvre, η πόλη είναι έργο που πλησιάζει περισσότερο στο

⁴⁷ Σχετικές δηλώσεις του αναπαράγονται και παραφράζονται σε διάφορα περιοδικά και sites.

⁴⁸ Ο όρος 'bombing' χρησιμοποιείται στη γλώσσα της street art για την παράνομη, σε κοινή θέα εικονογράφιση με σχέδια graffiti.

έργο τέχνης παρά στο απλό υλικό προϊόν. Όταν αναφερόμαστε στην παραγωγή της πόλης και των κοινωνικών σχέσεων μέσα στην πόλη, εννοούμε την παραγωγή και αναπαραγωγή ανθρώπινων υπάρξεων από ανθρώπινες υπάρξεις, παρά την παραγωγή αντικειμένων. Αναγνωρίζοντας την *συγχρονικότητα* (των δράσεων, των συναντήσεων, των ανταλλαγών) που είναι καθοριστικό στοιχείο της πόλης και αφουγκραζόμενες τον ρυθμό της, οι τοιχογραφίες του INO καταφέρνουν να αποτυπώσουν τον συνολικό κύκλο ζωής της.

Ο INO δουλεύει συνήθως νύχτα, δεν τον ενοχλεί η έλλειψη φωτός, αντιθέτως αυτή συμβάλλει στην ιεροτελεστία της δημιουργίας. Η ίδια η δημιουργική διαδικασία γίνεται μια νυχτερινή ερωτική συνουσιακή πράξη με το Άστυ. Άλλωστε, όπως θα αναφέρει ποιητικά η Marina Warner για έναν άλλο δημιουργό, εραστή του νυχτερινού αστικού τοπίου, τον Franz Masereel, η νύχτα μπορεί να νοηθεί *‘προσωποποιημένη ως θεά της γονιμότητας, ένας μαύρος άγγελος που φέρνει αστέρια στη γη’* και πέρα από την γοητεία των σκιών της, μπορεί να είναι *‘douce, γλυκιά και ήπια’*⁴⁹. Τόσο στις τοιχογραφίες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, όσο και σε αρκετά ακόμα έργα του, απεικονίζονται κάποιου είδους σχέσεις, είτε στην κατάφαση είτε στην άρνησή τους. Οι σχέσεις αυτές μπορεί να εκφράζονται με την παρουσία ενός ευδιάκριτου δίπολου, με την αντιπαραβολή εννοιών ή με το έτερο μέρος της σχέσης να υπονοείται ή και να αναζητείται. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, στην περίπτωση του έργου *Wake Up*, η σχέση εκδηλώνεται με μια δράση, με μια χειρονομία, κάτι σχετικά ασύνηθες για τον καλλιτέχνη. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται φανερό ότι ο INO κατανοεί την πόλη ως μια αεικίνητη συγχρονικότητα σχέσεων, συμπεριλαμβανομένης και της σχέσης του ίδιου του καλλιτέχνη με την πόλη. Άλλωστε η χρωματική παλέτα των έργων του (άσπρο, μαύρο, αποχρώσεις του γκρι, γαλάζιο) είναι ένας συνεχόμενος διάλογος με την χρωματική παλέτα της πόλης και του γαλάζιου μεσογειακού ουρανού που την περιβάλλει, μια νοητή προέκτασή της. Τοιχογραφία και πόλη γίνονται ένα σώμα, μέσω μια χρωματικής οπτικής ώσμωσης.

Όμως δεν είναι μόνο η επιλογή των χρωμάτων που καθιστά εμφανή τον τρόπο που ο INO προσοικειώνεται το αστικό τοπίο στο σύνολό του. Στο έργο του *System of a Fraud* του 2013,

⁴⁹ Frans Masereel, *Η Πόλη. Μυθιστόρημα σε 100 Ξυλογραφίες*, ό.π., σελ. 33

αξιοποιείται το σχήμα και η διάταξη του τοίχου, η γεωμετρία και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κτηρίου και του περιβάλλοντος χώρου, προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Μέσα από μια αναδιπλασιασμένη μορφή του νομοθέτη Σόλωνα, ο καλλιτέχνης επιχειρεί να αποδώσει τη διπλότητα του χαρακτήρα και των συνεπειών ενός τολμηρού και δραστικού νομοθετικού και πολιτειακού έργου σε συνάρτηση με το μέγεθος της κρίσης που κλήθηκε να αντιμετωπίσει το συγκεκριμένο έργο στην εποχή του. Επιχειρώντας μια αναγωγή στο σήμερα, οι δύο όμοιες μορφές, ακολουθώντας την ανελικτική πορεία του κλιμακοστασίου του κτηρίου και «σχολιαζόμενες» από τα ερμητικά κλειστά παράθυρα, οδηγούνται σε μια ενοποίηση που θα μπορούσε να οδηγήσει και στην κατάρρευση. Ταυτόχρονα, η προβολή προς τα εμπρός του κάθετου παραλληλόγραμμου τοίχου σε συνδυασμό με τη ακινησία, την «ησυχία» και τη στωικότητα του αναδιπλασιασμένου προσώπου, σε αντίστιξη με την διαρκή κίνηση του μπροστινού πολύβουου δρόμου, αναδεικνύει την απόσταση που θέλει να αποδώσει και να υπογραμμίσει ο καλλιτέχνης μεταξύ της εποχής της αρχαίας Αθήνας και της σημερινής. Τόσο σε αυτό το έργο, όσο και στα περισσότερα έργα του ΙΝΟ, η μεγάλη κλίμακα των τοιχογραφιών, σε συνδυασμό με την πρόσδεσή τους με ό, τι προσδιορίζει μοναδικά τον περιβάλλοντα χώρο τους, καθιστά την αναπαραγωγή τους σχεδόν αδύνατη ή ανούσια, διατηρώντας εν τέλει για λογαριασμό τους την *αύρα* που, όπως παρατηρεί ο Benjamin, στο εμβληματικό του σχετικό δοκίμιο, χάνεται για το έργο τέχνης την περίοδο της τεχνικής του αναπαραγωγής. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Lefebvre:

‘Το δικαίωμα στην πόλη εκδηλώνεται ως υπέρτατη μορφή των δικαιωμάτων: δικαίωμα στην ελευθερία, στην εξατομίκευση μέσα στην κοινωνικοποίηση, στην κατοικία και το κατοικείν. Το δικαίωμα στο έργο (στη συμμετοχική δραστηριότητα) και το δικαίωμα στην προσοικείωση (εντελώς διαφορετικό από το δικαίωμα στην ιδιοκτησία) εξυπονούνται μέσα στο δικαίωμα στην πόλη’⁵⁰.

Οι τοιχογραφίες του ΙΝΟ, μέσα από την προσοικείωση του αστικού τοπίου και επιζητώντας έναν συλλογικό μεταβολισμό από τους περαστικούς ή μη θεατές τους, θέτουν το δικαίωμα στην πόλη στην ημερήσια διάταξη της καθημερινότητας.

⁵⁰ Henri Lefebvre, *Το δικαίωμα στην Πόλη*, ό.π., σελ. 175.



Εικόνα 8. INO, System of a fraud, 2013

Wild Drawing. Ένας μέτοικος στην σύγχρονη Αθήνα

Μία από τις πιο ιδιαίτερες και ταυτόχρονα αναγνωρίσιμες περιπτώσεις καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν έντονα στην αθηναϊκή street art σκηνή τα τελευταία χρόνια είναι ο καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Wild Drawing ή WD. Τα αρχικά 'WD' είναι και τα αρχικά του πραγματικού του ονόματος, αλλά το ψευδώνυμό του προκύπτει, όπως δηλώνει ο ίδιος, από το γεγονός ότι η πρώτη street art τεχνική του ήταν μια ζωγραφική που αναπτυσσόταν στην «ζούγκλα» των αστικών κτηρίων. Γεννημένος στο Μπαλί της Ινδονησίας, απέκτησε πτυχίο στις Καλές Τέχνες και ξεκίνησε να δημιουργεί στον δρόμο από το 2000, μετατρέποντας τοίχους κτηρίων υποβαθμισμένων περιοχών σε έργα τέχνης, ανοίγοντας έτσι έναν διαρκή διάλογο με τους περαστικούς. Το 2006 ήρθε στην Αθήνα, παίρνοντας υποτροφία από την ΑΣΚΤ, από όπου και πήρε πτυχίο στις Εφαρμοσμένες Τέχνες. Η Αθήνα του άσκησε εξ αρχής μια έντονη γοητεία εξαιτίας των ρυθμών της που «συστεγάζουν» το χάος μιας μεγαλούπολης με την χαλαρότητα ενός χωριού, κάνοντας την πόλη εντελώς ξεχωριστή. Σε αντίθεση με τις περισσότερες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες που είναι αποστειρωμένες από graffiti/street art, εμπεριέχοντας μόνο μεγάλες νόμιμες τοιχογραφίες, οι τοίχοι της Αθήνας είναι γεμάτοι με μια αυθόρμητη και αφιltrάριστη έκφραση που περιλαμβάνει tags, συνθήματα, graffiti και stencils κάθε είδους. Αν και είχε ήδη παρουσιάσει πλούσιο έργο, τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008 ήταν καθοριστικά για την αισθητική ώσμωση του καλλιτέχνη με την πόλη. Έκτοτε, πέρα από έναν καλλιτέχνη σε διαρκή διαμάχη με την πολεοδομική κακογουστιά της Ελλάδας, κατά την διάρκεια της οικονομικής κρίσης, ο WD αναδείχτηκε και ως μία από τις διεισδυτικότερες εικαστικές «υπογραφές» στους τοίχους της Αθήνας. Σε μια περίοδο γενικότερης *ανατολικοποίησης* στην οικονομία και τον πολιτισμό, η ιδιαίτερη σφραγίδα του σίγουρα προκύπτει και από τον συνδυασμό του πολιτισμικού, καλλιτεχνικού και κοινωνικού υποβάθρου του, που παλινδρομεί μεταξύ ανατολής και δύσης. Ο WD επιλέγει για τα έργα του σημεία που έχουν υποστεί μια μορφή καταστροφής και πάντα αλληλοεπιδρά έντονα με το σημείο όπου εργάζεται, ενσωματώνοντας διάφορα στοιχεία που προϋπάρχουν σε αυτό, ούτως ώστε όχι μόνο να επιτυγχάνεται μια αρμονία ανάμεσα στο έργο και τον χώρο στον οποίο αυτό δημιουργείται, αλλά, πολύ περισσότερο, τα μορφολογικά και άλλα χαρακτηριστικά του χώρου να γίνονται αναγκαία συνθήκη για την ολοκληρωμένη πρόσληψη των έργων, πραγματώνοντας πλήρως έναν

site specific χαρακτήρα μοναδικότητας. Αν και στο ξεκίνημα η δουλειά του περιλάμβανε ένα μεγάλο εύρος όλων των μορφών και τεχνικών που σχετίζονται με την street art, τα τελευταία χρόνια έχει εστιάσει αποκλειστικά σε μεγάλης κλίμακας τοιχογραφίες, που δημιουργεί με κύρια μέσα το ρολό και το σπρέι, ενώ παράλληλα εξακολουθεί να εργάζεται και στο εργαστήριό του. Στη δουλειά του είναι έντονα τα στοιχεία ρεαλισμού και η επιρροή από τα comics και τα graphic novels. Αντλεί έμπνευση από τα κοινωνικά φαινόμενα, τον σύγχρονο τρόπο ζωής, τη φύση και την ίδια την τέχνη. Έχει πραγματοποιήσει ατομικές εκθέσεις και έχει λάβει μέρος σε ομαδικές εκθέσεις ή φεστιβάλ σε Ασία, Ευρώπη και Αμερική, ενώ έργα του έχουν συμπεριληφθεί σε διεθνείς εκδόσεις για την street art. Η παραπάνω δραστηριότητα γίνεται κυρίως για να υποστηρίξει την δουλειά του στον δρόμο, μια δουλειά που ο καλλιτέχνης συνειδητά επιλέγει να είναι σχεδόν εξολοκλήρου άνευ ανάθεσης, χρηματοδότησης και χορηγιών. Μάλιστα ο ίδιος δηλώνει συχνά τον θαυμασμό του για τον Θεόφιλο και την επιμονή του να κρατάει τη τέχνη του ζωντανή, παρά το γεγονός ότι δεν μπορούσε να ζήσει από αυτήν. Το oeuvre του περιλαμβάνει μια ευρεία θεματική παλέτα, αν και σαφώς στο ευρύ κοινό έγινε γνωστός μέσα από την τοιχογραφία του «με την κουκουβάγια». Σε κάθε περίπτωση, όμως, δεν τον ενδιαφέρει να είναι ένας street art celebrity αλλά, όπως συχνά δηλώνει ο ίδιος 'να μοιράζεται την δουλειά του με τον κόσμο, να κάνει την Τέχνη προσιτή σε όλους, να κάνει ίσως την πόλη λίγο πιο όμορφη και κάποιες φορές να προβληματίζει, με τα κοινωνικοπολιτικά, οικολογικά ή και καθαρά αισθητικά που φέρουν οι δημιουργίες του'.



Εικόνα 9. WD, *Survive. Tribute to Theofilos*

Στο μεγάλων διαστάσεων έργο του με τίτλο *What if I fall? But imagine what if you fly*, ο WD θα χρησιμοποιήσει μια ιδιότυπη αναπαράσταση ζώων, αυτή τη φορά των οικείων στην πανίδα της νοτιοανατολικής Ασίας ελεφάντων, για να αποδώσει μια αλληγορική δυνητική σύμβαση. Το έργο βρίσκεται στον τοίχο ενός κτηρίου εντός της Πολυτεχνειούπολης και η δημιουργία του έγινε μέσα σε πέντε μέρες με την χρήση αποκλειστικά ενός πτυσσόμενου ρολό πινέλου από τον καλλιτέχνη. Έχει καταχρηστικά περιγραφεί σε διάφορες δημοσιεύσεις του ως το έργο με τους «ιπτάμενους ελέφαντες», ενώ, αντιθέτως, η απεικονιστική του ουσία εκκινεί από το γεγονός ότι κανένας ελέφαντας στην τοιχογραφία δεν πετάει. Ο WD θα επιλέξει τον ελέφαντα ως το κατεξοχήν βαρύ και γειωμένο έμβιο ον και θα «στήσει» μια εικαστική παραβολή που τοποθετεί τον θεατή μπροστά σε μία επικείμενη, αλλά καθόλου βέβαιη, υπέρβαση. Θα προσαρμόσει ένα, αναλογικά με το υπόλοιπο σώμα, μικρό ζευγάρι φτερών στο κάθε ζώο. Τα φτερά θυμίζουν

φτερά αγγέλου και ο καλλιτέχνης, βάφοντάς τα μπλε, θα τα διαχωρίσει με σαφήνεια από τον κορμό των ελεφάντων, τονίζοντας έτσι τον «πάρα φύσιν» χαρακτήρα τους. Ένας μικρότερης ηλικίας ελέφαντας ετοιμάζεται να δοκιμάσει για πρώτη φορά την πιθανή πτητική ικανότητα που του χαρίζουν τα φτερά. Στο ρίσκο της νοητής επόμενης κίνησης του άνω νεαρού ελέφαντα εγγράφεται όλη η ένταση που φορτίζει το έργο. Μια ένταση που ξεκινάει αποκεντρωμένα, τόσο από την ανάγλυφη εντύπωση της θορυβώδους κίνησης των ελεφάντων (ο θεατής σχεδόν μπορεί να ακούσει τις δυνατές ιαχές τους) όσο και από τον νοητό παφλασμό των ταραγμένων γραμμών που συνθέτουν το νεφελώδες πλέγμα του «κάτω» περιβάλλοντος χώρου-πλαισίου που «οφείλει να ξεπεραστεί». Τα λευκά, άβαφα μέρη στο πάνω μέρος του τοίχου επεκτείνονται στον ανοιχτό ουρανό πέρα από το κτήριο, αναδεικνύοντας τον υπερβατικό, απελευθερωτικό χαρακτήρα της πτήσης. Η ανοδική πυραμιδοειδής διάταξη της σωματικής σύνθεσης των ελεφάντων, όπως ενισχύεται από το κλιμακοστάσιο, οδηγεί το βλέμμα του θεατή και συμπυκνώνει το σύνολο της έντασης στο μετέωρο βήμα του νεαρού ελέφαντα και από εκεί, σε δεύτερο χρόνο, στο αμφίσημο, σε βαθιά περισυλλογή βλέμμα του. Ο θεατής βρίσκεται ακριβώς λίγο πριν την στιγμή που ο νεαρός ελέφαντας θα αποφασίσει αν θα κάνει το βήμα στο κενό ή αν θα υποχωρήσει στην ατολμία του. Ο WD θα αποτυπώσει στο σώμα, αλλά κυρίως στο βλέμμα του ελέφαντα την εσωτερική συνειδησιακή σύγκρουση πριν την επικείμενη καθοριστική κίνηση. Η προς τα μέσα αναδιπλωμένη προβοσκίδα φανερώνει τον φόβο και τον δισταγμό, στα μάτια, όμως, που είναι πλήρως αποκομμένα από την «γύρω φασαρία» της στιγμής, ο καλλιτέχνης θα αποτυπώσει την βαθιά επίγνωση της σοβαρότητας της επιλογής. Ο νεαρός ελέφαντας είναι ταυτόχρονα αποφασισμένος και αναποφάσιτος και αυτός ακριβώς ο στοχαστικός μετεωρισμός του θεατή για την επικείμενη και αναπόφευκτη απόφαση είναι ο πυρήνας της δύναμης του έργου. Οι κάτω ελέφαντες μάλλον επευφημούν και εμπυχώνουν (αν και κάποια βλέμματα φανερώνουν μια αμφισημία που θα μπορούσε να προσδίδει και έναν αποτρεπτικό χαρακτήρα), αλλά βρίσκονται όλοι γειωμένοι στο έδαφος και δεν είναι καθόλου σαφές αν προηγουμένως έχουν επιτύχει στην αντίστοιχη απόπειρα, ή αν αυτή επιχειρήθηκε ποτέ. Ακόμα και στην φιγούρα που βρίσκεται σε όρθια ανοδική στάση και στην οποία υφέρπει η μητρική ιδιότητα, ο καλλιτέχνης αποδίδει με τέτοιο τρόπο το βάρος στα γερά γειωμένα πίσω πόδια, που καθιστά ακόμα πιο κυριαρχική την παράδοση στην συνθήκη της βαρύτητας, καθώς τα ανοιγμένα φτερά μοιάζουν ανεπαρκή. Σε

τελική ανάλυση, στην τοιχογραφία συγκρούονται δυο αντίρροπες αντιθετικές κινήσεις που πραγματώνουν τον τίτλο της. Η ισχυρή κατιούσα αίσθηση που προκύπτει από την απόδοση του βάρους, και η ανιούσα μετακίνηση του βλέμματος του θεατή, που προκύπτει από την διάταξη, οδηγώντας την προσοχή στο «θερμό σημείο» της επιτέλεσης ή μη της υπερβατικής πράξης. Στο *What I fall...*, ο WD δημιουργεί μια εικαστική αλληγορία που αποτυπώνει τον αγωνιώδη, σύνθετο, άγνωστο ή ακόμα και επίπονο χαρακτήρα που φέρει κάθε απόπειρα ξεπεράσματος του δοτού και του συμβατικού, είτε αυτό αφορά σε ατομικό είτε και σε συλλογικό επίπεδο. Με δεδομένο ότι το έργο δημιουργήθηκε το 2015, ο WD μοιάζει να αφουγκράστηκε και να «τοποθέτησε» στον τοίχο την νοητικά πολιτική αμφιταλάντευση μιας ολόκληρης χώρας σε μια οριακή ιστορική συγκυρία. Ακόμα κι αν, εν τέλει, η πτητική απόπειρα του ηγηθέντος πολιτικού υποκειμένου του «εδώ» νεαρού ελέφαντα ήταν εξαρχής αυστηρά επικοινωνιακού και κατευναστικού χαρακτήρα, η 'but imagine what if you fly' προαίρεση αποτελεί μια ανεξίτηλη κληρονομιά για το μέλλον.



Εικόνα 10. WD, *What if I fall? But imagine what if you fly*, 2015

Ο θάνατος στην πόλη

Η street art την περίοδο της κρίσης

Το γεγονός ότι η street art, εν τω γενέσθαι της, αποτελεί έναν από τους χαρακτηριστικότερους τρόπους έκφρασης της πόλης, ως έργο και ταυτόχρονα μια δυνητική προβολή για το *δικαίωμα στην πόλη*, δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι κάτι τέτοιο εκδηλώνεται με έναν μονοσήμαντο τρόπο και έξω από έντονες αντιθέσεις κάθε είδους. Εστιάζοντας στο οικονομικό και πολιτικό πεδίο της πόλης ως διαδικασία, ο David Harvey αναφέρει:

‘Η αναπαραγωγή του κεφαλαίου περνά μέσα από άπειρους τρόπους μέσα από τις διαδικασίες αστικοποίησης. Η αστικοποίηση του κεφαλαίου, όμως, προϋποθέτει την ικανότητα των δυνάμεων της καπιταλιστικής τάξης να επιβάλλονται στη διαδικασία της πόλης. Κάτι τέτοιο σημαίνει κυριαρχία όχι μόνο στους κρατικούς μηχανισμούς, αλλά και σε ολόκληρους πληθυσμούς - στον τρόπο ζωής και στο εργατικό δυναμικό τους, στις πολιτισμικές και πολιτικές τους αξίες, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Αυτό το επίπεδο ελέγχου είναι εξαιρετικά δύσκολο, για να μην πω αδύνατον να επιτευχθεί. Ως εκ τούτου, η πόλη και η διαδικασία που την παράγει αποτελούν βασικά πεδία πολιτικών, κοινωνικών και ταξικών αγώνων⁵¹.

Ταυτόχρονα, λοιπόν, με την «ερωτική-αναπαραγωγική» παρέμβαση ζωής που παρέχει η street art στην πόλη, ενυπάρχει και μια συνεχώς τροφοδοτούμενη διάσταση «θανάτου». Θα αρκούσε απλώς να παρατεθεί η διαβόητη δήλωση του Warren Buffet ότι «και βέβαια υπάρχει ταξικός πόλεμος, τον διεξάγει η τάξη μου, οι πλούσιοι, και τον κερδίζουμε», για να εμπεδωθεί η διάσταση αυτή στη σύγχρονη αστική πραγματικότητα. Άλλωστε, οι καπιταλιστικές κρίσεις έχουν ρίζες στην πόλη και, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, αποτέλεσαν τη γενεσιουργό πράξη της street culture και της street art με την σύγχρονη μορφή της κατά τα τέλη της δεκαετίας του ‘60 και τις αρχές της δεκαετίας του ‘70. Ως μια πολιτισμική έκφραση-χειρονομία μη προνομιούχων κοινωνικών ομάδων, η street art επιδιώκει να αναχαιτίσει την επέλαση αυτού του πολυδιάστατου «θανάτου» της πόλης, άλλοτε επιτυχημένα και άλλοτε όχι. Ο «θάνατος» χαρακτηρίζεται ως πολυδιάστατος, καθώς περιλαμβάνει τόσο οικονομικές, πολιτικές όσο και πολιτισμικές και αισθητικές συνιστώσες. Για την καλύτερη κατανόηση του τρόπου που η street art επιδιώκει αυτή την αναχαίτιση, είναι χρήσιμη η αναφορά στην έννοια

⁵¹ David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, ό.π., σελ. 135

του κοινού. Σύμφωνα με τον Harvey:

‘-το κοινό δεν πρέπει να ερμηνευτεί ως ένα συγκεκριμένο πράγμα, περιουσιακό στοιχείο ή έστω κοινωνική διαδικασία, αλλά ως μια ασταθής και ρευστή κοινωνική σχέση ανάμεσα σε μια συγκεκριμένη αυτοπροσδιοριζόμενη κοινωνική ομάδα και σε εκείνες τις πτυχές της, που όντως υπάρχουν ή αναμένεται να διαμορφωθούν, και στο κοινωνικό και/ή φυσικό περιβάλλον που θεωρείται απαραίτητο για τη ζωή και την επιβίωσή τους’⁵².

Το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης επέδρασε καθοριστικά στο *orbis pictus* των δρόμων της Αθήνας. Καταγράφηκε σημαντική αύξηση των παρεμβάσεων που θα χαρακτηρίζονταν πολιτικές. Έγινε εμφανής μια γενικότερη ανάπτυξη της πρακτικής της δημόσιας παρέμβασης στους τοίχους, που όμως ανέδειξε μια τάση εμπλουτισμού ή και υπερκέρασης της απλής προπαγάνδας πολιτικών ιδεών, μέσω της χρήσης καλλιτεχνικών και αισθητικών στοιχείων. Επιβεβαιώνοντας την εύστοχη παρατήρηση του Lyman G. Chaffee, η *street art* λειτούργησε ως ένα ιδιότυπο βαρόμετρο της κρίσης. Οι δρόμοι έγιναν ένα πεδίο εγγραφής της ιδεολογικής αντιπαράθεσης και, όπως παρατηρεί η Μυρτώ Τσιλιμπουνίδη, η πολιτική *street art* έγινε ένα εργαλείο για την αμφισβήτηση των προκαθορισμένων χρήσεων του χώρου και των ηγεμονικών αντιλήψεων για την ιδιοκτησία και χρήση των δημόσιων χώρων. Παράνομες ανατρεπτικές αναπαραστάσεις στους τοίχους της πόλης επιδίωκαν να επιφέρουν μια διαταραχή στις κυρίαρχες αφηγήσεις, προκαλώντας ουτοπικές ρωγμές στην δυστοπία της κρίσης. Η Julie Tulke, με την σειρά της, θα παρατηρήσει ότι με την ενσωμάτωση, εντός της πόλης, αναπαραστάσεων υλικής αλλά και συναισθηματικής ευαλωτότητας, τα έργα συνεχώς υπενθυμίζουν στον περαστικό τον συλλογικό πόνο που η κρίση επέφερε στην πόλη και τους κατοίκους της, δημιουργώντας έτσι την βάση για την συγκρότηση μιας κοινής πολιτικής συνείδησης.

Άμεσα επηρεασμένος από το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης στην Ευρωζώνη και κυρίως από τις συνέπειες που αυτή επέφερε στον ελληνικό λαό, ο WD δημιούργησε το 2015 στον τοίχο ενός εγκαταλελειμμένου κτηρίου στην περιοχή των Εξαρχείων ένα επίσης μεγάλης κλίμακας έργο με τον ιδιαίτερα εύληπτο τίτλο *No land for the poor*. Η δημιουργία του έγινε εντός τεσσάρων ημερών με την αποκλειστική χρήση, για ακόμη μια φορά, ενός πτυσσόμενου ρολό πινέλου και αποτελεί μορφικά ένα από τα πιο άμεσα έργα του καλλιτέχνη. Ο ίδιος, ενισχύοντας, αλλά και

⁵² David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, ό.π., σελ. 147.

διεθνοποιώντας τον άμεσο χαρακτήρα του μηνύματός του, θα τοποθετήσει την φράση ‘dedicated to the poor and homeless here and around the globe’ ως υπόμνηση στην αριστερή πλευρά του έργου. Παρά ταύτα, μια σειρά στοιχείων το απομακρύνει αισθητά από μια απλή, δυνατή κατά τ’ άλλα, νατουραλιστική εικαστική καταγραφή. Η κλίμακα του έργου που καταλαμβάνει ολόκληρη την πρόσοψη του κτηρίου λειτουργεί εξ αρχής ως μια επιθετική χειρονομία επιβολής της ορατότητας του φαινομένου που απεικονίζει. Σε μια κοινωνία που τείνει να συνηθίζει και τελικά να αγνοεί την παρουσία των νεοαστέγων, ο WD «δεν επιτρέπει» στον περαστικό να την παραβλέψει. Η απότομη φτωχοποίηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού κατά τη διάρκεια της κρίσης οδήγησε, ανάμεσα στις υπόλοιπες ζοφερές συνέπειες, και σε ένα εντελώς καινούριο φαινόμενο για την ελληνική αστική πραγματικότητα. Η μη ύπαρξη του φαινομένου των αστέγων, ακόμα και στις συνθήκες ακραίας φτώχειας της μετεμφυλιακής περιόδου, λόγω της μεγάλης προσφοράς έστω και μιας στοιχειώδους κατοικίας⁵³ και το υψηλό ποσοστό ιδιοκατοίκησης που αναπτύχθηκε προοπτικά, έκανε την απώλεια της εστίας μια από τις σοκαριστικότερες συνέπειες και, κατ’ επέκταση, μια από τις ισχυρότερες εικόνες της αποτύπωσης της κρίσης. Η εστία, αρχέγονα, ανάγεται ως προσδιοριστικό στοιχείο για την ποιότητα άνθρωπος. Η ύπαρξή της αποτελεί προϋπόθεση ακόμα και για μια νομαδικού τύπου συνειδητή άρνησή-εγκατάλειψή της, που ενταγμένη σε ένα δίπολο «εστία-περιπλάνηση» προβαίνει ενίοτε ως κινητήρια δύναμη εξέλιξης στην ανθρώπινη αφήγηση. Ο WD θα τοποθετήσει τον άστεγό του σε εμβρυακή στάση. Η ελαχιστοποίηση του καταλαμβανόμενου χώρου από το σώμα του αστέγου έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το μέγεθος της τοιχογραφίας και εν τέλει του προβλήματος. Παράλληλα, όμως, ως η πρωταρχική ανθρώπινη στάση αποτελεί και μια ύστατη άμυνα απέναντι στην απειλή της απο-ανθρωποποίησης. Η στάση των χεριών αποπνέει κάτι το ευλαβικό. Βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με το βλέμμα που, όντας στην κατάσταση της ηρεμίας του ύπνου, φέρει μια παιδική ονειροπόλα αθωότητα. Είναι εμφανής η πλήρης αντιπαραβολή της αποτύπωσης των κακουχιών από τη ζωή στον δρόμο με την γαλήνη του βλέμματος. Εν τέλει, κάτι τέτοιο θα μπορούσε να αποτυπωθεί μόνο την ώρα του ύπνου. Προηγούμενες ή μεταγενέστερες εγγραφές και αφίσες που βρίσκονται κάτω από την

⁵³ Η άσχημη και άνευ αισθητικού χαρακτήρα πολυκατοικία προσέφερε μια σχετικά προσιτή δυνατότητα στέγασης τις δεκαετίες που ακολούθησαν.

τοιχογραφία συνθέτουν τον κινούμενο αστικό ιστό εντός του οποίου υπάρχει ο άστεγος. Το εικαστικό παιχνίδισμα με το βάθος των παραθύρων δημιουργεί την αίσθηση του άυλου στην μορφή του αστέγου. Στα μάτια του θεατή μετατρέπεται σε μια ημιδιάφανη φασματική προβολή πάνω στο άδειο κτήριο. Τα ερμητικά κλειστά παντζούρια τονίζουν ακόμα περισσότερο την υπαρκτή αντίθεση της ταυτόχρονης ύπαρξης άδειων κτηρίων και ανθρώπων που κοιμούνται στον δρόμο. Κι ενώ συνήθως οι άστεγοι βρίσκονται κάτω από τα πόδια των περαστικών, ο άστεγος του WD γίνεται ένα φάντασμα που πλανιέται πάνω από τα κεφάλια τους. Με αυτό το εικαστικό παραξένισμα ο καλλιτέχνης αποπειράται να επιβάλει την ορατότητα του αστέγου. Να κάνει μια ηχηρή υπενθύμιση του παραλογισμού της εικόνας ενός ρακένδυτου άστεγου ανθρώπου την εποχή της φτηνής υπερπαραγωγής κάθε είδους ένδυσης και υπόδησης. Η αναδρομική ανάγνωση της λεζάντας που συνοδεύει το έργο αναδεικνύει τον δομικό, ενδογενή χαρακτήρα του προβλήματος. Γίνεται μια υπόμνηση για τον χαμένο ανθρωπισμό και μια προτροπή για αντίσταση στην συνήθεια και αποδοχή του φαινομένου. Κι αν η τέχνη από μόνη της δεν μπορεί να λύσει το πρόβλημα, όπως θα πει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, το πρόβλημα μπορεί να το λύσει μόνο αυτός που το δημιούργησε, δηλαδή ο ίδιος ο άνθρωπος.⁵⁴

⁵⁴ Χαρακτηριστικά, σε μία συνέντευξή του στο free press περιοδικό Lifo, ο καλλιτέχνης θα εξομολογηθεί ότι όταν έφτιαχνε την τοιχογραφία το 2015, και έγραφε την αφιέρωση 'No land for the poor', ένωσε ένα χτύπημα στην πλάτη. Γυρίζοντας, αντίκρυσε έναν άνθρωπο να του λέει "ευχαριστώ" και όταν τον ρώτησε γιατί, του απάντησε ότι ήταν ο ίδιος άστεγος.



Εικόνα 11. WD, *No land for the poor*, 2015

Οι αστικές εγγραφές της street art λειτουργούν ως ένας μηχανισμός πλαισίωσης, μια παράλληλη φωνή της πόλης, μια σύγχρονη «πρωτογονική» τέχνη, που καθιστά εφικτή, όπως θα παρατηρήσει ο Luke Dickens, μια επαναθεώρηση της πόλης μέσα από την επανεγγραφή και την επαναχαρτογράφηση της. Σε συνέντευξή του στην Tulke, ο street artist Bleeps θα παρομοιάσει την παρουσία της street art ως ένα κοινωνικό ημερολόγιο σε δημόσια θέα. Όμως το ημερολόγιο αυτό πρέπει να κατανοηθεί ως κάτι πέρα από μια απλή καταγραφή της τρέχουσας πραγματικότητας. Στην ουσία, είναι ένα ημερολόγιο σε κίνηση. Το πραγματικό πρέπει να γίνει μυθοπλαστικό για να καταστεί αντικείμενο σκέψης, και αυτό δεν ταυτίζεται με καμία προκαθορισμένη «μικρή» ή «μεγάλη» αφήγηση που εγκλωβίζει στις δυαδικές αντιθέσεις μεταξύ πραγματικού και τεχνητού, στις οποίες χάνονται τόσο οι θετικιστικές όσο και οι μεταμοντέρνες αποδομιστικές προσεγγίσεις. Μια μεταμοντέρνα ερμηνεία της πολιτικής θα επικαλεστεί η ομάδα των street artists Political Zoo, σε συνέντευξή τους στην Tulke, επιστρέφοντάς την όμως αναγωγικά στον πρωτογενή αριστοτελικό προσδιορισμό του ανθρώπου ως «ζώου πολιτικού». Αν και στην αριστοτελική έννοια του πολίτη και της σχέσης του με το άστυ ενυπάρχει ο επιτελεστικός «σπόρος» της street art, οι μεταμοντέρνες ερμηνείες ρέπουν εγγενώς στο να είναι

συστημικά ανώδυνες και αφομοιώσιμες⁵⁵.

Ο Nigel Thrift θα παρατηρήσει ότι οι πόλεις αποτελούν πλέον ένα ακατάπαυστο αισθητικό έργο. Μια ολοκληρωμένη κατανόηση του χαρακτήρα και του τρόπου παρέμβασης της street art δεν μπορεί να γίνει σε βάθος με αποαισθητικοποιημένες προσεγγίσεις που καταγράφουν μονοσήμαντα τα κοινωνικά δεδομένα της περιόδου. Άλλωστε, τα έργα των street artists δεν είναι απλοί καθρέφτες που αντανακλούν οποιαδήποτε τυχαία όψη της πόλης. Έχουν πάντα την αισθητική σφραγίδα του νου που τα δημιούργησε. Το wall hunting⁵⁶ οδήγησε τον WD το 2016 σε μια μισοκατεστραμμένη ταράτσα ενός κτηρίου στο Ρουφ, όπου δημιούργησε μια από τις πιο ιδιαίτερες και φωτορεαλιστικές τοιχογραφίες του. Το *Give peace a chance* είναι ίσως το λιγότερο «χρωματιστό» έργο του καλλιτέχνη, καθώς για τη δημιουργία του μεταχειρίζεται μια περιορισμένη παλέτα αποχρώσεων του γκρι, οι οποίες αφήνονται στο κιτρίνισμα που προκαλεί ο συνδυασμός της φυσικής φθοράς του μπετόν και ο καυτός μεσογειακός ήλιος. Το χρωματικό αποτέλεσμα είναι μια δεσπίζουσα αίσθηση ώχρας που υπενθυμίζει ότι δεν μπορεί να μογιατιστεί ευχάριστα η βαρβαρότητα του πολέμου και των συνεπειών του. Ταυτόχρονα και παρά τις σχετικά ομαλές χρωματικές μεταβάσεις, η χρήση των εναλλαγών των φωτοσκιάσεων προσδίδει και μια εξπρεσιονιστική διάσταση στο έργο. Μέσα από τα συντρίμια του μισοκατεστραμμένου κτηρίου ξεπροβάλλει μια φαινομενικά ήρεμη και ευγενική γυναικεία φιγούρα, κρατώντας στα χέρια της ένα περιστέρι. Το περιστέρι μοιάζει ασθενικό, καταβεβλημένο. Η πτητική του ικανότητα είναι αμφίβολη, τα φτερά του μαδημένα και στα πόδια του ίσως στάζει ακόμα το αίμα. Η γυναίκα μπορεί να παραπέμπει στην Μέση Ανατολή ή στην ανατολική Μεσόγειο, αλλά, ως εκ τούτου, είναι ταυτόχρονα μια κατεξοχήν γνώριμη ελληνική φυσιογνωμία, μια αρχετυπική απεικόνιση της γυναίκας- μάννας⁵⁷. Η ευλαβικότητα στο

⁵⁵ Ως χαρακτηριστικές ιστορικές στιγμές μεταμοντέρνας πολιτικής ειρωνείας μπορούν να αναφερθούν το (προεκλογικό) δώρο του David Cameron στον Barack Obama, με τίτλο 'Twenty First Century City', που ήταν έργο του διάσημου street artist Ben Eine, ή, πολύ νωρίτερα, η παρουσία του, αδιανόητου υπό άλλες συνθήκες, έργου-επιγραφής 'Private Property Created Crime' της Barbara Krueger, σε επίσημο billboard στην πλατεία Time Square της Νέας Υόρκης. Για τον Barack Obama, μάλιστα, λέγεται συχνά ότι έγινε πρόεδρος αξιοποιώντας εν γένει την street art. Αν και προφανώς υπερβολικός, ο συγκεκριμένος αφορισμός επιβεβαιώνει τόσο την επιδραστικότητα, όσο και το βάθος των στρατηγικών αφομοίωσης της street art.

⁵⁶ Όρος που αναφέρεται στην αναζήτηση από τους street artists των κατάλληλων τοίχων που είτε παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον ή απλώς την δυνατότητα για την πραγματοποίηση ενός έργου.

⁵⁷ Θα μπορούσε κάλλιστα να είναι βγαλμένη μέσα από την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου.

βλέμμα και την «κινησιολογία» του σώματος, της προσδίδει μια εξαγνιστική αύρα, μια εν δυνάμει αγιότητα. Είναι μια Παναγία με βαθιά όμως ανθρώπινη υπόσταση. Στρέφει το βλέμμα προς τα πάνω, προς το άνοιγμα της οροφής του μισοκατεστραμμένου κτηρίου. Το κτήριο θα μπορούσε να είναι βομβαρδισμένο, φέρνει στον νου του θεατή τις πολυάριθμες σχετικές εικόνες από τον τρέχοντα πόλεμο στην Συρία. Η ρωγμή στην οροφή επιφέρει ένα μικρό άνοιγμα προς το φως. Φωτίζει έντονα το πρόσωπο της γυναίκας. Ακόμα κι αν υπάρχει η αναζήτηση μιας άνωθεν ελπίδας, αυτή συνοδεύεται από ένα αγωνιώδες γιατί, μια επίρριψη ευθύνης. Στα μάτια της γυναίκας είναι εντυπωμένη η αίσθηση της καταστροφής, της απώλειας, της συμφοράς, της απόγνωσης αλλά και μια σεμνή αποφασιστικότητα για την αναζήτηση, την αναγέννηση της ελπίδας μέσα από τα συντρίμια. Για μια στιγμή, στο βλέμμα της, ο χρόνος σταματάει. Μια απότομη ανάκληση στην μνήμη όλων των στιγμών φρίκης. Τα μάτια γίνονται ο καθρέφτης της φρίκης. Η γυναίκα όμως αναδύεται μέσα από το σκοτάδι της βαρβαρότητας του πολέμου. Έχει επίγνωση ότι μόνο μια γυναίκα μπορεί να αναγεννήσει την ελπίδα. Παρά τις κακουχίες, κρατά τρυφερά το περιστέρι. Δεν κραυγάζει, ίσως δεν έχει πια το κουράγιο, ζητά σιωπηλά να εισακουστεί το αίτημά της για ειρήνη. Η επιλογή της τοποθεσίας από τον WD παρέχει ως φόντο στην τοιχογραφία το αστικό περιβάλλον της Αθήνας, δημιουργώντας εκ των πραγμάτων τον συνειρμό ότι τα περισσότερο ή λιγότερο καλοφτιαγμένα, άνετα ή και πολυτελή κτήρια που σήμερα στεγάζουν την απάθεια και την αδιαφορία μπορεί να είναι τα πολεμικά ερείπια του αύριο.



Εικόνα 12. WD, *Give peace a chance*, 2016

Ο Δημήτρης Τζιόβας θα εντοπίσει τις ενδογενείς σημειολογικές παρεμβάσεις στην street art, τα κρυπτογραφημένα πολιτικά μηνύματα που μεταφέρονται μέσα από την συγκρότηση ενός δικτύου εναλλακτικών καναλιών επικοινωνίας. Μάλιστα, θα εξετάσει την παρουσία της street art της κρίσης μέσα από μια σχέση αλληλοτροφοδοσίας ή και αντιπαραβολής μεταξύ της ελληνικής αρχαιότητας και της σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας. Στην τελευταία μεθοδολογική κατεύθυνση εγγράφεται και μια από τις ηχηρότερες, πολιτισμικής έκφρασης, αντιπαραθέσεις της περιόδου. Στις ιδιαίτερες «αθηναϊκές» συνθήκες επιτέλεσης του graffiti και γενικότερα της street art, συνθήκες μιας *de facto* πραγμάτωσης του *nulla dies sine linea*⁵⁸, αποτυπώνεται η σύγκρουση μεταξύ της προστασίας των μνημείων και της προστασίας της ελεύθερης έκφρασης.

⁵⁸ Λατινική εκδοχή της φράσης «ούτε μια μέρα να μην περνά χωρίς να σχεδιάζεις έστω και μια γραμμή», που αποδίδεται στον διασημότερο Έλληνα ζωγράφο της αρχαιότητας Απελλή.

Η διαχρονική άσκηση αυτής της γυμναστικής ελευθερίας, όπως θα χαρακτηρίσει το graffiti ο Νίκος Τρανής⁵⁹, έχει επιφέρει μια «απρόοπτη συγκέντρωση εγγραφών στις κάθετες επιφάνειες της πόλης, καθιστώντας την μία από τις πιο «λεκιασμένες» και οπτικά κορεσμένες πόλεις στον κόσμο. Σε αυτό το έδαφος, το mural- graffiti που επιτελέστηκε το 2015 πάνω σε μέρος των τοίχων του ιστορικού κτηρίου του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και συζητήσεις μεταξύ πολέμιων και υποστηρικτών. Λόγω της κλίμακας, της πιο καλλιτεχνικής προσέγγισης του έργου και φυσικά της ίδιας της ιστορικότητας- μνημειακότητας του κτηρίου, αναδείχτηκε ευρύτερα το δίπολο της αντιπαράθεσης γύρω από την street art διαχρονικά. Με δεδομένη την έκταση που πήρε το θέμα από έναν, σαν έτοιμο από καιρό, εναλλακτικό μιντιακό μηχανισμό και την επέκταση της αντιπαράθεσης στην σφαίρα της πολιτικής, το συγκεκριμένο στιγμιότυπο αποτελεί οπωσδήποτε σημείο καμπής στον αθηναϊκό μεταβολισμό της street art. Εν τέλει, τέθηκε το ερώτημα αν και κατά πόσο, παρεμβατικές εγγραφές τέτοιου τύπου αποτελούν ενεργητικές δημιουργικές, σε τελική ανάλυση, ζωογόνες αντιδράσεις απέναντι στην κρίση και στις -τουλάχιστον πολιτικές/πολιτισμικές- συνέπειές της ή αν απλώς αποτελούν πράξεις καταστροφής, που εντείνουν τον αντίκτυπό της. Διαφορετικά, η αντιπαράθεση στήθηκε γύρω από την αξία χρήσης αυτών των εκφράσεων. Σε μια ειρωνική αλλά συνήθη, κατά τα άλλα, έκβαση, η παραπάνω σφοδρή αντιπαράθεση αμβλύθηκε όταν εντοπίστηκαν δυνατότητες μετατροπής της μέχρι πρότινος αμφισβητούμενης αξίας χρήσης σε ανταλλακτική αξία. Χαρακτηριστική είναι και η σταδιακή μεταστροφή στην αντίληψη της εκάστοτε δημοτικής αρχής του δήμου της Αθήνας έκτοτε.

⁵⁹ Από συνέντευξη που παραχώρησε στο πλαίσιο το ντοκιμαντέρ 'Street art in Exarchia'.



Εικόνα 13. Το αμφιλεγόμενο graffiti που επιτελέστηκε σε τοίχους του ιστορικού κτηρίου του ΕΜΠ

Αναγινώσκοντας την ψυχογεωγραφία της πόλης, οι τοιχογραφίες του INO *Random Future* και *No Future* εμβαθύνουν σε μια τέτοια ρευστή και ασταθή κοινωνική σχέση. Επιδιώκουν τον στοχασμό πάνω σε μια μέλλουσα προοπτική που δεν είναι δυνατό να προβλεφθεί ή ακόμα περισσότερο δεν είναι σίγουρο ότι θα υπάρξει. Στο έργο *Random Future*, μια αντρική και μια γυναικεία φιγούρα κοιτούν κατάματα τον θεατή επιβάλλοντάς του τον βαθύ προβληματισμό και την αβεβαιότητά τους, Το έργο φτιάχτηκε το 2015 και είχε ως στόχο να εκφράσει τη συνειδησιακή εσωτερίκευση της αμφισημίας μιας επιλογής και υπόσχεσης για πολιτική αλλαγή. Στα πρόσωπα των μορφών μπορεί να διαγνωστεί το προσωπικό ιστορικό βάθος των βιωμάτων τους. Οι κάθετες διαγώνιες γραμμές που διαπερνούν και τις δύο μορφές γίνονται η αποτύπωση της τομής πάνω στο προσωπικό αυτό ιστορικό και ταυτόχρονα η δυναμική προβολή των προσδοκιών τους. Τα παράθυρα του κτηρίου που παρεμβάλλονται και συσχετίζουν τις μορφές, εντείνουν την αίσθηση της δυνατότητας βύθισης του θεατή στο αφανές της συνείδησής τους. Με δεδομένο ότι το συγκεκριμένο κτήριο αποτελεί ένα σχολικό συγκρότημα, οι απεικονιζόμενες μορφές, εν τέλει, γίνονται μια *everyman/woman* μελλοντική εκδοχή κάθε νεαρού μαθητή, που

από τον συγκεκριμένο τοίχο απλώνει το βλέμμα προς τις «ενηλικιοποιημένες» υποστάσεις του. Οι υποστάσεις αυτές, μετά από μια πρωταρχική επιλογή, στερούνται στόματος για να αρθρώσουν οποιοδήποτε λόγο πάνω στην προοπτική του μέλλοντός τους. Το μέλλον τους είναι τυχαίο ή αβέβαιο. Ως υποκείμενα, έχουν ήδη αντικειμενοποιηθεί. Η αναδρομική επανανάγνωση του έργου, μετά την πρόσφατη ηχηρή διάψευση της υπόσχεσης για πολιτική αλλαγή, ισχυροποιεί αισθητά όλες του τις διαστάσεις.



Εικόνα 14. INO, *Random Future*, 2015

Δημιουργημένο επίσης σε ένα σχολικό συγκρότημα, το έργο *No Future* του 2014, προεκτείνει τον προβληματισμό γύρω από ένα αβέβαιο μέλλον μέχρι του σημείου της συνολικής άρνησής του. Επιδιώκοντας ένα ενοχλητικά σκωπτικό σχόλιο πάνω στην ασφυκτική αναντιστοιχία μεταξύ της αγωνιώδους αναζήτησης για μόνρφωση και γνώση και της δυνατότητας εργασιακής αποκατάστασης, ο INO ζωγραφίζει ένα διπρόσωπο μωρό, εγκλωβισμένο μέσα σε ένα μπαλόκι, που κοιτάζει ταυτόχρονα προς τον θεατή και προς τον ουρανό. Τα άδεια μάτια που στρέφονται

προς τον θεατή, τον διαπερνούν, απομυζώντας την υλική του υπόσταση. Ο θεατής απορροφάται από τη σκοτεινή άβυσσο της αναζήτησης ενός μέλλοντος που δεν είναι εκεί. Ως εκ τούτου, το έτερο βλέμμα στρέφεται ψηλά, έστω και μάταια, αναζητώντας την όποια ελπίδα σε κάτι εξίσου αποϋλικοποιημένο. Ο INO, σε πολλές περιπτώσεις, χρησιμοποιεί αναπαραστάσεις με διπλά ή αναδιπλασιασμένα πρόσωπα ή ακόμα και διμέτωπα. Στο *No Future*, οι δύο φύσεις αναζήτησης της διεξόδου και της ελπίδας συγκλίνουν βιαίως από την επιβαλλόμενη ασφυκτική χωροταξία της συνθήκης πραγματικότητας που ορίζει το μπαλόκι. Η αντιπαραβολή δε της ανοιχτής, επεκτεινόμενης και non finito διάστασης της πάνω πλευράς των κεφαλιών, με τον κόμπο που είναι τοποθετημένος στον αντίποδα, προοικονομεί το επερχόμενο σκάσιμο του μπαλονιού.



Εικόνα 15. INO, *No future*, 2014

Athens is the new Berlin...again?

Όπως όμως προαναφέρθηκε, ο θάνατος της πόλης έχει πολυσήμαντη διάσταση και σε κάποιες περιπτώσεις η street art όχι μόνο δεν ανθίσταται σε αυτόν, αλλά υπό προϋποθέσεις ενσωματώνεται ως εργαλείο επιβολής του. Όπως παρατηρεί ο Lefebvre, η πόλη έχει νόημα μόνο ως έργο, σκοπός, τόπος ελεύθερης απόλαυσης, τομέας της αξίας χρήσης. Ταυτόχρονα, η ρευστοποίηση του χώρου οδηγεί στη μετατροπή του σε οργανικό χώρο, δηλαδή έναν χώρο που έπαψε να είναι ένας παθητικός γεωγραφικός τόπος ή ένας κενός γεωμετρικός τόπος. Αυτή ακριβώς η ποσοτικοποίηση του χώρου ανοίγει τον δρόμο για την κυριαρχία της ανταλλακτικής αξίας έναντι της αξίας χρήσης, δηλαδή για την εμπορευματοποίηση και την κατανάλωση του χώρου ως εμπόρευμα. Σύμφωνα με τον Harvey, ακόμα και τα *κοινά του πολιτισμού* (ένας προσδιορισμός που περιλαμβάνει και τη street art) εμπορευματοποιούνται και λογοκρίνονται από μια βιομηχανία πολιτιστικής κληρονομιάς, που τείνει να μετατρέπει τα πάντα σε Disneyland, σε πολιτισμικά theme parks. Όπως αναφερόταν χαρακτηριστικά στην εισαγωγή μιας έκθεσης του Συμβουλίου Τεχνών της Μεγάλης Βρετανίας την περίοδο που εγκαινιάζονταν τέτοιες πρακτικές σε βρετανικά αστικά κέντρα, *‘οι τέχνες διαμορφώνουν ένα κλίμα αισιοδοξίας – την κουλτούρα του ‘όλα γίνονται’, που είναι θεμελιώδης για την ανάπτυξη μιας επιχειρηματικής κουλτούρας*⁶⁰.

Από την εποχή της απότομης αστικοποίησης (urbanization) του Παρισιού μετά το 1848 και την επακόλουθη άνθηση της λογοτεχνίας και της ποίησης, μέχρι την πρόσφατη νέα ένταση της αστικοποίησης της Αθήνας κατά τη διάρκεια της κρίσης και την έκρηξη της street art και των τοιχογραφιών, η ιδέα του *κοινού* ή ένα υπαρκτό *κοινό*, η ίδια η ιδέα του *δικαιώματος στην πόλη*, μπορεί να γίνουν εύκολα αντικείμενο εκμετάλλευσης από τα συμφέροντα του κεφαλαίου. Στη θέση του Haussmann⁶¹ βρίσκονται σήμερα κτηματομεσιτικές εταιρείες (real estate), φορείς και sites που ρυθμίζουν με όρους αγοράς τον εξευγενισμό (gentrification) περιοχών και την παραχώρηση χώρων σε κτήρια που έχουν αποκτηθεί, με σκοπό τον προσδιορισμό των σημαδιών διάκρισης, την ανάδειξη του συμβολικού κεφαλαίου της Αθήνας και το λανσάρισμα (branding)

⁶⁰ David Harvey, *Δρόμοι και τρόποι του κόσμου. Καπιταλισμός – Χώρος – Τόποι*, ό.π., σελ. 183.

⁶¹ Ο βαρόνος George Eugène Haussmann εισηγήθηκε και ανέλαβε να εκπονήσει ένα σχέδιο ριζικής αναμόρφωσης των υποδομών της πόλης του Παρισιού μετά το 1853.

της πόλης διεθνώς. Από τις πρώτο-αστικές εκδοχές της Χανσεατικής Ένωσης και των ιταλικών πόλεων κρατών, η διαφημιστική προβολή (branding) και η επιχειρηματικότητα των πόλεων αποτελούν παλαιές και δοκιμασμένες παραδόσεις στην ιστορική γεωγραφία του καπιταλισμού. Ο εξευγενισμός, η πολιτιστική καινοτομία και η υλική αναβάθμιση του αστικού περιβάλλοντος, που λειτουργούν ως καταναλωτικοί και ψυχαγωγικοί πόλοι έλξης, έχουν εξελιχτεί σε προεξάρχουσες όψεις των στρατηγικών που εφαρμόζονται για την αστική αναγέννηση. Υπό συνθήκες κρίσης, ο διογκωμένος ανταγωνισμός έχει αναγκάσει τους καπιταλιστές να δίνουν πολύ μεγαλύτερη προσοχή στα συγκριτικά πλεονεκτήματα των τόπων, επειδή ακριβώς η εξάλειψη των χωρικών φραγμών τους δίνει την δύναμη να εκμεταλλευτούν προς όφελός τους τις όποιες χωρικές διαφοροποιήσεις. Άλλωστε, *‘αν οι αξιώσεις στη μοναδικότητα, την αυθεντικότητα, την ιδιαιτερότητα και την ειδικότητα θεμελιώνουν τη διαδικασία απόσπασης μονοπωλιακών προσόδων, τότε δεν υπάρχει καλύτερο πεδίο για τέτοιου είδους αξιώσεις από το πεδίο των τεχνημάτων του πολιτισμού*⁶² και την προσωρινή στήριξη ακόμα και αμφιλεγόμενων ή και παραβατικών πολιτισμικών πρακτικών. Σε πολλές περιπτώσεις, ομάδες (crews) και καλλιτέχνες γίνονται μέρος του branding και rebranding της κάθε πόλης

Συνεκτιμώντας όλα τα παραπάνω, το ζήτημα που τίθεται πλέον είναι ποια συλλογική μνήμη, ποια αισθητική και ποιανού τα οφέλη βρίσκονται σε προτεραιότητα. Πολλές από τις καινοτομίες και τις επενδύσεις που έχουν σκοπό να κάνουν συγκεκριμένες πόλεις πιο ελκυστικές, ως κέντρα πολιτισμού και κατανάλωσης, αντιγράφηκαν γρήγορα σε άλλα μέρη, καθιστώντας έτσι εφήμερο το όποιο ανταγωνιστικό τους πλεονέκτημα. Το *Athens is the new Berlin* λανσάρισμα της Αθήνας, τα τελευταία χρόνια, μπορεί να αναγνωστεί και ως μια αντήχηση του εισαγόμενου νεοκλασικισμού ως κατασκευασμένης ταυτότητας της πόλης κατά την περίοδο της Βαυαροκρατίας, διευρύνοντας έτσι έναν προβληματισμό γύρω από τη διαχρονική έκφραση μιας πολιτισμικής αποικιοκρατίας μέσα στην ίδια την μητρόπολη Επιπρόσθετα, σε μια απόπειρα ανάδειξης παραλληλισμών, γίνεται μια μηχανιστική μεταφορά των συνθηκών κρίσης της Νέας Υόρκης της περιόδου 75-85 σε αυτές της σημερινής Αθήνας της κρίσης. Αντίστοιχα, ως μοντέλα πετυχημένου εξευγενισμού για περιοχές όπως ο Κεραμεικός ή το Μεταξουργείο,

⁶² David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, ό.π., σελ. 193.

παρουσιάζονται πρώην υποβαθμισμένες περιοχές, ιδίως του Λονδίνου, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση αυτή του Shoreditch.

Εν τέλει, η ελάττωση των χωρικών φραγμών έχει ως αποτέλεσμα την εκ νέου επιβεβαίωση και ευθυγράμμιση της ιεραρχίας εντός αυτού που σήμερα αποτελεί το παγκόσμιο σύστημα πόλεων. Η ένταση του ανταγωνισμού μεταξύ των πόλεων, ιδίως όπως αυτή εκφράζεται σε συνθήκες κρίσης, επιβεβαιώνει ότι η διακυβέρνηση της πόλης έχει κινηθεί βάσει των απαιτήσεων της συσσώρευσης κεφαλαίου. Επιστρέφοντας, λοιπόν, για να είναι ολοκληρωμένη η εξέταση του πολυσήμαντου χαρακτήρα του θανάτου εντός του άστεως, πρέπει να συνυπολογιστεί και η αντίθεση ανάμεσα στην επιφανειακή ευρωστία πολλών εγχειρημάτων οικονομικής αναγέννησης πόλεων που βρίσκονται σε πτώση και στην κρυμμένη παθογένεια των πόλεων. Πίσω από τη βιτρίνα πολλών επιτυχημένων εγχειρημάτων βρίσκονται ορισμένα πολύ σοβαρά κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα. Όπως και σε πολλές άλλες πόλεις, έτσι και στην Αθήνα, τα προβλήματα προσλαμβάνουν γεωγραφική μορφή, καθώς διαμορφώνονται συνθήκες όπου παρατηρείται μια αναγέννηση σε συγκεκριμένα σημεία στο κέντρο, τα οποία όμως, όπως γλαφυρά θα αναφέρει ο Harvey, *‘περιβάλλονται από μια θάλασσα αυξανόμενης εξαθλίωσης’*⁶³.

Political Stencil. Μπογιατζήδες με ευαισθησίες

Αποτελώντας μια πιο άμεσα πολιτική εκδοχή της street art, αλλά και όντας συνδεδεμένη με την καθαυτή κινηματική διαδικασία, η καλλιτεχνική ομάδα- συλλογικότητα Political Stencil έχει αφήσει τα τελευταία χρόνια ένα διακριτό στίγμα παρεμβάσεων στους τοίχους της Αθήνας και όχι μόνο. Κινούμενη στο ενδιάμεσο μεταξύ πολιτικής και καλλιτεχνικής παρέμβασης, η ομάδα έχει επιδράσει σημαντικά στην συζήτηση σχετικά με το πολιτικό graffiti στην Ελλάδα σήμερα. Μάλιστα, σε αντίθεση με μια τάση σχετικής αποπολιτικοποίησης και «εξευγενισμού» που μπορεί να εντοπιστεί στην street art μετά την ανάληψη της διακυβέρνησης από την συμμαχία των ΣΥΡΙΖΑ- ANEL και στη συνέχεια την τυπική έξοδο της χώρας από την κρίση, αλλά και την περαιτέρω ενσωμάτωση και αξιοποίηση της street art στο πλαίσιο επίσημων ή και θεσμικών

⁶³ David Harvey, *Δρόμοι και τρόποι του κόσμου. Καπιταλισμός – Χώρος – Τόποι*, ό.π., σελ. 197.

πλέον προγραμμάτων, οι παρεμβάσεις της ομάδας διατήρησαν ατόφιο τον πολιτικό και προκλητικό τους χαρακτήρα.



Εικόνα 16. Χαρακτηριστικές παρεμβάσεις της ομάδας Political Stencil

Ο χαρακτήρας αυτός, άλλωστε, υπάρχει ενδογενώς στην αυτό-εξουσιοδοτούμενη, χωρίς άδεια παρέμβασή τους στους τοίχους, που συνιστά μια πολιτική δράση, εφόσον εξ αντικείμενου αντιτίθεται στις εξουσίες και τους κανονικοποιητικούς μηχανισμούς που ορίζουν τι θεωρείται αποδεκτό και τι όχι στον δημόσιο χώρο. Η ομάδα, χρησιμοποιώντας αναγνωρίσιμα εικονιστικά μοτίβα και ενισχύοντας ή αλλοιώνοντας την εικονιστική τους δυναμική μέσα από συνθέσεις λόγου και εικόνας, πραγματοποιεί συστηματικές παρεμβάσεις που επιδιώκουν να φέρουν στο προσκήνιο φλέγοντα πολιτικά ζητήματα, όπως η περικοπή και καταπάτηση των εργασιακών δικαιωμάτων και των δικαιωμάτων της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, το μεταναστευτικό ζήτημα και περιστατικά κρατικής και αστυνομικής βίας και αυταρχισμού. Παρά ταύτα, η ίδια η πρακτική, ακόμα περισσότερο και από το περιεχόμενο, χαρακτηρίζει μια παρέμβαση πολιτική. Σύμφωνα με την αντίληψη της ομάδας, δεν αρκεί μόνο η όμορφη ή και διεισδυτική εικονοποίηση κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων ή ακόμα και αιτημάτων, αλλά είναι απαραίτητη και η συμμετοχή στις ζωντανές διεκδικήσεις της κοινωνίας στους δρόμους, στη δημόσια σφαίρα και κυρίως στη διαμόρφωση του συλλογικού πολιτικού φαντασιακού⁶⁴. Μόνο έτσι μπορεί να είναι ολοκληρωμένη η πράξη εγγραφής του ατομικού και συλλογικού εαυτού στην πόλη. Τα μέλη

⁶⁴ Χαρακτηριστικό είναι ότι αρχικός πυρήνας των ατόμων, που συγκρότησε την πρώτη φάση της ομάδας, προέκυψε από την συνάντησή τους το 2014 σε μια έκθεση με έργα διαφόρων street art καλλιτεχνών, που πραγματοποιήθηκε στον χώρο Κ*ΒΟΞ, προκειμένου να συγκεντρωθούν χρήματα για την κάλυψη των δικαστικών εξόδων μέλους της ομάδας.

που αποτελούν την ομάδα δείχνουν έναν τρόπο να χρησιμοποιηθούν πιο καλλιτεχνικά στοιχεία, χωρίς όμως να έχουν ως στόχο την προσωπική ανάδειξη και διασημότητα, όπως διάφοροι καλλιτέχνες του δρόμου, αλλά έχοντας ως στόχο την ανάδειξη κοινωνικών ζητημάτων, τη διατήρησή τους στη δημόσια συζήτηση και την πολιτική διεκδίκηση. Άλλωστε, όπως σκωπτικά δηλώνουν και οι ίδιοι, δεν θεωρούν τους εαυτούς του «καλλιτέχνες» αλλάμπογιατζήδες με ευαισθησίες και, όπως θα παρατηρήσει ο Φοίβος Σοφικίτης, ακόμα και η επιλογή των ψευδωνύμων τους ορίζει ένα πλαίσιο ανάδυσης ατομικών προφίλ, βγαλμένων από ένα σύγχρονο αστικό κόμικ⁶⁵.



Εικόνα 17. Δράση της ομάδας Political Stencil για την διακίνηση ναρκωτικών στην περιοχή γύρω από το Πολυτεχνείο το 2011

Σε πολλές από τις παρεμβάσεις της ομάδας Political Stencil προεκτείνονται στα φυσικά τους όρια, ή και πέρα από αυτά, τα, εν πολλοίς, κληρονομημένα από τον ντανταϊσμό και ευρύτατα

⁶⁵ 5 χρόνια δράσης Political Stencil, Αθήνα, Εκδόσεις στο Περιθώριο, 2019, σελ. 88.

διαδεδομένα στην street art στοιχεία της ειρωνείας και της φάρσας. Περιπτώσεις όπως η δράση για την διακίνηση ναρκωτικών στην περιοχή γύρω από το Πολυτεχνείο το 2011 ή η παρέμβαση με τον τίτλο *Τα καλύτερα έρχονται*. *Ευλόγησον* το 2017 και πολύ περισσότερο η, έξω από την ομάδα, τραγελαφική εξέλιξή της, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η παράθεση στους τοίχους της Αθήνας, αλλά και άλλων πόλεων, απεικονίσεων ανθρώπων που δολοφονήθηκαν σε περιστατικά εκδήλωσης φασιστικής, ομοφοβικής και αντιδραστικής κοινωνικής βίας, έρχονται ως διαρκείς υπενθυμίσεις απέναντι στην ανοχή και την λήθη και στόχο έχουν την ενεργοποίηση των αντανάκλαστικών και του πολιτικού αναστοχασμού της κοινωνίας⁶⁶. Ειδικά στην περίπτωση της μεγάλης κλίμακας τοιχογραφία *Justice for Zak / Zackie*, αποτυπώνεται ο «διπλός» χαρακτήρας της δολοφονίας με την παράθεση της διττής ταυτότητας του θύματος⁶⁷.



Εικόνα 18. Political Stencil, *Ευλόγησον. Τα καλύτερα έρχονται*, 2017

⁶⁶ Περιπτώσεις, όπως αυτές του Παύλου Φύσσα, του Κώστα Κατσούλη και του Γιώργου Γιακουμάκη, η απεικόνιση του οποίου συνοδεύτηκε από την ειρωνική επιγραφή «δολοφονημένος από λεβέντες».

⁶⁷ Αφορά στην αποτρόπαια δολοφονία του, ανάμεσα σε άλλα, drag performer Ζακ Κωστόπουλου στο κέντρο της Αθήνας.



Εικόνα 19. Δράσεις της ομάδας Political Stencil που αφορούν στις δολοφονίες των Βαγγέλη Γιακουμάκη, Κώστα Κατσούλη, Παύλου Φύσσα και Ζακ Κωστόπουλου

Στην παρέμβαση με τίτλο *Σάπια καράβια τα όνειρα μας*, που πραγματοποιήθηκε το 2016 πάνω σε μια διαφημιστική πινακίδα, η οποία βρίσκεται παράπλευρα στην εθνική οδό, απεικονίζονται τα απλωμένα χέρια των αδικοχαμένων προσφύγων που σε μια ύστατη προσπάθεια επιχειρούν να αγγίξουν το «ευρωπαϊκό όνειρο» που θα τους λυτρώσει από την φρίκη του πολέμου στη χώρα τους. Οι πρόσφυγες υπενθυμίζουν την ύπαρξή τους, λίγο πριν βυθιστούν οριστικά στον «αιμάτινο» υγρό τους τάφο, ακολουθώντας τις χάρτινες βαρκούλες των ψεύτικων υποσχέσεων, που τους μετέφεραν. Μικρά ελικόπτερα του «ευρωπαϊκού ονείρου» περιπολούν

από πάνω τους, ελέγχοντας και καταγράφοντας κυνικά την ίδια την συμβολή τους σε αυτό το διαρκές έγκλημα κατά της ανθρωπότητας. Σε μια πιο ολοκληρωμένη εικαστική σύνθεση με τον πλέον δεικτικό και προκλητικό τίτλο *Liberte- Égalité- Pisokolite*, δύο μέλη της ομάδας παραποιούν τον κλασικό πίνακα του Eugène Delacroix *Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό* για να αποτυπώσουν μια βινιέτα διαφόρων μορφικών απεικονίσεων της αντιδραστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας. Το έργο πραγματοποιήθηκε τον Φλεβάρη του 2019 στο Μεταξουργείο και διατηρεί απόφια την διάταξη και ορισμένες από τις φιγούρες του πρωτότυπου πίνακα. Οι απεικονίσεις που εντάσσονται προς αντικατάσταση απογυμνώνουν την συνθήκη πολιτικών συγκοινωνούντων δοχείων των αντιδραστικών συστημικών εκφάνσεων, νεοφιλελεύθερης ή εθνικιστικής αναφοράς. Στο κέντρο, σε μια αντιστροφή της ιστορικής κίνησης, η γυμνόστηθη «Ελευθερία» του πρωτότυπου πίνακα αντικαθίσταται από τον «Ξεβράκωτο» εκφασισμένο νεοέλληνα που «μαχητικά» υπερασπίζεται κάθε τι σκοταδιστικό και αναχρονιστικό, αλλά και που με την ενδοτική του «γύμνια» δικαιώνει πλήρως το τρίτο συνθετικό του τίτλου της σύνθεσης.



Εικόνα 20. Political Stencil, *Σάπια καράβια τα όνειρά μας*, 2016



Εικόνα 21. Political Stencil, *Liberte Egalite Pisokolite*, 2019

Η πόλη κοιτάζεται στον καθρέφτη

H street art και η αναζήτηση της ταυτότητα της πόλης μετά την κρίση

Εξετάζοντας τον κύκλο ζωής της πόλης μέσα από τις αντιθέσεις που τον καθορίζουν, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η παρατήρηση του διακεκριμένου κοινωνιολόγου της πόλης Robert Park, ότι η πόλη είναι

‘-η πιο επιτυχημένη προσπάθεια του ανθρώπου να ανακατασκευάσει τον κόσμο στον οποίο ζει ώστε να συμφωνεί με τις επιθυμίες του. Αλλά, αν η πόλη είναι ο κόσμος που δημιούργησε ο άνθρωπος, είναι και ο κόσμος στον οποίο είναι στο εξής καταδικασμένος να ζει. Έτσι, έμμεσα, και χωρίς καμιά σαφή αίσθηση της φύσης της αποστολής του, ο άνθρωπος ξαναέφτιαξε τον εαυτό του’⁶⁸.

Επομένως, η διαδικασία κατανόησης της ταυτότητας της πόλης είναι επί της ουσίας και μια διαδικασία κατανόησης του συλλογικού αλλά και του ατομικού εαυτού. Τα έργα δημιουργούν τις προϋποθέσεις για αυτοσυνειδησία και η τέχνη μπορεί να αποτελέσει μια προβολή για τη δυναμική πραγμάτωση του αστικού (urban). Παρά ταύτα, όπως παρατηρεί ο Lefebvre:

‘-το να θέσουμε την τέχνη στην υπηρεσία του αστικού δε σημαίνει διόλου να εξωραϊσσουμε τον αστικό χώρο με αντικείμενα τέχνης. Σημαίνει ότι οι χώροι-χρόνοι γίνονται έργο τέχνης και ότι η περασμένη τέχνη επανεξετάζεται ως πηγή και πρότυπο προσοικειώσης του χώρου και του χρόνου.’⁶⁹

Μια αναζήτηση του *homo urbanicus*, σύμφωνα με τον Lefebvre, δεν μπορεί να γίνει έξω από τον θεωρητικό προσδιορισμό της πόλης ως *σφαιρικότητας*⁷⁰. Ωστόσο, μόνο η φιλοσοφία -ας σημειωθεί ότι η γέννησή της εντοπίζεται στο αρχαιοελληνικό άστυ- μπορεί να έχει ακόμα τη συναίσθηση του όλου. Εν τέλει, ζητούμενο είναι το σημείο τομής της φιλοσοφίας του έργου και μιας φιλοσοφίας της πόλης.

Ο INO που, στα πρότυπα του SAMO- Basquiat, έχει συχνά χαρακτηριστεί ως φιλόσοφος της πόλης και του δρόμου, αναφέρει ότι, εάν κάποιος θέλει να κατανοήσει την ταυτότητα μιας πόλης, δεν χρειάζεται να κάνει τίποτα παραπάνω από το να παρατηρήσει τους τοίχους της και

⁶⁸ David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, ό.π., σελ. 38.

⁶⁹ Henri Lefebvre, *Το δικαίωμα στην Πόλη*, ό.π., σελ. 173.

⁷⁰ Όρος που χρησιμοποιεί ο Lefebvre για πολυσήμαντο χαρακτήρα του θεωρητικού προσδιορισμού της πόλης.

ό,τι είναι ζωγραφισμένο πάνω τους. Με το εμβληματικό του έργο *Wake Up* του 2014, παρέχει μια εικαστική απεικόνιση αυτού που αποτελεί, σε τελική ανάλυση, τη βασική αντίθεση που διαπερνά κάθε διάσταση της αστικής πραγματικότητας, την αντίθεση μεταξύ της αξίας χρήσης και της ανταλλακτικής αξίας του χώρου και της πόλης. Χρησιμοποιώντας ως αφηγηρικό μοτίβο μια εικόνα ανάστασης, στην οποία ο θεός ανασύρει στη ζωή έναν νεκρό άνθρωπο αρπάζοντάς τον από το χέρι, ο καλλιτέχνης κάνει ένα σχόλιο πάνω στην ύπνωση που προκαλείται μέσω του χρήματος. Εικονογραφεί τη σχέση δύο υποκειμένων που, αν και μονόπλευρα, εκδηλώνεται έντονα μέσω μιας χειρονομίας. Τα υποκείμενα υπονοούνται στην προέκταση των χεριών τους και η μεγάλη κλίμακα του έργου επιτρέπει την αρχετυπική εννοιολογική τους αναγωγή στην αντίληψη του θεατή. Ο σκληρός-άκαμπτος κάθετος άξονας που προσδιορίζει τη διάταξη του έργου, τονίζει τα αφηγηρικά «πάνω» και «κάτω» των υποκειμένων με όρους ανάδυσης και κατάδυσης, ζωής και θανάτου. Η παραλληλία αυτού του άξονα με την ροή των σωληνώσεων της πολυκατοικίας δημιουργεί την αίσθηση του διαλεκτικού ρέοντος της απεικονιζόμενης σχέσης και η χαρακτηριστική αυστηρή διαγώνια τομή της προσδίδει τον χαρακτήρα της αντίθεσης, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια αίσθηση χρονικότητας. Το πρόσφατα απολεσθέν νόμισμα μένει μετέωρο στον αέρα, καθώς το κάτω υποκείμενο έχει απωλέσει πλέον κάθε ζωτικότητα και βυθίζεται στο κενό. Το τράβηγμα στη ζωή που επιδιώκει το πάνω υποκείμενο, αποδίδεται με έναν πολύ αποφασιστικό, σάρκινο τρόπο, τονίζοντας τον ανθρώπινο χαρακτήρα της, κατά τα άλλα, υπερβατικής πράξης της «ανάστασης». Μια χειρονομία αλληλεγγύης έξω από κάθε αγοραία και ανταλλακτική συνθήκη, ως προϋπόθεση για την αναζήτηση του πραγματικού εαυτού. Ένα ξύπνημα του αστικού υποκειμένου.



Εικόνα 22. INO, *Wake up*, 2014

Η Julian Tulke, στην έρευνά της, θα παρατηρήσει ότι τα έργα της street art, που δημιουργήθηκαν στην Αθήνα το 2011, την περίοδο δηλαδή που κορυφωνόταν το κίνημα ενάντια στις πολιτικές λιτότητας, είναι αναπόφευκτα διαφορετικά από αυτά που παρήχθησαν το 2015, στο νέο πλαίσιο της «αριστερής» διακυβέρνησης του Σύριζα. Θα συνεχίσει λέγοντας ότι είναι καθοριστικής σημασίας η σταθερή παρακολούθηση των οπτικών εκφράσεων των τοίχων της Αθήνας διαχρονικά, προκειμένου να κατανοηθεί σε βάθος ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζονται οι ελπίδες, οι ιδέες και τα οράματα των κατοίκων της πόλης από τις αλλαγές στο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον που, σε ένα βαθμό, οι ίδιοι έχουν κατευθύνει. Με άλλα λόγια, η πολιτική εκτόνωση που δεν επέφερε καμία ουσιαστική οικονομική και πολιτική αλλαγή αλλά, αντιθέτως, οδήγησε στην απογοήτευση, την απάθεια και, εν τέλει, την αποπολιτικοποίηση, βρίσκει την έκφρασή της και είναι «αναγνώσιμη» με διάφορους τρόπους στις εικαστικές παρεμβάσεις στους τοίχους της πόλης. Η πιο πρόσφατη μεγάλης κλίμακας τοιχογραφία του INO δημιουργήθηκε το καλοκαίρι το 2019 στην περιοχή του Κεραμεικού και φέρει τον τίτλο *Freedom for Sale*. Σ' αυτήν απεικονίζεται μια νεαρή όμορφη κοπέλα που, με σφαιριστά ή σχεδόν σφαιριστά μάτια, αφήνεται σε μια βαθιά εσωτερική περισυλλογή, και ένα λευκό περιστέρι που ίπταται με το άνοιγμα των φτερών του σε πλήρη έκταση. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο διακριτά μέρη, όπως αυτά εγγράφονται στους δύο αποκομμένους, σε πρώτο επίπεδο, τοίχους του κτηρίου, το παράθυρο του οποίου δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Η τοιχογραφία λειτουργεί σαν μια προβολή εξωτερίκευσης αυτού που πιθανόν υπάρχει πίσω από κάθε τέτοιο παράθυρο του αστικού πεδίου, το οποίο συνθέτουν οι γύρω κατοικίες, ενώ ταυτόχρονα γίνεται και το «πέρασμα» που επιτρέπει την διείσδυση στον εσωτερικό κόσμο του εικονιζόμενου υποκειμένου. Ως εκ τούτου, το ανοιχτό ή κλειστό παράθυρο επηρεάζει καθοριστικά το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα του έργου. Το παράθυρο γίνεται τα μάτια που δεν βλέπει ο θεατής. Ο καλλιτέχνης τοποθετεί τον «ονειρικό κόσμο» της πτήσης του περιστεριού στον τοίχο που βρίσκεται ελαφρά πιο κοντά στον θεατή, θέτοντας έτσι το όνειρο στο προσκήνιο της παρατήρησης. Παρά το βάρος, το βλέμμα της κοπέλας διατηρεί την ηρεμία του. Μόνο οι τρικυμιώδεις φωτοσκιάσεις στο δέρμα της μαρκάρουν τον πολυσήμαντο, ίσως και συγκρουσιακό, χαρακτήρα των σκέψεων και των προβληματισμών της, που όμως δεν βρίσκουν ποτέ άλλη απεικονιστική «διέξοδο» για να αλλοιώσουν το ήρεμο πρόσωπό της. Στην κοπέλα δεν

αποδίδεται καμία σωματική κίνηση και δράση. Όλη η εσωτερική ενέργεια μοιάζει να έχει μεταφερθεί στην έντονη κίνηση του περιστεριού. Τα λευκά νευρικά κυματιστά σχήματα τονίζουν, ενισχύουν την κίνηση και, εν τέλει, τα δύο μέρη του έργου φορμάρουν μια δυναμική διαζευκτική σύνθεση. Αν και η διάταξη στο αριστερό μέρος του έργου είναι ανοδική, δεν είναι σαφές αν το περιστέρι την ακολουθεί αναδυόμενο ή αν καθοδικά ευθυγραμμίζεται με το χαμηλωμένο βλέμμα του κοριτσιού. Δημιουργείται το χiasμα δύο αντιθετικών κινήσεων. Το χαμηλωμένο βλέμμα του κοριτσιού, όπως οδηγεί ή οδηγείται από την καθοδική ροή της χαρακτηριστικής για τον καλλιτέχνη γαλάζιας πινελιάς, διασταυρώνεται με την ανοδική διάταξη που ξεκινάει από την ευθύγραμμη τομή η οποία διακόπτει την απεικόνιση του κεφαλιού για να μεταφερθεί στην άλλη πλευρά του έργου. Η τομή αυτή προβαίνει ως ένα όριο και δημιουργεί την αίσθηση ότι πιέζει το κεφάλι και το βλέμμα της κοπέλας προς τα κάτω. Ως ένας ιδιότυπος οπτικός αντίλαλος, η λευκή γραμμή που τέμνει το σώμα του περιστεριού, προβαίνει κι αυτή ως ένα όριο που πρέπει να υπερκεραστεί. Ίσως την αμέσως επόμενη στιγμή το κορίτσι να σηκώσει το βλέμμα και να «απελευθερωθεί». Ίσως απλώς να μείνει «ακίνητη» να ονειρεύεται τις «προσωπικές οπτασίες» της. Σε κάθε περίπτωση όμως, θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε άτομο της γενιάς της ή και η ίδια η πόλη που βαραίνει από το βάρος του συλλογισμού της αγοραίας στάθμισης της ελευθερίας.



Εικόνα 23. INO, *Freedom for sale*, 2019

Αντί επιλόγου: Το πανηγύρι των καταπιεσμένων και ο χειραφετημένος θεατής

Οι καλλιτέχνες, όπως θα παρατηρήσει ο Θανάσης Μουτσόπουλος, ανανέωσαν σε σημαντικό βαθμό ο φαινόμενο της ζωγραφικής κατά τη διάρκεια της κρίσης και η street art έγινε μια κολυμπήθρα του Σιλβάμ που ξαναέκανε την τέχνη παραβατική, ανήσυχη και νεανική. Η τάση, ωστόσο, της πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης, τόσο ενός σημαντικού μέρους του πληθυσμού όσο και των ίδιων των καλλιτεχνών, δεν οδήγησε τους τελευταίους σε μια πιο οργανική σύνδεση με το εργατικό κίνημα και τις ίδιες τις κινηματικές διαδικασίες. Επί της ουσίας, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν «αμφισβητήθηκε» εικαστικά, αλλά και επί του πρακτέου ο μονόδρομος μιας καπιταλιστικής διεξόδου από την κρίση. Πλέον, το επιθετικό λανσάρισμα της Αθήνας ως δημοφιλούς τουριστικού προορισμού και η ραγδαία αύξηση του αριθμού των τουριστών εν γένει, συνοδεύεται από την διατήρηση και την παγίωση πολύ άσχημων εργασιακών σχέσεων και χαμηλών απολαβών για τους εργαζόμενους τόσο στον αντίστοιχο κλάδο, όσο και στους άλλους κλάδους γενικά. Το εξεγερσιακό πνεύμα των τοίχων της πόλης έχει δώσει την θέση του από την μία στην ευθυγραμμισμένη με την κυρίαρχη αφήγηση πλασματική αισιοδοξία των επίσημων αναθέσεων και από την άλλη στην ανεπίσημη και πιο πραγματική αποτύπωση μιας αστικής μελαγχολίας. Το «θέαμα» της ανακάμπτουσας, αναγεννημένης Αθήνας μοιάζει να πετυχαίνει ακόμα κι αν λείπει ο «άρτος». Ο θρίαμβος της εικόνας επί της ουσίας ολοκληρώνεται και τα γκροτέσκα χαμογελαστά πρόσωπα της γνωστής τοιχογραφίας του Αλέξανδρου Βασμουλάκη -μία από τις χαρακτηριστικότερες και δημοφιλέστερες αθηναϊκές τοιχογραφίες πριν από την κρίση- μοιάζουν ακόμα πιο ειρωνικά. Όμως η ηρακλείτεια «τα πάντα ρει» ρήση, πέρα από προσδιοριστική για την street art, είναι προσδιοριστική και για την κίνηση της Ιστορίας.



Εικόνα 24. Αλέξανδρος Βασμουλάκης, Τοιχογραφία σε κτήριο της πλατείας Ηρώων στου Ψυρρή, 2011

Ο WD θα δανειστεί την γνωστή φράση του Jimi Hendrix 'knowledge speaks wisdom listens' για να τιτλοφορήσει την διασημότερη μέχρι σήμερα τοιχογραφία του. Το έργο δημιουργήθηκε το 2016 στο πλαίσιο του φεστιβάλ «Μικρό Παρίσι των Αθηνών», πήρε αμέσως μεγάλη δημοσιότητα και έγινε viral. Το συγκεκριμένο πολυ-φεστιβάλ διοργανώνεται κάθε χρόνο από το Αθηναϊκό Καλλιτεχνικό Δίκτυο και σκοπό έχει μέσα από τις δράσεις του να φέρνει για λίγες

μέρες στο προσκήνιο μια ιστορική γειτονιά που βρίσκεται σε «κώμα» και χρειάζεται επείγοντως ένα φιλί ζωής. Η μεγάλη δημοσιότητα που πήρε το έργο, έγινε η αιτία για μια ετεροχρονισμένη, βανδαλιστική παρέμβαση, με την δεικτική, με πρόθεση υποτίμησης, αναγραφή της λέξης 'viral' πάνω σε ένα τμήμα του. Αν και όχι ιδιαίτερα συχνές σε ολοκληρωμένα έργα- τοιχογραφίες, τέτοιου είδους παρεμβάσεις είναι πλήρως εναρμονισμένες με τον ανοιχτό σε κάθε δυνατικό σχολιασμό, χαρακτήρα της street art, όπως αυτός προκύπτει από την δημόσια «τοποθέτηση» των έργων της. Στην περίπτωση του *Knowledge speaks...*, όπως και στις περισσότερες αντίστοιχες περιπτώσεις, η αναδρομική δράση-παρέμβαση σχολιασμού συνοδεύτηκε και από μία αναδρομική αύξηση της δημοσιότητας του έργου, που δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι το ανέδειξε ως το αδιαφιλονίκητο «εξώφυλλο» για κάθε διεθνή αναφορά στην ακμάζουσα αθηναϊκή street art σκηνή. Ο καλλιτέχνης, σε συνεντεύξεις του, εκτιμά ότι το έργο απέκτησε την δημοφιλία του διεθνώς εξαιτίας της τεχνικής του, της χρήσης του σημείου και του τρισδιάστατου αποτελέσματος που εν τέλει δημιουργείται, ενώ στην Ελλάδα έγινε viral όταν ο εγχώριος τύπος συνειδητοποίησε την διάσταση που πήρε το έργο στο εξωτερικό, πολλώ δε μάλλον σε συνάρτηση με το άμεσα «ελληνικό» του περιεχόμενο. Σε κάθε περίπτωση, η καλλιτεχνική ουσία ξεπερνά τον «μιντιακό» ντόρο που δημιούργησε. Ο WD, στην σύνθεσή του, χρησιμοποιεί την κουκουβάγια, το σύμβολο της σοφίας, αλλά και το σύμβολο της θεάς Αθηνάς που χάρισε και το όνομά της στην πόλη. Σε μια σκοτεινή περίοδο για την Ελλάδα αλλά και τον κόσμο, ο WD προτάσσει την περιβόητη ικανότητα της κουκουβάγιας να βλέπει εξαιρετικά σε μεγάλη απόσταση αλλά και σε συνθήκες χαμηλού φωτισμού, ως μια παρότρυνση για ανάκληση της σοφίας αυτού του πλάσματος. Χρησιμοποιώντας τεχνικές που εισήγαγαν και αξιοποίησαν ευρέως τοιχογράφοι όπως ο Siqueiros, συνδιαλέγεται καθολικά με τον επιλεγόμενο τόπο του έργου του, αποδίδοντας έτσι μια τρισδιάστατη αίσθηση. Η χρήση αυτής της εντυπωσιακής τεχνικής όπως και στην περίπτωση του Siqueiros, δεν αξιοποιείται ως ένα απλό φορμαλιστικό εύρημα αλλά, αντιθέτως, προβαίνει ως μια αναγκαία μορφική συνθήκη για την ολοκληρωμένη απόδοση του περιεχομένου του έργου. Ο καλλιτέχνης, με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνει να αποδώσει την έκταση, το βάθος του ιστορικού χρόνου της πόλης των Αθηνών. Εντάσσει στην σύνθεση ακόμα και ένα, πλήρως αποκομμένο από τον τοίχο, σήμα οδικής κυκλοφορίας, για να αποτυπώσει το διεισδυτικό βάθος της ματιάς της κουκουβάγιας. Ανοίγεται έτσι μια ρωγμή, ένα

πέραςμα στον χωροχρόνο και τα μάτια του πουλιού γίνονται μια αμφίδρομη πύλη επικοινωνίας μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Ο WD δημιουργεί τρία επίπεδα που λειτουργούν σε μια συνθήκη συνέχειας-ασυνέχειας. Επικοινωνούν αλλά και διαχωρίζονται με σαφήνεια. Η κουκουβάγια εφορμά από την αρχαιότητα, εγκολπώνεται σε ένα «παραδοσιακό» νεοελληνικό κτίσμα και από εκεί παρατηρεί ενεργητικά μια σύγχρονη γειτονιά της Αθήνας, πού έχει αφεθεί σε εγκατάλειψη. Η διάταξη της σύνθεσης, με την τοποθέτηση του ράμφους του πουλιού στην ορθή γωνία που σχηματίζουν οι δύο τοίχοι του κτηρίου, ενισχύει την αίσθηση εφόρμησης της κουκουβάγιας. Ένας περίτεχνος κορινθιακός διάκοσμος δεν κάνει εφικτό το πέρασμα αυτούσιου του σώματος του πουλιού. Το ράμφος και τα φρύδια βρίσκονται έξω από το «φυσικό» χώρισμα των εποχών, επιτρέποντας το μερικό πέρασμα του πουλιού στον σημερινό κόσμο. Ίσως η εποπτεία της κουκουβάγιας μπορεί να μεταλαμπαδεύσει την σοφία της θεάς Αθηνάς ακόμα και στον σημερινό, απογυμνωμένο από θεούς και απομαγεμένο κόσμο. Αυτό που αντικατοπτρίζεται στα μάτια της είναι σε απόσταση, απόμακρο και ίσως απροσέγγιστο. Ούτως η άλλως, η κουκουβάγια κοιτά τον θεατή «από μακριά». Ο WD αναπαριστά με πιστότητα το βλοσυρό αλλά ταυτόχρονα αποστασιοποιημένο βλέμμα της κουκουβάγιας. Το έξω από συμπάθειες και αντιπάθειες διαχρονικό βλέμμα της παρατήρησης που οδηγεί τελικά στην σοφία. Τα μάτια της γίνονται, εν τέλει, τα μάτια του κάθε θεατή, γίνονται τα συλλογικά μάτια της πόλης, από το αρχαίο άστυ έως την σύγχρονη Αθήνα.



Εικόνα 25. WD, *Knowledge speaks wisdom listens*, 2016

Το ερώτημα που εξακολουθεί να τίθεται, είναι το κατά πόσο μια ελεγχόμενη street art που πραγματοποιείται με ανάθεση, μπορεί να μεταφέρει ένα ουσιαστικό κοινωνικό μήνυμα, χωρίς να εκφυλίζεται σε μια ίσως πολιτισμικά τολμηρή, όμως ατομιστική και πολιτικά χλιαρή έκφραση.⁷¹ Με βάση τα όσα παρατέθηκαν και στις προηγούμενες ενότητες, θα μπορούσε να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι τα ζητήματα που σχετίζονται με τα κοινά είναι αντιφατικά και, ως εκ τούτου, πάντοτε αποτελούν αντικείμενο αμφισβητήσεων. Πίσω από αυτές τις αμφισβητήσεις, κρύβονται αντικρουόμενα κοινωνικά και πολιτικά συμφέροντα. Ουσιαστικά, η

⁷¹ Ο ΙΝΟ, με αφορμή την ανάθεση για ένα έργο του από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, κατέληξε σε μια χάρτινη γυναικεία μορφή που τσαλακώνεται από ένα χέρι, με το μήνυμά του να είναι ότι ο άνθρωπος έχει γίνει σκλάβος των ίδιων του των δημιουργών ή αλλιώς εμβαθύνοντας, ότι ο δημιουργός εξακολουθεί να διατηρεί την κυριαρχία πάνω στο έργο του, ανεξαρτήτως των όποιων αναθέσεων.

‘πολιτική’, όπως αναφέρει ο Jacques Rancière, αποτελεί τη σφαίρα δράσης ενός κοινού που δεν μπορεί παρά να είναι πάντα αντικείμενο αμφισβητήσεων. Άρα, αυτό που απομένει, τόσο στον αναλυτή, όσο και στον δημιουργό είναι να αποφασίσει με ποια πλευρά είναι, ποια κοινά συμφέροντα επιζητά να προστατεύσει και με ποιο τρόπο, ή όπως συμπερασματικά καταλήγει και ο David Harvey στο βιβλίο του *Εξεγερμένες Πόλεις*, το ζητούμενο είναι

‘Η αντίσταση στην ιδέα ότι η αυθεντικότητα, η δημιουργικότητα και η πρωτοτυπία αποτελούν αποκλειστικό προϊόν της αστικής τάξης και όχι της εργατικής τάξης, των χωρικών ή άλλων καπιταλιστικών ιστορικών γεωγραφιών. Οι σύγχρονοι παραγωγοί πολιτισμού να ανακατευθύνουν το θυμό τους ενάντια στην εμπορευματοποίηση, την κυριαρχία της αγοράς και στο καπιταλιστικό σύστημα γενικότερα. Είναι άλλο πράγμα να είσαι παρεκβατικός ως προς τη σεξουαλικότητα, τη θρησκεία, τα κοινωνικά ήθη και τις καλλιτεχνικές συμβάσεις, και άλλο πράγμα να είσαι παρεκβατικός ως προς τους θεσμούς και τις πρακτικές της καπιταλιστικής κυριαρχίας, που εισχωρούν βαθιά στους πολιτισμικούς θεσμούς’⁷².

Ίσως έτσι το πανηγύρι των καταπιεσμένων⁷³ να μπορούσε να οδηγήσει στον χειραφετημένο θεατή.



⁷² David Harvey, *Εξεγερμένες Πόλεις*, ό.π., σελ. 207.

⁷³ Φράση που αποδίδεται στον Λένιν και συχνά χρησιμοποιείται ως χαρακτηρισμός για την καλλιτεχνική και πολιτισμική δραστηριότητα καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων.

Εικόνα 26. Graffiti σε τοίχο στην περιοχή της Πλάκας

Βιβλιογραφία

- Badiou A., 'Fifteen Theses on Contemporary Art', *Lacanian Ink*, vol 23, Wooster, 2004, p. 100-119
- Benjamin W., *Δοκίμια για την Τέχνη*, Μτφ. Κούρτοβικ Δ., Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1978
- Benjamin W., *Ο Υπερρεαλισμός Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Μτφ. Στρούμπος Σ., Αθήνα, Εκδόσεις Λοκομοτιβία, 2015
- Calvino I., *Οι Αόρατες Πόλεις*, Μτφ. Χρυσοστομίδης Α., Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2004
- Conklin T.R., 'Street Art, Ideology and Public Space', MSc Thesis, Portland State University, 2012
- Fisher M., *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός. Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, Μτφ. Πανταζάκος Θ., Αθήνα, Εκδόσεις Futura, 2015
- Gombrich E.H., *Το χρονικό της Τέχνης*, Μτφ. Κάσδαγλη Λ., Αθήνα, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 1998
- Grodach C., *Art spaces, public space, and the link to community development*, Oxford, Oxford University Press and Community Development Journal, 2009
- Harvey D., *Εξεγερμένες Πόλεις*, Μτφ. Χαλμούκου Κ., Αθήνα, Εκδόσεις ΚΨΜ, 2013
- Harvey D., *Δρόμοι και τρόποι του Κόσμου. Καπιταλισμός – Χώρος – Τόποι*, Μτφ. Βογιατζής Γ., Αθήνα, Εκδόσεις Angelus Novius, 2017
- Heidegger M., *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Μτφ. Τζαβάρας Γ., Αθήνα, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, 2006
- Hosney Radwan Ah., 'Urban street art: As a sign representing culture, economics and politics of the city', 2016
- Hundertmark C., *The Art of Rebellion III. The book*, Mainaschaff, Verlags und Handels KG, 2010
- Irvine M., 'The Work on the Street: Street Art and Visual Culture', *The Handbook of Visual Culture*, ed. B. Sandywell, I. Heywood, New York, 2012
- Lefebvre H., *Το Δικαίωμα στην Πόλη*, Μτφ. Τουρνικιώτης Π. - Λωράν Κ., Αθήνα, Εκδόσεις Κουκίδα, 2007

Lens J., *City Blues, Madrid, AECID, 2018*

Masereel F., *Η Πόλη. Μυθιστόρημα σε 100 Ξυλογραφίες*, Μτφ. Αγγελίδου Μ., Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2017

Petrosiants A., 'Before and After: The Liveable City', *Nuart journal, no3, 2019*

Rancière J., *Ο Μερισμός του Αισθητού*, Μτφ. Παραδέλλης Θ., Αθήνα, Εκδόσεις Του Εικοστού Πρώτου, 2012

Rancière J., *Ο Χειραφετημένος Θεατής*, Μτφ. Κιουπκιολής Α., Αθήνα, Εκδόσεις Εκκρεμές, 2015

Rancière J., *Δυσφορία στην αισθητική*, Μτφ. Συμεωνίδης Θ., Αθήνα, Εκδόσεις Εκκρεμές, 2018

Schacter R., *The world atlas of street art and graffiti*, New South, 2013

Stein Ph., *Siqueiros, η ζωή και το έργο του*, Μτφ. Παπαρήγα Β., Αθήνα, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 2009

Tsilimpounidi M, 'If these walls could talk: Street art and urban belonging in the Athens of crisis', *Laboratorium, vol 7, 2015, p. 71-91*

Διαμαντοπούλου Ε., *Η τέχνη του μπιλιάρδου: Ένα παιχνίδι με εικόνες*, Αθήνα, Εκδόσεις Ταξιδευτής, 2010

Θεοδόσης Δ., Καραθανάσης Π., *Stencil in Athens. Τοιχοδρομίες vol. 2*, Αθήνα, Εκδόσεις ΟΞΥ, 2008

Η Εικόνα της Πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα, Καραβία Τ., Πάσχου Η. (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Ποταμός, 2016

Μενέγος Π., Θεοδόσης Δ., *To street art στην Αθήνα. Τοιχοδρομίες vol.1*. Εκδόσεις ΟΞΥ, 2007
Τσαμαντάκης Χ., *Η ιστορία του graffiti στην Ελλάδα 1984-1994*, Αθήνα, Εκδόσεις Futura, 2016

5 χρόνια δράσης Political Stencil, Αθήνα, Εκδόσεις στο Περιθώριο, 2019
Kettenmann A., *Rivera, Köln, Taschen*, 2015

Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity, ed. Tziouvas D., I.B. TAURIS, London, 2017

Street art and Urban Creativity Scientific Journal, ed. Neves P.S, de Freitas Simões D.V., ap²,

2015

Urban Austerity: Impacts of the Global Financial Crisis on Cities in Europe, ed. Schönig B., Schipper S., Gegenstand und Raum. Theater der Zeit, 2015

Από την Δημόσια τέχνη στη Street Art(διάλεξη),[online video], 2019,
<https://www.youtube.com/watch?v=PxbtRpAUdRM> , (πρόσβαση 29/11/2019)

Athens Street Art – From Archaic to Anarchic (Street art series – Episode 1)(documentary), [on line video], 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=rPsFxz67FDA&t=113s> , (πρόσβαση 2/11/2019)

Basquiat: Rage to Riches (documentary), [on line video], 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=omqwxClSxKc> , (πρόσβαση 2/12/2019)

Berlin Kidz (video documentary), [on line video], 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=CXvq2qzubeE&t=1892s> , (πρόσβαση 6/11/2019)

Berlin Kidz 2 Fuck the System (video documentary), [on line video], 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=W9f94aZ9jq4> , (πρόσβαση 8/11/2019)

Exit through the gift shop (documentary), [on line video], 2010,
<https://www.youtube.com/watch?v=dG8iaAFAM58> , (πρόσβαση 10/11/2019)

Robbo vs Banksy. Graffiti Wars (documentary), [on line video], 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=ulOiB3xEkzM> , (πρόσβαση 4/12/2019)

Street art in Exarchia (documentary), [on line video], 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=mc4-3UopEwM&t=9s> , (πρόσβαση 12/11/2019)

1UP - One United Power. The online series (video documentary), [on line video], 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=D39gTQDhx8U&list=PL584929E490A85C5C&index=2> ,
(πρόσβαση 4/11/2019)

