

# Σύγχρονα Κείμενα Κοινωνικών Επιστημών και Γεωγραφίας: Θεωρία και Πολιτικές

Επιμέλεια:

Γεώργιος Κορρές, Ηλίας Κουρλιούρος και Αικατερίνη Κόκκινου

Πρόλογος:

Νικόλαος Σουλακέλλης

Αφιέρωμα στον Βαγγέλη Πανταζή

Σύγχρονα Κείμενα Κοινωνικών Επιστημών & Γεωγραφίας: Θεωρία και Πολιτικές



**Σύγχρονα Κείμενα Κοινωνικών  
Επιστημών και Γεωγραφίας:  
Θεωρία και Πολιτικές**

**Επιμέλεια: Καθηγητής Γεώργιος Μ. Κορρές  
Καθηγητής Ηλίας Κουρλιούρος  
Αν. Καθηγήτρια Αικατερίνη Κόκκινου**

**Πρόλογος: Καθηγητής Νικόλαος Σουλακέλλης**

**Πανεπιστήμιο Αιγαίου**

**Τμήμα Γεωγραφίας**

**Μυτιλήνη, 2019**

## Κεφάλαιο 3:

**«Ο δρόμος είχε τη δική του ιστορία. Κάποιος την έγραψε στον τοίχο με μπογιά» : Δημόσιος χώρος, και πολιτιστικές επιρροές στην τέχνη του δρόμου. Παραδείγματα από την Αθήνα, το Ρίο ντε Τζανέιρο και τη Νέα Υόρκη.**

### Περίληψη:

Υποθέτοντας ότι η αστική ποιητική, και η τοπικο-παγκόσμια ιστορία του κάθε τόπου εμπνέει τις πρακτικές που έχουν οι συλλογικότητες τέχνης του δρόμου (street art), η εργασία αυτή αρχικά επιχειρεί μια συγκριτική παρουσίαση της πολιτικοποιημένης street art σε μητροπόλεις με διαφορετικές πολιτιστικές διαδρομές όπως: Νέα Υόρκη, Ρίο Ντε Τζανέιρο και Αθήνα. Τρεις εντελώς διαφορετικές πόλεις στις οποίες η street art έχει αναπτύξει το δικό της ύφος και τις δικές της τεχνικές επηρεασμένες από την κουλτούρα, τις συνθήκες και την κοινωνική και πολιτική ιστορία της κάθε πόλης. Στη συνέχεια, εστιάζει στην Αθήνα και το Ρίο διερευνώντας μέσω συνεντεύξεων με δημιουργούς graffiti, stencil, τοιχογραφίας και άλλων ειδών street art, τις τοπικο-παγκόσμιες πολιτιστικές επιρροές που διακρίνονται στα έργα της street art και την πιθανή νοηματοδότηση που επιφέρουν στο δημόσιο χώρο αλλάζοντας τους κώδικες της καθημερινής ζωής σε περίοδο κρίσης. Τελικά η πολιτικοποιημένη τέχνη του δρόμου παρεμβαίνει στην αντίληψη που έχουμε για τον αστικό χώρο εστιάζοντας ιδιαίτερα στο φαντασιακό.

**Λέξεις Κλειδιά:** αστική γεωγραφία, τέχνη του δρόμου, δημόσιος χώρος, καθημερινή ζωή

### Abstract:

Assuming that urban poetry, and the local-world history of each place, inspires the practices of street art collectives, this work initially attempts a comparative presentation of political street art in metropolis with different cultural paths such as: New York, Rio de Janeiro and Athens. Three completely different cities in which street art has developed its own style and its own techniques influenced by the culture, conditions and social and political history of each city. Then, it focus on Athens and Rio, exploring - through interviews with graffiti creators, stencil, mural and other types of street art - the glocal cultural influences that characterise the various pieces of street art creation and the possible significations that bring to the public space by changing codes of daily life during times of crisis. Finally, the political street art interferes with our perception of the urban space, focusing particularly on the imaginary.

**Keywords:** Urban geography, street art, public space, quotidian life.

**Κρίστη (Χρυσάνθη) Πετροπούλου<sup>1</sup>, Ορέστης Σταυρόπουλος και Δημήτρης Σταυρόπουλος<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Διεύθυνση Επικοινωνίας: Κρίστη (Χρυσάνθη) Πετροπούλου, Τμήμα Γεωγραφίας, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Email: [christy.p@geo.aegean.gr](mailto:christy.p@geo.aegean.gr)

<sup>2</sup> Διεύθυνση Επικοινωνίας: Δημήτρης Σταυρόπουλος, Email: [dimorestis@gmail.com](mailto:dimorestis@gmail.com)



### 1. Εισαγωγή: Μπορούν οι καταπιεσμένοι να μιλήσουν;

Στο τελευταίο του κείμενο πριν μας χαιρετήσει ο Βαγγέλης Πανταζής υποστηρίζει ότι «οι Βορειοευρωπαίοι εξερευνητές και νέοι πολιτικοί και πνευματικοί κυρίαρχοι της οικουμένης δεν είχαν κανένα λόγο να αποποιηθούν την ανώτερη θέση που τους επιφύλασσαν η κοσμολογία, η γεωγραφία, η χαρτογραφία της ιστορικής αρχαιότητας» που επικράτησε μετά τον Πτολεμαίο (98-168 μ.Χ.), σε αντίθεση με τις αρχικές Ομηρικές αναφορές που ταύτιζαν τον Βορρά με το κάτω και την πιθανή κατοικία των άμοιρων Κιμμέριων (Πανταζής, 2019: 461). Οι ιδέες της υπεροχής του Βορά ενισχύθηκαν στην περίοδο της αποικιοκρατίας και κατέληξαν στη χάραξη του 1<sup>ου</sup> μεσημβρινού και στις προβολές με κέντρο την Ευρώπη που υπάκουαν στις ανάγκες του θαλάσσιου εμπορίου και στις Ακαδημίες επιστημών της Γαλλίας και της Βρετανίας και της Ολλανδίας που με τη σύμφωνη γνώμη των τότε θρησκευτικών πεποιθήσεων δικαιολογούσαν πλέον το Νότο ως υποδεέστερο. Οι ιδέες αυτές που εκτός του ότι έβλεπαν τους Νότιους ως υποδεέστερους, έβλεπαν τους ιθαγενείς της Αμερικής, της μαύρης Αφρικής, της Αυστραλίας και άλλων περιοχών του πλανήτη, ως κατώτερα όντα, έχουν αρχικά τις ρίζες τους στο ρωμαϊκό δίκαιο όπου η γυναίκα και το παιδί είχαν την θέση του πράγματος (*res*) επομένως δεν είχαν δικαιώματα και επεκτείνονται στους περισσότερους από τους λαούς που οι Ευρωπαίοι υποδούλωσαν. Αρχικά δεν μπορούσαν να κατανοήσουν και στη συνέχεια ήρθαν σε αντίθεση με πολλές διαφορετικές μη χρηματικές αυτο-οργανωμένες κοινοτικές κοινωνίες που είχαν για κέντρο τους τον σεβασμό στη γη και όχι στις ιδέες της διαρκούς οικονομικής ανάπτυξης. Σχετίζονται επίσης με την διαμόρφωση των Ευρωπαϊκών μεσαιωνικών και βιομηχανικών πόλεων (Λεοντίδου, 2005 και Πετροπούλου, 2007) όπου γρήγορα στιγματίστηκε η διαφορετικότητα ως επικίνδυνη στα κέντρα των πόλεων, αφήνοντας της θέση μόνο στο καρναβάλι (Μπαχτίν, 2017, Tischler, 2011). Επικράτησαν όμως για μεγάλο χρονικό διάστημα στο φαντασιακό των Ευρωπαίων και άφησαν τον απόηχο τους στην σύγχρονη κυρίαρχη αντιμετώπιση των ανθρώπων που κατοικούν στις περιφέρειες των πόλεων και στις απομακρυσμένες από την τεχνολογική ανάπτυξη αγροτικές κοινότητες και μαζί με αυτούς, σε όλους τους διαφορετικούς από την κατά καιρούς επικρατούσα κυρίαρχη αστική αισθητική. Η αισθητική αυτή εκφράστηκε αργότερα μέσα από τις υγιεινιστικές προσεγγίσεις της καθαρότητας του αστικού χώρου που προσπάθησαν να δικαιολογήσουν επιστημονικά τον αποκλεισμό των φτωχότερων και διαφορετικών κατοίκων από το δικαίωμα τους στην πόλη (Lefebvre, 1968, De Sousa Santos, 2018).

Μπορούν οι καταπιεσμένοι να μιλήσουν (Spivak, 1988) ; Η τέχνη του δρόμου ίσως είναι ο μόνος χώρος όπου κατάφεραν να μιλήσουν με μία άλλη γλώσσα που χωρά πολλούς και διαφορετικούς πολιτισμούς. Αναζητώντας αυτήν τη νέα γλώσσα επικοινωνίας μέσω της πολιτικοποιημένης τέχνης, η συγκεκριμένη εργασία αναλύει τις διαφορετικές πολιτιστικές επιρροές που διακρίνονται σε πολιτικές παρεμβάσεις συλλογικοτήτων στον δημόσιο χώρο μέσω ενός καλλιτεχνικού είδους: της τέχνης του δρόμου (*street art*) εστιάζοντας ιδιαίτερα σε εικαστικές παρεμβάσεις που γίνονται έτσι ώστε να είναι εμφανείς στο δημόσιο χώρο (*graffiti*, *stencil*, *τοιχογραφία*, *ποιητική γραφή*, *εγκατάσταση κλπ*) μέσα από μια κριτική γεωγραφική ματιά που θα μπορούσε να οριστεί ως συναισθηματοσκέψη (*sentipensar*) μέσα από μια νέα γεωγραφική αφήγηση που σέβεται τη μάνα γη και δεν αφορίζει τα συναισθήματα (Escobar, 2018).

Τόσο σε μικρά ή σε μεγάλα αστικά κέντρα, η *street art* (τέχνη του δρόμου) δεν αποτελεί απλά ένα είδος τέχνης αλλά αποτελεί και ένα είδος αντίδρασης που μεταδίδεται με ριζωματικούς τρόπους και οδηγεί πέρα (*beyond*) από την «αντικουλτούρα» (Daskalaki & Mould, 2012). Εισάγει στον πραγματικό αστικό ιστό

τον κόσμο του φανταστικού, σατιρίζει, απαξιώνει και τελικά καταβαραθρώνει τα σύμβολα της εξουσίας και της καταπίεσης και ανάγει τον καθημερινό κάτοικο και την ίδια την κοινωνία σε μια ηρωική μορφή βγαλμένη από έναν κόσμο εικαστικό. Η τέχνη του δρόμου ανακαταλαμβάνει την πόλη με το δικό της φανταστικό τρόπο, τη μεταμορφώνει στον κόσμο των ονείρων και δίνει την δυνατότητα διεκδίκησης του δικαιώματος στην πόλη. Δημιουργεί χώρους αλλιώτικους, που εκτείνονται πέρα από την απλή διάσταση των κτιρίων και των δρόμων και νοηματοδοτούν τον αστικό κλοιό της φαντασίας της καθημερινότητας των κατοίκων (Austin, 2001, Shove & Potter, 2012, Hundertmark, 2005, Young, 2013, Abaza, 2012, Thome, 2012).

Υποθέτοντας ότι η αστική ποιητική (Chaudoir, 2000) και η τοπικο-παγκόσμια ιστορία του κάθε τόπου (Massey, 2008) εμπνέει τις πρακτικές που έχουν οι συλλογικότητες street art, η εργασία αυτή αρχικά επιχειρεί μια συγκριτική παρουσίαση της πολιτικοποιημένης street art σε μητροπόλεις με διαφορετικές πολιτιστικές διαδρομές όπως : Αθήνα, Νέα Υόρκη, Ρίο Ντε Τζανέιρο, τρεις εντελώς διαφορετικές πόλεις στις οποίες η street art έχει αναπτύξει το δικό της ύφος και τις δικές της τεχνικές επηρεασμένες από την κουλτούρα, τις συνθήκες και την ιστορία της κάθε πόλης. Στη συνέχεια, εστιάζει στην Αθήνα διερευνώντας μέσω συνεντεύξεων με δημιουργούς graffiti, stencil, τοιχογραφίας και άλλων ειδών εικαστικών παρεμβάσεων τις τοπικο-παγκόσμιες πολιτιστικές επιρροές που διακρίνονται στα έργα της street art και την πιθανή νοηματοδότηση που επιφέρουν στο δημόσιο χώρο αλλάζοντας τους κώδικες της καθημερινής ζωής σε περίοδο κρίσης. Ειδικότερα σε αυτή την έρευνα ασχολούμαστε με ομάδες, νέους ή νέες 18-22 χρονών που χρησιμοποιούν μερικές από αυτές τις εικαστικές παρεμβάσεις (graffiti bombing, character, tagging, και typoeetry, stencil, paste up) και δραστηριοποιούνται κυρίως στην Αθήνα και στο Ρίο ντε Τζανέιρο δίνοντας έναν πολιτικοποιημένο, αντιφασιστικό χαρακτήρα στις παρεμβάσεις τους. Η έρευνα έγινε με βιβλιογραφική και διαδικτυακή έρευνα καθώς και συμμετοχική παρατήρηση και στις τρεις πόλεις που υποστηρίχθηκε από ημι-δομημένες συνεντεύξεις ιδιαίτερα στην Αθήνα και το Ρίο ντε Τζανέιρο μεταξύ 2016-2019. Οι συνεντευξιαζόμενοι αναφέρονται με τα αρχικά Α, Β, Γ, Δ, Ε, ... για την Αθήνα και με Ρ, Σ, Τ, ... ή με τα ψευδώνυμα τους για το Ρίο ντε Τζανέιρο.

## **2. Η τέχνη του δρόμου ως αστική ποιητική και οι τοπικο-παγκόσμιες πολιτιστικές επιρροές της**

Η τέχνη του δρόμου δεν είναι τέχνη στο δρόμο αλλά τέχνη που εμπνέεται από τον δρόμο ή γενικότερα από τον τόπο όπου γίνεται και περιλαμβάνει όλα τα είδη τέχνης (Chaudoir, 2000) παρά το ότι συνηθίζεται τελευταία οι περισσότεροι συγγραφείς να εστιάζουν μόνο στην εικαστική της πλευρά. Ειδικότερα η ζωγραφική ως τέχνη του δρόμου έχει τις ρίζες της στην προϊστορική εποχή με τις πρώτες ζωγραφιές στις σπηλιές καθώς και στις υπαίθριες τοιχογραφίες σε ιερούς τόπους (για παράδειγμα στον πολιτισμό των Σουμέριων, τον Μινωικό πολιτισμό, τον πολιτισμό των Μάγιας κ.α.). Οι σύγχρονες ρίζες της τέχνης του δρόμου στην Ευρώπη φαίνεται να εμφανίζονται με τους τροβαδούρους στα τέλη του μεσαίωνα, την *comedia del arte* και με την ζωγραφική σε δημόσιους χώρους στη Φλωρεντία και τη Ρώμη του 15ου αιώνα.

Η τέχνη του δρόμου γίνεται διακριτή με αυτήν την ονομασία στα τέλη του XIX αιώνα από τη στιγμή που θέλησε να διαχωριστεί από την τέχνη που απευθύνεται σε μια ελίτ (που έχει αποκλειστική πρόσβαση σε χώρους όπου εκτίθενται ή παρουσιάζονται καλλιτεχνικά έργα). Την περίοδο της Παρισινής Κομμούνας, με την ίδρυση του Θεάτρου του Λαού (Mauriche Pottecher) η τέχνη του δρόμου

αναπροσδιορίζεται και θέτει ως στόχο την μετατροπή των λαών σε κοινωνικούς δρώντες μέσω της συμμετοχής στη δράση ή το έργο (θέατρο, χορός, ποίηση, ζωγραφική, γλυπτική, άλλες καλλιτεχνικές δράσεις γίνονται από και προς τον λαό). Η ιδέα αυτή αναπτύσσεται περισσότερο κατά την περίοδο πριν και μετά την Μπολσεβίκικη Επανάσταση του 1917 (Vladimir Mayakovski στη Ρωσία και Erwin Piscator 1922 στη Γερμανία) κατά την διάρκεια της Μεξικανικής Επανάστασης (1910-1920) και της Ισπανικής Επανάστασης (1936-1939) αλλά και στην Ελεύθερη Ελλάδα (1942-1944) όταν το θέατρο και η ποίηση γίνονται μέσα για την αλλαγή της κοινωνικής κατάστασης. Στη ζωγραφική ξεχωρίζει (1921-1960) η μεξικανική τοιχογραφία (Mexican Muralism) με χαρακτηριστικούς ζωγράφους τους Orozco, Rivera, Siqueiros και άλλους που αποτύπωναν στις τοιχογραφίες τους, τους αγώνες και τα οράματα της μεξικανικής επανάστασης καθώς και τα κινήματα των ινδιάνων (ιθαγενών λαών της Αμερικής). Το ρεύμα αυτό επηρέασε ορισμένους καλλιτέχνες των ΗΠΑ όπως ο Thomas Benson, ο οποίος δημιούργησε την αμερικανική σχολή τοιχογραφίας καθώς και την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή (χαρακτηριστική είναι η Γκούερνικα το 1937 και άλλα έργα του Πικάσσο στην Ισπανία και τη Γαλλία)<sup>3</sup>.

Στο χώρο του θεάτρου μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο ξεχωρίζουν το Berliner Ensemble του Bertolt Brecht, το Θέατρο Armand Gatti Γαλλία και Peter Weiss στη Γερμανία μέσω των οποίων η τέχνη παύει να είναι μια χωριστή δραστηριότητα και γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής. Παράλληλα, η γραφή στους τοίχους συνθημάτων και ποιημάτων συνδέεται με τις παράνομες αντιφασιστικές ριζοσπαστικές δράσεις της αριστεράς και του αναρχικού κινήματος αλλά και με έναν ευρύτερο κοινωνικό χώρο που προτιμά να κρατά την ανωνυμία του. Ταυτόχρονα όμως η γραφή στους τοίχους έχει χρησιμοποιηθεί και ως μέσο διάδοσης φασιστικών ιδεών αλλά και διαφήμισης εμπορικών προϊόντων.

Η εξέγερση του 1968 δίνει νέο περιεχόμενο στην τέχνη του δρόμου. Το κίνημα Situationist International (καταστασιακή διεθνής) διακηρύσσει ότι «το θέαμα είναι μια ψεύτικη πραγματικότητα που συγκαλύπτει την υποβάθμιση της ανθρώπινης ζωής από τις καπιταλιστικές σχέσεις» (Debord, 1968 [1992]). Η S.I. παροτρύνει σε αντιεξουσίες, που θα αλλάζουν τους κώδικες μέσα από συγχρονικές δράσεις – περφόρμανς. Τις επόμενες δεκαετίες και μπροστά στην κρίση της δεκαετίας του 70 και τις απαρχές του νεοφιλελευθερισμού, γεννιούνται πολλά μουσικά κυρίως (rock, reggae, ...) και διαδραστικά καλλιτεχνικά κινήματα που αμφισβητούν ριζικά τη νέα τάξη πραγμάτων, τον ατομικισμό και τον αποκλειστικό χαρακτήρα της τέχνης για τις ελίτ. Στην Αγγλία, το κίνημα “do it yourself” συνδέεται με το κίνημα των ανθρακωρύχων στην Αγγλία και τη σκηνή πανκ (1976-1986). Το κίνημα αυτό περνά μέσα από την κριτική της καταναλωτικής κοινωνίας και της τέχνης ως εμπόρευμα:<sup>4</sup> “Ο καλλιτέχνης δεν είναι κάποιο ιδιαίτερο είδος ανθρώπου, αλλά κάθε άνθρωπος είναι κάποιου είδους καλλιτέχνης” (Hakim Bey: CRASS 1977-1984).

<sup>3</sup> Το έργο αυτό το συνέχισαν τοιχογράφοι σε άλλες περιοχές του κόσμου δίνοντας συλλογικά χαρακτηριστικά στα έργα τους και χρησιμοποιώντας ορισμένες φορές κατοίκους από ολόκληρες γειτονιές για τη δημιουργία τους. Χαρακτηριστικές τέτοιες ομάδες ήταν οι Μπριγάδα Ραμόνα Πάρα στη Χιλή, Peoples Painters, Mujeres Muralistas και Chicago Mural Group, σε ΗΠΑ και Πορτογαλία.

<sup>4</sup> Αξίζει επιπλέον να αναφέρουμε ότι «στο χώρο του D.I.Y., οι “καλλιτέχνες” αρνούνται συνήθως το ρόλο του καλλιτέχνη, μιας και θεωρούν ότι ο εν λόγω ρόλος αντιπροσωπεύει μια ελίτ της καπιταλιστικής κυριαρχίας και άρα ότι διαχωρίζει τους “ανώτερους-καλλιτέχνες” από τις “αλλοτριωμένες μάζες”. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι οι “καλλιτέχνες” της D.I.Y. σκηνής, αντιδρώντας σε λογικές ιεραρχίας, επιλέγουν συνήθως μια αντιεμπνευματική προσέγγιση, με την έννοια ότι δεν βιοπορίζονται από την τέχνη τους» <http://killthecat.gr/>

Ειδικότερα το γκραφίτι<sup>5</sup> ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας 60 στις μητροπόλεις της Φιλαδέλφειας και της Νέας Υόρκης από παιδιά και νέους που έγραφαν το όνομά τους στους τοίχους (το λεγόμενο "tagging" δηλαδή υπογραφή) προσπαθώντας να δείξουν ότι υπάρχουν και αυτοί μέσα στις αμερικανικές πόλεις. Οι πολυφυλετικές και πολυεθντικές πόλεις κατακλύζονταν από τις πρώτες μεγάλες διαφημίσεις, τις πρώτες ιδιωτικοποιήσεις δημοσίων χώρων αλλά και τις πρώτες μεγάλες αστικές πολεοδομικές παρεμβάσεις αναπλάσεων τύπου "gentrification" (Smith, 2012)<sup>6</sup> που συνοδεύονταν από συστηματική απαξίωση συνοικιών (όπως το ανατολικό Χάρλεμ και το Μπρονξ περιοχές των οποίων αφέθηκαν μέχρι και να καούν) όπου κατοικούσαν απόγονοι των σκλαβωμένων κατοίκων της μαύρης Αφρικής και της Αμερικής και ισπανόφωνοι λαοί καθώς και νεότεροι μετανάστες και οικονομικά ασθενέστεροι κάτοικοι (Πάγκαλος, 2015, Kramer, 2009). Οι υπογραφές αυτές έγιναν γνωστές λόγω του ότι εμφανίζονταν σε κεντρικές μεσοαστικές συνοικίες και για τον λόγο αυτό ασχολήθηκαν μαζί τους ορισμένα ΜΜΕ (συνέντευξη με τον Τάκι 183). Γεννήθηκαν όμως, μαζί με την ραπ και το hip hop από ένα πάντρεμα αφροαμερικάνικων πολιτιστικών παραδόσεων με την σύγχρονη τεχνολογία, στις φτωχογειτονιές. Γρήγορα μεταμορφώθηκαν σε περίτεχνα μεγάλα γράμματα και σε πολύχρωμες παραστάσεις που συνήθως γίνονταν παράνομα σε διάφορα κρυφά ή φανερά μέρη της πόλης, πράγμα που προϋπέθετε μια ιδιαίτερη σχέση αλληλεγγύης μεταξύ των writers (δημιουργών γκραφίτι) καθώς και ένα ολόκληρο σύστημα κωδίκων, συλλογικής παράδοσης και αξιών που συγκροτούν μια ολόκληρη κουλτούρα που παρά την αντίθετη εντύπωση που έχει δοθεί από ορισμένους αναλυτές<sup>7</sup> συνιστά μια νέα εναλλακτική νεανική δράση στην τότε κυριαρχία των συμμοριών στα λεγόμενα γκέτο και ως αντίσταση στις κυρίαρχες πολιτικές αποκλεισμού από μεριάς της κυβέρνησης και του Δήμου (Tsamantakis & Pangalos, 2016).

Το γκραφίτι διαδόθηκε μέσω της μουσικής hip hop και rap (χωρίς να ταυτίζεται πάντοτε με αυτήν) και έφτασε να είναι σήμερα το μεγαλύτερο ρεύμα σύγχρονης τέχνης στον κόσμο. Το ενδιαφέρον είναι ότι η δαιμονοποίηση του και γενικότερα η παρουσίαση του ως κάτι το επικίνδυνο, είναι στοιχεία που συνέβαλαν στην διάδοση της φήμης του<sup>8</sup>. Ενώ ταυτόχρονα έχει κυνηγηθεί (μέλη του έχουν δολοφονηθεί σε συγκρούσεις με την αστυνομία ή έχουν σκοτωθεί σε επικίνδυνες προσπάθειες να βάνουν τραίνα ή γέφυρες), έργα πολλών από τους writers που έφυγαν από την ανωνυμία βρίσκονται σήμερα στις πιο ακριβές γκαλερί του κόσμου ή κοσμούν μεγάλες διαφημιστικές εκστρατείες εγκαταλείποντας έτσι τις αρχές της τέχνης του δρόμου. Παράλληλα όμως, το γκραφίτι στις περισσότερες εκδοχές του, ιδιαίτερα στην μορφή hip hop και στην πολιτικοποιημένη μορφή του (αν ακολουθήσουμε την κατάταξη της Susan Phillips, 1999) συνεχίζει να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ρεύματα τέχνης του δρόμου που δημιουργεί μέσα από ανώνυμες ή επώνυμες δράσεις. Οι δράσεις αυτές συχνά συνδέονται ή επηρεάζονται

<sup>5</sup> Η λέξη προέρχεται από την αρχαιολογία και την λατινική λέξη: grafiato χαράσσω (graffiare στα ιταλικά)

<sup>6</sup> Το gentrification έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως «αστικός εξευγενισμός», όρος που δεν μας βρίσκει σύμφωνους να τον χρησιμοποιήσουμε.

<sup>7</sup> Η Susan Phillips στο Wallbangin' 14 (1999), εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο εκφράζουν την εδαφοκυριαρχία (territoriality) τους μέσω των graffiti οι συμμορίες στο Λος Άντζελες.

<sup>8</sup> Ο Jeff Ferrell στην εγκληματολογική μελέτη του Crimes of Style 12 (1996), αναλύοντας το graffiti στην πόλη Denver των Ηνωμένων Πολιτειών εξετάζει αυτό το φαινόμενο διεξοδικά. Ο J. Austin στο έργο του Taking the Train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City, (Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2001) εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκε εγκληματολογική χροιά στο γκραφίτι μέσω των ΜΜΕ.

από κοινωνικά κινήματα ή συλλογικότητες ή ακόμα από ορισμένα σημαντικά κοινωνικά φαινόμενα (μετανάστευση, φτώχεια, κοινωνική απαξίωση) διαμορφώνοντας έναν ιδιαίτερα καυστικό πολιτικό λόγο μέσα από νέους κώδικες επικοινωνίας αυτό όμως δεν σημαίνει ότι το γκραφίτι διαπερνάται από μια συνειδητή πολιτικοποίηση. Τελικά το graffiti γίνεται ένα δυναμικό μέσο κοινωνικής – νεολαιίστικης έκφρασης (Austin 2010).

Τη δεκαετία του 1980 και παρά την απαγόρευση και το κυνηγητό το graffiti εξελίσσεται με την απεικόνιση φανταστικών προσώπων και χαρακτήρων από κόμικς ή φανταστικά τοπία ενώ παράλληλα εμφανίζονται ανεξάρτητα περιοδικά, ταινίες/ντοκιμαντέρ που το παρουσίασαν στο ευρύτερο κοινό. Η ιδιαίτερη εικαστική παρέμβαση αλλά και οι χιλιάδες υπογραφές στο τείχος του Βερολίνου το 1989, του δίνουν νέα ώθηση. Τη δεκαετία 2000 νέες συλλογικότητες εμφανίζονται με νέες εικαστικές τεχνικές ανά τον κόσμο (Stencil, Bombing, Paste up κλπ.). Το street art αποκαλείται ως “αυθόρμητο καλλιτεχνικό αντιαυταρχικό κίνημα” (Martinez & Nato, 2006) πλέον είναι διαδεδομένο παγκόσμια με τις πάμπολλες τεχνικές και τα είδη που το αποτελούν και χαρακτηρίζει ένα ριζοσπαστικό, καλλιτεχνικό και κοινωνικό – πολιτικό κίνημα. Όπως λέει ο E από το Ρίο: «Με λίγα λόγια οικειοποιείται τον χώρο και επανακαταλαμβάνει τις πόλεις...»

Πολλές κινηματικές καλλιτεχνικές συλλογικότητες στην Ευρώπη υποστήριζαν αυτόν τον στόχο όπως οι “Clandestine Insurgent Rebel Clown Army” (Routledge, 2012), η κινηματογραφική ομάδα “Amber Film and Photography Collective” (Vail & Hollands 2013), και πληθώρα μουσικών ομάδων rock scene, punk, hip-hop καθώς και ποιητών, performer, καλλιτεχνικών ομάδων αλληλέγγυας οικονομίας (Beer, 2012, Petropoulou, 2013), και σουρεαλιστών συγγραφέων (Fenton, 2004). «Χιλιάδες καταλήψεις στέγης, κοινωνικά κέντρα, ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρίες, μουσικές κολλεκτίβες και συγκροτήματα, αλλά και κομίστες, θίασοι, ζογκλέρ, ακροβάτες, κινηματογραφικές ομάδες, αυτόνομοι καλλιτέχνες, ανεξάρτητα δίκτυα διανομής, fanzines και περιοδικά, καθώς και πολιτικοκοινωνικές συλλογικότητες στήνουν ένα δίκτυο αλληλεγγύης και αλληλοβοήθειας» <http://killthecat.gr/>. Νέοι κώδικες γεννιούνται μέσα από την εξεγερμένη τέχνη, σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης (Wolfson, Treré, Gerbaudo, Funke, 2017).

Τι ρόλο έρχονται να διαδραματίσουν στην πόλη σας τα έργα τους; Κατά πόσο την αλλάζουν - μεταμορφώνουν και τι είναι αυτό που αυτοί οι ίδιοι θέλουν αυτά τα κομμάτια να νοηματοδοτούν; Ορισμένοι από τους ερωτώμενους στα πλαίσια αυτής της εργασίας στην Ελλάδα απάντησαν χαρακτηριστικά: **(Γ)** «*Το street art σίγουρα διαμορφώνει τον χαρακτήρα μιας πόλης, προσδίδει ένα πιο ελεύθερο ύφος, και ταυτόχρονα εκφράζει και την ιστορία της (π.χ. η διαφορά στα σχέδια μεταξύ ανατολικού-δυτικού Βερολίνου)*». Η τέχνη του δρόμου αλλάζει τα βιωμένα τοπία της πόλης, χωρίς όμως να γίνεται απαραίτητα με αυτήν την πρόθεση. Συχνά ο λόγος αυτής της παρέμβασης είναι προσωπικός : **(Β)** *Στα δικά μας κομμάτια σαν crew προσπαθούμε να γίνουμε όσο το δυνατόν περισσότερο γνωστοί, μπορούμε μεταμορφώνοντας με τα κομμάτια μας είτε τοίχους είτε τρένα είτε λαμαρίνες. Ότι βρίσκεται στον δρόμο. (Α) Είναι κάτι αυστηρά προσωπικό, απλά έρχεται να προστεθεί στα προηγούμενα και να χαθεί με τα επόμενα. Είναι το στυλ και τα χρώματα (ή όχι τύπου μονόχρωμα ή δίχρωμα σχέδια) που έρχονται να αλλάξουν τον χαρακτήρα μιας περιοχής. Μη ξεχνάμε ότι είναι καθαρά μια εφήμερη τέχνη.*

Αντίστοιχα στη Βραζιλία (Σάο Πάολο και Ρίο ντε Τζανέιρο), στην Κολομβία (Μεδεγίν, Μπογκοτά) και στο Μεξικό (πόλη Μεξικού, Οαχάκα) όπου διεξάχθηκε έρευνα υπό δημοσίευση (Petropoulou, υπό έκδοση) οι απαντήσεις έχουν πολύ πιο συλλογικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα ο **Ισιν** από τις Νότιες συνοικίες του Σάο



Πάολο εξηγεί ότι για να κατανοήσεις την τέχνη του δρόμου που προέρχεται από την λαϊκή περιφέρεια των πόλεων χρειάζεται πρώτα να κατανοήσεις ότι αυτή η πόλη όπου ζουν τους αποκλείει συνεχώς. «Τους στέλνει όλο και πιο μακριά από το κέντρο της που το καλλωπίζουν συνεχώς με μια αισθητική που ανταποκρίνεται μόνο στην άρχουσα τάξη αποκλείοντας συστηματικά τους πλανόδιους, τους ανθρώπους που θέλουν να κάνουν πικ-νικ στα πάρκα, τους διαφορετικούς, τους μαύρους, τους ινδιάνους, τους φτωχούς μετανάστες, την LGBT κοινότητα, τις μόνες γυναίκες, τις εργαζόμενες στο σεξ, τους άστεγους και όλους τους άλλους που δεν έχουν πρόσωπο σε μία κοινωνία της ελίτ. Έτσι αυτό που μαθαίνουμε να ζούμε είναι να μας αρνιούνται κάθε φορά τη ζωή, να μας εκτοπίζουν, να μας απειλούν να μας πετάνε ακόμα έξω από την πόλη. Χρειάζεται να καταλάβεις ότι εμείς οι νέοι είμαστε ιστορικές υπάρξεις. Ζούμε μέσα στη βία χωρίς να μπορούμε να γίνουμε ορατοί. Ζούμε ως αόρατοι. Γιατί αυτός ο κόσμος έχει φτιαχτεί για αυτόν που έχει. Αυτός που δεν έχει ζει πολύ άσχημα. Γι' αυτόν η ανάπτυξη που λένε στην τηλεόραση δεν έχει κανένα νόημα». Αυτός είναι που έρχεται στην πόλη για να διαμαρτυρηθεί βάζοντας για να γίνει ορατός. Έρχεται να βάλει τον τοίχο, το ψηλό εγκαταλελειμμένο κτήριο με μια γραφή που μπορεί να αναγνωριστεί μόνο από τους νέους της περιφέρειας (το λεγόμενο *rixaxão* ή *richaxão*). Λέει ο **Ισίν**: «Τίποτα από αυτά που βλέπω δεν υπάρχει. Κενό είναι αυτό που βλέπω...» Και το σημαδεύουν για να υπάρχουν. Συνεχίζει ο **X**: «Όλα αυτά ξεκίνησαν την περίοδο της δικτατορίας που δεν μπορούσαμε να βγούμε στους δρόμους να διαμαρτυρηθούμε και τα λέγαμε όλα μέσα από την τέχνη. Αλλά μετά έφυγε η δικτατορία αλλά εμείς συνεχίζουμε να ζούμε χωρίς δικαιώματα. Και μας κλέβουν την πόλη κάθε μέρα...». Έτσι η ταυτότητα που φτιάχεται μέσα από αυτήν την διαδικασία είναι μια συλλογική ταυτότητα. Στη Βραζιλία πολλά νεο-κοιλόμπος, *visi-quilombos* γεννιούνται στην περιφέρεια, με τα Σαράου με τα εργαστήρια ξυλογραφίας, με το γκραφίτι, την ραπ, το *hip hop*... το θέατρο δρόμου (βλέπε και: Πετροπούλου, Γλεντή, 2019).

Όμως υπάρχει και η αντίστροφη διαδικασία. Ο ίδιος ο ορισμός της τέχνης του δρόμου έχει την επιρροή του τόπου ως αποφασιστική. Η διαδικασία αυτή δεν είναι όμως πάντα συνειδητή, ούτε αφορά όλους τους δημιουργούς. Πόσο επηρεάζονται συνειδητά οι δημιουργοί από τον τόπο όπου «βάφουν»; **(Α)** *Φυσικά και θα διαφοροποιήσεις τον χαρακτήρα του βασιμάτος σου, καθώς αλληλεπιδράς με άλλους ανθρώπους και καταστάσεις, βλέπεις διαφορετικά πράγματα που σε ενοχλούν ή σου αρέσουν, άλλα χρώματα, σχέδια, ιδέες τεχνική, τα πάντα αλλάζουν. Όποιος ασχολείται με το *street art* επηρεάζεται από το παραμικρό, μέχρι και από τους υπόλοιπους *artists* ακόμα και αν δεν τους γνωρίζεις όλους. **(Ρ)** *Αρχικά ρωτήσαμε τους κατοίκους και τους άρεσε ιδιαίτερα η ιδέα. Μόνο η προτεσταντική εκκλησία δεν θέλει να βάφουμε εδώ. Ίσως γιατί δεν τους αρέσει να βλέπουν έργα με τις Ορισά (γελώντας). **(Σ)** *Εμείς αφουγκραζόμαστε τα προβλήματα και τις αναζητήσεις των κατοίκων, γι' αυτό ο τοίχος είναι και λίγο η ιστορία της γειτονιάς, της Βραζιλίας αλλά και του κόσμου γενικότερα. Γιατί όσες έρχονται να βάψουν από μακρινά μέρη φέρνουν μαζί τους και τις πολιτιστικές τους επιρροές.***

Στην τρέχουσα βιβλιογραφία, που επιβεβαιώνεται από τις συνεντεύξεις μας, αναφέρεται συχνά ότι οι συνοικίες όπου γέννησαν την τέχνη του δρόμου είναι λαϊκές συνοικίες αλλά οι συνοικίες που την έκαναν γνωστή ήταν κεντρικές μεσοαστικές συνοικίες. Επιπλέον η τέχνη του δρόμου έχει αξιοποιήσει ή έχει εμπνευστεί από τα ιδιαίτερα ιστορικά κοινωνικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά του κάθε τόπου και έχει με τη σειρά της παίξει ιδιαίτερο ρόλο στη διαμόρφωση των σύγχρονων κωδίκων επικοινωνίας και κοινωνικής ριζοσπαστικής αντίστασης.

Μέσα από αυτό το σκεπτικό, στις επόμενες παραγράφους θα εξετάσουμε τρεις διαφορετικές πόλεις από τη δεκαετία 90 και μετά για να εντοπίσουμε τις πολιτιστικές διαφορές που διατρέχουν τις εικαστικές παρεμβάσεις τύπου τέχνης του δρόμου μεταξύ τους αλλά και στο εσωτερικό τους (εστιάζοντας σε κοινωνικο-χωρικούς διαχωρισμούς στο εσωτερικό της κάθε πόλης) και την επιρροή των πολιτισμών των λαϊκών συνοικιών σε αυτήν. Θα εστιάσουμε ιδιαίτερα σε περιόδους έντονων σύγχρονων κοινωνικο-πολιτικών γεγονότων.

### Νέα Υόρκη

Η Νέα Υόρκη είναι το χαρακτηριστικό παράδειγμα μια πόλης στην οποία έγινε για πρώτη φορά γνωστό το graffiti μέσω των ΜΜΕ, αγκάλιασε τους συρμούς του μετρό και των τραίνων αλλά και πολλές διαφορετικές συνοικίες (ξεκινώντας από τις λαϊκές αφροαμερικανικές – λάτιν συνοικίες του Bronx και του Harlem, και πηγαίνοντας από το Lowdown μέχρι το Upper Manhattan), συνέβαλε στην είσοδό του στις γκαλερί και ταυτόχρονα κυνηγήθηκε και δαιμονοποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό που έφτασε να αντιμετωπιστεί με την αρχή της λεγόμενης «μηδενικής ανοχής» η οποία εφαρμόστηκε με πολύ αμφίβολη επιτυχία τη δεκαετία του 90 και ιδιαίτερα μετά την καταστροφή των δίδυμων πύργων (2001) μετατρέποντας την σε «νέα Ιερουσαλήμ» από άποψη ασφάλειας και καταστολής.

Στη Νέα Υόρκη έχουν προηγηθεί πολύ μεγάλες πολεοδομικές παρεμβάσεις όπως αυτές του Robert Moses (1942-1964) που έχουν παραλληλιστεί με αυτές του Haussmann (Harvey, 2013) και έχουν δεχτεί σοβαρή κριτική για τις μη ανθρώπινες διαστάσεις τους (βλέπε τα βιβλία της Jane Jacobs και το αντίστοιχο κίνημα κατά του αυτοκινητόδρομου που θα έκοβε στη μέση την Νέα Υόρκη). Την δεκαετία του 80 η πόλη βρίσκεται σε μια περίοδο μεγάλης οικονομικής κρίσης που αλληλεπιδρά με την τεράστια εκστρατεία καταστολής του graffiti όχι μόνο λόγω των τεράστιων οικονομικών εξόδων για την αντιμετώπισή του (Austin, 2010) αλλά και των συμβολισμών που επιδέχονται οι πρακτικές ποινικοποίησης του. Ο Malcom Gladwell στο βιβλίο του «Σημείο Αναφοράς» έχει δείξει ότι αυτές οι θεωρίες χρησίμευσαν περισσότερο για να αλλάξουν τον τρόπο πολιτικής διαχείρισης της μητρόπολης πράγμα που χρησιμοποιήθηκε και σε άλλες μητροπόλεις.

Όπως είδαμε παραπάνω το γραφίτι έχει τις ρίζες του στις υπογραφές που έβαζαν οι νέοι σε δημόσιους χώρους της πόλης ήδη από τα τέλη της δεκαετίας 60, πράγμα που μετεξελίχθηκε στις γνωστές πολύχρωμες επιγραφές. Στο διάστημα μεταξύ 1980 και 1995 μπορούμε να ορίσουμε τη μετάβαση του είδους σε street art (Rojo & Harrington, 2010) με την εφαρμογή χρωμάτων και υλικών πέρα από το σπρέι πράγμα που δίνει μια άλλη πνοή στο είδος που αρχίζει να αναγνωρίζεται ως τέχνη. Πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι οι περισσότεροι από τους ίδιους τους δημιουργούς του δεν του έχουν δώσει τέτοιο ορισμό : αυτοαποκαλούνται ως «writers» και μιλάν περισσότερο για «βάνιμο», «γράψιμο» και «δημιουργία» παρά για ζωγραφική και τέχνη και εντάσσουν τα graffiti στην υποκουλτούρα ή πουθενά. Παρόλα αυτά, και παρά τις μεγάλες αντιπαραθέσεις στο εσωτερικό των ομάδων για αυτό το θέμα, πολλοί από τους «writers» αρχίζουν να συμμετέχουν σε εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, galleries και εκδηλώσεις καθώς και σε πολιτιστικούς χώρους ευρωπαϊκών πόλεων. Ταυτόχρονα η γενικευμένη καταστολή στη Νέα Υόρκη οδηγεί πολλούς δημιουργούς στην Ευρώπη. Αυτό έδωσε σταδιακά μια παγκόσμια διάσταση στο κίνημα της street art, κάτι που έμελλε να γιγαντωθεί μέσα στον 21ο αιώνα κουβαλώντας όμως μέσα του τις μεγάλες κοινωνικές αντιθέσεις που σημάδεψαν ακριβώς αυτό το πέρασμα από τους τοίχους του δρόμου στις γκαλερί και ξανά έξω.

Στη Νέα Υόρκη η περίοδος 1990 - 2000 χαρακτηρίζεται από την έντονη μείωση των δράσεων των ομάδων γκραφίτι στους δρόμους της πόλης. Οι λαϊκές γειτονιές του Brooklyn, Lower East Side, Washington Heights και Soho αλλά και τμήματα του Harlem και του Bronx έχουν αλλάξει πλέον χαρακτήρα, έχοντας πάρει ένα «στυλ» μεγαλοαστικού - εναλλακτικού όμως ύφους. Οι αξίες γης και ακινήτων έχουν εκτοξευτεί, τα πρώην αυτοοργανωμένα στέκια των ομάδων έχουν δώσει τη θέση τους σε club και galleries υψηλού κόστους και οι φτωχοί - λαϊκοί πληθυσμοί των περιοχών έχουν «εκδιωχθεί» και μετατοπιστεί προς την περιφέρεια. Το gentrification στις γειτονιές αυτές είναι πλέον γεγονός και μαζί του φέρνει την εξάλειψη των graffiti crews και το σβήσιμο πολλών από τα ιστορικά κομμάτια και σχέδια του παρελθόντος που κοσμούσαν τους τοίχους και τα κτίρια αυτών των περιοχών (Austin, 2010).

Ο Ronald Kramer (2009) στη διδακτορική του διατριβή του «A Social History of Graffiti Writing in New York City, 1990-2005» υποστηρίζει ότι οι τεράστιες διαφορές ανάμεσα στις επίσημες πολιτικές αντίδρασης απέναντι στο graffiti και στην σύγχρονη πραγματικότητά του δείχνουν ότι οι αρχές δεν έψαχναν «την αλήθεια» όταν παλαιότερα το ποινικοποιούσαν. Βασισμένος σε μια εκτενή αρχαιακή έρευνα ο Kramer αναζητά την κοινωνική κατασκευή της αντι-γκράφιτι εκστρατείας και αποδεικνύει ότι υλοποιήθηκε μέσω ενός «κατασκευασμένου πανικού» που χρησιμοποιήθηκε από εμπορικά και πολιτικά συμφέροντα που είχαν σαν στόχο την μεγιστοποίηση της υπεραξίας από τις αστικές χρήσεις γης.

Η αντιγκραφίτι εκστρατεία της δεκαετίας του 90 στηρίχτηκε στην εγκληματολογική θεωρία του «σπασμένου παράθυρου» των Wilson & Kelling (1982) που αποτέλεσε τη βάση της θεωρίας λεγόμενης «μηδενικής ανοχής» (του W. Bratton) η οποία εφαρμόστηκε με πολύ αμφίβολη επιτυχία στις πόλεις της Νέας Υόρκης και αργότερα σε άλλες πόλεις. Συγκεκριμένα ήδη από το 1972 ο Δήμαρχος John Lindsay αποφάσισε να περάσει από την πολιτική της εγκατάλειψης και της αδιαφορίας στην πολιτική του περιορισμού και της καταστολής και ξεκίνησε πόλεμο anti-graffiti ξοδεύοντας εκατομμύρια δολάρια για τον καθαρισμό των βαγονιών και των τοίχων (Chang, 2005). Το 1976 η MTA (Metropolitan Transportation Authority) σε συνεργασία με την αστυνομία ξεκίνησε μια αντιγκραφίτι εκστρατεία καταστολής με ομάδες κρούσης που οδηγούν σε πολλές συλλήψεις και βασανισμούς αλλά και σε νεκρούς δημιουργούς - writers.

Ο Loic Wacquant στο βιβλίο του "Las cárceles de la miseria" (2000) υποστηρίζει ότι οι πολιτικές της «μηδενικής ανοχής» χρησιμοποιήθηκαν για την νομιμοποίηση της κοινωνικής διάκρισης των νέων αφροαμερικανών καθώς και των αστυνομικών επεμβάσεων στις φτωχογειτονιές της Νέας Υόρκης. Εξηγεί ότι η "μηδενική ανοχή" δεν εφαρμόζεται στις περιπτώσεις μεγάλων οικονομικών εγκλημάτων των κυρίαρχων οικονομικών τάξεων αλλά για να ποινικοποιήσει και να συρρικνώσει τα δικαιώματα των πιο φτωχών κατοίκων της πόλης μέσω της πρακτικής "stop and catch" που έδωσε τη δυνατότητα στην αστυνομία να σταματά οποιονδήποτε με βάση ταξικά και ρατσιστικά στερεότυπα.

Το τελευταίο διάστημα, οι δράσεις του street art στη πόλη της Νέας Υόρκης έχουν πάρει δύο δρόμους κοινωνικά διαφορετικούς αλλά με έντονες αλληλεπιδράσεις. Συντελούνται από μεμονωμένα άτομα ή από μικρές ομάδες, όπου είτε λειτουργούν σε κλειστούς χώρους και galleries επί πληρωμή, είτε «χτυπάνε» σχέδια και κομμάτια στους δρόμους προσπαθώντας να «κρατήσουν ζωντανό» το ύφος του παλιού street art εφαρμόζοντας όμως νέες τεχνικές και τρόπους καθώς και συνεργασίες με τους ίδιους τους κατοίκους ή χρήστες των χώρων όπου επεμβαίνουν (Verel, 2013). Στα νέα σχέδια διακρίνεται η χρήση συμβόλων της παράδοσης των

Αμερικανών γηγενών (ινδιάνων), και του Αφροαμερικανικού και φεμινιστικού κινήματος απελευθέρωσης αλλά και ένας κοινωνικός προβληματισμός που εμπνέεται από σύγχρονα κοινωνικά κινήματα. Κινήματα όπως το Occupy wall street και το Ferguson 2014 δίνουν ξανά κίνηση στην τέχνη του δρόμου βγάζοντας την ξανά στους δρόμους με πιο ξεκάθαρα κοινωνικό – πολιτικά χαρακτηριστικά. Φαίνεται πως το είδος στη Νέα Υόρκη κατέχει πλέον τη γνώση του παρελθόντος, τη φαντασία του παρόντος της παγκόσμιας street art κοινότητας και μια κριτική πολιτική ματιά βγαλμένη μέσα από τα ίδια τα κοινωνικά κινήματα, συνεχίζει όμως να ζει εκτοπισμένο από το κέντρο της πόλης όπου μπορεί να υπάρξει μόνο υποστηρίζοντας κάποιες διαφημίσεις. Ο βίαιος αστικός εξευγενισμός (gentrification) της πόλης μετά την καταστροφή των πύργων το 2011 έχει αλλάξει ριζικά τη Νέα Υόρκη. Η πρόσφατη εκλογή του Τράμπ στην κυβέρνηση έχει οδηγήσει σε νέα πογκρόμ των δημιουργών graffiti ενώ ταυτόχρονα αυτή η πολιτική συνυπάρχει με τον εκθιασμό τους στα μουσεία σύγχρονης τέχνης και στο μουσείο της πόλης της Νέας Υόρκης στο Χάρλεμ.

### **Ρίο ντε Τζανέιρο**

Η σχέση της πόλης του Ρίο με το street art είναι οργανική. Το street art αποτελεί για το Ρίο μέρος της αστικής του ταυτότητας εδώ και αρκετά χρόνια. Στα κείμενα που αναφέρονται στην Βραζιλία η τέχνη του δρόμου χωρίζεται σε 3 κατηγορίες : richaço<sup>9</sup> ή rixaço (rixo)<sup>10</sup>, graffiti, και διάφορα άλλα είδη street art. Μπορεί να γίνονται νόμιμα ή παράνομα και να έχουν μια ιδιαίτερη αισθητική, μπορεί να γίνονται από καλλιτέχνες ή από τους ίδιους τους κατοίκους ή τους περαστικούς για αισθητικούς αλλά και κοινωνικούς σκοπούς αλλά ορισμένες φορές οδηγούν και σε οικονομικές απολαβές προωθώντας προϊόντα ή υπηρεσίες. Σύμφωνα με την προγενέστερη νομοθεσία οι 2 πρώτες κατηγορίες είναι παράνομες (3 μήνες – 3 χρόνια φυλάκισης), η πρώτη όμως θεωρείται ιδιαίτερα περιθωριακή. Ο νόμος 12.408 του 2009 που έγινε εν μέσω γενικότερης πολιτικής αλλαγής νομιμοποίησε το graffiti όχι όμως το richaço και απαγόρευσε την πώληση σπρέι σε παιδιά μικρότερα των 18 χρονών.

Στο Ρίο ντε Τζανέιρο, η τέχνη του δρόμου είναι παντού: από τη φαβέλα στις κεντρικές αστικές γειτονιές και από κατοικίες σε δημόσια κτήρια. Σύμφωνα με τον Franco (2009) και τον Araya Lopez A. (2015), το βραζιλιάνικο γκραφίτι έχει επηρεαστεί από αυτό της Νέας Υόρκης δημιουργώντας την λεγόμενη παλαιά βραζιλιάνικη σχολή (1990-2000) με τους OsGemeos, Tinho, Speto, Onesto – που εντάσσονται στην hip hop κουλτούρα σε συνδυασμό με το break dancing, την rap (rhythm and poetry) και το DJs. Η New School of Brazilian graffiti – από το 2000 μέχρι σήμερα (Boleta, Zezão, Nigazz και άλλοι) ξεκίνησαν ως rixadores – και έχουν πιο συλλογικά και πολιτικοποιημένα χαρακτηριστικά (Franco, 2009: 32-165 στο Araya Lopez, 2015: 120-121).

<sup>9</sup> Σύμφωνα με μια εκδοχή ο όρος richaço προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *riche* ή *πίσσα*, την οποία οι πρώτοι *tagers* έκλεβαν από εργοτάξια και χρησιμοποιούσαν ως μέσο για τα έργα τους. Άλλη εκδοχή υποστηρίζει ότι αυτή η λέξη αναφέρεται σε απλά μηνύματα *richar* που γράφονται στους τοίχους χωρίς καμία πρόθεση να έχουν κάποια ιδιαίτερη αισθητική αξία (πολιτικά ή προσωπικά μηνύματα).

<sup>10</sup> *Rixaço*, ή *rixo*, είναι μια πρακτική κάθετης συνήθως γραφής σε ψηλά κτήρια, με σύμβολα επινοημένα από τους δημιουργούς που προέρχονται από τις λαϊκές περιφερειακές συνοικίες του Σάο Πάολο, Ρίο ντε Τζανέιρο και Μπέλο Οριζόντε.

Στη Βραζιλία, ο καλλιτέχνης δουλεύει μερικές φορές σε συνδυασμό με τους ιδιοκτήτες των κτιρίων για να αλλάξουν συνολικά το χώρο ενώ τα κίνητρα ποικίλλουν. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου το κράτος δίνει μεγάλα, παλιά κτίρια να βαφτούν και τα χαρακτηρίζει διατηρητέα. Συναντούμε έργα σε όλων των ειδών τις γειτονιές, από φαβέλες μέχρι και τις πιο αστικές. Τα έργα έχουν συνέχεια και συνοχή, σαν μια ιστορία από τον κάθε καλλιτέχνη. Στις φαβέλες γίνονται ομαδικά έργα με σκοπό την ολοκληρωτική αλλαγή του αστικού τοπίου. Η πιο γνωστή στο εξωτερικό είναι η δράση του J.R. «Οι γυναίκες είναι ήρωες» στην φαβέλα Providencia στο Ρίο ντε Τζανέιρο, με τα μάτια και τα πορτρέτα των γυναικών που έχουν χάσει ένα αγαπημένο τους πρόσωπο σε πολύνεκρες «εκκαθαρίσεις» της στρατιωτικής αστυνομίας και των ναρκεμπόρων. Σε αυτήν την περίπτωση εμπλέκεται ενεργά η κοινότητα στην διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής και του αστικού τοπίου μέσα από την τέχνη του δρόμου.

Αλλά υπάρχουν και δράσεις που ξεκινάν από τους ίδιους τους κατοίκους και όχι από γνωστά crew. Αυτές οι δράσεις είναι πολύ πιο βαθιά συνδεδεμένες με τους κατοίκους. Τέτοιες είναι οι μεγάλες τοιχογραφίες στο κέντρο της πόλης που έγιναν κατά τη διάρκεια της διαμαρτυρίας κατά των Ολυμπιακών Αγώνων και οι ρίχας στις γέφυρες και στα προστατευτικά πανό των μεγάλων δρόμων που διασχίζουν την πόλη οδηγώντας σε περιαστικές περιοχές. Τα πανό αυτά που κρύβουν τη φτώχεια της φαβέλας ανακατακτούνται από τους εξεγερμένους νέους της, μέσω της δικιάς τους γλώσσας.

Στη φαβέλα Vila Cruzeiro όπου το 2010 έγινε στρατιωτική επέμβαση με τανκς και πολλούς αθώους νεκρούς, και όπου συνεχίζονται μέχρι σήμερα οι δολοφονίες αθώων νέων, οι κάτοικοι προσπαθούν να ανακτήσουν τη ζωή μέσα από την τέχνη του δρόμου. Στο σχολείο “Bernardo Vasconcelos” μετά την πρόσφατη απεργία – κατάληψη των μαθητικών κινητοποιήσεων το 2016, οι καθηγητές αποφάσισαν να συνδεθούν με τις πολιτιστικές ταυτότητες της γειτονιάς τους μέσα από την δημιουργία τοιχογραφιών μέσα στο σχολείο (Marques, Petropoulou, 2019).

Τέλος υπάρχει ένα νέο κίνημα που αναπτύσσεται σε ορισμένες φαβέλες το οποίο θέτει αντιρατσιστικές αντιπατριαρχικές διαστάσεις όπως οι αφρο-φεμινίστριες της Rede Namí, proyecto Arte Grafiteiras, Catete του Ρίο ντε Τζανέιρο που αντλούν τα θέματα τους από τις αφρο-βραζιλιάνικες και αφρο-ινδιάνικες παραδόσεις και σύμβολα αλλά και από το σύγχρονο αντιπατριαρχικό αντικαπιταλιστικό φεμινιστικό και LGBTQ κίνημα που χαρακτηριστικά λένε (F): «Οι δικοί μας αντιπατριαρχικοί αγώνες αγαλλιάζουν πολλούς νέους από την περιφέρεια (τις φαβέλες) και όχι μόνο τις γυναίκες. Ο στόχος μας είναι μέσα από την τέχνη να αφυπνίσουμε όλες και όλους ανεξαρτήτως φύλου και χρώματος. Αλλά αρχικά θέλουμε να μας σέβονται για αυτό που είμαστε και αυτό που κάνουμε, γιατί έχουμε υποστεί πολλούς εξευτελισμούς και μεγάλη εκμετάλλευση από τη γέννηση αυτής της πόλης».

Η τέχνη του δρόμου χρησιμοποιείται επίσης από ΜΚΟ με σκοπό την κοινωνική ένταξη και την αναγνώριση συνοικιών (φαβέλας) που έχουν θεωρηθεί ως περιθωριακές για να συγκαλύψει τα πραγματικά ταξικά προβλήματα που γενούν τις κοινωνικο-χωρικές αντιθέσεις. Ταυτόχρονα μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες (μπύρας, αναψυκτικών, κ.α.) χρησιμοποιούν τα graffiti για την προώθηση προϊόντων τους ενώ γίνονται επίσης σε μεγάλους εκθεσιακούς χώρους εμπορικών προϊόντων. Ορισμένοι δημιουργοί γκραφίτι συμμετέχουν αναγκαστικά ή από επιλογή σε αυτές τις εργασίες, διατηρώντας ένα εντελώς άλλο ύφος στην παράνομη δουλειά τους, οι περισσότεροι όμως φαίνεται να έχουν έντονα κριτική ματιά σε αυτήν την εμπορευματοποίηση της τέχνης. (P): «Πολλές φορές αναγκάζομαι να δουλέψω για μια διαφημιστική εταιρία



την ημέρα και το βράδυ να φτιάχνω τα δικά μου έργα. Αλλά φροντίζω πάντα να μη με βλέπουν».

Ο αστικός ιστός του Ρίο ντε Τζανέιρο συμβάλλει καθοριστικά στην διαμόρφωση και χωροθέτηση των έργων. Τα ψηλά τείχη, είτε για την ασφάλεια ή σαν μέρος της ίδιας της τοπογραφίας, παρέχουν άφθονες επιφάνειες για τη ζωγραφική. Έτσι η θέση που συναντάμε το κάθε είδος υπαγορεύεται στην σχέση μεταξύ των ιδιοκτησιών και της χρήσης του αστικού χώρου. Περιπατώντας μέσα από την Σάντα Τερέζα και τις γειτονιές της Laranjeiras και ταξιδεύοντας κάτω από τις γέφυρες που οδηγούν στις περιστατικές φτωχογειτονιές συναντούμε την πλειοψηφία των έργων που έχουν άμεση σχέση με το αστικό τοπίο. Ενδεικτικό είναι ότι η θεματολογία καθώς και η τεχνική διαφέρουν αν είναι χωροθετημένες σε ένα πάρκο ή σε μια μάντρα ενός εργοστασίου.

Στη διδακτορική διατριβή του ο Alexander Araya López (2015) εξέτασε πώς οι διαφορετικές διαλογικές στρατηγικές που σχετίζονται με την παραγωγή γκράφιτι είναι αλληλένδετες με μια πληθώρα άλλων κοινωνικών πρακτικών (ιατρική, καλλιτεχνική, αρχιτεκτονική, επιτήρηση, μεταξύ άλλων) καταλήγοντας στο ότι η μη εξουσιοδοτημένη παραγωγή γκράφιτι πρέπει να ερμηνευθεί ως πράξη πολιτικής ανυπακοής ως μορφή πολιτικής επικοινωνίας (διαφωνίας ή αντίστασης), η οποία μπορεί να επιχειρήσει να προωθήσει μια διαφορετική μορφή συζήτησης στη δημόσια σφαίρα.

Με αφορμή το Μουντιάλ αναπτύχθηκε ένα ολόκληρο κίνημα καλλιτεχνών που εκφράστηκε στις πόλεις. Σκοπός ήταν η ανάδειξη των ανισοτήτων που προάγουν τα μεγάλα αθλητικά γεγονότα σε σχέση με τους κατοίκους, όπως το Μουντιάλ και οι Ολυμπιακοί Αγώνες που έλαβαν χώρα στην Βραζιλία μεταξύ 2014-2016. Παράλληλα αναπτύχθηκε ένα μεγάλο ρεύμα «richaço» που εντοπίζεται στις πιο λαϊκές συνοικίες της πόλης κυρίως του Σάο Πάολο (Lamazares, 2017) αλλά και στο Ρίο ντε Τζανέιρο και φαίνεται να έχει έντονα πολιτικοποιημένο χαρακτήρα. Το κίνημα αυτό δαιμονοποιήθηκε – (depressing and criminalization) από τα ΜΜΕ και μπήκε στο στόχαστρο της αστυνομίας.

Ο writer του richaço παρουσιάζεται ως ένας φτωχός νέος όπως οι περισσότεροι από αυτούς που ζουν στην περιφέρεια που όχι μόνο κάνει κακό στην πόλη και ιδιαίτερα στην ιδιωτική περιουσία βάζοντας σε ρίσκο την ζωή του αλλά και σαν ένα είδος «contaminating threat» των άλλων νέων των μεσοαστικών και αστικών κοινωνικών στρωμάτων (Araya, 2015: 132).

Η στέρηση του δικαιώματος των κατοίκων στην πόλη, η απομάκρυνση τους από της γειτονιές και τις φαβέλες, η άγρια καταστολή που δέχονται στο όνομα της πάταξης της εγκληματικότητας με αφορμή τα γεγονότα παγκοσμίου ενδιαφέροντος αλλά είναι εκείνα τα στοιχεία που τροφοδότησαν την πρώτη αντίδραση και μέσω της τέχνης του δρόμου. Κυρίως όμως είναι ένας αγώνας κατά της μετάλλαξης του προφίλ της πόλης σε μια σύγχρονη μητρόπολη – βιτρίνα, όπου εκτοπίστηκαν οι μαύροι, οι φτωχοί, οι περιθωριακοί αλλά και οι και οι ιθαγενείς από το ιστορικά κατοικημένο από αυτούς κέντρο (καταργήθηκε μέχρι και το μουσείο ιθαγενικής ιστορίας για να επεκταθεί το στάδιο). Έτσι τα θέματα αλλά και η θέση που γίνονται τα graffiti αποκτούν ξεκάθαρα πολιτικό χαρακτήρα σαν μια προσπάθεια επανακατάληψης των πόλεων αλλά και σαν ένας τρόπος παρέμβασης – παρουσίας των ανθρώπων που δέχονται αυτή την μορφή άγριου gentrification. Πιο πρόσφατα, η δολοφονία της υποψήφιας βουλευτίνας Μαριέλας Φράνκο (μαύρης, ομοφυλόφιλης, απόφοιτης πανεπιστημίου και αριστερής εκπροσώπου του Μαρέ μιας από τις πιο ιστορικές εργατικές συνοικίες - φαβέλα του Ρίο), ξεσήκωσε τεράστιες διαμαρτυρίες. Το πρόσωπό της έγινε σύμβολο αγώνα σε πολλά μέρη της Αμερικής. Αργότερα, με

αφορμή την επικράτηση του Bolsonaro στις εκλογές (που υποσχέθηκε στην στρατιωτική αστυνομία να μπορεί να δολοφονεί χωρίς να γίνεται δίκη στη συνέχεια) οι δολοφονίες νέων (μαύρων κυρίως) στις φαβέλες του Ρίο ξεπέρασαν τις 1200 και η ισχυρή ενίσχυση των πολιτικών ένταξης στα κατά τα άλλα «λευκά πανεπιστήμια» βρίσκεται σε κίνδυνο εγκατάλειψης (Marques, Petropoulou, 2019). Όπως υποστηρίζει και ο Χ από το «παρατηρητήριο της φαβέλας» που ενημερώνει για τις πολιτιστικές δράσεις σε αυτές προσπαθώντας να ανατρέψει την απομόνωση και τον στιγματισμό, «οι φαβέλες δεν είναι μόνο ο χώρος των φτωχών αλλά και ο τόπος αντίστασης και δημιουργίας» (Observatory of favelas, 2019). Έτσι η τέχνη που προέρχεται από τις φαβέλες είναι κατεξοχήν τέχνη διαμαρτυρίας (Barbosa Pereira, 2017) και όχι μόνο. Είναι τέχνη δημιουργίας νέων κοινότοπων αντίστασης και δημιουργίας. Όπως και οι αντίστοιχες δομές αλληλέγγυας οικονομίας που αναπτύσσονται σε αυτές τις γειτονιές είναι αποτέλεσμα ανάμιξης πολλών και διαφορετικών πολιτιστικών ταυτοτήτων (De Souza e Silva, Barbosa, De Oliveira Biteti, Lannes Fernandes, 2009). Το τελευταίο διάστημα, οι συντονισμένες πυρκαγιές της Αμαζονίας και η αδιαφορία για τους λαούς που κατοικούσαν εκεί έχει προκαλέσει νέο κύμα τοιχογραφιών πολιτικής διαμαρτυρίας αλλά και έμπνευσης από τους συμβολισμούς και τους τρόπους ζωής μέσω του ευ ζην (buen vivir) αυτών των λαών με σεβασμό και ισορροπία με την φύση.

### **3. Η τέχνη του δρόμου στην Αθήνα : μια πρώτη χαρτογράφηση των πολιτιστικών επιρροών στα πολιτικοποιημένα γκραφίτι**

Η τέχνη του δρόμου έχει ιδιαίτερη ιστορία στην Αθήνα πριν ακόμα την εμφάνιση του γκραφίτι. Το θέατρο του δρόμου, οι πλανόδιοι μουσικοί και η κοινοποίηση των ιδεών αντίστασης με συνθήματα ή σκίτσα ήταν κάτι πολύ έντονο σε όλη την ιστορία των κοινωνικών κινημάτων που αναπτύχθηκαν σε αυτήν. Το τελευταίο μάλιστα διάστημα και μέσα σε περίοδο κρίσης η Αθήνα έχει αναφερθεί σε πολλά έντυπα ως το νέο Βερολίνο σε ότι αφορά στην συνάντηση και παρουσία καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο με έργα τους στους τοίχους κυρίως των Εξαρχείων και του Μεταξουργείου.

Η ανωνυμία σε αυτές τις εγγραφές συνθημάτων ή η υπογραφή μέσω μιας ομάδας ήταν πάντα χαρακτηριστική. Στους στοίχους ενός τραγουδιού του Μάνου Λοΐζου η λέξη Ελευθερία είναι η κεντρική ιδέα γύρω από την οποία διαδραματίζεται όλη η ιστορία των κοινωνικών κινημάτων στην Ελλάδα αλλά και της ίδιας της πόλης και ιδιαίτερα της γειτονιάς που περνά από τόπος διεκδίκησης και αγώνα σε τόπος εμπορευματοποίησης και αδιαφορίας κατά την δεκαετία του 80 : «Ο δρόμος είχε τη δική του ιστορία. Κάποιος την έγραψε στον τοίχο με μπογιά». Μέσα σε μια τέτοια περίοδο, όπου η γραφή πολιτικών συνθημάτων περιορίζεται ένα άλλο είδος γραφής εμφανίζεται παράλληλα με την παραπάνω διεκδικώντας ταυτότητα στον χώρο, είναι αυτοί «που αναστατώνουν την αρμονία του κτισμένου χώρου, ροκανίζουν τον δημόσιο χώρο και τον ξαναζωντανεύουν, ... είναι τα καινά δαιμόνια της εποχής μας» (Ιωσηφίδης, 2007: 6).

Το graffiti εμφανίστηκε στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του '80. Ξεκίνησε από τα προάστια (Περιστερί Paladium, Woozy Πεύκη, Art Ηράκλειο, Μανρος Ηλιούπολη και από ελληνογάλλους μαθητές και skateboard ομάδες στην Αγία Παρασκευή (Woozy στο Ιωσηφίδης, 2009), ξεκινώντας το 1993 από απλές μικρές παρεμβάσεις με υπογραφές και φτάνοντας μέχρι τα τρένα του ΗΣΑΠ (οι Vandalz) και αργότερα του ΜΕΤΡΟ έχοντας περισσότερο την μορφή tagging και με τους πρώτους brakers στις αρχές της δεκαετίας '90 (οι NBW και TXC και writers όπως ο ZAP, ο WOOZY, ο SAKE). Γι' αυτό και η σύνδεση της με την hip hop μουσική σκηνή ήταν άμεση μιας και τα έργα ήταν συνήθως λόγια γράμματα και

λέξεις (οι Terror X Crew είναι το πρώτο ελληνικό hip hop συγκρότημα που βάφει και παράλληλα μιλάει μέσα από τα τραγούδια του για την τέχνη του graffiti δημιουργώντας πολλά παρακλάδια ή ριζώματα crew). Στη συνέχεια απέκτησε τη μορφή τοιχογραφίας στα πρότυπα της κουλτούρας της Νέας Υόρκης.

Από το 1995 και μετά το graffiti απλώθηκε παντού και άρχισαν να διοργανώνονται τα πρώτα φεστιβάλ. Το 1997, γίνεται η γιορτή της ελληνοαμερικανικής ένωσης και του ΗΣΑΠ όπου για πρώτη φορά εμφανίζονται δημόσια κάποιοι δημιουργοί και ομάδες του εξωτερικού. Ακολούθησε η εμφάνιση περιοδικών με εικόνες από έργα, φεστιβάλ στο Πεδίον του Άρεως, τοιχογραφίες στο Δήμο Ταύρου, εκθέσεις στο Ινστιτούτο Γκέτε (2001), το φεστιβάλ χρωμόπολις με πολύ γνωστούς writers (2002). Σταδιακά το street art συνδέεται άμεσα με την κοινωνία με τα έργα που γίνονται σε σχολεία και γυμναστήρια. Αργότερα ομάδες όπως οι SR και οι HEROES το 2000 δίνουν μια πιο ευρωπαϊκή νότα στο ελληνικό γκράφιτι. Τελευταία εμφανίζονται crews που εκτός από bombing χρησιμοποιούν και διάφορες εικαστικές παραλλαγές, όπως οι LIFO οι GPO και άλλοι / άλλες. Στα μέσα της δεκαετίας του 2000 αρχίζουν να γίνονται μεγάλες τοιχογραφίες στο κέντρο της Αθήνας πανελλαδικά τζαμ γκράφιτι και διεθνείς συνεργασίες<sup>11</sup>. Οι Avramidis και Drakoroulou (2012) υποστηρίζουν ότι όλα αυτά τα χρόνια οι ομάδες γκράφιτι έχουν παίξει έναν διαπαιδαγωγικό ρόλο στα παιδιά που συμμετέχουν σε αυτές. Ιδιαίτερα μετά την μαθητική εξέγερση του Δεκέμβρη του 2008 και μέχρι και την σύγχρονη κρίση, στους δρόμους φαίνεται να κυριαρχούν τα πολιτικοποιημένα έργα εμπνευσμένα από την κοινωνική καθημερινότητα μετατρέποντας την πόλη «σε καμβά ανείπωτων ιστοριών» (Tsilimpounidi, 2012).

Τόσο το graffiti όσο και η street art άρχισαν να αναγνωρίζονται επίσημα μετά τους Ολυμπιακούς του 2004. Επί της ουσίας όμως, όπως λέει ο Λεβέντης “δεν είχαν καμία φιλοδοξία να προωθήσουν την υποκουλτούρα των γκραφίτι, αλλά μάλλον να την χειραγωγήσουν, απλά να την συμπεριλάβουν στα συμβατικά αισθητικά μέτρα για τις αστικές περιοχές, αμφισβητώντας το ιδεολογικό της υπόβαθρο και περιορίζοντας την επέκτασή της” (Leventis, 2013:1). Η σχέση όμως αυτή είναι αρκετά περίπλοκη. Για παράδειγμα η Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς σε συνεργασία με τον Δήμο Αθηναίων και άλλους Δήμους οργάνωσε 3ήμερα φεστιβάλ με σκοπό την δημιουργία γκράφιτι σε επιλεγμένες θέσεις, ενώ από το 2015 ξεκίνησαν ειδικά αφιερώματα στη στέγη γραμμάτων και τεχνών και σε άλλους χώρους που συνέβαλαν σε εκδόσεις στα αγγλικά όπου συμμετείχαν και δημιουργοί graffiti (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017).

Στην πόλη της Αθήνας το street art έχει γίνει κομμάτι της καθημερινότητας των κατοίκων της. Ειδικά στο κέντρο της πόλης και στα δυτικά προάστια από όπου ξεκίνησε. Αυτό που είναι χαρακτηριστικό στην Αθήνα και τους καλλιτέχνες είναι η δημιουργία ιστοριών ή ενός κώδικα επικοινωνίας που δείχνει να επαναλαμβάνεται και να εξελίσσεται μέσα στις γειτονιές της πόλης. Τα έργα δηλαδή αποκτούν ένα είδος απεύθυνσης που δημιουργεί μια προσωπική σχέση με τον περαστικό και περιηγητή της πόλης μέσω αυτών των ιστοριών, που όμως γίνεται και κάτι πολύ «δικό μας» και ταυτόχρονα περιλαμβάνει το στίγμα του κάθε καλλιτέχνη. Παράλληλα το πολιτικό στοιχείο είναι άμεσα συνδεδεμένο στα έργα, καταρχάς από

<sup>11</sup> Το Carpe diem για παράδειγμα ξεκίνησε σαν ιδέα ενός περιοδικού από τον Woozy και τον Κυριάκο Ιωσηφίδη (βλέπε τα βιβλία του για το γκράφιτι στην Ελλάδα). «Η ιδέα αυτή με το χρόνο προχώρησε, συμπεριέλαβε δράσεις, φεστιβάλ και μεμονωμένες τοιχογραφίες κι έφτασε στο σήμερα, όπου υλοποιούν οργανωμένα προγράμματα δημόσιων τοιχογραφιών με συμμετοχή και στο εξωτερικό και συνεργασία με φορείς δήμους και ομάδες καλλιτεχνών» (<http://xvbiennialistas.tumblr.com/post/11947975849/face-art>).

το περιεχόμενο και με αφορμή την οικονομική κρίση. Κατά δεύτερον μέσα από την χωροθέτηση των έργων. Σημεία που έχουν γίνει πεδία σύγκρουσης με τις δυνάμεις καταστολής έχουν την τιμητική τους ενώ και το περιεχόμενο και το μήνυμα είναι διαφορετικό από τα Εξάρχεια στο Μαρούσι, πάντα όμως είναι ριζοσπαστικό με θέματα την κρατική βία, την αλλοτρίωση ή τον ρατσισμό κ.α. της επώνυμης και στυλιζαρισμένης τοιχογραφίας.

Στην συνέχεια το street art έγινε μέρος ενός είδους gentrification που συντελέστηκε στη Αθήνα με την εμφάνιση του στις γειτονίες του Μεταξουργείου, του Γκάζι και του Ψυρρή. Αυτές δηλαδή της περιοχές που σήμερα αποτελούν την πιο δραστήρια ζώνη από άποψη τοιχογραφιών αλλά και σε αυτές παρατηρούμε και την σταδιακή εξέλιξη από το tagging στο graffiti. Από την άλλη, η περιοχή των Εξαρχείων έχει αναμενόμενα ιδιαίτερη θέση στην πορεία του είδους στην Ελλάδα, λόγω της πολιτικής χροιάς που εισάγεται και αναπαράγεται έντονα εκεί, που ξεπερνά το απλό σύνθημα, το οποίο πλέον εικονοποιείται και επαναπροσδιορίζει μέσω της ποιητικής των τοίχων την θέση του περαστικού με την πολιτική δήλωση.

Το street art ταξιδεύει μέσα στην πόλη όπως και σε κάθε πόλη της ιστορίας του μέσω του τρένου. Στην περίπτωση της Αθήνας του ΗΣΑΠ κι έτσι σταδιακά προσεγγίζει και τις πιο αστικές γειτονίες όπου και μετασχηματίζουν τα χαρακτηριστικά του είδους κυρίως στην περίοδο των ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας. Τα έργα απευθύνονται πλέον και στις σύγχρονες πόλεις – μηχανές – συστήματα παρακολούθησης με τα στοιχεία που εισάγοντα στην πόλη της Αθήνας αλλά πέρα από το *blade runner* με αφορμή την ασφάλεια κατά της τρομοκρατίας ενόψει του project Αθήνα 2004“. «Ο δρόμος έχει την δική του ιστορία κι εμείς τη γράφουμε στον τοίχο με μπογιά» λέει η crew *oleo* (Ιωσηφίδης, 2009, 114-115).

Θεωρείτε ότι τα σχέδια σας επηρεάζονται από την περιοχή που θα τοποθετήσετε - πραγματοποιήσετε ένα έργο; *Α Η περιοχή ή η γειτονιά στην οποία δραστηριοποιείσαι έχει σημασία και σίγουρα επηρεάζει το σχέδιο την καυστικότητα ή ακόμη και τα χρώματα. Β Δεν πιστεύω πως μπορεί να σε επηρεάσει άμεσα η περιοχή ή το μέρος αλλά αυτό είναι προσωπική μου άποψη , κάποιιοι άλλοι είναι εμφανώς επηρεασμένοι και δίνουν σημασία σε αυτό. Γ Σίγουρα. Όλα συνδέονται με το μήνυμα που θέλεις να περάσεις.*

Διερευνώντας τις περιοχές όπου έχουν αναπτυχθεί εικαστικές παρεμβάσεις τύπου γκραφίτι στο Πολεοδομικό Συγκρότημα Αθηνών, μέσα από μια σειρά διαδρομών με το μετρό και τον ηλεκτρικό, διαπιστώσαμε ιδιαίτερα εμφανείς διαφοροποιήσεις που θα παρουσιαστούν σε διαδραστικούς χάρτες. Ειδικότερα, στο Μαρούσι στην περιοχή όπου έγιναν τα μεγάλα ολυμπιακά έργα, στα έργα τέχνης που παρουσιάζονται με την μορφή τέχνης του δρόμου διακρίνουμε μια κριτική ματιά στην σύγχρονη βιοπολιτική που εξασκείται με μέσα καθημερινής παρακολούθησης των πολιτών, με ιδιαίτερα φανερή την κριτική ματιά στην έννοια του λεγόμενου πανοπτικού.

Αντίθετα στα έργα που έχουν γίνει στον Πειραιά υπάρχει έντονη παρουσία του στοιχείου του νερού ενώ στις λαϊκές δυτικές συνοικίες του Πειραιά αναφέρονται στην μετανάστευση. Στις παλιές προσφυγικές συνοικίες σε όλο το πολεοδομικό συγκρότημα της Αθήνας και ιδιαίτερα στα προάστια του Πειραιά η αντιφασιστική θεματολογία είναι ιδιαίτερα έντονη. Τα έργα που έχουν γίνει στα Εξάρχεια είναι ιδιαίτερα επηρεασμένα από τις συγκρούσεις με την αστυνομία αλλά διατηρώντας όμως πάντα μια νεανική ερωτική νότα. Πολλά από τα έργα που έχουν γίνει σε περιοχές όπως του Ψυρρή και του Κεραμικού και του Ταύρου είναι κατά παραγγελία έργα που έχουν σαν στόχο τον καλλωπισμό της περιοχής και την αλλαγή του χαρακτήρα του από εργατικές περιθωριακές συνοικίες σε μεσοαστικές

καταναλωτικές συνοικίες. Αντίθετα στην περιοχή του Μεταξουργείου και του Κολωνού όπου δραστηριοποιούνται ακόμα πολλές εναλλακτικές συλλογικότητες φαίνεται να υπάρχει μια πολυσυλλεκτική δράση που ενισχύεται από αντίστοιχα φεστιβάλ – χάπενινγκ που γίνεται συχνά στα πλαίσια παραδοσιακών γιορτών (καρναβάλι, γιορτή Αι Γιάννη κλπ).

Η κρίση και οι επιπτώσεις της είναι ένα θέμα που παρουσιάζεται σκωπικά σε πολλές από τις κεντρικές, δυτικές και βορειοδυτικές συνοικίες. Ενώ σε όλες τις γέφυρες, σε υπόγειες διαβάσεις και μικρά στενά σοκάκια με εγκαταλελειμμένα κτήρια συναντάμε περισσότερο tags – υπογραφές. Τέλος μεγάλα έργα συναντάμε σε παλαιές εργοστασιακές μονάδες, γέφυρες και σταθμούς ΗΣΑΠ, λεωφορείων, τραίνων κλπ, μεγάλες πολυκατοικίες που οι τοίχοι τους βλέπουν σε σχολεία ή γυμναστήρια ή υπαίθρια παρκινγκ, τα οποία διαφοροποιούνται σε κάθε περιοχή ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της έχουν όμως ένα κοινό χαρακτηριστικό ότι είναι ιδιαίτερα προσεγμένα. Πολλά από αυτά τα έργα έχουν γίνει από απόφοιτους της ΑΣΚΤ όπως για παράδειγμα αυτά της οδού Πειραιώς και σε όλες τις κεντρικές συνοικίες. Ορισμένα από αυτά έχουν συντηρηθεί από ομάδα φοιτητών συντηρητών τέχνης των πρώην ΤΕΙ-Α. Τα παραπάνω συνυπάρχουν, ιδιαίτερα στο κέντρο της Αθήνας, με πολλά συνθήματα, κείμενα, κολλημένες αφίσες που έχουν έντονα πολιτικοποιημένο χαρακτήρα (ορισμένα είναι αφίσες κομμάτων). Υπάρχει επίσης ένα είδος συμμοριακού γκραφίτι που σχετίζεται με τις ομάδες οπαδών ποδοσφαιρικών ομάδων και εντοπίζεται ιδιαίτερα γύρω από τα γήπεδα και ιδιαίτερα στο Φάληρο (με αυτά τα είδη δεν θα ασχοληθούμε). Τέλος ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν πολλές εμπορικές διαφημιστικές αφίσες που αλλοιώνονται και μετατρέπονται σε μικρά γκραφίτι από τους περαστικούς.

Στην ερώτηση που έγινε σε ορισμένους δημιουργούς σε σχέση με το ενδιαφέρον τους για την αντιμετώπιση του κόσμου απέναντι στο έργο τους είχαμε για παράδειγμα τις παρακάτω απαντήσεις :

*A - Είναι κυρίως προσωπικό το έργο, γι αυτό επιλέγω να το κάνω. Η γενική γνώμη μετράει λίγο απέναντι στον δημιουργό στο δικό μου παράδειγμα. Ανάλογα με το «πόστο» που αναλαμβάνει ένας writer στο κοινωνικό σύνολο και τι θέλει να εδραιώσει υπάρχει αυξομείωση στο κοινωνικό ενδιαφέρον στο έργο που επιτελεί.*

*B - Η αντιμετώπιση του κόσμου φυσικά και μας ενδιαφέρει. Βλέπουν το έργο μας πολύ διαφορετικά απ ότι το βλέπουμε εμείς, το κρίνουν με άλλο μάτι οπότε και το έργο αλλάζει. Κάποιες φορές υπάρχουν κάποιοι οι οποίοι είναι εντελώς αντίθετοι.*

*Γ - Με ενδιαφέρει και με το παραπάνω, αφού αποτελεί παρέμβαση. Μία φορά έβαψα στην σχολή δίπλα από το κυλικείο ένα κομμάτι αρκετά μεγάλο, και μετά από μήνες κάποιος (άγνωστος) τοποθέτησε από μπροστά έναν φωτιζόμενο σταυρό φαρμακείου, κυριολεκτικά μου έκρυσε τον τίτλο, αλλά φώτιζε τέλεια το έργο και το «απογειώσε» (καλύτερα κιόλας, δεν ήμουν ευχαριστημένη με τον τίτλο).*

Στην Ελλάδα το γκραφίτι διώκεται από τις Αρχές και η σύλληψη επί τω έργω θεωρείται καταστροφή δημόσιας ή ιδιωτικής περιουσίας, αντιμετωπίζεται σαν πλημμέλημα με ποινή 2-5 χρόνια φυλάκιση. Από τον Αύγουστο του 2013 ο Δήμος Αθηναίων έχει ξεκινήσει μια εκστρατεία για τον καθαρισμό κτιρίων που βρίσκονται σε ιστορικές οδούς της πόλης από τα graffiti. Η διαδικασία αυτή συνυπάρχει με τις εκδηλώσεις που είδαμε παραπάνω που αποσκοπούν στην οικειοποίηση, ενσωμάτωση αλλά και προβολή του graffiti ως πολιτιστικό κεφάλαιο. Το 2015 η εταιρία που ανέλαβε τον καθαρισμό του Πολυτεχνείου και του Πανεπιστημίου από τα γκραφίτι πρόβαλε την δράση της μέσα από το επιχειρημα της προβολής της εικόνας της πόλης της Αθήνας για την διεκδίκηση μεγάλων γεγονότων και την προσέλκυση επενδυτών. *«Καθαρίζουμε τα ιστορικά κτήρια της πόλης με υλικό που εμποδίζει το βάψιμο των*



τοιχών και τον βανδαλισμό. Συμβάλουμε στην καλύτερευση της εικόνας της πόλης και του branding. Συμβάλουμε στην οικονομική αναβάθμιση των περιοχών όπου παρεμβαίνουμε».

Η εικόνα της πόλης όμως είναι στο επίκεντρο και των ίδιων των δημιουργών γκραφίτι. Μόνο που δεν είναι μια εικόνα που θα πουλάει αλλά μια εικόνα που θα περιλαμβάνει τους κατοίκους της και θα δίνει χώρο στους νέους και ιδιαίτερα στα παιδιά να δημιουργήσουν. Χαρακτηριστικές είναι οι παρακάτω απαντήσεις: **A** - *Ασχολούμαι με το graffiti γιατί υπάρχει η αδρεναλίνη λόγω και της παρανομίας. Αυτή η τέχνη δεν ελέγχεται και είναι καθαρά προσωπική.* **B** - *Ασχολούμαι με το graffiti γιατί είναι η έκφραση της λαχτάρας να φανείς σε έναν κόσμο ο οποίος πάντοτε σου θυμίζει ότι δεν είσαι τίποτα.* **Γ** - *Αρχικά είναι ένας τρόπος να περάσεις ένα μήνυμα. Όπως επίσης και να επαναπροσδιορίσεις κάτι όπως ένα ποίημα.*

Η ορατότητα των έργων είναι ιδιαίτερα σημαντική για τους δημιουργούς του γκραφίτι παρά το ότι αναγκάζονται να δημιουργούν σε μη ορατές περιοχές λόγω της συστηματικής απαγόρευσης. Έτσι όμως πολλά εγκαταλελειμμένα σημεία της πόλης γίνονται ξαφνικά ορατά ομορφαίνοντας τη ζωή των κατοίκων ή των περαστικών. Άλλες φορές συμβαίνει το αντίθετο: μία γρήγορη παρέμβαση σε έναν πολύ κεντρικό τόπο μπορεί να αφαιρεί τη δυνατότητα από έναν δημιουργό να ασχοληθεί με το έργο του. Τέλος υπάρχουν και οι πιο άνετες παρεμβάσεις εκεί όπου το έργο έχει γίνει μετά από διαγωνισμό και έχει δοθεί ο χώρος για αυτόν τον σκοπό ή και εκεί όπου είναι υπό παραγγελία για έναν ιδιώτη, μια επιχείρηση ή έναν δημόσιο φορέα.

(B): *«Τα σημεία τα οποία επιλεγούμε είναι συνήθως μεγάλοι και κεντρικοί τοίχοι ή γέφυρες. Ο σκοπός μας είναι να μπορεί να τα βλέπει περισσότερος κόσμος. Άλλες φορές επιλέγουμε πιο ήρεμα σημεία (spot) όπου μπορούμε να κάτσουμε για ώρες και να κάνουμε μια μεγάλη παραγωγή με πολλά χρώματα χωρίς πίεση».* (Δ): *«Αυτά συνήθως είναι σε περιοχές που δεν φαίνονται, ή σε περιοχές όπου δεν έχει συστηματική παρουσία η αστυνομία».* (Α): *«Τα σημεία που επιλέγονται χρειάζεται να είναι ποικίλα, αρχικά σε επίπεδο γειτονιάς, έπειτα σε επίπεδο πόλης και όσο περισσότερο ασχολείσαι και βάζεις τόσο περισσότερο υποτίθεται πως πρέπει να επεκτείνεσαι (σε επίπεδο πόλεων ή χωρών)»*

Τι επιπτώσεις είχε στην Αθήνα η θέσπιση αντίστοιχης νομοθεσίας (νόμος σκούπα) για τις πόλεις, τους νέους και τις καλλιτεχνικές ή όχι δημόσιες εκφράσεις τους ή δημιουργίες τους; Οι πρόσφατες (με την κυβέρνηση Μητσοτάκη) εκκαθαρίσεις ανακτημένων χώρων στέγης για τους πρόσφυγες και πολλών τοίχων στο κέντρο της Αθήνας παραπέμπουν σε πολιτικές υγιεινιστικές που προβάλλουν και επιβάλλουν την καθαρότητα μίας κοινωνικής ελίτ που θεωρείται ως πρότυπο τρόπου ζωής για τους άλλους. Μήπως μαζί με τους νέους δημιουργούς θα αποκτήσαμε και νέους ήρωες; Ελπίζουμε να μην συμβεί αυτό το επόμενο διάστημα, αλλά αντίθετα, να αναγνωριστεί η τέχνη του δρόμου ως δημιουργικό μέσο ύπαρξης της νεανικής αμφισβήτησης που ολοένα και περισσότερο περιθωριοποιείται.

#### 4. Συμπεράσματα

Η τέχνη του δρόμου καινοτομεί και γεμίζει τα κενά του ηγεμονικού λόγου του πολιτισμού, μετατρέπει το σταθερό τοπίο μιας πόλης σε μια πλατφόρμα διαπραγμάτευσης και διαλόγου που σχετίζεται ως επί το πλείστον με τις υπό διαμόρφωση κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες (Tsilimpounidi, Walsh, 2011). Η εισροή νέων κατοίκων στην πόλη και η αφύπνιση νέων, οι πολιτισμοί των οποίων για αιώνες θεωρήθηκαν περιθωριακοί (ιθαγενείς της Αμερικής, απόγονοι Αφρικανικών εθνοτήτων, μετακινούμενοι πληθυσμοί όπως οι Ρομά, μετανάστες, LGBTQ κοινότητα, πλανόδιοι κ.α.) μετασχηματίζει τις παραδοσιακές έννοιες της

ταυτότητας, δημιουργώντας μια νέα γλώσσα σε επίπεδο δρόμου. Όπως οι τοίχοι μιλούν και πολλές φορές χρειάζεται να τους προσέξουμε για να μάθουμε τι λένε, αλλιώς τους ξεπερνάμε αδιάφορα, έτσι και οι κοινωνικές συνθήκες της φτώχειας και της περιθωριοποίησης αλλά και των αγώνων για μια άλλη ζωή χωρίς εκμετάλλευση είναι εκεί αλλά δεν γίνονται ορατές από αυτούς που δεν τις προσέχουν. (Κ) «Εμείς τις κάνουμε ορατές. Κάνουμε τους τοίχους να μιλούν, όχι με διαφημίσεις αλλά με τη δική μας ιστορία». (Ρ) «Η γλώσσα μας είναι αποτέλεσμα πολλών συναντήσεων και συμβολοποιήσεων που τελικά είναι αναγνωρίσιμες στις γειτονιές απ' όπου προερχόμαστε», λένε ο Κ δημιουργός ρίχα και η Ρ από το Ρίο.

Τελικά η πολιτικοποιημένη τέχνη του δρόμου παρεμβαίνει σε όλα τα επίπεδα που κατασκευάζουν την αντίληψη (perçu ; vécu ; conçu) που έχουμε για τον αστικό χώρο (Lefebvre, 2000) εστιάζοντας ιδιαίτερα στο φαντασιακό και επιδρώντας με τη σειρά της στο βιωμένο χώρο, έχει όμως έντονες κοινωνικοχωρικές διαστάσεις που σχετίζονται με την διαδικασία με την οποία γεννήθηκε αλλά και με τους τρόπους με τους οποίους κοινωνικοποιείται. Μπροστά στη σύγχρονη πολιτικο-οικονομική και πολιτιστική κρίση του συστήματος οι καλλιτεχνικές αυτές δράσεις ίσως δημιουργούν ρωγμές στο υπάρχον σύστημα μέσα στις οποίες μπορεί να ριζώσουν σπόροι μιας νέας κοινωνικής ανατροπής (Holloway, 2010). Αυτό όμως δεν είναι δεδομένο εκ των προτέρων και επίσης διαφοροποιείται από περιοχή σε περιοχή παρουσιάζοντας τοπικοπαγκόσμια χαρακτηριστικά.

Ένα σημαντικό ζήτημα που προέκυψε από την παραπάνω έρευνα (που συνεχίζεται) είναι αυτό της αλληλεπίδρασης μεταξύ τόπου και έργου, διότι μας γίνεται αντιληπτό πως η σχέση μεταξύ των δύο είναι σε τέτοιο βαθμό εξαρτημένη ώστε να δημιουργείται ένα ιδιαίτερο ύφος το οποίο ορίζεται από τα πολιτισμικά και ιστορικά χαρακτηριστικά του τόπου. Πιο συγκεκριμένα βλέπουμε πως ανάλογα με την κλίμακα μελέτης στον χώρο (αρχικά σε επίπεδο χώρας και εν συνεχεία σε επίπεδο πόλης ή γειτονιάς) εντοπίζεται η χρήση πανομοιότυπων εννοιών και στοιχείων είτε πρόκειται για χαρακτηριστικά στοιχεία της ιστορίας του εκάστοτε τόπου που εμφανίζονται μέσα στα έργα (κλασικοί ήρωες, λαϊκή τέχνη, ιδιοματισμοί κλπ.) άλλα ακόμα περισσότερο γίνεται αισθητή η υιοθέτηση ενός ύφους το οποίο φέρει μέσα του ποιότητες της τοπικής τέχνης και κουλτούρας. Κατανοούμε βέβαια τη δυναμική αυτού όταν το βλέπουμε να αποτυπώνεται στον αστικό χώρο μιας μεγαλούπολης. Όμως σε μικρότερη κλίμακα, και εδώ αναφερόμαστε κυρίως σε δημοτικές ενότητες και σε γειτονιές, τα στοιχεία αυτά φαίνεται να εμπλουτίζονται ακόμα με κοινοτικά χαρακτηριστικά τα οποία αντιλαμβάνεται κανείς περισσότερο όταν είναι μόνιμος κάτοικος αυτών των περιοχών, δηλαδή προσπαθούν να έχουν αντίκρισμα στους σταθερούς θεατές τους, αποκτώντας έτσι μια εδαφικότητα (territoriality). Σε αυτό το πνεύμα είναι σημαντικό να αντιληφθούμε πως αυτά τα κομμάτια είναι εμπνευσμένα από τις ιστορίες και τον χαρακτήρα της γειτονιάς, δηλαδή επηρεάζονται από τον τόπο τους και εκφράζουν τους προβληματισμούς τους γι' αυτόν στους τοίχους τους.

Έτσι υπάρχουν δύο δεδομένα, το ένα αποτελεί την αναπαραγωγή πολιτιστικών στοιχείων τόσο εσωτερικά δομημένων και τοπικά ουσιαστικών που βρίσκονται σαν απάντηση σε ολόκληρη την ιστορία του τόπου ή καλύτερα σαν την εξιστόρηση αυτής της ιστορίας στους τοίχους και την κριτική σε αυτήν στον χώρο, βαθειά επηρεασμένη από τα ανθρώπινα και ταξικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε χώρου. Έτσι μπορούμε να πούμε πως η ιστορία του street art είναι τελικά η ιστορία των δρόμων και των πλατειών, δηλαδή του δημόσιου χώρου όλων και όχι του περιορισμένου συμβολικά και υλικά δημόσιου χώρου.

Το δεύτερο δεδομένο σε συνέχεια του παραπάνω έχει να κάνει με την νέα νοηματοδότηση, τον επαναπροσδιορισμό και την ανακατάληψη του αστικού ιστού και της πόλης από τα κάτω. Διότι επί της ουσίας οι καλλιτέχνες νοηματοδοτούν νέους χώρους μέσα στην πόλη, μέσα από τα δικά τους έργα και τα σημεία που τα τοποθετούνε, χώρους που εμπεριέχουν όλα τα χαρακτηριστικά που προαναφέραμε και που προσδιορίζουν όχι μόνο νέα Τοπόσημα στην πόλη αλλά και πολιτισμικά στίγματα τόσο οικεία στους κατοίκους, σαν να τους “επιστρέφουν την πόλη τους”. Αυτό συνιστά ανακατάληψη των πόλεων, μια δράση που ξεκινάει μέσα από τις γειτονιές και απλώνεται με ρυθμό σε ολόκληρο τον αστικό ιστό, πολλές φορές με το τρένο, από δρόμο σε δρόμο ή καλύτερα από τοίχο σε τοίχο! Τελικά αυτό ίσως να είναι και ο λόγος που το street art ήταν και συνεχίζει να είναι εκτός νόμου.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρουμε ένα ακόμα σημαντικό χαρακτηριστικό, εκείνο της ύπαρξης της τέχνης του δρόμου στον χώρο με μια πολυσήμαντη μορφή όσων αφορά το περιεχόμενο και την απεύθυνση. Από την μια είναι ένα ατομικό ή ομαδικό καλλιτεχνικό έργο και άρα εμπεριέχει στοιχεία βαθιά προσωπικά κι από την άλλη είναι εκτεθειμένο διαρκώς σε δημόσια και κοινή θέα. Έτσι σαν τέχνη πρέπει να ξεπερνά το όριο της αυτοαναφορικότητας και να είναι καθολικό. Το περιεχόμενο που μπορεί να προβάλλεται είτε μέσα από ένα απλό μοτίβο σε επανάληψη μέχρι και σε πολύπλοκα - μεγάλα κομμάτια, έχει σαν σκοπό την εξυπηρέτηση και των δυο παραπάνω χαρακτηριστικών και σχεδόν πάντοτε είναι μπολιασμένο με στοιχεία από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Αναλογιζόμενοι την έκφραση κλισέ, “μια εικόνα ίσον χίλιες λέξεις” μπορούμε να πούμε ότι μιλώντας για το street art αναφερόμαστε στην ουσία της έκφρασης αλλά και την αντίστροφη πορεία της. Ότι δηλαδή χίλιες εικόνες κάνουν μια λέξη. Ελευθερία, αλληλεγγύη, αλλοτρίωση, αγάπη, επανάσταση, θάνατος. Με πόσους διαφορετικούς τρόπους μπορεί να ειπωθεί η ίδια λέξη σε μερικά τετραγωνικά ενός τσιμεντένιου τοίχου; Πόσες ιστορίες μπορούν να συνυπάρχουν και να έχουν συνέχεια στους δρόμους μιας μητρόπολης; Η πόλη της Αθήνας αποκαλείται “Μέκκα του σύγχρονου street art”. Μπορεί κανείς να βρει σε αυτήν από απλά tagging και old school μέχρι τα πιο μεγάλα bombing και τα πιο περίτεχνα paste up. Όμως στο Ρίο που είναι κι αυτό διεθνώς γνωστό για τις τοιχογραφίες και τα γκραφίτι οι δημιουργίες που βγαίνουν μέσα από την καρδιά των γειτονιών, αλληλοπλέκονται με πολύ αντιφατικούς τρόπους με τα κομμάτια των γνωστών διεθνώς δημιουργών graffiti.

Ένα σημαντικό ζήτημα επίσης είναι η θέση της γυναίκας στις ομάδες των γκραφίτι και ο λόγος των έργων σε σχέση με το φύλο. Παρά το ότι η παράδοση του γκραφίτι έχει έντονα αρσενικά χαρακτηριστικά αυτό που παρατηρήσαμε στις πόλεις που εξετάσαμε αλλά και στην Αθήνα είναι ότι οι συλλογικότητες που έχουν έντονα πολιτικοποιημένο λόγο είναι πολύ πιο ανάμεικτες από άποψη φύλου σε σχέση με άλλες πιο παραδοσιακές, ιδιαίτερα στις νεότερες ηλικίες. Αυτό όμως είναι πιο έντονο στην πόλη του Ρίο και της Νέας Υόρκης παρά στην Αθήνα.

Η οικονομική κρίση στην Ελλάδα έδωσε στους καλλιτέχνες της Αθήνας μια δεξαμενή θεματολογίας, με στοιχεία πολιτικού ακτιβισμού και εξέλιξε ριζικά την ήδη από της αρχές του 90’ αναπτυσσόμενη ‘σχολή’ του graffiti. Αυτό που είχε κάνει δειλά την εμφάνιση του από τις γειτονιές της δυτικής Αττικής και έβρισκε πάτημα στην hip hop κουλτούρα, έγινε μέσα στα χρόνια της κρίσης πολιτιστικό ιδίωμα μιας κοινωνίας σε ύφεση. Οικονομική αλλά κυρίως ανθρωπιστική. Εκφράζει έτσι με αινιγματικό τρόπο αυτά που οι απλοί άνθρωποι συζητάνε αλλά κανείς δεν λέει επίσημα, γίνεται η κραυγή των τοίχων σε μια πόλη βουβή. Είναι τελικά το βήμα για την αλλαγή του προσώπου της πόλης, την ‘επανακατάληψη’ της αλλά μέσα από πολιτισμό και χρώματα. Το αντίκρισμα που έχει βρει στην κοινωνία το αποδεικνύουν

οι ίδιοι οι βαμμένοι τοίχοι σε κάθε γειτονιά της πόλης, το θέμα αυτό όμως χρειάζεται περισσότερη διερεύνηση. Παρά του ότι επίσημα η γραφή στους τοίχους χωρίς άδεια θεωρείται παράνομη δραστηριότητα, μέσα από πολλές έρευνες αποδεικνύεται ότι αυτό είναι μια κοινωνική κατασκευή κυρίαρχων νεοφιλελεύθερων ιδεολογικών προσεγγίσεων για την πόλη. Αντίθετα το δικαίωμα στην πόλη εμπεριέχει το δικαίωμα στην επαναδημιουργία της πόλης μέσα από συλλογικές καθημερινές δράσεις όπως αυτές που περιλαμβάνονται στην τέχνη του δρόμου.

## 5. Βιβλιογραφία

### 5.1 Βιβλιογραφία Ελληνική

- Ιωσηφίδης, Κ. (2000). Graffiti 2 Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα. [Οξύ](#).
- Ιωσηφίδης, Κ. επιμέλεια, (2009). Γκραφ = Greek Graffiti Scene : Η σκηνή του Graffiti στην Ελλάδα. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- JNOR (μέλος του NDEA CREW), 2010. Η Ελλαδική περίπτωση στο : Γραμμή 500, 2010. Ακατάληπτες μουτζούρες.
- Λεοντίδου, Λ. (2005). *Αγεωγράφητος Χώρα. Ελληνικά είδωλα στους επιστημολογικούς αναστοχασμούς της ευρωπαϊκής γεωγραφίας*, Αθήνα, Προπομπός.
- Μπαχτίν Μ. (2017) [2010]. *Ο Ραμπελέ και ο κόσμος του*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Πάγκαλος Ο. (2015). Πράξεις παρουσίας κι υπερβάσεων: τα γκράφιτι στην κρίση της Νέας Υόρκης την δεκαετία του 1970, από τα γκέτο στον κόσμο. Στο: Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καραγιάννη Μ., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο., Τσαβδάρογλου Χ., 2015. URBAN CONFLICTS.
- Πανταζής, Β. (2019). Η μεγάλη ανατροπή: πώς, πότε και γιατί ο Βορράς βρέθηκε στην κορυφή της κοσμοαναπαράστασης και των χαρτών μας. Στο : Αφουξενίδης Α., Γκιάλης Σ., Ιωσηφίδης Θ., Κουρλιούρος Η., επιμέλεια, 2019. Γεωγραφίες στην εποχή της ρευστότητας. Κριτικά δοκίμια για το χώρο, την κοινωνία και τον πολιτισμό προς τιμήν της Λίλας Λεοντίδου. 445 – 464.
- Πετροπούλου, Κ. 2007. Η αρχαία πόλη. Η μεσαιωνική πόλη. Η βιομηχανική πόλη και η κριτική της. ΕΑΠ
- Πετροπούλου, Κ. & Γλεντή, Δ. (2019). Το διαφορικό της φαβέλας. Στο: Βόρεια Βορειοανατολικά. Κείμενα Παραμεθορίου. Τόμος 3, 40-53. Μυτιλήνη.
- Σπυρόπουλος, Τ. (2013). X-APXEIA Uncensored : Τα συνθήματα και τα Graffiti των Εξαρχείων 2009-2012 Αθήνα : Ρακοσυλλέκτης.
- Tischler S., (2011). *Χρόνος και χειραφέτηση: Ο Μιχαήλ Μπαχτίν και ο Βάλτερ Μπένγιαμιν στη Ζούγκλα Λακαντόνα*, Αθήνα, Futura.

### 5.2 Βιβλιογραφία Ξενόγλωσση

- Abaza, M. (2012). Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti. *Theory, Culture & Society* 0(0) 1–18, SAGE.
- Araya López A. (2015). Public spaces, stigmatization and media discourses of graffiti practices in the Latin American press. Dynamics of symbolic exclusion and inclusion of urban youth. Διδακτορική διατριβή. Ph.D. Βερολίνο. Freien Universität Berlin.
- Austin, J. (2001). Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City NY Columbia University Press
- Austin, J. (2010). More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets, *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*, 14:1-2, 33-47

- Avramidis, K. & Drakopoulou, K. (2012). Graffiti Crews' Potential Pedagogical Role. *Journal for Critical Education Policy Studies (JCEPS)*. Apr 2012, Vol. 10 Issue 1, p327-340.
- Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. (2017). *Graffiti and Street Art*. Routledge.
- Barbosa Pereira, A. (2017). As imaginações da cidade: práticas culturais juvenis e produção imagética. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 44, p. 11-37, jan/jul, 2017.
- Beer, D. (2012). Hip-Hop as Urban and Regional Research: Encountering an Insider's Ethnography of City Life. *International Journal of Urban and Regional Research Urban Research Publications Limited Debate*:1-10
- Chaudoir, P. (2000). *Discours et Figures de l'Espace Public à travers les Arts de la Rue*. Paris: L'Harmattan, CEFRESS.
- Chaffee, L. (1993). Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Cultures. Westport, CT
- Chiotis, T. (2015). 'Fight Together/Write Together': Street art as documentation of affect in times of unrest in Athens. *Journal of Greek Media & Culture* Volume 1 Number 1, Intellect Ltd Visual Essay.
- Daskalaki, M. & Mould, O. (2012). Beyond Urban Subcultures: Urban Subversions as Rhizomatic Social Formations. *International Journal of Urban and Regional Research* 37(1):1-18
- Debord, G. (1992[1967]). *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard.
- De Sousa Santos, B. (2018). Construyendo las Epistemologías del Sur : para un pensamiento alternativo de alternativas / Boaventura De Sousa Santos ; compilado por Maria Paula Meneses ... [et al.]. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO.
- De Souza e Silva H., Barbosa J.L., De Oliveira Biteti M., Lannes Fernandes F., 2009. Que e a favela, afinal? Ed. Observatorio de favelas.
- Escobar, A. (2018). Otro posible es posible, Ed. Desde Abajo
- Fenton, J. (2004). "A World where Action is the Sister of Dream": Surrealism and Anti-capitalism in Contemporary Paris. *Editorial Board of Antipode* 36(5): 942-962.
- Harvey, D. (2013). Εξεγερμένες πόλεις. ΚΨΜ.
- Halsey, M. & Young, A. (2006), 'Our desires are ungovernable'. Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*. SAGE Publications. Vol. 10(3): 275-306; 1362-4806
- Holloway, J. (2010). *Crack Capitalism*. London. New York: Pluto Press
- Hundertmark, C. (2005), *The Art Of Rebellion: The World Of Street Art*, Gingko Press
- Kramer, R. (2009). A social history of graffiti writing in New York City, 1990-2005. Διδακτορική διατριβή. Ph.D. United States. Yale University. <http://search.proquest.com/docview/305040459>
- Lamazares, A. (2017). Sao Paulo's pixacao and street art: representations of or responses to Brazilian modernism? In : Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. *Graffiti and Street Art*. Routledge, 197-215.
- Lefebvre, H. (2000[1974]). *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1968). Le droit à la ville. Ed. Anthropos.
- Leventis, P. (2013). Walls of Crisis: Street Art and Urban Fabric in Central Athens, 2000-2012. *Architectural Histories*, 1(1): 19, pp. 1-10
- Massey, D. (2008). *Για το χώρο*. Ελληνικά Γράμματα.
- Macphee J. & Reuland E. (2007). Realizing the impossible. Art against authority. AK press.



- Martinez, U & Nato, 2006. *Graffiti in New York City* NY Prestol.
- Marques R. & Petropoulou C. (2019). Can the subaltern create? – Appropriation of space as a way to produce resistance in segregation context. 2<sup>nd</sup> Congress of social sciences. University of the Aegean.
- MissInformation (2011). Guerilla Installation. Ταχύτητα, δημόσιος χώρος και η τέχνη της παρενόχλησης. FUTURA.
- Observatory of favelas, (2019). Παρατηρητήριο φαβέλας στο Ρίο ντε Τζανέιρο <https://www.observatoriodefavelas.org.br> (πρόσβαση, Ιούνιος και Σεπτέμβριος 2019)
- Petropoulou, C. (2013) “Alternative Networks of Collectivities” and “Solidarity-Cooperative Economy” in Greek cities: Exploring their theoretical origins. *Journal of Regional & Socio-Economic Issues*. 3(2):61-86.
- Petropoulou, C. (2014), *Crisis, Right to the City movements and the question of spontaneity: Athens and Mexico City*, in Brekke J., Dalakoglou D., Filipidis C., Vradis A., 2014. “Crisis-scapes Athens and beyond”. Ed. Crisis-Scape.net Athens.
- Petropoulou, C. (2016). Derecho a la ciudad y movimientos sociales contemporáneos – Por un movimiento social urbano-regional... ¿poético? Desde Nezahualcoyotl al mundo. In: Christy (Chryssanthi) Petropoulou, Athina Vitopoulou, Charalampos Tsavdaroglou (Eds.), 2016. *Urban and Regional Social Movements*. Thessaloniki: Research Group Invisible Cities. <https://aoratespoleis.wordpress.com>
- Petropoulou, C. (2018). Social Resistances and the Creation of Another Way of Thinking in the Peripheral “Self-Constructed Popular Neighborhoods”: Examples from Mexico, Argentina, and Bolivia: *Urban Sci*. 2018, 2, 27, doi: 10.3390/urbansci2010027
- Rojo, J. & Harrington, S. P. (2010). *Street Art* New York, Prestel
- Routledge, P. (2012) Sensuous Solidarities: Emotion, Politics and Performance in the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army. *Antipode* 44(2):428–452
- Shove, G., Potter, P. (2012). *Banksy : You Are an Acceptable Level of Threat*. Gingko Press
- Smith, N. (2012). La nuueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación. *Traficantes de sueños Mapas* (1996).
- Spivak, G.C. (1988). “Can the Subaltern Speak?” In *Marxism and the Interpretation of Culture*, L. Grossberg and C. Nelson, eds. Urbana: Illinois University Press.
- Thome, R. (2012). The Art of Narrating the Egyptian Revolution, interview with Alaa Awad by Mona Abaza (film 34 mins). *Jadaliyya*, 18 April. Available at: [http://www.jadaliyya.com/pages/index/5134/the-art-of-narrating-the-egyptian-revolution\\_an-in](http://www.jadaliyya.com/pages/index/5134/the-art-of-narrating-the-egyptian-revolution_an-in)
- Tsamantakis C., Pangalos O. (2016). From New York to the whole world. Histories of a movement’ Introduction in *History of graffiti in Greece. 1984- 1994*. Athens: Futura
- Tsilimpounidi, M. (2012). Athens 2012, City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action, 16:5, 546-556
- Tsoumas, J. (2011). The aesthetic impact of graffiti art on modern Greek urban landscape. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 2, pp.17-35.
- Vail, J. & Hollands, R. (2013) Rules for Cultural Radicals. *Antipode* 45(3):541-564

- Verel, P. (2013). "New York City Graffiti Murals: Signs of Hope, Marks of Distinction" Urban Studies Masters Theses. Paper 11. [http://fordham.bepress.com/urban\\_studies\\_masters](http://fordham.bepress.com/urban_studies_masters) Fordham University.
- Wacquant, L., (2000). "Las cárceles de la miseria". Manantial
- Wolfson T., Treré E., Gerbaudo P., Funke P., (2017). From Global Justice to Occupy and Podemos: Mapping Three Stages of Contemporary Activism TripleC 15 (2), Special Issue of *tripleC: Communication, Capitalism & Critique* (<http://www.triple-c.at>) pp. 390-542
- Young A. (2014). *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Routledge.