

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η Τέχνη του Δρόμου ως Δημόσια Τέχνη:
Οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο**

Κωνσταντίνα Κουσιάππα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Έφη Φουντουλάκη

Αθήνα, Ιούνιος 2013

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής: Ανδρομάχη Γκαζή
Δάφνη Βουδούρη
Έφη Φουντουλάκη

Εικόνα εξωφύλλου

Τοιχογραφία της ομάδας Da Mental Vaporz στην πόλη Brest της Γαλλίας

Πρωτότυπη φωτογραφία: Alyssa Anda

Η φωτογραφία έχει υποστεί επεξεργασία.

Η Τέχνη του Δρόμου ως Δημόσια Τέχνη: Οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	9
Κεφάλαιο Α: Η Τέχνη του Δρόμου (Street Art)	13
Α1. Ορισμός- Διερεύνηση του όρου.....	14
Α2. Γέννηση και εξέλιξη	15
Α3. Αναφορές και πολιτισμικές καταβολές	17
Α4. Ομοιότητες και διαφορές με το γκράφιτι.....	20
Α5. Χαρακτηριστικά της τέχνης του δρόμου	23
Α5.1. Εφήμερα έργα.....	23
Α5.2. Παράνομα έργα και διατήρηση ανωνυμίας του καλλιτέχνη	23
Α5.3. Intramuros/Extramuros: Τέχνη εντός και εκτός μουσείου.....	26
Α5.4. Νομαδική εργασία.....	27
Α5.5. Χωροκεντρική διάσταση (site-specificity) και η σημασία του εννοιολογικού πλαισίου	28
Α5.6. Η πολιτική διάσταση της τέχνης του δρόμου	29
Α6. Σκιαγραφώντας το προφίλ του καλλιτέχνη του δρόμου	30
Α7. Τέχνη του δρόμου και διαδίκτυο	33
Α8. Νομιμοποίηση της τέχνης του δρόμου	34
Α9. Επιχορηγούμενη τέχνη του δρόμου.....	39
Κεφάλαιο Β: Η Δημόσια Τέχνη (Public Art)	41
Β1. Ορισμός- Διερεύνηση του όρου.....	42
Β2. Επιτυχίες και αποτυχίες της δημόσιας τέχνης στο αστικό τοπίο.....	43
Β3. Σκιαγραφώντας το προφίλ του «δημόσιου» καλλιτέχνη.....	44
Β4. Η πολιτιστική στροφή στον αστικό σχεδιασμό.....	46
Κεφάλαιο Γ: Οπτικός πολιτισμός και δημόσιος χώρος	51
Γ1. Ο δημόσιος χώρος όπως έχει διαμορφωθεί σήμερα.....	52
Γ2. Η τέχνη του δρόμου στο δημόσιο χώρο	55
Γ3. Η δημόσια τέχνη στο δημόσιο χώρο	58
Γ4. Ο δημόσιος χώρος ως εικαστικός χώρος.....	60
Γ5. Άνθρωποι και Τέχνη στο δημόσιο χώρο	62
Κεφάλαιο Δ: Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη- Μελέτες Περιπτώσεων	67

Δ1. Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη;	68
Δ2. Παραδείγματα από τη διεθνή εμπειρία	68
Δ2.1. Τίρανα- Έγχρωμη Πόλη	69
Δ2.2. Η «Urban Forms Gallery» στο Lodz της Πολωνίας	70
Δ2.3. «Crono Project».....	73
Δ2.4. Mural Arts Program.....	75
Δ2.5. The Wynwood Walls	76
Δ3. Παραδείγματα από την ελληνική εμπειρία	78
Δ3.1. Η δραστήρια ομάδα Carpe Diem	79
Δ3.2. Χρωμόπολις	79
Δ3.3. Εικαστικές παρεμβάσεις επί της οδού Πειραιώς	80
Δ3.4. Ζωγραφίζοντας σχολικά κτίρια ανά την Ελλάδα.....	82
Δ3.5. Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο- Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων. 85	
Δ3.6. Πρωτοβουλία «Βάφουμε την Αισχύλου»	88
Συμπεράσματα- Προτάσεις	91
Βιβλιογραφία.....	97
Ευρετήριο εικόνων.....	103

Το Μανιφέστο της Ημέρας των Τεχνών του Δρόμου και της Ελεύθερης Έκφρασης¹

Υπάρχουμε γιατί είναι ανάγκη,
γεννηθήκαμε πριν από 2500 χρόνια,
οι άνθρωποι μας συναντούν τις πιο πολλές φορές κατά τύχη,
κάποιες φορές χωρίς να το καταλαβαίνουν,
υπάρχουμε για όλα τα αυτιά και τα μάτια,
ζωντανεύουμε κάθε είδους τόπους: δρόμους, παρατημένους χώρους, δάση,
αγρούς, αυλές, πόλεις, χωριά...
Μας λένε του δρόμου,
είναι η σκηνή μας, το δικό μας ρινγκ, η επιλογή μας,
καλλιεργούμε το δρόμο...
Καλλιτέχνες, δημιουργοί, παραγωγοί, τεχνικοί...!
Σήμερα, που οι έμποροι πιάνουν όλο το χώρο,
που ο φόβος ανεμίζει για να μας κάνει να σκεφτόμαστε χαμηλόφωνα
και για να μας βάλει παρωπίδες,
που οι διαχωριστικές γραμμές, οι οδηγίες, οι φραγμοί πολλαπλασιάζονται,
που δεν επιτρέπεται να στεκόμαστε παρά μόνο να προχωράμε,
δηλώνουμε επίμονα και δυνατά πως υπάρχει κάτι για να δούμε,
να μοιραστούμε,
να συναντήσουμε,
εκατοντάδες γλέντια και συναντήσεις, χιλιάδες καλλιτέχνες,
εκατομμύρια θεατές,
αυτό το κάτι που εμείς,
καλλιτέχνες πολίτες ενεργά μέλη της κοινωνίας βαλθήκαμε να φτιάξουμε,
μέρα με την ημέρα!
Απαιτούμε το δικαίωμα να ζούμε από τη δουλειά μας,
Πιστεύουμε ότι η τέχνη μπορεί να σώσει τον κόσμο,
αλλά, αν γίνεται, αμέσως...
Κι ότι πρέπει να ξεδιπλωθεί...
Σε δρόμο ανοιχτό...

¹ Η Παγκόσμια Ημέρα των Τεχνών του Δρόμου και της Ελεύθερης Έκφρασης στο Δημόσιο Χώρο ξεκίνησε το 2007 στη Γαλλία, με πρωτοβουλία της Ομοσπονδίας Καλλιτεχνών των Τεχνών του Δρόμου (Federation des Arts de la Rue) και έκτοτε γιορτάζεται κάθε χρόνο το τελευταίο Σάββατο του Οκτωβρίου, που συμπίπτει με την αλλαγή της ώρας σε πολλές χώρες του κόσμου.

Εισαγωγή

Η πόλη ανέκαθεν υπήρξε ένας ζωντανός οργανισμός, ένας τόπος συνάντησης και ανθρώπινης αλληλεπίδρασης που συνεχώς μετασχηματίζεται και εμπλουτίζεται με νέο περιεχόμενο και νέες αφηγήσεις. Η περιπλάνηση στο αστικό τοπίο μπορεί να επιβεβαιώσει αυτή τη θέση κυρίως ως προς τη διαμόρφωση και συνεχή ανανέωση του αστικού οπτικού πολιτισμού. Είναι γεγονός ότι οι σύγχρονες μητροπόλεις είναι έντονα εικονοκλαστικές και κατακλύζονται από παντός είδους οπτικά μηνύματα είτε της επίσημης, είτε της εταιρικής, είτε της ανεπίσημης επικοινωνίας. Μέσα στην αδιάλειπτη ροή, την ταχύτητα και των καταιγισμό των εικόνων, ο άνθρωπος αποξενώνεται και μετατρέπεται σε παθητικό δέκτη και καταναλωτή των θεαμάτων της νεωτερικότητας. Ωστόσο, υπάρχουν αρκετοί που οραματίζονται ένα διαφορετικό παρόν και αντιμετωπίζουν το δημόσιο χώρο ως ένα πεδίο αμφισβήτησης, σύγκρουσης, ατομικών και συλλογικών διεκδικήσεων. Και ανάμεσα τους υπάρχουν αυτοί που διεκδικούν το «δικαίωμα στην πόλη», για να θυμηθούμε τη γνωστή ρήση του Henri Lefebvre, μέσα από την τέχνη, το χρώμα και την αισθητική.

Το χρώμα στις πόλεις δεν είναι σημερινό φαινόμενο. Ρωγμή στην παντοκρατορία του γκριζου και στο «θόρυβο» των εικόνων της μεγαλούπολης αποτελεί η τέχνη του δρόμου. Μια τέχνη αυθόρμητη, αντισυμβατική και εφήμερη που κινείται στα όρια της παρανομίας, συχνά αρθρώνει πολιτικό λόγο και επιδιώκει τον επαναπροσδιορισμό του δημόσιου χώρου μέσα από τις καλλιτεχνικές της πρακτικές. Οι εκπρόσωποί της, με πινέλο, σπρέι και μπογιά αφήνουν το καλλιτεχνικό τους αποτύπωμα σε κεντρικές οδικές αρτηρίες, σε στενά σοκάκια, σε εγκαταλελειμμένα κτίρια, σε προσόψεις καταστημάτων, σε τοίχους πολυκατοικιών. Η τέχνη του δρόμου βρίσκεται παντού, σαν «τατουάζ» στο δέρμα της πόλης, αφού κάθε επιφάνεια, με τους συμβολισμούς και τις συμπαραδηλώσεις της, μπορεί να αποτελέσει τον καμβά αλλά και την πρώτη ύλη της δημιουργικής διαδικασίας σε άμεσο διάλογο με το φυσικό περιβάλλον. Η δημιουργία του κατάλληλου έργου στο κατάλληλο μέρος συνιστά για τον καλλιτέχνη του δρόμου πρόκληση και έναν αγώνα διαρκούς αναζήτησης. Σήμερα, οι εικαστικές δημιουργίες της τέχνης του δρόμου κοσμούν τους τοίχους των πόλεων σε σταθερή βάση με αποτέλεσμα να αποτελούν ένα μόνιμο χαρακτηριστικό του αστικού οπτικού πολιτισμού με το οποίο έχει εξοικειωθεί το βλέμμα του θεατή. Σε συνδυασμό μάλιστα με την εύληπτη εικονογραφική της γλώσσα, την ταχύτατη διάδοσή της μέσω του διαδικτύου και την πρόσφατη εισαγωγή της

στους θεσμούς της επίσημης τέχνης, μπορεί πλέον να γίνεται λόγος για μια τέχνη εξαιρετικά δημοφιλή, παγκόσμια, που απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό. Με άλλα λόγια, για μια τέχνη που κάθε άλλο παρά στο περιθώριο ανήκει.

Στο δημόσιο χώρο, ωστόσο, δεν συναντά κανείς μόνο την αυθόρμητη καλλιτεχνική έκφραση αλλά και την επίσημη δημόσια τέχνη. Η δημόσια τέχνη είναι πρωτίστως μια πολιτική χειρονομία καθώς συνιστά αποτέλεσμα πολιτικών επιλογών και αντικατοπτρίζει τις προθέσεις και τους σκοπούς της πολιτείας. Το κράτος, ως φορέας εξουσίας, επιλέγει ποιος θα εκπροσωπηθεί και ποιος θα αποκλειστεί από την αστική αφήγηση διαμορφώνοντας εν πολλοίς τη συλλογική μνήμη και λήθη. Η δημόσια τέχνη αντανακλά συνήθως την επίσημη τέχνη που προβάλλουν οι καλλιτεχνικοί θεσμοί διακηρύσσοντας τις κοινώς αποδεκτές και σε μεγάλο βαθμό κατασκευασμένες αξίες που αφορούν στην αισθητική και στην αντίληψη για το ωραίο. Οι τελευταίες δεκαετίες οδήγησαν σε μια πολιτιστική στροφή στον αστικό σχεδιασμό που αναδύθηκε από τον παγκόσμιο ανταγωνισμό των πόλεων και την ανάγκη διαφοροποίησης, και βασίστηκε στην πεποίθηση ότι ο πολιτισμός και η τέχνη μπορούν να αποτελέσουν το νέο όχημα αλλαγής και αναζωογόνησης του αστικού τοπίου και να βελτιώσουν την καθημερινότητα των ανθρώπων. Αξίζει να σημειωθεί ότι, δυστυχώς, η δημόσια τέχνη συχνά αποτυγχάνει να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του κοινού καθώς σπάνια αφουγκράζεται τις ανάγκες και τις επιθυμίες του.

Από τον συγκερασμό των δύο, δηλαδή της τέχνης του δρόμου και της δημόσιας τέχνης, προκύπτει το αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης εργασίας. Σκοπός της είναι η διερεύνηση της χρήσης της τέχνης του δρόμου ως εργαλείο για οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο από κρατικούς και τοπικούς φορείς. Μπορεί η τέχνη του δρόμου να αποτελέσει κομμάτι της δημόσιας τέχνης μιας πόλης και να ενταχθεί σε προγράμματα αστικής ανάπλασης και αισθητικής αναβάθμισης του δημόσιου χώρου; Με άλλα λόγια, μπορεί να υπάρξει επίσημη τέχνη του δρόμου; Και αν ναι, είναι δυνατόν μια μορφή τέχνης ανεξάρτητη, αντισυμβατική και εφήμερη να ενταχθεί σε θεσμικά πλαίσια και σε ευρύτερες πολιτιστικές πολιτικές άρα να υπόκειται σε κάποιου είδους έλεγχο και να αποκτά πιο μόνιμο χαρακτήρα; Πως θα αντιμετωπιζόταν ένα τέτοιο εγχείρημα από τους καλλιτέχνες και τους πολιτιστικούς φορείς; Η Ελλάδα, συγκριτικά με άλλες χώρες του εξωτερικού, έχει να επιδείξει σχετικά μικρή εμπειρία σε οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις με εργαλείο την τέχνη του δρόμου. Ωστόσο, στις περιπτώσεις που συμβαίνει αυτό, γίνεται κάποιου είδους διαχείριση ή τελικά μιλάμε για

μεμονωμένες δράσεις που γίνονται άπαξ και αποτελούν πολιτισμικά ίχνη στον καμβά μιας πόλης που συνεχώς αλλάζει;

Λόγω της πολυπλοκότητας του θέματος είναι αναγκαίο να τεθούν περιορισμοί στην έρευνα. Ειδικότερα, θεωρείται δεδομένο ότι τα έργα της τέχνης του δρόμου γίνονται αντιληπτά ως έργα τέχνης και αντιμετωπίζονται ως τέτοια παρά ως βανδαλισμός. Επίσης, λόγω του εύρους των δραστηριοτήτων που καλύπτει ο όρος «τέχνη του δρόμου», στα πλαίσια της συγκεκριμένης μελέτης θα ασχοληθώ με μια συγκεκριμένη έκφασή της, τις ζωγραφικές τοιχογραφίες (murals) που αφορούν σε έργα, συνήθως μεγάλης κλίμακας, που καλύπτουν τις κάθετες επιφάνειες του αστικού τοπίου. Ως προς τη μεθοδολογία της έρευνας, το θέμα προσεγγίζεται θεωρητικά τόσο μέσα από την επισκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας όσο και με την ανάλυση μελετών περιπτώσεων από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Η παρούσα μελέτη εκτείνεται σε πέντε κεφάλαια τα οποία παρουσιάζονται συνοπτικά παρακάτω. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται η τέχνη του δρόμου ως προς τα χαρακτηριστικά, τη φιλοσοφία, τις καλλιτεχνικές πρακτικές των εκπροσώπων της, τις τάσεις και τις συνθήκες που διαμορφώνουν το πεδίο ενώ παράλληλα διερευνώνται οι παράμετροι από τις οποίες αντλεί νομιμοποίηση η σύγχρονη street art σκηνή. Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύεται την έννοια της δημόσιας τέχνης, τα οφέλη και τις αγκυλώσεις που προκύπτουν από την παρουσία της στο δημόσιο χώρο των πόλεων αλλά και την πολιτιστική στροφή που παρατηρείται στον αστικό σχεδιασμό προς μια κατεύθυνση κοινωνικής και αστικής αναζωογόνησης. Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνάται ο δημόσιος χώρος όπως έχει διαμορφωθεί σήμερα και η παρουσία τόσο της τέχνης του δρόμου όσο και της δημόσιας τέχνης σε αυτόν. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται παραδείγματα οργανωμένων εικαστικών παρεμβάσεων με εργαλείο την τέχνη του δρόμου και συγκεκριμένα των δημόσιων αστικών τοιχογραφιών που προέρχονται από την διεθνή και την ελληνική εμπειρία. Συμπεράσματα, σκέψεις και προτάσεις για πρακτικές ανάδειξης της τέχνης του δρόμου μέσα στην πόλη κλείνουν την παρούσα μελέτη.

Κεφάλαιο Α: Η Τέχνη του Δρόμου (Street Art)



Α1. Ορισμός- Διερεύνηση του όρου

Η τέχνη του δρόμου (*street art*) είναι ένας όρος εξαιρετικά ευρύς αλλά και ο πιο επαρκής αυτή τη στιγμή καθώς επιχειρεί να καλύψει την πολυποίκιλη δραστηριότητα μιας μεγάλης ομάδας καλλιτεχνών ανά τον κόσμο. Όπως αναφέρει ο μελετητής της τέχνης του δρόμου Cedar Lewisohn, ο όρος *street art* πρωτοεμφανίστηκε στις ΗΠΑ στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και καθιερώθηκε το 1985 από τον Allan Schwartzman (Lewisohn, 2009: 15). Στη διάρκεια της πορείας της, η τέχνη του δρόμου δέχτηκε πολύ αντιφατικούς χαρακτηρισμούς, από «μητροπολιτικός πρωτογονισμός» έως αυτόν του «τελευταίου αυθεντικού χώρου μιας φυσικής καλλιτεχνικής έκφρασης πέραν του εμπορίου και των θεσμών» (Μουτσόπουλος, 2011: 37). Μια επιτυχημένη προσπάθεια ορισμού αυτού του νέου καλλιτεχνικού κινήματος δίνει ο John Feckner, ο οποίος συνοπτικά περιγράφει την *street art* ως «όλη την τέχνη στο δρόμο που δεν είναι γκράφιτι» (Lewisohn, 2009: 23). Περιλαμβάνει συγκεκριμένες καλλιτεχνικές πρακτικές όπως σύγχρονο γκράφιτι, τοιχογραφίες, flash mobbing, guerilla art, γλυπτική και τρισδιάστατα έργα, stencil², αυτοκόλλητα, αφίσες, wheat-pasting³, εγκαταστάσεις στο δρόμο και προβολές βιντεοτέχνης, που τοποθετούν το πεδίο δράσης τους στο αστικό τοπίο, συνήθως χωρίς άδεια για την παρουσία τους (Young, 2012). Τυπικά, ο όρος χρησιμοποιείται για τη διάκριση της σύγχρονης τέχνης στο δημόσιο χώρο από το παραδοσιακό γκράφιτι, το βανδαλισμό και την εταιρική τέχνη (Alpaslan, 2012).

Στα πλαίσια του παγκόσμιου οπτικού πολιτισμού, και σε άμεση συνάρτηση με την ανάδυση της μεταμοντέρνας πόλης, η τέχνη του δρόμου αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα πολιτισμικού υβριδισμού, ένα χωνευτήρι όπου εικόνες και τεχνικές προσαρμόζονται και αναμειγνύονται, διαφορετικές προσλαμβάνουσες και πρακτικές συνδυάζονται, και όλα εξελίσσονται σε πραγματικό χρόνο χωρίς να ετεροκαθορίζονται από προϋπάρχουσες θεωρίες ή καλλιτεχνικά ρεύματα. Ξεκινώντας σαν μια αναρχική, underground κίνηση για την αλλαγή των δημόσιων οπτικών επιφανειών της πόλης, η τέχνη του δρόμου αποτελεί πλέον μέρος του

² Ο Μανώλης Ανδριωτάκης, στο βιβλίο του *Σχέδια Πόλης*, αναφέρει χαρακτηριστικά για το stencil: «Αυτή η χαμηλής τεχνολογίας τεχνική, με την απλότητα και την αμεσότητά της, έρχεται να υπενθυμίσει ότι η πραγματική ζωή και σίγουρα η δημόσια έκφρασή της, βρίσκεται έξω στους δρόμους και όχι στην οθόνη κάποιου υπολογιστή» (Ανδριωτάκης, 2005: 14).

³ Η τεχνική του *wheat pasting* αφορά στην εκτύπωση έργων σε χαρτί και στη συνέχεια επικόλλησή τους σε μια επιφάνεια με τη χρήση ενός κολλώδους διαλύματος από φυτικό άμυλο και νερό.

αστικού οπτικού πολιτισμού ως μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης που βρίσκεται διαρκώς σε εξέλιξη, εμφανίζεται, εξαφανίζεται και επανεμφανίζεται, αλλά και ως ένα αναγνωρισμένο καλλιτεχνικό κίνημα που διασταυρώνεται με το σύστημα των μουσείων και των γκαλερί (Irvine, 2012: 1). Πρόκειται για ένα αστικό, οπτικό, εφήμερο φαινόμενο, τόσο με τοπικό όσο και με παγκόσμιο χαρακτήρα, που αφορά σε εικόνες που τοποθετούνται στους τοίχους της πόλης, κυρίως κατά τη διάρκεια της νύχτας, συγκροτώντας μια εικονική γλώσσα στο δρόμο. Μέσα από την τοποθέτηση παράνομης τέχνης στο δημόσιο χώρο, η τέχνη του δρόμου αποτελεί για τους ανθρώπους που κατοικούν στα αστικά περιβάλλοντα ένα μέσο διεκδίκησης του στοχεύοντας κυρίως στον επαναπροσδιορισμό του (Armstrong, 2005). Σε αντιδιαστολή με μια τέχνη των ελίτ, των ειδικών και των μουσείων, η τέχνη του δρόμου είναι μια τέχνη λαϊκή, κατεξοχήν δημοκρατική με την έννοια ότι καθένας μπορεί να οικειοποιηθεί τα έργα της (Ανδριωτάκης, 2005: 15) ενώ το χαμηλό κόστος και οι απεριόριστες δυνατότητες πειραματισμού που προσφέρει, διαμορφώνουν ένα από τα πιο διαδεδομένα καλλιτεχνικά ρεύματα παγκοσμίως, μια παγκόσμια μορφή τέχνης και, μάλιστα, αυτή με τη μεγαλύτερη εγγύτητα στην κοινωνία.

Σχετικά πρόσφατα, έκανε την εμφάνισή του και ο όρος *post-graffiti*⁴ που χρησιμοποιήθηκε σε κείμενα για την τέχνη, εκθέσεις και συνέδρια για να περιγράψει την ανάδυση ενός ποιοτικά διαφορετικού σύγχρονου τρόπου εγχείραξης εικαστικών ιχνών στην πόλη (Dickens, 2008: 473). Ο όρος αναφέρεται σε ένα είδος καλλιτεχνικής έκφρασης που επιστρατεύει ποικίλες τεχνικές και υλικά αναπτύσσοντας μια καινούρια ρητορική των τοίχων (Klein, 2012) και εμφανίζεται στη βιβλιογραφία ως συνώνυμο της τέχνης του δρόμου.

A2. Γέννηση και εξέλιξη

Ως γνήσια απόγονος του γκράφιτι, η τέχνη του δρόμου κάνει την εμφάνισή της στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής τη δεκαετία του 1970 (Lewisohn, 2009: 79), όπου η ανάδυση του νέου

⁴ Ο όρος *post-graffiti* πρωτοεμφανίστηκε το 1983 σαν τίτλος μιας έκθεσης που έλαβε χώρα στη Sidney Janis Gallery της Νέας Υόρκης. Στην έκθεση, σε επιμέλεια του Delores Neumann, παρουσιάστηκαν έργα 18 καλλιτεχνών γκράφιτι σε καμβά. Ένα χρόνο αργότερα, ο όρος επανεμφανίζεται στον τίτλο της ταινίας του Paul Tschinkel «Graffiti/Post-graffiti», στα πλαίσια της οποίας ο σκηνοθέτης συζητά με μεγάλα ονόματα της street art σκηνής πάνω στα συναισθήματα και τις σκέψεις τους για τη μετάβαση της δουλειάς τους από το δρόμο στο χώρο των γκαλερί (Dickens, 2008: 490).

καλλιτεχνικού κινήματος συμπίπτει με μια περίοδο πολλών πολιτικών αποτυχιών. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η κουλτούρα των χίπις βρίσκεται στο απόγειό της ενώ παράλληλα κορυφώνονται οι εξελίξεις στον πόλεμο του Βιετνάμ συνοδευόμενες από ένα ογκώδες κίνημα διαδηλώσεων εναντίον του αλλά και ενάντια στην οικονομική κρίση που ταλανίζει την Αμερική (Lewisohn, 2009: 87). Στη Νέα Υόρκη, οι πρωτοπόροι της street art σκηνής Keith Haring και Jean-Michel Basquiat, εκκινώντας από το δρόμο ως μέσο έκφρασης, εισέρχονται ενεργητικά στο χώρο της επίσημης τέχνης ανοίγοντας την πόρτα των γκαλερί στην τέχνη του δρόμου και επηρεάζοντας καθοριστικά την πορεία και την εξέλιξή της (Lewisohn, 2009: 96). Παρόλα αυτά, είναι χαρακτηριστικό ότι στη δεκαετία του 1980 οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν αποκλειστικά στην ανοικτή πόλη, αγνοούνταν από τον επίσημο κόσμο της τέχνης, η οποία αναγνώριζε μόνο όσους εντάχθηκαν τελικά στο θεσμικό σύστημα των γκαλερί (Lewisohn, 2009: 93).

Η δεκαετία του 1990 είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εξάπλωση της τέχνης του δρόμου, η οποία με τη μορφή της αστικής τοιχογραφίας περνάει τον Ατλαντικό και αρχίζει να διαδίδεται στην Ευρώπη (Irvine, 2012). Η νέα γενιά καλλιτεχνών που αναδύεται, επηρεασμένη από την κουλτούρα του skate-board, της punk ακόμα και τη λαϊκή τέχνη, αναπτύσσει ένα νέο υβρίδιο τέχνης, το οποίο με τις καλλιτεχνικές πρακτικές που χρησιμοποιεί, θολώνει περισσότερο τα όρια μεταξύ γκράφιτι και τέχνης του δρόμου. Στην πραγματικότητα, η τέχνη του δρόμου άρχισε να κερδίζει έδαφος στη συνείδηση της κοινής γνώμης μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1990 κυρίως λόγω της σχέσης της με το κίνημα ενάντια στην παγκοσμιοποίηση ως σύμβολο απέναντι στη νέα παγκόσμια τάξη αλλά και των αντάρτικων τακτικών των καλλιτεχνών προκειμένου να επικοινωνήσουν τα κοινωνικά τους μηνύματα. Την ίδια περίοδο, η βιομηχανία της μόδας και του αθλητισμού, επιστρατεύοντας τις πρακτικές της τέχνης του δρόμου και του γκράφιτι ως εργαλείο μάρκετινγκ για την προώθηση των προϊόντων τους, τη συστήνουν στο ευρύ κοινό. Παράλληλα, η εμφάνιση σχετικών εκδόσεων από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, συχνά με ιδιωτικές χορηγίες, αλλά και συλλογών έργων της τέχνης του δρόμου από μεγάλους εκδοτικούς οίκους έφεραν επιπλέον αύξηση του ενδιαφέροντος για το πεδίο (Lewisohn, 2009: 81).

Η υποδοχή και η αντιμετώπιση του γκράφιτι και της τέχνης του δρόμου από πλευράς κοινής γνώμης διαφοροποιείται ανά τον κόσμο όντας άλλοτε ενθουσιώδης, άλλοτε πιο διαλλακτική και άλλοτε πιο αυστηρή έως καταδικαστική (Lewisohn, 2009: 9). Στην Ευρώπη, τα ιστορικά

αίτια της καλλιτεχνικής καινοτομίας και της ατομικής και συλλογικής δράσης είναι αρκετά σύνθετα δεδομένου ότι, τόσο το ρηξικέλευθο καλλιτεχνικό ύφος όσο και η συγκρότηση ενός καλλιτεχνικού κινήματος με στόχο την κοινωνική παρέμβαση συνδέονται με τις ειδικές ιστορικές συνθήκες που επικρατούν στη Γηραιά Ήπειρο στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα (Δασκαλοθανάσης, 2004: 105). Στη Λατινική Αμερική, η τέχνη του δρόμου σχετίζεται άμεσα με την πολιτική δράση που διαμορφώνει εν πολλοίς τη θεματολογία των έργων. Με μεγάλη παράδοση στην τέχνη της τοιχογραφίας από τους μεγάλους μεξικανούς τοιχογράφους (muralistas) -Diego Rivera, José Clemente Orozco και David Alfaro Siqueiros- η τέχνη του δρόμου τυγχάνει θετικής έως θερμής αποδοχής, παρά την παράνομη φύση της, καθώς εξακολουθεί να γίνεται αντιληπτή ως η τέχνη των καθημερινών ανθρώπων (Lewisohn, 2009: 52). Σήμερα, ένα σημαντικό ποσοστό των πόλεων της Δύσης έχει να επιδείξει δείγματα της τέχνης του δρόμου, γεγονός που καταδεικνύει τη διαχρονική, πάντα μοντέρνα και ανατρεπτική φύση της. Εξάλλου, οι ανά τον κόσμο διακοσμημένοι τοίχοι αποτελούν πλέον ένα μόνιμο χαρακτηριστικό της εικόνας των πόλεων (Ανδριωτάκης, 2005: 17).

A3. Αναφορές και πολιτισμικές καταβολές

Όλες οι προσλαμβάνουσες της τέχνης του δρόμου χαρακτηρίζονται, η καθεμιά ανάλογα με τις πρακτικές και της δυνατότητές της, αφενός από μια προσπάθεια υπέρβασης των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινότητα, αφετέρου από την επιθυμία εξερεύνησης των δρόμων και του δημόσιου χώρου εν γένει μέσω της καλλιτεχνικής πρακτικής (Dilsizian, 2007). Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρόλο που οι περισσότεροι εκπρόσωποι αυτού του καλλιτεχνικού κινήματος δεν βασίζονται σε μια επίσημα διαμορφωμένη θεωρία για την άσκηση της τέχνης τους, η αισθητική και ο εκλεπτυσμένος τρόπος απόδοσης των έργων φανερώνει εννοιολογικές συνάφειες, ίσως και άμεσες αναφορές, με παρελθόντα καλλιτεχνικά ρεύματα (Irvine, 2012: 6). Επιπλέον, η παραγωγή τέχνης των τελευταίων 20 χρόνων έχει δείξει πως οι καλλιτέχνες δεν επαναδιαπραγματεύονται απλώς ήδη υπάρχουσες καλλιτεχνικές μεθόδους, αλλά προχωρούν ακόμα και στην επανάχρηση συγκεκριμένων έργων που αλιεύονται από την ιστορία της τέχνης ανάγοντας την «οικειοποίηση⁵» σε ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας τέχνης (Δασκαλοθανάσης, 2004: 282).

⁵ Ως προς την οικειοποίηση, χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της καλλιτέχνιδος Sherrie Levine γύρω από σύγχρονο καλλιτεχνικό υποκείμενο: «το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να μιμηθούμε μια χειρονομία που

Αντλώντας από παραδείγματα του παρελθόντος, διαπιστώνει κανείς ότι κινηματίες της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας υπήρξαν κατά κανόνα οι κοινωνικά περιθωριοποιημένοι και οι θεσμικά ακάλυπτοι (Λοϊζίδη, 1999: 82). Στον θεωρητικό πυρήνα κινημάτων όπως ο φουτουρισμός και το dada, η τέχνη αντιμετωπίζεται ως στοιχείο αναδιοργάνωσης του κόσμου, ως στοιχείο δυναμικής μετατόπισης των αξιών αλλά και ως πραγμάτωση της θέλησης για δύναμη (Λοϊζίδη, 1999: 89). Ειδικότερα, ο Marinetti, στο φουτουριστικό μανιφέστο του 1909, καταγράφει μια εικόνα για τον πρωτοπόρο καλλιτέχνη, «ως τον μοναχικό δημιουργό που με τους λίγους ομοίους του ορθώνει το ανάστημά του και διαλαλεί ποιητικά το μέλλον που έχει την ξεχωριστή ικανότητα να διακρίνει» (Δασκαλοθανάσης, 2004: 121). Από την πλευρά τους, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, οι ντανταϊστικές εκδηλώσεις εγγυούνταν έναν έντονο περισπασμό κάνοντας το έργο τέχνης από ελκυστικό θέαμα, οβίδα και πέτρα του σκανδάλου στη βάση μιας λογικής που θέλει το έργο τέχνης να προκαλεί προπάντων τη δημόσια αγανάκτηση (Benjamin, 1978: 33). Οι παραπάνω θέσεις αξιοποιήθηκαν δημιουργικά από το κίνημα της τέχνης του δρόμου επηρεάζοντας τόσο τη φιλοσοφία όσο και τη θεματολογία των έργων. Αλλά και με το κίνημα της pop-art φαίνεται να θεωρούν ότι σχετίζονται πολλοί καλλιτέχνες του δρόμου με την έννοια ότι επικοινωνούν με απλό τρόπο με ένα ιδιαίτερα ευρύ κοινό, τόσο ώστε να μπορούν να θεωρηθούν οι αληθινοί σύγχρονοι pop καλλιτέχνες (Lewisohn, 2009: 75).

Βασική πηγή έμπνευσης για την τέχνη του δρόμου αποτελούν οι Καταστασιακοί (Situationists) και το κείμενο της Καταστασιακής Διεθνούς (Situationist International). Επηρεασμένοι από τα γεγονότα του Μάη του '68 στη Γαλλία, οι Καταστασιακοί εμφανίζονται ως μια ομάδα καλλιτεχνών και ανθρώπων της πολιτικής διανόησης που επιθυμούν τη ρήξη ανάμεσα στην τέχνη, την πολιτική και άλλους θεσμούς που θεωρούν ότι αποτελούν ένα είδος κοινωνικής καταπίεσης και ενθαρρύνουν τον κόσμο να απολαμβάνει και να αγαπά το δρόμο και όσα διαδραματίζονται σε αυτόν. Παράλληλα, ασχολούνται με τις έννοιες της ατομικής ιδιοκτησίας και της δημιουργικότητας και πιστεύουν στον μετασχηματισμό της καθημερινής ζωής μέσα από άμεσες δράσεις (Lewisohn, 2009: 75). Στο κείμενο της Καταστασιακής Διεθνούς αναπτύσσεται η ανησυχία ότι η κοινωνική ζωή, πολιορκούμενη από ένα τεράστιο όγκο

έχει ήδη προϋπάρξει και που ποτέ δεν είναι πρωτότυπη. Ο αντιγραφέας που διαδέχεται τον ζωγράφο δεν διαθέτει πάθος, χιούμορ, συναισθήματα, εντυπώσεις παρά μόνο μια τεράστια εγκυκλοπαίδεια από την οποία αντλεί» (Δασκαλοθανάσης, 2004: 282).

εμπορικών και διοικητικών πρακτικών, έχει κατακλυστεί από ένα συνονθύλευμα θεαμάτων σε τέτοιο βαθμό ώστε η όραση να σχετίζεται περισσότερο με την έννοια της ψευδαίσθησης και οι άνθρωποι, αντί για ενεργοί πολίτες, να μετατρέπονται σε παθητικοί θεατές (Dickens, 2008: 481-482). Δεδομένων των συνθηκών, οι Καταστασιακοί αντιμετώπιζαν την τέχνη σαν δράση, γεγονός, επιτέλεση, παρέμβαση, μεταστροφή, επαναδρομολόγηση και εκτροπή της υπάρχουσας κουλτούρας προς άλλους προορισμούς (Irvine, 2012: 7). Η μεταστροφή (*détournement*) συγκεκριμένα, αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της φιλοσοφίας των Καταστασιακών και αφορά στην οικειοποίηση των υπαρχόντων συμβόλων της πόλης και στην επανάχρηση τους σε νέο πλαίσιο που προσφέρει νέες νοηματοδοτήσεις. Ο Guy Debord περιέγραψε το *détournement* των Καταστασιακών ως τη «ρευστή γλώσσα της αντι-ιδεολογίας» (Lewisohn, 2009: 75). Πρεσβεύοντας μια στάση που συνοψίζεται στη φράση «Αν θέλεις να κάνεις τέχνη στο δρόμο, κάνε τη», η μεταστροφή, η εξωστρεφής κοινωνική δράση και η αντι-κουλτούρα χρησιμοποιούνται ως καλλιτεχνικά εργαλεία και αποτελούν αξίες που ασπάζονται πολλοί καλλιτέχνες του δρόμου μέχρι και σήμερα (Δασκαλοθανάσης, 2004).

Το αίτημα για πολιτιστική δημοκρατία (*cultural democracy*), που εμφανίζεται στη δεκαετία του 1970 και διατυπώνεται το 1972 στη Διάσκεψη της UNESCO, στο Ελσίνκι, σταδιακά κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος. Απορρίπτοντας καταρχάς την ιεραρχική διαβάθμιση των πολιτιστικών αγαθών και αξιών, την ανωτερότητα δηλαδή ορισμένων μόνο πολιτιστικών μορφών, και διευρύνοντας την έννοια της κουλτούρας ώστε να καλύπτει ολόκληρο τον τρόπο ζωής, επιδιώκεται να δοθεί στον καθένα η δυνατότητα για άμεση πρόσβαση στη γνώση, για αυτό-έκφραση, δημιουργικότητα και συνεισφορά στη διαμόρφωση ιδεών (Κόνσολα, 2006: 51-52). Η τέχνη του δρόμου, ως κατεξοχήν δημοκρατική μορφή τέχνης, βρίσκει ερείσματα και πραγματώνει το αίτημα της πολιτιστικής δημοκρατίας. Τέλος, ως προς ένα θεωρητικό ιδεολογικό υπόβαθρο, που θα αναλυθεί διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο, έμπνευση αποτελούν οι απόψεις του Jaques Ranciere περί αισθητικής, του Henri Lefebvre περί παραγωγής χώρου σύμφωνα με τις οποίες η πόλη σχηματίζεται από διαδρομές που ενεργοποιούν την τυχαιότητα και το παιγνιώδες (Σταυρίδης, 2010: 166) αλλά και του Michel de Certeau περί της συμπεριφοράς των κατοίκων του δομημένου περιβάλλοντος της πόλης και των χρήσεών του. Η τέχνη του δρόμου, με τις παρακάμψεις και την περιπλάνηση σε πολλαπλές ζώνες και διαδρομές, φαίνεται να απομακρύνεται από τη λειτουργικότητα και τις

προθέσεις της αστικής τάξης απορρίπτοντας και τροποποιώντας τις προδιαγεγραμμένες χρήσεις του αστικού περιβάλλοντος (Irvine, 2012: 7).

A4. Ομοιότητες και διαφορές με το γκράφιτι

Με αφετηρία τη ορισμό του John Feckner που περιγράφει τη street art ως «όλη την τέχνη στο δρόμο που δεν είναι γκράφιτι», θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω τις ομοιότητες και τις διαφορές των δύο ειδών προκειμένου να γίνει κατανοητό που απέχουν και που συγκλίνουν. Γεγονός είναι ότι η τέχνη του δρόμου θεωρείται υποκατηγορία του γκράφιτι⁶. Ωστόσο, παρά τις επικαλύψεις ως προς τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα και τη συνύπαρξή τους στους τοίχους της πόλης, την ίδια στιγμή καταλήγουν να είναι δύο τόσο διαφορετικά και ξεχωριστά είδη. Συνήθως, στη θέα ενός έργου στο δρόμο μπορεί κάποιος να διακρίνει, σχετικά εύκολα, αν αυτό κλίνει περισσότερο προς το γκράφιτι ή προς την τέχνη του δρόμου (Lewisohn, 2009: 23).

Ενάντια στις επιταγές του μοντερνισμού για λευκούς και καθαρούς τοίχους και στην πεποίθηση ότι το καινούριο είναι και όμορφο, τα δύο είδη ενυπάρχουν στην ατέλειωτη ροή πληροφοριών που κατακλύζει το αστικό τοπίο διεκδικώντας τον δικό τους χώρο μέσα στον «θόρυβο» των εικόνων της διαρκώς επεκτεινόμενης μητρόπολης (Lewisohn, 2009: 87), αδιαμεσολάβητα και άνευ λογοκρισίας καθώς υπάρχει ένας μόνο συντάκτης, ο καλλιτέχνης, σε άμεσο διάλογο με το θεατή. Σαν «τατουάζ πάνω στο δέρμα του κτιρίου» (Μουτσόπουλος, 2011: 39), εκδηλώνουν μια κοινή τάση προς την παρανομία με την έννοια ότι τα έργα τοποθετούνται πάνω σε ιδιωτική περιουσία συνήθως χωρίς την άδεια του ιδιοκτήτη, αντλώντας ώθηση από την κοινή επιθυμία να παρέμβουν και να αλλάξουν το αστικό περιβάλλον (Young, 2012). Τόσο το γκράφιτι όσο και η τέχνη του δρόμου παραμένουν αναρχικά στην ουσία τους, μαχόμενα για τη διεκδίκηση του δημόσιου χώρου και τον επαναπροσδιορισμό των χρήσεων του αμφισβητώντας τους κατεστημένους μηχανισμούς ελέγχου (Lewisohn, 2009: 104). Επιπλέον, τα δύο είδη μοιράζονται τη μοναδική αίσθηση ελευθερίας να μπορούν να τοποθετούν τα έργα τους ακριβώς εκεί που θέλουν (Lewisohn,

⁶ Με τον όρο *graffiti* εννοούμε κάθε ανεπίσημη εφαρμογή ενός μέσου πάνω σε μια επιφάνεια. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τον πληθυντικό αριθμό της λέξης *graffito* που σημαίνει εικόνα ή κείμενο χαραγμένο σε ένα τοίχο. Συνδέεται με τη hip-hop κουλτούρα και το βασικό του χαρακτηριστικό είναι το *tag*, δηλαδή η υπογραφή του καλλιτέχνη (Lewisohn, 2009: 15).

2009: 131). Προς αυτή την κατεύθυνση, είναι προφανές ότι, λόγω της εφήμερης φύσης των έργων και των συνθηκών παραγωγής τους, η ανάγκη για φωτογραφική τεκμηρίωση κατά τη διάρκεια αλλά και με το πέρας του έργου είναι επιτακτική. Εν τέλει, και οι δύο περιπτώσεις αφορούν σε μια εθιστική συνήθεια καθώς η παρανομία και η επιλογή δύσκολων τοποθεσιών σε συνδυασμό με την δημιουργική πρόκληση καθιστούν την πράξη πολύ ελκυστική (Lewisohn, 2009: 45).

Τόσο η τέχνη του δρόμου όσο και το γκράφιτι διαφοροποιούνται από τα υπόλοιπα σύμβολα οπτικής επικοινωνίας από την άποψη ότι η διαδικασία θέασης των έργων δεν καταλήγει σε κάποιο λογικό συμπέρασμα. Από την πλευρά του, το γκράφιτι αποτελεί μια αυτόνομη, πιο τυποποιημένη, παγκόσμια και ταυτόχρονα εσωτερική γλώσσα επικοινωνίας των ατόμων και των ομάδων που δραστηριοποιούνται στο πεδίο με τους δικούς της κανόνες (Lewisohn, 2009: 87). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι αισθητικές ομοιότητες ανά τον κόσμο οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στα υλικά που χρησιμοποιούν οι writers, και συγκεκριμένα το σπρέι και τους μαρκαδόρους (Lewisohn, 2009: 63). Ακριβώς λόγω της μεγάλης εσωστρέφειας του είδους, είναι κακόφημο και θεωρείται συχνότερα βανδαλισμός καθώς ένας εξωτερικός παρατηρητής δεν μπορεί να αντιληφθεί εύκολα τον αισθητικό κώδικα που ενυπάρχει στο γκράφιτι (Lewisohn, 2009: 19). Μορφολογικά το γκράφιτι σχετίζεται με την τυπογραφία και το σχεδιασμό χαρακτήρων ενώ είναι σαφείς οι ομοιότητές του με βασικές αρχές του design όπως η αποτύπωση, η χωρική τοποθέτηση γραμματοσειρών και η ικανότητα να επικοινωνεί περίπλοκες ιδέες αποδίδοντάς τις με οπτική απλότητα (Lewisohn, 2009: 41). Στον αντίποδα, καθώς η τέχνη του δρόμου δίνει έμφαση στην οπτική επικοινωνία και τη δημιουργία οπτικών συμβόλων, χρησιμοποιεί μεγάλη ποικιλία υλικών, προκλητικών και χιουμοριστικών γραφικών, ευρηματικών τεχνικών και μέσων έκφρασης και αποσκοπεί σε μια άμεση απεύθυνση προς τα αστικά κοινά με τη χρήση ευανάγνωστων και εύληπτων εικονογραφικών αποτυπώσεων προκειμένου να προκαλέσει την ικανότητα κριτικής πρόσληψης, ερμηνείας, κατανόησης και εκτίμησης της πόλης από τους χρήστες της (Dickens, 2008: 474).

Για όσους ασχολούνται με το γκράφιτι, ο απόλυτος στόχος είναι η επίτευξη φήμης είτε λόγω μεγάλης κλίμακας επαναλήψεων στο αστικό τοπίο είτε λόγω τεχνικής, αλλά και η επιβεβαίωση της ύπαρξης κάποιου που πιθανόν δεν μπορεί να επιβάλλει την παρουσία του με διαφορετικό τρόπο εντός του υπάρχοντος κοινωνικού πλαισίου (Lewisohn, 2009: 43). Αντίθετα, η τέχνη του δρόμου συνιστά μια κοινωνική πρακτική με ξεκάθαρες αισθητικές

προθέσεις (Austin, 2010: 35). Ο καλλιτέχνης του δρόμου (street artist) επιδιώκει τη διάδραση με το κοινό στο δρόμο, τον οποίο χρησιμοποιεί ως πλατφόρμα ανάπτυξης ενός ανοιχτού διαλόγου, προσδίδοντας περισσότερο ένα προτρεπτικό παρά διδακτικό ή εξαναγκαστικό χαρακτήρα στο έργο του με σκοπό να ευαισθητοποιήσει ή να κινητοποιήσει την κοινή γνώμη για θέματα που τον απασχολούν. Συνοπτικά, θα έλεγε κανείς ότι η τέχνη του δρόμου προτρέπει «Σκέψου αυτό», παρά διατάζει «Κάνε αυτό» (Lewisohn, 2009: 93). Επιπλέον, η συγκεκριμένη μορφή τέχνης δίνει μεγάλη έμφαση στο πλαίσιο αναφοράς που διαμορφώνει καταλυτικά τη θεματολογία των έργων, τα οποία είναι συνήθως αντιπροσωπευτικά του μέρους που τοποθετούνται. Τέλος, παρατηρείται μεγάλη διαφοροποίηση στη θεματολογία και στο περιεχόμενο των έργων, καθώς οι δημιουργίες συχνά αντικατοπτρίζουν τις δημιουργικές, κοινωνικές και πολιτικές ανησυχίες του δημιουργού που έχει διαφορετικές προσλαμβάνουσες από χώρα σε χώρα ή ακόμα και από περιοχή σε περιοχή (Lewisohn, 2009: 65).

Σε αντίθεση με το γκράφιτι που εμφανίζεται εκ διαμέτρου αντίθετο σε οποιαδήποτε σύμβαση, η τέχνη του δρόμου διατηρεί λιγότερο ανταγωνιστικές, αν όχι περισσότερο συμβατές, σχέσεις με τους καλλιτεχνικούς θεσμούς (Dickens, 2008: 476). Απέναντι στο νόμο, θα λέγαμε ότι το γκράφιτι αντιμετωπίζει μεγαλύτερη λογοκρισία και ποινικοποιείται ευκολότερα ενώ η τέχνη του δρόμου, ακριβώς επειδή γίνεται ευκολότερα αντιληπτή ως τέχνη⁷, είναι πιο αποδεκτή (Young, 2012). Συνοψίζοντας, ως προς την παρουσία των δύο ειδών στο αστικό τοπίο, αν υποθέσουμε ότι το γκράφιτι ενδιαφέρεται περισσότερο για την κατάληψη του δημόσιου χώρου, την οικειοποίησή του και την επιβολή της πανταχού παρουσίας του σε αυτόν, η τέχνη του δρόμου επεξεργάζεται το αστικό περιβάλλον, δρα προσθετικά στην οπτική ταυτότητα της πόλης, λειτουργεί σαν ένα είδος αισθητικής αντίστασης στην καπιταλιστική οπτική ηγεμονία και σαν ένα μοντέλο συνύπαρξης και υβριδισμού, που ενυπάρχει ήσυχα στις κρυμμένες γωνιές της πόλης ενεργώντας διακριτικά για να εμψυχήσει τον αέρα της τέχνης στο γκρίζο πρόσωπο της πόλης (Armstrong, 2005).

⁷ Θεωρητικά και το γκράφιτι θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μορφή τέχνης από την άποψη ότι αναφέρεται σε μια δεξιότητα για την εξάσκηση της οποίας οι writers αφιερώνουν τη ζωή τους προκειμένου να τελειοποιήσουν το γραφιστικό στυλ και την τεχνική τους (Lewisohn, 2009: 18).

A5. Χαρακτηριστικά της τέχνης του δρόμου

A5.1. Εφήμερα έργα

Η τέχνη του δρόμου είναι από τη φύση της εφήμερη. Η διάρκεια ζωής ενός έργου μπορεί να διαρκέσει ακόμα και λίγα λεπτά πριν καλυφθεί από κάποιο άλλο έργο ή πριν καταστραφεί από τις αρχές. Με αυτό τον τρόπο, η πόλη μεταμορφώνεται σε έναν ανοικτό χώρο όπου τίποτα δεν παραμένει σταθερό, με έναν ιστό εικόνων που πολλαπλασιάζονται και εξαφανίζονται (Suteu & Neagoe, 2008: 23). Παρόλη την απογοήτευση που προκαλεί η καταστροφή ενός έργου ή η κάλυψή του από αφίσες και υπογραφές, είναι ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό του εφήμερου και του παροδικού στη φύση της τέχνης του δρόμου που είναι θεμελιώδες για τη συνέχεια και την εξέλιξή της (Block, 2007: 15). Κάθε καλλιτέχνης ελπίζει ότι το έργο του θα διαρκέσει περισσότερο ωστόσο, ο εφήμερος χαρακτήρας της τέχνης του δρόμου λαμβάνεται ως δεδομένο εξαρχής στη δημιουργική και παραγωγική διαδικασία εφόσον είναι αντιληπτό πως οτιδήποτε επιπλέει στο δημόσιο χώρο γίνεται αντικείμενο άμεση κριτικής και εμπεριέχει τον κίνδυνο της πρόκλησης του δραστικού θεατή (Ανδριωτάκης, 2005: 18-19).

A5.2. Παράνομα έργα και διατήρηση ανωνυμίας του καλλιτέχνη

«Μερικοί άνθρωποι γίνονται αστυνομικοί γιατί θέλουν να φτιάξουν ένα καλύτερο κόσμο.

Κάποιοι άλλοι γίνονται βάνδαλοι γιατί θέλουν να φτιάξουν ένα κόσμο πιο όμορφο»

Banksy

Η παρανομία και η νυχτερινή δράση είναι χαραγμένες βαθιά στην πολιτισμική ταυτότητα της τέχνης του δρόμου και ενισχύουν τον ηρωικό χαρακτήρα που εμπεριέχει η δημιουργική πράξη αυτή καθεαυτή (Suteu & Neagoe, 2008: 23). Προς αυτή την κατεύθυνση, η παράνομη φύση της τέχνης του δρόμου είναι εκείνη που την εφοδιάζει με την ικανότητά να μεταγράφει με ακρίβεια τις συλλογικές ανησυχίες στο δημόσιο χώρο. Και καθώς οι δυνάμεις ελέγχου και εξουσίας δεν αντέχουν να αντικρίσουν την εγχάρακτη αλήθεια στους τοίχους της πόλης, είναι φυσικό τέτοια καλλιτεχνικά εγχειρήματα να υπόκεινται σε κάποιου είδους λογοκρισία ή ακόμα και να ποινικοποιούνται. Έτσι, οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις στον αστικό χώρο, κυρίως εκείνες που δεν έχουν εξασφαλίσει την απαιτούμενη συναίνεση από κάποια αρχή και φέρουν κοινωνικοπολιτικές συμπαραδηλώσεις που απουσιάζουν από την επίσημη τέχνη, εξοβελίζονται στη σφαίρα του απορριπτέου ως οπτικός θόρυβος, ρύπανση ή βανδαλισμός (Ανδριωτάκης,

2005: 18). Επιπλέον, είναι προφανές ότι αυτός που αποφασίζει να δημιουργήσει στο δρόμο αναλαμβάνει πολλά ρίσκα αντιμετωπίζοντας ακόμα και το ενδεχόμενο ποινής φυλάκισης ενώ, ανάλογα με το καθεστώς επιτέλεσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο δρόμο, εντοπίζονται διαφορές που αφορούν στην ιδέα που αποτυπώνεται, στην τεχνική που εφαρμόζεται αλλά και στο χρόνο εκτέλεσης του έργου (Lewisohn, 2009: 45).



Εικόνα 1: Έργα του Escif και του Banksy

Άμεση απόρριξη αυτού του «πολέμου» στους τοίχους και στους δρόμους της πόλης είναι η υιοθέτηση από την πλευρά των καλλιτεχνών ψευδωνύμων προς αποφυγή αποκάλυψης της πραγματικής τους ταυτότητας. Ο Σταύρος Σταυρίδης διατυπώνει πολύ εύστοχα την κατάσταση με τη φράση «η τέχνη του να γίνεσαι άλλος είναι καταρχάς μια τέχνη επιβίωσης» υποδεικνύοντας την εφευρετικότητα και την ευρηματικότητα εκείνων τους οποίους οι σχέσεις εξουσίας εγκαθιστούν σε θέσεις στρατηγικά μειονεκτικές ώστε να προφυλαχθούν από τις συνέπειες του ελέγχου (Σταυρίδης, 2010: 224). Η διατήρηση της ανωνυμίας εξυπηρετεί την ελεύθερη έκφραση χωρίς το φόβο της επίπληξης ή της σύλληψης ενώ ταυτόχρονα, προφυλάσσει τον καλλιτέχνη του δρόμου από την αναλυτική ματιά των κριτικών τέχνης που υπό άλλες συνθήκες θα μπορούσαν να επηρεάσουν αρνητικά τις μελλοντικές προσδοκίες του (Lewisohn, 2009: 100). Η συζήτηση, επομένως, επικεντρώνεται στο έργο τέχνης και στη διαλεκτική σχέση με το κοινό καθώς απουσιάζουν στοιχεία για την προσωπικότητα και το ποιόν του καλλιτέχνη, ο οποίος αντλεί αναπληροφόρηση (feedback) για τα έργα του από

πολλές και διαφορετικές πηγές (Lewisohn, 2009: 101). Ο Bleeps, εκπρόσωπος της ελληνικής street art σκηνής, δηλώνει χαρακτηριστικά: «Δίνω έμφαση στην καλλιτεχνική δραστηριότητα και ταυτίζομαι με το καλλιτεχνικό εγχείρημα. Συνεπώς βαφτίζομαι από αυτό. Το όνομά μου είναι Bleeps.gr» (Ψαρά, 2012). Για το ίδιο θέμα ο street artist Σωκράτης Αργεΐτης υποστηρίζει: «Όταν αποφασίσεις να δουλέψεις στο δρόμο, κάνεις το μεγάλο βήμα. Αντιμετωπίζεις προκλήσεις που σε αλλάζουν. Γίνεσαι στελθ κανονικό, και μάλιστα αόρατο, για να μη σε πιάνουν τα επικίνδυνα ραντάρ!» (Μαλανδράκης, 2010).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το γκράφιτι περισσότερο αλλά και η τέχνη του δρόμου με κάποιες διαβαθμίσεις θεωρούνται βανδαλισμός. Τη δεκαετία του 1980, οι κοινωνιολόγοι Wilson και Kelling ανέπτυξαν τη θεωρία των «σπασμένων τζαμιών» (Broken Windows Theory), η οποία σχολιάζει την αστική παραβατικότητα ως αποτέλεσμα της χωροταξικής υποβάθμισης και της οικιστικής απαξίωσης υποστηρίζοντας ότι η παρουσία δειγμάτων οπτικής φθοράς σε ένα μέρος μπορεί να αποτελέσει παράγοντα αποσταθεροποίησης και να οδηγήσει σε περαιτέρω κλιμάκωση της εγκληματικότητας και λοιπών παραβατικών συμπεριφορών (Wilson & Kelling, 1982). Ωστόσο είναι σημαντικός ο προσδιορισμός του όρου καταστροφή. Διότι καταστροφή θα μπορούσε να θεωρηθεί τόσο η εικονορύπανση από διαφημιστικές πινακίδες που κατακλύζουν το δημόσιο χώρο, όσο και η «καταστροφή» που συντελείται, παράνομα μεν με τρόπο καλλιτεχνικό δε και με προσανατολισμό στην αισθητική αναβάθμιση του αστικού τοπίου. Ποιος είναι ο βάνδαλος επομένως; Έρευνες έχουν δείξει ότι οι αρχές δρουν μεροληπτικά καθώς παρουσιάζουν διαφορετική αντιμετώπιση προς την τέχνη του δρόμου όταν αυτή επιδοκιμάζεται και υιοθετείται ως πρακτική εταιρικών πολιτικών (Alpaslan, 2012). Σε γενικές γραμμές, οι καλλιτέχνες του δρόμου αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο από το νόμο⁸ αφού ο τελευταίος δεν κάνει διάκριση στις καλλιτεχνικές πρακτικές, στην αισθητική και στα εκφραστικά μέσα όταν ορίζει την παράνομη τέχνη. Αυτό που ενδιαφέρει εν τέλει για την εξασφάλιση της νομιμότητας της καλλιτεχνικής πράξης είναι αν η παρουσία μιας εικόνας έχει τη συναίνεση του ιδιοκτήτη ή αποτελεί επίσημη παραγγελία κάποιου φορέα (Young, 2012). Η συζήτηση γύρω από την παράνομη φύση της τέχνης του δρόμου καταλήγει με την

⁸ Στην Ελλάδα δεν υπάρχει συγκεκριμένος νόμος για το γκράφιτι και την τέχνη του δρόμου. Οι καλλιτέχνες που δρουν στο δημόσιο χώρο συνήθως διώκονται για φθορά ξένης ιδιοκτησίας ή φθορά δημόσιας περιουσίας, αφού η οποιασδήποτε μορφής ρύπανση των τοίχων διώκεται ως αστικό αδίκημα και επιφέρει κυρώσεις έως και ποινή φυλάκισης.

αστυνομία και τις δικαστικές αρχές να ανάγονται σε κριτές της ουσίας και της αξίας του καλλιτεχνικού έργου, διαδραματίζοντας ένα ιδιότυπο είδος επιμελητή αφού στην πραγματικότητα είναι εκείνες που αποφασίζουν και επιλέγουν τελικά τι είναι τέχνη και τι βανδαλισμός (Lewisohn, 2009: 127).

A5.3. Intramuros/Extramuros: Τέχνη εντός και εκτός μουσείου

*«Όσο αφορά στην τέχνη του δρόμου,
τα μέσα παραγωγής και διακίνησης βρίσκονται όλα στα χέρια των δημιουργών.*

Πιο μαρξιστική προσέγγιση της τέχνης δεν θα μπορούσε να γίνει.»

Μανώλης Ανδριωτάκης

Μακριά από τους τοίχους των επίσημων θεσμών της τέχνης απλώνονται οι τοίχοι της πόλης και ο δρόμος, το βασίλειο της τέχνης του δρόμου. Το αστικό τοπίο αποτελεί για τον καλλιτέχνη ένα νέο καμβά με καινούρια υλικά και για τον θεατή ένα εναλλακτικό μέσο ενατένισης και απόλαυσης έργων τέχνης. Ανεξάρτητα και αδέσμευτα, τα έργα τέχνης που τοποθετούνται στο δρόμο εγείρουν ερωτήματα και τροφοδοτούν τη συζήτηση γύρω από το χώρο έκθεσης της τέχνης γενικότερα. Ο εννοιολογικός πλούτος και η ξεχωριστή αίσθηση που παρέχει ο δρόμος είναι κρίσιμες παράμετροι για το συγκεκριμένο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης. Παρακάμπτοντας τους λευκούς τοίχους των γκαλερί και συνεχίζοντας να προκαλεί και να αμφισβητεί ιδέες όπως το ωραίο, ο πολιτισμός ή η πολιτική, η τέχνη του δρόμου ξαφνιάζει το κοινό καθώς βγάζει την τέχνη έξω από το παραδεδομένο πλαίσιο αναφοράς που επικύρωνε για πολλά χρόνια τη λειτουργία της. Στο δρόμο, το έργο φανερώνεται ξαφνικά, η διάρκεια θέασης είναι μικρή και μετά εξαφανίζεται. Είναι φανερό, επομένως, ότι ο τρόπος επαφής και ανάγνωσης των έργων τέχνης στο δρόμο είναι μια διαδικασία τελείως διαφορετική από την αργή, μελετημένη, στοχαστική εμπειρία του μουσείου (Lewisohn, 2009: 127).

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα καλλιτεχνών που, όσο η παράνομη δημιουργική δράση στο δημόσιο χώρο συνεχίζεται, την ίδια στιγμή μπορεί να εκθέτουν έργα τους και σε κάποια γκαλερί τέχνης. Παράλληλα, με τη συζήτηση γύρω από το τι θεωρείται τέχνη και τι βανδαλισμός στο δημόσιο χώρο να παραμένει ανοιχτή, ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες του δρόμου στρέφονται στη δημιουργία πραγματικών έργων τέχνης που ομορφαίνουν την πόλη (Parker, 2011). Ας θυμηθούμε τον Marshall McLuhan και τη μνημειώδη ρήση του «το μέσο είναι το μήνυμα». Στην περίπτωση που η τέχνη του δρόμου εισέρχεται στο χώρο των

μουσείων και των γκαλερί, το μέσο είναι ο καλλιτεχνικός θεσμός και το μήνυμα του θεσμού είναι η τέχνη ως θέαμα, δηλαδή ως κάτι ξεκομμένο από κάθε βιωμένη εμπειρία, μια αναπαράσταση, ένα αυτόνομο κομμάτι χωρίς ουσιαστικό διάλογο με τα υπόλοιπα συστατικά της καθημερινής ζωής. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brian O'Doherty στο βιβλίο του *Inside the White Cube: The ideology of the gallery space*, «θέτοντας κανείς την τέχνη στην υπηρεσία των καλλιτεχνικών θεσμών, βάζει την τέχνη σε παρένθεση, την αποκόβει από την υπόλοιπη φράση δηλαδή την κοινωνία» και συνεχίζει λέγοντας ότι «η πλειοψηφία των ανθρώπων που επισκέπτονται τις γκαλερί και τα μουσεία δεν κοιτάζουν την τέχνη, αλλά την ιδέα της τέχνης που έχουν στο μυαλό τους όπως αντίστοιχα, η πλειοψηφία των ανθρώπων που έρχονται αντιμέτωποι με ένα έργο τέχνης στο δημόσιο χώρο, δεν βλέπουν το δημόσιο χώρο μεταμορφωμένο από το έργο, αλλά απλά επισκέπτονται ένα έργο τέχνης» (Missinformation, 2011: 158-159). Έτσι οποιοδήποτε ερέθισμα τυχόν προκαλείται μέσα από την επαφή με την τέχνη είναι καταδικασμένο να μας εγκαταλείψει όταν αφήνουμε την καλλιτεχνική σφαίρα για να εισέλθουμε σε κάποια άλλη -αυτή της εργασίας, της καθημερινότητας και των κοινωνικών σχέσεων (Missinformation, 2011: 160).

A5.4. Νομαδική εργασία

Ο καλλιτέχνης του δρόμου είναι ένας σύγχρονος νομάς με την έννοια ότι οι κρατούσες συνθήκες επιτρέπουν αλλά και επιβάλλουν στο καλλιτεχνικό υποκείμενο ένα νέο τρόπο εργασίας που περιλαμβάνει τη διαρκή μετακίνησή του σε διάφορες πόλεις και σημεία του κόσμου για τη δημιουργία των έργων του, χαρίζοντας μια μοναδική αίσθηση ελευθερίας πέρα από συμβάσεις. «Ο νομάς εμβληματοποιεί στη συλλογική φαντασία την απόλυτη απεξάρτηση από τα δεσμά του τόπου», υποστηρίζει ο Σταύρος Σταυρίδης και συνεχίζει, αντλώντας από τον Bauman, ότι «ένας κόσμος χωρίς περιπλανώμενους αλήτες είναι η ουτοπία της κοινωνίας των τουριστών» τονίζοντας τη διαρκή ανάγκη η φαντασίωση της τουριστικής ελευθερίας να εξορκίζει τον εφιάλτη της καταναγκαστικής περιπλάνησης (Σταυρίδης, 2010: 64). Οι καλλιτέχνες φαντασιώνονται την παγκόσμια πόλη σαν μια επιφάνεια που μοιράζονται μεταξύ τους και στην οποία παρεμβαίνουν οπτικά λειτουργώντας τόσο με τοπικά όσο και με παγκόσμια κριτήρια (Irvine, 2012: 19) ενώ η έννοια του χώρου συνίσταται σε ένα δίκτυο από διαδρομές απεξαρτημένες από σταθερά σημεία αναφοράς (Σταυρίδης, 2010: 164).

A5.5. Χωροκεντρική διάσταση (site-specificity) και η σημασία του εννοιολογικού πλαισίου

*«Ο δρόμος μου δίνει την απαραίτητη υποστήριξη,
μου παρέχει τον τοίχο, την ατμόσφαιρα και κυρίως τους ανθρώπους.
Ανάλογα με το που επιλέγω να τοποθετήσω τις φωτογραφίες, όλο το πράγμα αλλάζει»*

JR

Η επιλογή της κατάλληλης τοποθεσίας για την ένθεση ενός έργου στο αστικό τοπίο είναι το κυρίαρχο ζητούμενο στην περιπλάνηση του καλλιτέχνη στους δρόμους της πόλης καθώς για οποιαδήποτε αναπαράσταση αναπτύσσεται μια κρίσιμη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο χώρο και στο περιεχόμενό της. Αυτό συμβαίνει γιατί στο δρόμο όλα τα στοιχεία που περιβάλλουν και γειτνιάζουν με την εικόνα γίνονται σημαντικά αφού αποτελούν το κάδρο έκθεσης κάθε έργου (Lewisohn, 2009: 137). Η ιδιαιτερότητα κάθε χώρου είναι, σύμφωνα με τον Benjamin, το αποτέλεσμα της ενυπάρχουσας σχέσης μεταξύ ενός χώρου με την πολιτισμική του βιογραφία, δηλαδή τις ιστορίες, τους πολιτισμούς και τις κοινωνικές πρακτικές που ενσωματώνονται σε αυτόν (Stevenson, 2007: 109). Επομένως, μέσα σε αυτό το συνονθύλευμα τόσο διαφορετικών επιφανειών που συγκροτούν το δημόσιο χώρο, η επιλογή της κατάλληλης τοποθεσίας γίνεται το μέσο που αντανακλά και επικοινωνεί την ιδέα και το μήνυμα του καλλιτέχνη στον περαστικό θεατή, ο οποίος με τη σειρά του ερμηνεύει και εξάγει τα προσωπικά του νοήματα⁹.



Εικόνα 2: Από αριστερά, έργα των Banksy, Clet Abraham, Alexei Menchikov και Vinie.

⁹ Η Πολωνή αναλύτρια και ερμηνεύτρια σύγχρονης μεταμοντέρνας τέχνης Anna Jamroziaκ υποστηρίζει ότι «οι καλλιτεχνικές εικόνες έτοιμες να απορροφήσουν έννοιες και νοήματα, παρουσιάζονται μπροστά στο σύγχρονο θεατή σαν φαντάσματα-διεγερτικές και γεμάτες ένταση, ικανές να σαστίζουν και να θέλγουν με ό,τι είναι αυτές καθαυτές αλλά και μέσω του πλαισίου στο οποίο μπορούν να τοποθετηθούν και στο οποίο εμφανίζονται χάριν των δημιουργών τους και των αποδεκτών τους που έχουν ερμηνευτικές τάσεις» (Bauman, 2002: 202).

Η τέχνη του δρόμου προσομοιάζει σε πολλές περιπτώσεις στην τοποειδή τέχνη (site-specific art) υιοθετώντας αρκετά από τα χαρακτηριστικά της. Ειδικότερα, τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος διαμορφώνουν εν πολλοίς την κλίμακα, το μέγεθος και την τοποθεσία του έργου στο αστικό πλαίσιο. Το κατάλληλο έργο στο κατάλληλο μέρος δεν αναζητά πλέον να υπάρξει στο χώρο σαν ένα απλό αντικείμενο, αλλά προσδοκά να αποτελέσει ένα κίνητρο δράσης για τον θεατή ενεργοποιώντας την κριτική του σκέψη. Στις προσανατολισμένες στο χώρο καλλιτεχνικές πρακτικές, ο τόπος «παράγεται» από το έργο τέχνης, διαμορφώνεται σαν κείμενο από την παρέμβαση του καλλιτέχνη και πιστοποιείται από τον πολιτισμικό διάλογο που αναπτύσσεται γύρω του (Kwon, 1997).

A5.6. Η πολιτική διάσταση της τέχνης του δρόμου

Η φιλοσοφία της τέχνης του δρόμου περιλαμβάνει μια έντονη αίσθηση ακτιβισμού και ανατροπής (Alpaslan, 2012). Σαν ένα μέσο αφύπνισης, ευαισθητοποίησης και προώθησης του δημόσιου διαλόγου, η τέχνη του δρόμου εκφράζει ένα λόγο αντισυμβατικό και αντιεξουσιαστικό διατυπώνοντας επίκαιρα άμεσα κοινωνικά σχόλια πάνω στη σύγχρονη αστική πραγματικότητα. Είναι ένα φαινόμενο αστικό, που είναι πάντα εκεί στην καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης, την ταραίζει, ενοχλεί και επιβάλλεται με την παρουσία του. Βασικός παράγοντας διαφοροποίησης από άλλες μορφές τέχνης είναι η πολιτική πρόθεση που εμπεριέχεται στην καλλιτεχνική πρακτική σε μια προσπάθεια εναντίωσης στην εικονορύπανση των πόλεων και στην ομογενοποίηση του αστικού περιβάλλοντος ως αποτέλεσμα της παγκοσμιοποίησης (Dickens, 2008: 474). Στη θεσμική κρίση η τέχνη απάντησε με την κριτική του μουσείου, στην κυριαρχία των αγαθών αντέταξε τον επανακαθορισμό του καλλιτεχνικού αντικειμένου, στην υποβάθμιση του ατόμου αντέταξε την ανάρρηση της παραδοσιακής ιεράρχησης των κοινωνικών ρόλων (Δασκαλοθανάσης, 2004: 242). Πάνω στον κοινωνικό ρόλο της τέχνης του δρόμου, ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης του κινήματος Blek le Rat υποστηρίζει ότι η τέχνη του δρόμου δεν αποσκοπεί απλά στην αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά επιδιώκει να κατασκευάσει και να διαμορφώσει διαφορετικές αντιλήψεις πέρα από τις καθημερινές συμβάσεις έχοντας την ικανότητα να επηρεάσει τη φαντασία, σκέψεις και συμπεριφορές. Συνεπώς αποκαλύπτοντας μη αντιληπτά επίπεδα της πραγματικότητας και εφευρίσκοντας συνεχώς νέους τρόπους θέασης του κόσμου, τα έργα του δρόμου γίνονται το μέσο για την ανάδυση νέων μηνυμάτων (McNamara, 2011). Επίσης, αντιπροσωπευτικά των κοινωνικοπολιτικών κινήτρων που διαμορφώνουν τη

θεματολογία και το περιεχόμενο των έργων του δρόμου είναι τα λόγια του καλλιτέχνη Shepard Fairey, εμπνευστή της καμπάνιας OBEY, σύμφωνα με τον οποίο «το έργο τέχνης στο δρόμο πρέπει να έχει την ικανότητα να γραπώνεται στο μυαλό των ανθρώπων και να τους προκαλεί την επιθυμία να το δουν και να το ερμηνεύσουν καθώς, αν δεν το κάνουν και προσπαθήσουν να το αγνοήσουν, θα τρυπώσει μέσα τους και θα τους κατατρώγει» (Lewisohn, 2009: 104). Θα έλεγε κανείς ότι οι καλλιτέχνες του δρόμου απαντούν στον Roland Barthes όταν εκείνος αναρωτήθηκε μήπως θα ήταν προτιμότερο τα σύμβολα στο δημόσιο χώρο να διαστρεβλώνονται παρά να καταστρέφονται (Block, 2007). Ο Foucault λέει ότι «εκεί που υπάρχει εξουσία, υπάρχει και αντίσταση» (Σταυρίδης, 2010: 221) και στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ακριβώς η πολιτική διάσταση της τέχνης του δρόμου αυτή που αντιστέκεται.



Εικόνα 3: Από αριστερά, έργα των Banksy, Bleeps και υπαίθρια εγκατάσταση αγνώστου στο Μαϊάμι.

Α6. Σκιαγραφώντας το προφίλ του καλλιτέχνη του δρόμου

«Τώρα με χειρουργεί μια αλλήθωρη νεολαία, μια τσογλανοπαρέα που κάνει κριτική.»

Διονύσης Σαββόπουλος

Η σκιαγράφηση του προφίλ του σύγχρονου καλλιτέχνη του δρόμου κάθε άλλο παρά απλή υπόθεση είναι. Κινηματίας της αλλαγής, ακτιβιστής του πολιτισμού, οργανωτής και διαμορφωτής του διαλόγου γύρω από το δημόσιο χώρο και τη θέση της τέχνης μέσα σε αυτόν, προαγωγός μιας αντι-ιδεολογίας και φορέας αντιπληροφόρησης είναι μερικοί μόνο από τους χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στους σύγχρονους street artists. Ένας σύγχρονος πλάνης, για να θυμηθούμε τα λόγια του Walter Benjamin, που περιπλανιέται στους δρόμους της πόλης αναζητώντας ενδιαφέρουσες τοποθεσίες και έμπνευση για τα έργα του και προσπαθώντας, μέσα από τις οπτικές αναπαραστάσεις και τη μεταφορά, να αναπαραστήσει συλλογικές

ιστορίες και μνήμες της πόλης (Stevenson, 2007: 111). Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η εικόνα του μοναχικού κυνηγού της ουτοπίας που αποθέωσε ο ρομαντισμός, μοιάζει εντέλει το κυρίαρχο και το πιο μόνιμο χαρακτηριστικό της εικόνας του καλλιτέχνη στην αστική κοινωνία μέσω της οποίας καλείται και ο ίδιος να ορίσει τον εαυτό του» (Δασκαλοθανάσης, 2004: 145). Έχοντας ισχυρούς δεσμούς με τη ζωή του δρόμου, πρόκειται συνήθως για ανένταχτους καλλιτέχνες ως συνέπεια μιας διαφορετικής συνείδησης που έχουν διαμορφώσει για τον κοινωνικό ρόλο του δημιουργού και για τον κόσμο των καλλιτεχνικών αρχετύπων (Λοϊζίδη, 1999: 197). Και αν δεχτούμε τη θέση του Γάλλου θεωρητικού της αισθητικής Charles Lalo ότι το κύριο γνώρισμα της ανθρώπινης φαντασίας είναι η εικονοποιητική της τάση (Ραφαηλίδης, 1992: 48), οι καλλιτέχνες του δρόμου ανήκουν στα προνομιούχα τμήματα της κοινωνίας που διαθέτουν την ικανότητα να προχωρούν στη φαντασιακή σύλληψη και αποτύπωση μιας άλλης πραγματικότητας που βρίσκεται πέρα από τα όρια της καθημερινότητας.

Σε αντιδιαστολή με όσους ασχολούνται με το γκράφιτι, που είναι κυρίως αυτοδίδακτοι και εξελίσσονται μέσα από επίπονη προσωπική εξάσκηση της τεχνικής τους, η νέα γενιά καλλιτεχνών του δρόμου είναι πιθανό να έχει λάβει κάποιο είδος ακαδημαϊκής κατάρτισης από επίσημους ή ανεπίσημους φορείς πάνω στην τέχνη ή τη γραφιστική (Dickens, 2008: 476), προέρχεται από πιο προνομιούχες κοινωνικές τάξεις και τοποθετεί τα έργα της ακόμα και σε πιο εύπορα αστικά περιβάλλοντα ξεφεύγοντας από τους σταθμούς και τους συρμούς των τρένων όπου κατοικεί κατά κανόνα το παραδοσιακό γκράφιτι (Armstrong, 2005). Εν τούτοις, έρευνες έχουν δείξει ότι πολλοί καλλιτέχνες ξεκίνησαν από το γκράφιτι και εξακολουθούν να εμπνέονται από την γκράφιτι κουλτούρα (Young, 2012). Η επιλογή και η χρήση του δρόμου σαν χώρο έκθεσης του έργου συχνά αποτελεί μια διέξοδο άμεσης και αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας με το κοινό του καλλιτέχνη παρακάμπτοντας την αναμονή της αποδοχής του από κάποιο μουσείο ή γκαλερί (Lewisohn, 2009: 72). Παρόλο που οι καλλιτέχνες του δρόμου φροντίζουν ώστε το αποτύπωμά τους να είναι αναγνωρίσιμο, κατά κανόνα διατηρούν την ανωνυμία τους ή χρησιμοποιούν ψευδώνυμα, γεγονός που τους εξασφαλίζει ατελείωτες δυνατότητες πειραματισμού και υπέρβασης των προσωπικών τους ορίων ενώ ταυτόχρονα τους προσφέρει την απαραίτητη κάλυψη ώστε να συνεχίζουν να κυκλοφορούν και να δημιουργούν ελεύθεροι (Ανδριωτάκης, 2005: 24). Είναι φυσικό να αναρωτηθεί κάποιος γιατί υπάρχουν καλλιτέχνες που ρισκάρουν την ελευθερία τους και δαπανούν χρόνο και χρήμα για να

ακολουθήσουν μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης που ενεργεί στη σκιά και χαρίζει δόξα χωρίς να αποκαλύπτει την ταυτότητα του δημιουργού. Σε πρόσφατες έρευνες, πολλοί καλλιτέχνες υποστηρίζουν ότι κινητοποιούνται από την επιθυμία να ξεφύγουν από την καθημερινή ρουτίνα και να παρουσιάσουν τα στοιχεία της καθαρής δημιουργικότητάς τους χρησιμοποιώντας το δρόμο σαν ένα μέσο έκφρασης στο οποίο δεν μεσολαβούν οι κατευθυντήριες γραμμές της επίσημης τέχνης ενώ άλλοι βλέπουν την ενασχόληση τους με αυτό το είδος σαν ένα μέσο για τον εκδημοκρατισμό της τέχνης κάνοντας μια τέχνη προσιτή και προσβάσιμη σε όλους (Armstrong, 2005).



Εικόνα 4: Καλλιτέχνες επί το έργο στα πλαίσια του project «The Wynwood Walls» στο Μαϊάμι.

Ο καλλιτέχνης του δρόμου ως ιδεολογική πρωτοπορία επιχειρεί, όπως είδαμε, μέσω των έργων και των μανιφέστων του να εκφράσει ένα νέο κοινωνικό φαντασιακό σε ένα κόσμο που αλλάζει με πρωτοφανή για τα ιστορικά δεδομένα ταχύτητα (Missinformation, 2011: 149) και να παρουσιάσει μια εναλλακτική θεώρηση της πραγματικότητας μέσα από την προσωπική του ματιά. Ως ειδικός στη σημειωτική του χώρου, ασχολείται με την πόλη αντιμετωπίζοντάς την σαν ένα συνονθύλευμα οπτικών εικόνων και μια αστείρευτη πηγή υλικών. Η δράση του εντοπίζεται στον, κατά τον de Certeau, «λειτουργικό/χρηστικό» χώρο, δηλαδή στο χώρο που δημιουργείται από τη βιωμένη εμπειρία, τις καθημερινές διαδρομές των κατοίκων της πόλης και τις σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνονται στο δρόμο και στο αστικό περιβάλλον εν γένει (Irvine, 2012). Επομένως, οι καλλιτέχνες του δρόμου διαμορφώνουν μια ιδιαίτερη σχέση με την πόλη και προσπαθούν να αλλάξουν το δημόσιο χώρο δημιουργικά σφυρηλατώντας μια νέα ταυτότητα στους αστικούς τοίχους, υποκινούμενοι από την άρνησή τους να παραμείνουν αδρανείς ως παθητικοί θεατές (Lewisohn, 2009: 93).

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι πολύ λίγοι καλλιτέχνες είναι σε θέση να βιοπορίζονται αποκλειστικά από την παραγωγή έργων τέχνης. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης του δρόμου εμφανίζεται πιο ικανός και συνειδητοποιημένος στην προσπάθειά του να οργανώσει και να προωθήσει τη δουλειά του στο χώρο της επίσημης τέχνης και στην εμπορική σφαίρα. (Dickens, 2008: 476). Σε μια προσπάθεια ευθυγράμμισης με τις επίσημες καλλιτεχνικές πρακτικές, οι street artists ολοένα και περισσότερο, αντί να εργάζονται *in situ*, χρησιμοποιούν εργαστήρια ή στούντιο για την προετοιμασία και παραγωγή των έργων τους. Η επιλογή αυτή απορρέει από το γεγονός ότι η εργασία σε τέτοιους χώρους τους επιτρέπει να δαπανήσουν περισσότερο χρόνο στην παραγωγή και στην επεξεργασία ενός έργου επιτυγχάνοντας ένα πιο ικανοποιητικό και αισθητικό αποτέλεσμα από το να δημιουργούσαν απευθείας στο δρόμο με όλες τις χωροχρονικές περιοριστικές του συνθήκες (Dickens, 2008: 480). Στην ψηφιακή εποχή των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, πολλοί καλλιτέχνες όπως ο Banksy, ο Shepard Fairey και ο Blu, αναπτύσσουν το δικό τους καλλιτεχνικό brand, το προσωπικό τους λογότυπο, τόσο στο δρόμο όσο και στις κυριότερες γκαλερί τέχνης ανά τον κόσμο επιτυγχάνοντας σύγκλιση ανάμεσα στην αυθεντική καλλιτεχνική δημιουργία και στην εμπορική προσαρμογή της προκειμένου να εισέλθουν στη σφαίρα διακίνησης των πολιτιστικών αγαθών (Banet-Weiser, 2011: 642).

A7. Τέχνη του δρόμου και διαδίκτυο

Το διαδίκτυο αποτελεί το καταλληλότερο μέσο διάδοσης και επικοινωνίας για την τέχνη του δρόμου αφού μπορεί να ενσωματώσει και να φιλοξενήσει αναρίθμητες εικόνες, ιδέες και περιεχόμενο που συνεχώς εμπλουτίζεται. Διαθέτει την ουσιαστική δυνατότητα να ενημερώνεται άμεσα, και όσο η τεχνολογία είναι στη διάθεση των χρηστών, είναι καθολικά προσπελάσιμο (Lewisohn, 2009: 143). Σύμφωνα με τον Baudrillard, η σημαντικότητα του έργου τέχνης μετριέται σήμερα με τη δημοσιότητα και τη φήμη που αποκτά (Bauman, 2002: 195) και επομένως η συμβολή του διαδικτύου στη διάδοση των έργων της τέχνης του δρόμου είναι καταλυτική.

Στην αυγή του 21^{ου} αιώνα, το διαδίκτυο είναι το σημαντικότερο μέσο επικοινωνίας, εξάπλωσης και διάχυσης της καλλιτεχνικής παραγωγής της τέχνης του δρόμου σε όλο τον κόσμο. Με τη συγκρότηση ενός παράλληλου εικονικού χώρου έξω από τον βιωμένο πραγματικό χώρο, το διαδίκτυο αποτελεί έναν ακόμα πεδίο δράσης για τους καλλιτέχνες λειτουργώντας

νομιμοποιητικά για αυτή την εξωθεσμική μορφή τέχνης (Klein, 2012). Είναι προφανές ότι το μεγάλου όγκου περιεχόμενο που φιλοξενεί και που συνεχώς ανανεώνεται, δημιουργεί μια πλατφόρμα επικοινωνίας όπου μοιράζονται και μορφοποιούνται ιδέες. Παράλληλα, προσφέρει τη σημαντική δυνατότητα τεκμηρίωσης του έργου τη στιγμή της παραγωγής του στο φυσικό κόσμο αλλά και τη δυνατότητα ψηφιακής αποτύπωσής του για άμεση διάχυση στον παγκόσμιο ιστό και περαιτέρω αρχειοθέτηση, σύγκριση, μίμηση και ανάμειξη στα πλαίσια ενός ατέρμονου διαλόγου (Irvine, 2012: 19). Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι σήμερα τα έργα τέχνης βρίσκονται στην εποχή της στιγμιαίας ψηφιακής αναμετάδοσης (Irvine, 2012: 10).

Ορισμένες φωνές μπορεί να σπεύσουν να υποστηρίξουν ότι η έκθεση των έργων της τέχνης του δρόμου σε ψηφιακά διαδικτυακά αποθετήρια μπορεί να οδηγήσει σε απώλεια της «αύρας» τους, ωστόσο αυτό δεν είναι απαραίτητα κακό αν αναλογιστούμε ότι, ακριβώς χάρη στο διαδίκτυο, η τέχνη του δρόμου είναι σήμερα ένα πραγματικά παγκόσμιο φαινόμενο που απολαμβάνεται από ένα πραγματικά παγκόσμιο κοινό (Armstrong, 2005). Μια γρήγορη περιήγηση στο διαδίκτυο μπορεί εύκολα να επιβεβαιώσει το πλήθος των ιστοσελίδων που είναι αφιερωμένες στην τέχνη του δρόμου και στο γκράφιτι, φαινόμενο ενδεικτικό του ολοένα και αυξανόμενου ενδιαφέροντος για το πεδίο. Σημαντικοί διαδικτυακοί κόμβοι¹⁰, ψηφιακές συλλογές, προσωπικές σελίδες καλλιτεχνών, ψηφιακές εφαρμογές για εντοπισμό έργων τέχνης στους δρόμους των πόλεων και σχετικά blogs προσφέρουν διεξόδους σε αυτή την εικονική πόλη που έχει στηθεί στον κυβερνοχώρο και επιτρέπουν μια σφαιρική εικόνα του πεδίου ανά τον κόσμο.

A8. Νομιμοποίηση της τέχνης του δρόμου

Οι καλλιτεχνικές πρακτικές της τέχνης του δρόμου πυροδοτούν τη συζήτηση γύρω από το τι είναι τέχνη και έργο τέχνης η οποία, όσο αφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση, συνεχίζεται μέχρι σήμερα με αμείωτο ενδιαφέρον. Στην εποχή μας δεν υπάρχουν *a priori* κριτήρια προσδιορισμού του τι μπορεί να είναι μια εικαστική δημιουργία και τι όχι (Λοϊζίδη, 1999: 202).

¹⁰ Αξίζει να αναφερθούμε στην προσπάθεια των Sara και Mar Schiller, ιδρυτών της μη κερδοσκοπικής ιστοσελίδας www.woostercollective.com που ξεκίνησε να λειτουργεί το 1999 και ασχολείται με την ανάδειξη και τεκμηρίωση έργων τέχνης που εκτίθενται εξωθεσμικά. Πρόκειται για ένα εικονικό *salon* όπου καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο μπορούν να εκθέσουν τη δουλειά τους (Lewisohn, 2009: 143).

Ο Boris Groys υποστηρίζει ότι «ένα έργο τέχνης δεν μπορεί σήμερα να παραχθεί, παρά μόνο να παρουσιαστεί ως έργο τέχνης» ενώ σύμφωνα με τον Arthur Danto «τίποτα δεν είναι έργο τέχνης χωρίς την ερμηνεία που θα το καταστήσει τέτοιο» (Μουτσόπουλος, 2005: 157). Τα καλλιτεχνικά αντικείμενα της τέχνης του δρόμου, χωρίς απαραίτητα να υπακούν σε κάποιες αισθητικές αρχές, χαρακτηρίζονται από ευρηματικότητα, ανατρεπτικότητα και πρωτοτυπία και οι οπτικές αναπαραστάσεις στους τοίχους των πόλεων μπορεί να έχουν τοπική, συμβολική, αισθητική, διδακτική, πολιτισμική, οικονομική ή τουριστική αξία. Ωστόσο, η παράνομη φύση των έργων του δρόμου ως προς τις συνθήκες παραγωγής και ένθεσής τους στον αστικό ιστό εμποδίζει την επίσημη αναγνώρισή της street art ως τέχνη. Παρόλα αυτά, μια σειρά παράλληλων εξελίξεων, κυρίως την τελευταία δεκαετία, φαίνεται να έχουν δημιουργήσει ένα πλέγμα από όπου η τέχνη του δρόμου αντλεί άμεσα ή έμμεσα νομιμοποίηση στον ρου της ιστορίας της σύγχρονης τέχνης.

Ο χώρος της τέχνης εξακολουθεί να κυβερνάται από μια ελίτ του πολιτισμού που δυσκολεύεται να αποδεχθεί τα εκτός κλασικών περιγραμμάτων της τέχνης κινήματα με αποτέλεσμα το γκράφιτι και η τέχνη του δρόμου να κατηγοριοποιούνται από τους επίσημους καλλιτεχνικούς θεσμούς ως «outsider art». Σήμερα, που οτιδήποτε μπορεί δυνητικά να εκληφθεί ως καλλιτεχνικό έργο αρκεί κάποιος να το υποδείξει ως τέτοιο, γίνεται κατανοητό ότι στη νοηματοδότηση των καλλιτεχνικών πρακτικών το θεσμικό σύστημα αποκτά εκ των πραγμάτων πρωτοβουλία κινήσεων (Δασκαλοθανάσης, 2004: 319). Παρά την πρακτική δυσκολία έκθεσης μιας εφήμερης τέχνης, στις μέρες μας ορισμένα μουσεία¹¹ μπορούν να επιδείξουν στις συλλογές τους παραδείγματα έργων της τέχνης του δρόμου παρόλο που αυτά δεν είναι πάντα αντιπροσωπευτικά από άποψη ποιότητας και αποτύπωσης του φαινομένου (Lewisohn, 2009: 130-131). Στον αντίποδα, τα τελευταία χρόνια έχουν κάνει την εμφάνισή τους αρκετές γκαλερί που εξειδικεύονται στο πεδίο (Young, 2012). Από την πλευρά τους οι καλλιτέχνες δεν συναρτούν την ύπαρξη και τη δραστηριότητά τους από την εμπορικότητα ή τη

¹¹ Η πρώτη φορά που φιλοξενήθηκε το γκράφιτι σε μείζον μουσείο τέχνης ήταν στο πλαίσιο της έκθεσης *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, σε επιμέλεια Kirk Varnedoe και Adam Gopnik, στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης (Μουτσόπουλος, 2011: 32). Όσο αφορά στα μουσεία, ενδεικτικά αναφέρονται η Tate Modern στο Λονδίνο και το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) της Νέας Υόρκης, τα οποία διαθέτουν στις συλλογές τους έργα της street art σκηνης ενώ κατά καιρούς έχουν φιλοξενήσει περιοδικές εκθέσεις με θέμα τη street art.

δημοσιότητα των έργων τους, ούτε η καταξίωση στους επίσημους κύκλους θεωρείται αυτοσκοπός. Ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις που το άνοιγμα στους κόλπους των επίσημων φορέων επιδιώκεται, είτε γιατί όντως κάποιοι καλλιτέχνες αναζητούν την αναγνώριση εντός των τειχών είτε γιατί αντιμετωπίζουν την είσοδο τους στις γκαλερί πρακτικά, ως ένα μέσο κερδοφορίας προκειμένου να χρηματοδοτήσουν τη δράση στο δρόμο (Lewisohn, 2009: 131). Ως φυσική συνέχεια, παρόλο που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση¹² με την ανεξάρτητη και εφήμερη φύση της, έρχεται η είσοδος της τέχνης του δρόμου στην αγορά τέχνης με την εγκαθίδρυση μάλιστα της κατηγορίας «αστική τέχνη/urban art» στους μεγαλύτερους οίκους δημοπρασιών τέχνης όπως οι Bonhams και Sotheby's (Young, 2012). Την ίδια στιγμή, οι αστέρες της τέχνης του δρόμου δέχονται επίσημες προσκλήσεις για να δημιουργήσουν τοιχογραφίες και εγκαταστάσεις για δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς ανά τον κόσμο (Irvine, 2012: 6).

Σε ακαδημαϊκό επίπεδο, υπάρχει πλέον μια επαρκής και ουσιώδης βιβλιογραφία που εξασφαλίζει στην τέχνη του δρόμου μια σφαιρική και σε βάθος τεκμηρίωση και την καθιστά ένα ολοκληρωμένο είδος τέχνης και ένα θεσμοθετημένο αντικείμενο (ακαδημαϊκής) μελέτης (Irvine, 2012: 2). Παράλληλα, η ενασχόληση της mainstream καλλιτεχνικής εκδοτικής δραστηριότητας¹³ με την τέχνη του δρόμου και τους εκπροσώπους της καθώς επίσης και ο αυξανόμενος αριθμός συνεδρίων και εκθέσεων¹⁴ που διοργανώνονται από διεθνούς φήμης ιδρύματα τέχνης, όπως το Institute of Contemporary Art (ICA) και η Tate Modern του Λονδίνου, νομιμοποιούν με έμμεσο τρόπο αυτή τη μορφή τέχνης (Dickens, 2008: 476). Επίσης,

¹² Παραδείγματος χάριν, ο καλλιτέχνης Dan Witz, παρόλο που εκθέτει πλέον τα έργα του σε γκαλερί μετά από 25 χρόνια καριέρας, υποστηρίζει ότι «η αγορά της τέχνης περιορίζει την προοπτική και τη δυνατότητα της τέχνης να έχει οποιονδήποτε αντίκτυπο έξω από τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Η τέχνη του δρόμου δεν πωλείται, δεν αγοράζεται και δεν αποκτάται» (Lewisohn, 2009: 79).

¹³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο διεθνούς φήμης εκδοτικός οίκος Thames and Hudson με έδρα το Λονδίνο, στο portfolio του οποίου περιλαμβάνονται πλέον πάνω από 20 τεύχη σχετικά με το γκράφιτι και την τέχνη του δρόμου (Dickens, 2008: 476).

¹⁴ Σε διεθνές επίπεδο, ιδιαίτερα σημαντική θεωρείται η έκθεση που φιλοξενήθηκε στο μουσείο MOCA του Λος Άντζελες το 2011 με τίτλο *Art in the Streets*, σε επιμέλεια των Jeffrey Deitch, Roger Gastman και Aaron Rose, που αποτελεί την πρώτη μουσειακή έρευνα πάνω στο γκράφιτι και την τέχνη του δρόμου που έλαβε χώρα στις ΗΠΑ. Από την ελληνική εμπειρία, ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι εκθέσεις *Urban Art I* στον Ελληνικό Κόσμο, *Urban Art II* στο Γκάζι και οι πιο πρόσφατες Αθηναϊκό *Underground* και *Αντι-κουλτούρα* που φιλοξενήθηκαν στον πολυχώρο CAMP.

παρατηρείται μια προσπάθεια χαρτογράφησης και ανάδειξης του καλλιτεχνικού φαινομένου καθώς, πλέον, προτάσεις για μέρη που φιλοξενούν εξαιρετικά παραδείγματα της τέχνης του δρόμου εμφανίζονται σε ταξιδιωτικούς οδηγούς, στην αρθρογραφία εφημερίδων και περιοδικών και σε διαδικτυακούς οδηγούς πόλης (Young, 2012). Τέλος, η θέσπιση ειδικών χώρων, των λεγόμενων «νόμιμων τοίχων», όπου η ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση συνδυάζεται με το σεβασμό προς την ατομική και δημόσια περιουσία, δημιουργεί ένα είδος «προσκυνημάτος» σε αυτές τις περιοχές της πόλης τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών όσο και από την πλευρά των θαυμαστών της τέχνης του δρόμου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Wooster street στη Νέα Υόρκη, το Candy Factory στο Λονδίνο και η Galeria de Arte Urbana στη Λισαβόνα.

Πρόσφατα, έχει λάβει χώρα μια σειρά μεμονωμένων δράσεων που αφορούν στη θεσμική προστασία έργων τέχνης στο δρόμο, κυρίως σε τοπικό επίπεδο. Οι περιπτώσεις αυτές θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι συμβάλλουν στη νομιμοποίηση της τέχνης στο δρόμο από την πλευρά του κράτους, που εμφανίζεται ως ο βασικός φορέας προστασίας της. Συγκεκριμένα, αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική αξία της τέχνης του δρόμου και τη συμβολή της στη διαμόρφωση του αστικού οπτικού πολιτισμού, οι τοπικές αρχές προχωρούν σε ενέργειες συντήρησης και διατήρησης «παράνομων» έργων τέχνης στους τοίχους της πόλης αλλά και στη λήψη μέτρων για την απαγόρευση καταστροφής ή απομάκρυνσής τους. Πρόσφατα παραδείγματα εντοπίζονται σε διάφορε ευρωπαϊκές, κυρίως, πόλεις. Ειδικότερα, στη Λειψία μια απεικόνιση της Παναγίας με σπρέι, έργο του Γάλλου καλλιτέχνη Blek le Rat, κρίθηκε διατηρητέα από την αρμόδια υπηρεσία προστασίας μνημείων της πόλης. Η επιτροπή αποφάνθηκε ότι πρόκειται για έργο τέχνης υποστηρίζοντας ότι «ως ένα από τα τελευταία εναπομείναντα τεκμήρια της εποχής μετά την ένωση των δύο Γερμανιών, η παράσταση αυτή έχει μεγάλη αξία διατήρησης». Επίσης στο Άαχεν, τέθηκε υπό την προστασία των τοπικών αρχών ο τοίχος ενός σπιτιού, όπου ο καλλιτέχνης Klaus Paier είχε σχεδιάσει ένα ζευγάρι ερωτευμένων, λόγω της αξίας του ως έργο τέχνης αλλά και ως μέρος της ιστορίας της πόλης (Schilling & Καλλιτιμιτζής, 2012). Στο Bristol της Μ. Βρετανίας, με αφορμή το γεγονός ότι τα συνεργία καθαριότητας του δήμου απομάκρυναν από τους τοίχους της πόλης έργα του Banksy και τις επακόλουθες ογκώδεις διαμαρτυρίες των κατοίκων της περιοχής, το δημοτικό συμβούλιο προχώρησε στη ριζοσπαστική κίνηση της συγκρότησης ενός αρχείου στο οποίο καταγράφονται, σταχυολογούνται και κατηγοριοποιούνται ανάλογα με την αξία τους όλα τα

έργα τέχνης του δρόμου και το οποίο υποχρεούνται να συμβουλευούνται τα συνεργεία του δήμου πριν προχωρήσουν σε οποιαδήποτε ενέργεια παρέμβασης στους τοίχους της πόλης. Ενδεικτική της αναγνώρισης του ρόλου της τέχνης του δρόμου και της προσπάθειας νομιμοποίησής της είναι η δήλωση των τοπικών αρχών σύμφωνα με την οποία εκφράζεται η άποψη ότι «η τέχνη στο δημόσιο χώρο έχει γίνει σημαντικό κομμάτι της καθημερινής μας ζωής στο Bristol και, όπου αυτό είναι δυνατόν, πρέπει να προστατεύεται» (Jacqui, 2012). Από την άλλη πλευρά, παρατηρείται ορισμένες φορές ότι, την ώρα που η πολιτεία στρέφει το βλέμμα της μακριά από τα όσα συμβαίνουν στους τοίχους και στους δρόμους της πόλης, οι ίδιοι οι κάτοικοι των τοπικών κοινοτήτων προχωρούν σε κινήσεις προστασίας, αναγνώρισης και νομιμοποίησης της street art με παράδειγμα προερχόμενο και πάλι από το Bristol, την «πρωτεύουσα της street art» στην Ευρώπη, όπου οι κάτοικοι αποφάσισαν με δημοψήφισμα να αναγνωρίσουν την καλλιτεχνική αξία των έργων του Banksy (Schilling & Καλλιριμτζής, 2012). Το παράδοξο προφανώς έγκειται στο ότι η επιστράτευση της τέχνης του δρόμου ως στοιχείο προσέλκυσης επισκεπτών στην πόλη και η λήψη μέτρων προστασίας της, εναντιώνονται στην εφήμερη φύση της. Μπορεί, άραγε, η τέχνη του δρόμου να αποτελέσει κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς μιας πόλης ή μιας χώρας και να έχει πρόσβαση σε ένα καθεστώς προστασίας σαν αυτό που απολαμβάνουν τα έργα τέχνης που εκτίθενται εντός των μουσείων και των γκαλερί; Και τελικά, για μια τέχνη που δεν εντάσσεται σε κοινωνικά ή αισθητικά πρότυπα, ποιος έχει την εξουσία να αποφασίσει τι θα διατηρηθεί και τι θα αφηθεί στην τύχη του (Jacqui, 2012);



Εικόνα 5: Από αριστερά, η Παναγία του Blek le Rat στη Λειψία, το έργο του Klaus Paier στο Άαχεν και έργο του Banksy στην πόλη του Bristol.

Α9. Επιχορηγούμενη τέχνη του δρόμου

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια στροφή ως προς την αναγνώριση και αποδοχή της τέχνης του δρόμου εντός του αστικού δομημένου περιβάλλοντος που εκδηλώνεται μέσα από νόμιμες εικαστικές παρεμβάσεις, οργανωμένα και με άδεια. Καλλιτεχνικές δράσεις στο δημόσιο χώρο και πολιτιστικοί δημιουργοί χρηματοδοτούνται πλέον είτε από κρατικούς φορείς είτε από τον ιδιωτικό τομέα μέσω της πολιτιστικής βιομηχανίας και του θεσμού της χορηγίας (Κόνσολα, 2006: 46). Άλλωστε, σε μια εποχή που ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες του δρόμου και του γκράφιτι συνάπτουν συμβόλαια συνεργασίας με τους θεσμούς της επίσημης τέχνης και τον εμπορικό κόσμο, η έννοια του περιθωρίου, ως χαρακτηριστικό αυτής της υποκουλτούρας, μοιάζει να απομακρύνεται (Μουτσόπουλος, 2011: 38). Αλλά και για τα ίδια τα καλλιτεχνικά υποκείμενα, που συνήθως δρουν νύχτα και με κίνδυνο απώλειας της ελευθερίας τους, η προσφορά χρημάτων για να εφαρμόσουν τις καλλιτεχνικές τους πρακτικές νόμιμα και στο φως φαντάζει παράξενη εξέλιξη (Lewisohn, 2009: 111).

Δεδομένου ότι ελάχιστοι καλλιτέχνες¹⁵ μπορούν να βιοποριστούν αποκλειστικά από τις εικαστικές τους δημιουργίες, παρατηρείται μια τάση προς αναζήτηση εναλλακτικών πηγών χρηματοδότησης ακολουθώντας πιο συμβατικούς και εμπορικούς δρόμους μέσα από τη συμμετοχή τους σε δημόσιες ή ιδιωτικές πρωτοβουλίες εικαστικών παρεμβάσεων στο δημόσιο χώρο. Η συγκέντρωσή μάλιστα καλλιτεχνών σε αναπλασμένες γειτονιές των πόλεων που μετατρέπονται σε θύλακες πολιτιστικής δημιουργίας, προωθεί για τους καλλιτέχνες την εικόνα μιας νέας και ζωντανής επιχειρηματικής κοινωνικής ομάδας (Hewitt, 2011: 26). Παράλληλα, το αυξανόμενο ενδιαφέρον των επίσημων θεσμών της τέχνης για καλλιτεχνικές πρακτικές προσανατολισμένες στο χώρο απαιτεί από τους καλλιτέχνες μια έντονη φυσική κινητικότητα, μια περιπλάνηση στον κόσμο, προκειμένου να δημιουργήσουν έργα σε διάφορες πόλεις του κοσμοπολίτικου χώρου της τέχνης (Kwon, 1997: 100). Η Γαλλίδα κοινωνιολόγος Raymonde Moulin υποστηρίζει ότι «η αισθητική σύγχυση και οι χαοτικές πλέον σχέσεις τέχνης και

¹⁵ Από την ελληνική street art σκηνή, ο καλλιτέχνης Αλέξανδρος Βασμουλάκης δηλώνει ότι λόγοι βιοπορισμού τον οδήγησαν στην εμπορευματοποιημένη εκδοχή της τέχνης του. Χωρίς να αποποιείται το παρελθόν του και έχοντας ηθικά όρια, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να κάνει το προϊόν του πιο ελκυστικό, να βρει σπόνσορες και να γίνει ευρύτερα γνωστός. Στην εφορία δηλώνει το επάγγελμα του τοιχογράφου, που σημαίνει ότι η δουλειά του είναι να φτιάχνει έργα σε τοίχους επί πληρωμή. Τα πιο γνωστά του έργα κοσμούν δύο τοίχους σε κεντρικά σημεία της Αθήνας και αφορούν σε διαφημίσεις ενός ουίσκι (Ανδριωτάκης, 2005: 54).

σύγχρονης αγοράς ωθούν τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση δημόσιων παραγγελιών και στην καλλιέργεια περισσότερο εύκολων και ανώδυνων μορφών τέχνης» (Λοϊζίδη, 1999: 85). Πράγματι, ο δημόσιος τομέας περισσότερο αλλά και οι ιδιωτικές χορηγίες προσφέρουν ευκαιρίες για μεγαλύτερης κλίμακας έργα τέχνης και αντίστοιχα μεγαλύτερους προϋπολογισμούς και αμοιβές στα πλαίσια αστικών αναπτυξιακών προγραμμάτων που κατά συνέπεια θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον των ΜΜΕ και θα ενισχύσουν τη φήμη του καλλιτέχνη (Hewitt, 2011: 27).

Είναι προφανές ότι η εξασφάλιση χρηματοδότησης και νόμιμης άδειας για την επιτέλεση καλλιτεχνικών πρακτικών στο δημόσιο χώρο καθιστά σημαντικά ευκολότερη την υλοποίηση εικαστικών παρεμβάσεων στο δρόμο καθώς αποφεύγονται οι παράπλευρες απώλειες. Στον αντίποδα, ωστόσο, εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο τελικά ο δημιουργός είναι πραγματικά ελεύθερος να διατυπώσει το εικαστικό του όραμα, το οποίο μπορεί να αντιτίθεται στις κρατούσες πολιτικές και κοινωνικές αντιλήψεις; Διότι, μια κρατικά ή ιδιωτικά επιχορηγούμενη τέχνη του δρόμου καλείται, αν όχι απαραίτητα να υπηρετήσει συγκεκριμένες προθέσεις, να παράξει πολιτικά ορθά και καθολικά αποδεκτά για τη δημόσια θέα αποτελέσματα, αφαιρώντας πιθανόν από τα έργα τέχνης την κοινωνική τους δύναμη. Ενάντια στον κρατικό μονοπωλιακό έλεγχο των αισθητικών αξιών, τίθεται το ζήτημα εάν οι εμπλεκόμενοι φορείς είναι διατεθειμένοι να προσφέρουν πόρους σε καλλιτέχνες του δρόμου που έχουν να επιδείξουν αυθεντικό δημιουργικό έργο εκτός των ορίων της εμπορικής πολιτιστικής βιομηχανίας (Banet-Weiser, 2011: 649) χωρίς οι πολιτικές επιλογές και η εταιρική κουλτούρα να καταπνίγουν τη δημιουργικότητα και να καταπατούν την καλλιτεχνική ελευθερία.

Κεφάλαιο Β: Η Δημόσια Τέχνη (Public Art)



Β1. Ορισμός- Διερεύνηση του όρου

Η δημόσια τέχνη αναφέρεται σε έργα τέχνης που έχουν προγραμματιστεί από κάποιο θεσμικό φορέα και υλοποιηθεί με σκοπό να εγκατασταθούν ή να εκτεθούν σε δημόσιο χώρο, συνήθως εξωτερικό και προσβάσιμο σε όλους. Ο βρετανικός φορέας Ixia (Public Art Think Tank) ορίζει τη δημόσια τέχνη ως «τη διαδικασία ένθεσης καλλιτεχνικών ιδεών στη δημόσια επικράτεια» (Gressel, 2012). Χαρακτηρίζεται δημόσια ως προς το σχεσιακό πλέγμα που αυτή συνεπάγεται και παράγει και συγκεκριμένα ως προς το βαθμό που προϋποθέτει την ανακοίνωση και έκθεσή της σε ένα κοινό αφενός και αφετέρου τη συμμετοχικότητα και τον δημιουργικό διάλογο (Γκινουσάτης, 2011: 50). Σε αντίθεση με την ανεπίσημη και αντισυμβατική τέχνη του δρόμου, όπου το κάθε έργο εκπέμπει το μήνυμα ενός μοναδικού καλλιτεχνικού υποκειμένου που έχει επιλέξει την επιθυμητή τοποθεσία έκθεσης του έργου του χωρίς να αναζητήσει άδεια και χωρίς να κάνει προσωπικούς και καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς, η επίσημη δημόσια τέχνη αφορά σε προσεκτικά επιλεγμένα έργα που προορίζονται για δημόσια κατανάλωση, υλοποιείται μετά από παραγγελία μιας δημόσιας αρχής, αποτελεί προϊόν μιας συλλογικής διαδικασίας λήψης αποφάσεων και αντανάκλαση της επίσημης τέχνης που προβάλλουν οι καλλιτεχνικοί θεσμοί (Lewisohn, 2009: 116). Η εκτέλεσή της συνοδεύεται συνήθως από δημόσια ή ιδιωτική χρηματοδότηση, επέκταση των πολιτιστικών πολιτικών και εμπλοκή των καλλιτεχνών σε ευρύτερες πρωτοβουλίες αστικού σχεδιασμού και σχεδίων ανάπλασης (McCarthy, 2006: 244).

Με τον χώρο να μετατρέπεται σε πρώτη ύλη του καλλιτεχνικού υποκειμένου και σε πλατφόρμα άμεσου διαλόγου με τα κοινά της πόλης, οι οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις σπάνια έχουν αποκλειστικά διακοσμητική ή αναμνηστική λειτουργία (Mazzucotelli, 2011: 66). Διότι, η δημόσια τέχνη δεν είναι απλά τέχνη που τοποθετείται και εκτίθεται στο δημόσιο χώρο. Αντιθέτως, εκτός από καλλιτεχνικά και αισθητικά, εμπεριέχει πρωτίστως πολιτικά κίνητρα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το αστικό τοπίο εντός του οποίου εμφανίζεται. Προς την κατεύθυνση αυτή, η ιδέα της δημόσιας σφαίρας αντικαθιστά τον ορισμό της δημόσιας τέχνης ως τέχνη που τοποθετείται ή διαμορφώνει φυσικούς χώρους και απευθύνεται σε ανεξάρτητα διαμορφωμένα κοινά με την περιγραφή της ως μια πρακτική που διαμορφώνει και σχηματοποιεί το κοινό της εντάσσοντάς το σε ένα πολιτικό διάλογο (Deutsche, 1992: 39). Πρόκειται για μια μορφή τέχνης που σκοπεύει στην πραγμάτωση της επιθυμίας να ασχοληθεί

με τα ετερόκλητα κοινά με τα οποία έρχεται σε επαφή και, ταυτόχρονα, να δημιουργήσει χώρους –πραγματικούς, εικονικούς ή φανταστικούς- εντός των οποίων οι άνθρωποι μπορούν να προσδιορίσουν τον εαυτό τους μέσα από τη δημιουργία μιας ανανεωμένης αντίληψης για την έννοια της κοινότητας, τη χρήση του δημόσιου χώρου και τις συμπεριφορές τους μέσα σε αυτόν. Έτσι, πέρα από τη συμβολή της στη βελτίωση της αισθητικής και της οπτικής εικόνας της πόλης, η δημόσια τέχνη και η θεματολογία των έργων αντικατοπτρίζουν τις πολιτικές προθέσεις και επιλογές των τοπικών αρχών και του κράτους που εμπεριέχονται στις δημόσιες καλλιτεχνικές πρακτικές και παρεμβάσεις (Sharp *et al.*, 2005: 1004).

B2. Επιτυχίες και αποτυχίες της δημόσιας τέχνης στο αστικό τοπίο

Προκειμένου να ενισχύσει τη σύγχρονη πολιτιστική δημιουργία, το κράτος παρεμβαίνει στον αστικό οπτικό πολιτισμό με πολιτιστικές πολιτικές και ενέργειες που αποσκοπούν στην ενεργοποίηση του πολιτιστικού δυναμικού της χώρας, στην εξασφάλιση πολιτιστικού πλουραλισμού και πολυφωνίας αλλά και στην υλοποίηση καινοτόμων ιδεών για τις οποίες η ελεύθερη αγορά δεν ενδιαφέρεται ή δεν έχει συμφέρον να προωθήσει (Κόνσολα, 2006: 44). Τα προγράμματα δημόσιας τέχνης που εφαρμόζονται σε διάφορες πόλεις ανά τον κόσμο συνεισφέρουν ποικιλοτρόπως στην αστική αναγέννηση. Ειδικότερα, ενισχύεται ο τοπικός χαρακτήρας μιας περιοχής καθώς τα έργα τέχνης συνδέονται με την ιστορία και τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν σε έναν συγκεκριμένο τόπο και τον διαφοροποιούν από τους άλλους. Παράλληλα, βελτιώνεται η αναγνωρισιμότητα της πόλης καθώς πολλά έργα, όντας μεγάλης κλίμακας, λειτουργούν ως τοπόσημα προωθώντας αλλά και διαμορφώνοντας τελικά την εικόνα της πόλης. Επιπλέον, η εφαρμογή προγραμμάτων δημόσιας τέχνης αντικατοπτρίζει την επιθυμία κρατικών αρχών και τοπικών φορέων για ανάπλαση συγκεκριμένων περιοχών προορισμένων για νέες χρήσεις. Όσο αφορά στους κατοίκους των πόλεων, τα συμμετοχικά προγράμματα δημόσιας τέχνης μπορούν να ενισχύσουν το αίσθημα της κοινότητας και την τοπική και αστική ταυτότητα ενώ η προώθηση πολιτισμικών διαφορών μέσα από τέτοιες ενέργειες μπορεί να διευκολύνει την ενσωμάτωση περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων (McCarthy, 2006: 245). Σαν επιστέγασμα, ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί, καθώς αρκετές φορές δεν είναι απολύτως προφανές, ότι η έρευνα είναι απαραίτητη προκειμένου η δημόσια τέχνη να ανταποκριθεί πραγματικά στις ανάγκες των πολιτών (Hall & Smith, 2005: 177).

Ελλείπει έρευνας και σωστού σχεδιασμού, η δημόσια τέχνη συνήθως αποτυγχάνει να ανταποκριθεί στις προσδοκίες, τις ανάγκες και τις επιθυμίες των τοπικών κοινοτήτων καταλήγοντας να είναι μια σκηνοθετημένη, μηχανική, επιβεβλημένη, απολιτίκ καλλιτεχνική παρέμβαση στο δημόσιο χώρο χωρίς κοινωνική και κριτική δύναμη που αναπαράγει τις φωνές της εξουσίας και των κέντρων ελέγχου. Επιπλέον, παρατηρούνται συχνά φαινόμενα ομογενοποίησης περιοχών και κοινοτήτων, κυρίως όταν δεν λαμβάνεται υπόψη η πολιτισμική βιογραφία που φέρει το εκάστοτε πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται δημόσια έργα τέχνης (McCarthy, 2006: 245). Σημαντικό πρόβλημα της κρατικής παρέμβασης, όσο αφορά στη διαμόρφωση του αστικού οπτικού πολιτισμού, είναι η περίπτωση που η δημόσια τέχνη χρησιμοποιείται από την πολιτεία για ιδεολογική προπαγάνδα ενώ η άσκηση λογοκρισίας εμποδίζει την απρόσκοπτη διακίνηση των ιδεών επηρεάζοντας την πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας προς συγκεκριμένες αισθητικές ή ιδεολογικές επιλογές. Είναι προφανές, λοιπόν, ότι η εκάστοτε κρατική παρέμβαση πρέπει να γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξασφαλίζεται το αδέσμευτο της δημιουργίας και να μη θίγεται η καλλιτεχνική ελευθερία (Κόνσολα, 2006: 46).

Β3. Σκιαγραφώντας το προφίλ του «δημόσιου» καλλιτέχνη

Οι εξελίξεις στο πεδίο της δημόσιας τέχνης αναδεικνύουν μία νέα έκφασή της, την οποία ο Heijn ορίζει ως «μια διαδικασία σχεδιασμού και υλοποίησης που περιλαμβάνει μια σειρά περίπλοκων και υψηλού βαθμού διαπραγματεύσεων για επίτευξη συμφωνίας ανάμεσα σε όλους τους εμπλεκόμενους φορείς, οι οποίοι μπορεί να έχουν αντικρουόμενα συμφέροντα». Αυτό το νέο είδος δημόσιας τέχνης σηματοδοτεί την επιστροφή στο αυθεντικό νόημα της τέχνης ως δημόσιο αγαθό (*res publica*) (Mazzucotelli, 2011: 67) και περιλαμβάνει διαδραστικά, με προσανατολισμό στην κοινότητα έργα τέχνης, εμπνευσμένα από σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα και με γνώμονα τη συμμετοχικότητα και τη συνεργασία (Mazzucotelli, 2011b: 32). Ο νέος ρόλος που καλείται να διαδραματίσει η τέχνη αλλάζει κατά συνέπεια και τον παραδοσιακό ρόλο του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται σήμερα σε προγράμματα δημόσιας τέχνης οφείλουν να δημιουργούν περισσότερο με διάθεση έγερσης ερωτημάτων παρά απόδοσης απαντήσεων και να προσπαθούν να ενθαρρύνουν το δημόσιο διάλογο και την κριτική αντίληψη των πολιτών (Mazzucotelli, 2011: 67). Εφόσον, λοιπόν, η δημόσια τέχνη απευθύνεται σε πολλά και ετερόκλητα κοινά με διαφορετικές

απόψεις για τη σημασία ενός τόπου, η αντίληψη του καλλιτέχνη, ο οποίος εμφανίζεται ως ειδικός (expert) στην όλη διαδικασία, για τα μηνύματα που θέλει να επικοινωνήσει στο κοινό ανάγεται σε κρίσιμο ζήτημα και απαιτεί από την πλευρά του τόσο λεπτομερή γνώση της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής ιστορίας του τόπου, όσο και διακριτικότητα και ευαισθησία ως προς τη χρήση της συμβολικής γλώσσας (Holman, 1997: 134).

Πως διαμορφώνεται, λοιπόν, η σχέση του καλλιτέχνη με τον εκάστοτε ανάδοχο φορέα; Εξακολουθεί ο δημιουργός να διατηρεί το προσωπικό του ύφος ή το δημόσιο χρήμα περιπλέκει την αποστολή της τέχνης του (Mazzucotelli, 2011b: 32); Πολλοί θα μπορούσαν να υποστηρίξουν ότι προοδευτικά οι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν τον μποέμικο τρόπο ζωής και, από επαναστατικά και ανατρεπτικά στοιχεία της κοινωνίας, μετατρέπονται σε γρανάζια της πολιτιστικής βιομηχανίας, οπότε η δημιουργική διαδικασία γίνεται επάγγελμα και εμπορεύσιμο είδος (Mazzucotelli, 2011b: 35). Η επαγγελματική ταυτότητα του καλλιτέχνη που δραστηριοποιείται στο δημόσιο χώρο περιλαμβάνει, σε ένα πρώτο επίπεδο, πολλαπλές δραστηριότητες αφού μπορεί να λειτουργεί ταυτόχρονα ως καλλιτέχνης, επιμελητής, εκπαιδευτής, κοινωνικός ακτιβιστής, αρχιτέκτονας του τοπίου και ειδικός σε σχέδια ανάπλασης. Συχνά αναλαμβάνει την ευθύνη υλοποίησης ενός προγράμματος δημόσιας τέχνης από κοινού με άλλους αστικούς φορείς και κοινωνικούς οργανισμούς αλληλεπιδρώντας μαζί τους και συνδιαμορφώνοντας το παραγόμενο αποτέλεσμα. Ως φορέας της ιδέας ότι η τέχνη στο δημόσιο χώρο βρίσκεται στην υπηρεσία των πολιτών, ο καλλιτέχνης καλείται να μεσολαβήσει ανάμεσα στην κοινότητα και το δίκτυο των εμπλεκόμενων επαγγελματιών και φορέων προσπαθώντας, μερικές φορές, να τους ριζοσπαστικοποιήσει ή να τους προκαλέσει προκειμένου να αφουγκραστούν και να εκπληρώσουν τις προσδοκίες των πολιτών. Συνοψίζοντας, στο πλαίσιο αυτού του νέου είδους δημόσιας τέχνης, το καλλιτεχνικό υποκείμενο διαδραματίζει έναν ενεργητικό ρόλο στη σύγχρονη πολιτιστική και κοινωνική πραγματικότητα ως διαμορφωτής της κοινής γνώμης και αναλυτής της σχέσης ηθικής και αισθητικής στο δημόσιο χώρο, συμβάλλει στη δημιουργία νοημάτων και στον εμπλουτισμό της δημόσιας σφαίρας, ενδυναμώνει τη δημοκρατία και συμβάλλει στη δημιουργία μιας πιο συμμετοχικής κοινωνίας (Mazzucotelli, 2011b).

B4. Η πολιτιστική στροφή στον αστικό σχεδιασμό

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, νέες παράμετροι και αλλαγές προσανατολισμού διαμόρφωσαν νέες συνθήκες σχεδιασμού πολιτιστικών πολιτικών και συνεισέφεραν στη συζήτηση γύρω από το ρόλο της τέχνης στο δημόσιο χώρο. Αρχικά, ενισχύθηκε η επιθυμία πολλών καλλιτεχνών και κριτικών τέχνης να παρέμβουν στην εκτεταμένη ιδιωτικοποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής και κυκλοφορίας έργων τέχνης που παρατηρήθηκε τη δεκαετία του 1980 σε συνδυασμό με την έκρηξη της αγοράς τέχνης, τον τρόπο λειτουργίας του θεσμού των δημόσιων επιχορηγήσεων και την αύξηση της παρουσίας εταιρικών πολιτικών στις εκθεσιακές πρακτικές. Προς την κατεύθυνση αυτή, αναδύθηκε η επιτακτική ανάγκη να δημιουργηθούν προγράμματα δημόσιας τέχνης ως αντιστάθμισμα στην κατ' επίφαση δημόσια τέχνη και τους ιδιωτικοποιημένους δημόσιους χώρους που προωθούνταν εκείνη την περίοδο από κρατικούς φορείς και την αγορά ακινήτων ως μοχλός αστικής ανάπλασης. Παράλληλα, σε πιο θεωρητικό επίπεδο, στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στη δεκαετία του 1980, στο πεδίο των μεταμοντέρνων καλλιτεχνικών πρακτικών, έλαβε χώρα η τάση της «κριτικής των οπτικών αναπαραστάσεων», μια τάση εξερεύνησης περισσότερο της δημόσιας παρά της ιδιωτικής φύσης της παραγωγής νοημάτων και της υποκειμενικότητας (Deutsche, 1992: 41). Ουσιαστικά, ο τρόπος αντιμετώπισης των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στο δημόσιο χώρο άλλαξε ριζικά μέσα στη δεκαετία του 1980, από τότε δηλαδή που άρχισε να αναπτύσσεται η άποψη ότι η δημόσια τέχνη μπορεί να συνεισφέρει θετικά στην αστική ανάπλαση και αναζωογόνηση του αστικού τοπίου σε συνδυασμό με την άποψη ότι η τέχνη δεν καταλαμβάνει μια αυτόνομη αισθητική σφαίρα αλλά αποτελεί τμήμα των υλικών σχέσεων και των διαδικασιών αναπαραγωγής της κοινωνίας (Hall & Robertson, 2001: 5).

Οι πολιτιστικές πολιτικές που αφορούν στη δημόσια τέχνη περνούν από διάφορες φάσεις μέχρι να φτάσουμε στο σήμερα. Το πρώτο κύμα τέτοιων πολιτικών λαμβάνει χώρα κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 όπου η δημόσια τέχνη χρησιμοποιείται σαν μέσο αισθητικής βελτίωσης του χώρου με έργα εύπεπτα και γενικώς αποδεκτά και με την πολιτεία να είναι χορηγός και αρωγός αυτής της προσπάθειας. Οι καλλιτέχνες που επιλέγονται, βρίσκονται σε απόλυτη σχεδόν ευθυγράμμιση με την επίσημη πολιτική για την τέχνη και τον πολιτισμό περιορίζοντας έτσι την καλλιτεχνική τους ελευθερία (Mazzucotelli, 2011b: 44-45). Το δεύτερο

κύμα, που έδωσε εξαιρετική ώθηση στη δημόσια τέχνη όπως είδαμε παραπάνω, συντελέστηκε τη δεκαετία του 1980. Σηματοδοτήθηκε από τη στροφή προς την άποψη ότι η τέχνη μπορεί να προσδώσει στο χώρο έναν πιο ανθρώπινο χαρακτήρα και συνοδεύτηκε από την ανάπτυξη στρατηγικών για την ενσωμάτωση καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στον αστικό σχεδιασμό και την προώθηση του πολιτιστικού τουρισμού. Σε αυτή τη φάση, το κράτος, ενισχύοντας οικονομικά τους καλλιτέχνες που είναι διατεθειμένοι να συνεργαστούν με τους θεσμούς, συμβάλλει στην ενίσχυση της τοπικής καλλιτεχνικής δημιουργίας θυσιάζοντας όμως τη δημιουργικότητα προκειμένου να πετύχει έναν επιθυμητό διακοσμητικό ρόλο για την τέχνη ή ακόνα, περιορίζοντας την καλλιτεχνική ελευθερία εισάγοντας την τέχνη σε επιχειρησιακά πλάνα και πολιτικές μάρκετινγκ (Mazzucotelli, 2011b: 46-47). Την ίδια περίοδο, επεκτείνονται οι καλλιτεχνικές υποδομές και οι πολιτιστικές δομές στις ΗΠΑ και στη Μ. Βρετανία και συνδέονται περισσότερο με τον δημόσιο τομέα με προγράμματα¹⁶ που αξιοποιούν την τέχνη σαν οικονομικό και κοινωνικό εργαλείο σε εθνικό και τοπικό επίπεδο (Hall & Robertson, 2001: 6). Στο τρίτο κύμα, που θα αναλυθεί διεξοδικότερα παρακάτω και αποτελεί την τάση που επικρατεί στις μέρες μας, η τέχνη προσανατολίζεται περισσότερο προς το δημόσιο συμφέρον λαμβάνοντας υπόψη τις ανάγκες των πολιτών. Τα προγράμματα δημόσιας τέχνης συνήθως υλοποιούνται με ιδιωτικές χορηγίες και φιλανθρωπίες και λιγότερο με κρατικούς πόρους, οι οποίοι είναι περιορισμένοι, ενώ οι καλλιτέχνες φαίνεται να επανακτούν το ρόλο της αντι-ιδεολογίας και της αντικουλτούρας λειτουργώντας ως η φωνή των τοπικών κοινοτήτων. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι τα περισσότερα προγράμματα αφορούν σε προσωρινούς πειραματισμούς μικρής διάρκειας και έχουν βραχυπρόθεσμα αποτελέσματα ως προς τον κοινωνικό τους αντίκτυπο (Mazzucotelli, 2011b: 49-50).

Ο ενισχυμένος ρόλος που καλείται να διαδραματίσει η τέχνη στον δημόσιο χώρο στα πλαίσια της πολιτιστικής στροφής στον αστικό σχεδιασμό είναι η χρήση της ως μηχανισμός θετικού εξευγενισμού, ανανέωσης και αναζωογόνησης του αστικού τοπίου. Το συγκεκριμένο μοντέλο αστικής ανάπτυξης περιλαμβάνει προγράμματα δημόσιας τέχνης, εγκαταστάσεων και καλλιτεχνικών υποδομών, που χρηματοδοτούνται από την τοπική αυτοδιοίκηση και άλλους

¹⁶ Χαρακτηριστικά είναι τα προγράμματα «Percent for Art» που αναπτύχθηκαν κυρίως στις ΗΠΑ. Αφορούν σε κρατικές αποφάσεις σύμφωνα με τις οποίες ορίζεται ένα ποσοστό χρημάτων που πρέπει να εξασφαλίζεται από μεγάλης κλίμακας επενδύσεις σε αναπτυξιακά έργα προκειμένου να χρηματοδοτηθεί η παραγωγή και η εγκατάσταση δημόσιων έργων τέχνης (Mazzucotelli, 2011b: 48).

κρατικούς φορείς, αποσκοπώντας κυρίως στη δημόσια κατανάλωση της τέχνης (Cameron & Coaffee, 2005: 40). Ειδικότερα, ασχολείται με τον οπτικό επαναπροσδιορισμό της αστικής εικόνας και ταυτότητας με την ανάπτυξη νέων γκαλερί τέχνης, μουσείων, πολιτιστικών κέντρων για τους επισκέπτες και προγραμματισμό φεστιβάλ και μπιενάλε (Hewitt, 2011: 22). Σε αυτή την περίπτωση, ο καλλιτέχνης συνδράμει με πολιτιστικό κεφάλαιο στη διαδικασία της αστικής αναζωογόνησης ενώ τα σχέδια αστικής ανάπλασης με άξονα πολιτιστικές πολιτικές στηρίζονται σε έννοιες όπως πρωτοβουλία, επιχειρηματικότητα, φαντασία και ανάληψη κινδύνου που δεν ταυτίζονται κατά κανόνα με δημόσιες διαδικασίες (Cameron & Coaffee, 2005: 53).

Η πολιτιστική στροφή στον αστικό σχεδιασμό επιδιώκει μια σειρά από επιθυμητά αποτελέσματα από την παρουσία της τέχνης στο δημόσιο χώρο. Συγκεκριμένα, στοχεύει στην ανάπτυξη κοινοτικού αισθήματος, ενίσχυση της κοινωνικής συνοχής και ανάπτυξη δικτύου διαπροσωπικών σχέσεων μέσα από τη διαμόρφωση και επικοινωνία αξιών όπως η κοινή ιστορία και ταυτότητα της κοινότητας, το κοινό παρελθόν και οι πολιτισμικές προσλαμβάνουσες, οι ανάγκες και προσδοκίες (Hall & Robertson, 2001: 10). Σε άμεση συνάρτηση, επιδιώκει την ανάπτυξη της αίσθησης του χώρου και του ανήκειν μέσα από τη μνημόνευση γεγονότων και πτυχών της τοπικής ιστορίας και την ανάπτυξη μιας αντίληψης μοναδικότητας και τοπικής παράδοσης, κυρίως με τη δημιουργία έργων που σχετίζονται άμεσα με συγκεκριμένο τόπο απευθυνόμενα στις ανάγκες των πολιτών (Hall & Robertson, 2001). Επιπλέον, οι πτυχές της κοινωνίας που προβάλλονται μέσα από τα δημόσια έργα τέχνης σφυρηλατούν και μια αστική ταυτότητα. Επίσης, με γνώμονα την επίτευξη πολιτισμικού πλουραλισμού, η πολιτιστική στροφή στον αστικό σχεδιασμό προσβλέπει στην αναχαίτιση του κοινωνικού αποκλεισμού μέσα από συμμετοχικά προγράμματα δημόσιας τέχνης που, με τη θεματολογία κι το περιεχόμενό τους, δίνουν βήμα σε διαφορετικούς πολιτισμούς και παραδόσεις (Hall & Robertson, 2001: 15). Παράλληλα, προσδοκάται η επίτευξη ενός παιδευτικού ρόλου της τέχνης στο δημόσιο χώρο αλλά και η προώθηση κοινωνικών αλλαγών με μια δημόσια τέχνη που θα λειτουργεί ως μέσο παραγωγής και επικοινωνίας συμβολικών νοημάτων, θα προκαλεί τις κατεστημένες εκδοχές της ιστορίας και τις κρατούσες αντιλήψεις και θα αναδεικνύει μέσα από τα έργα τέχνης τις κοινωνικές αντιφάσεις (Hall & Robertson, 2001: 17). Τέλος, πέραν της αισθητικής αναβάθμισης του αστικού περιβάλλοντος και της βελτίωσης των δημόσιων χώρων πολιτισμού και κοινωνικής αλληλεπίδρασης, η παρουσία της

δημόσιας τέχνης στο αστικό τοπίο επιδιώκει την ενίσχυση του αισθήματος ασφάλειας των πολιτών και τη μείωση του φόβου στο δημόσιο χώρο (Hall & Smith, 2005: 176).

Όπως γίνεται αντιληπτό, τα προγράμματα αστικής αναζωογόνησης έχουν ως κύριο σκοπό τη βελτίωση της αναγνωρισιμότητας και της προβαλλόμενης εικόνας της πόλης ως ενός ζωντανού οργανισμού με διεθνή κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, καινοτόμο και δημιουργικό περιβάλλον, υψηλή αισθητική ποιότητα του δομημένου περιβάλλοντος, έντονη πολιτιστική δράση και γενικότερα ξεχωριστή πολιτιστική ταυτότητα και ανώτερη ποιότητα ζωής (Κόνσολα, 2006: 109). Τα παραπάνω χαρακτηριστικά συνοψίζονται στην έννοια της *δημιουργικής πόλης*, που αναπτύχθηκε ταυτόχρονα με τις πολιτιστικές πολιτικές αστικής αναγέννησης, ως εργαλείο για μια νέα φαντασιακή σύλληψη της πόλης. Η νέα εικόνα της πόλης παρουσιάζεται σαν ένας συνδυασμός ψυχαγωγίας και βιομηχανίας ελεύθερου χρόνου με βασικό σκοπό την προσέλκυση πολιτιστικού τουρισμού και επισκεπτών στα θεάματά της με γνώμονα την κατανάλωση (Hewitt, 2011: 27). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι το ελκυστικό χαρακτηριστικό αυτών των πολιτιστικών πολιτικών έγκειται στο ότι άνοιξαν ένα νέο πεδίο επιχειρηματικών επενδύσεων που συνέβαλαν στην αναστροφή της καθοδικής πορείας πολλών μεταβιομηχανικών πόλεων¹⁷ (Hewitt, 2011: 25). Θεωρούνται, μάλιστα, η απάντηση στην κρίση που μάστιζε άλλοτε ένδοξες πόλεις και τοπία του μοντερνισμού και προωθούνται ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα ενισχυθεί η κατά τόπους συμμετοχική δημοκρατία και η κοινωνία των πολιτών (Stevenson, 2007: 165).

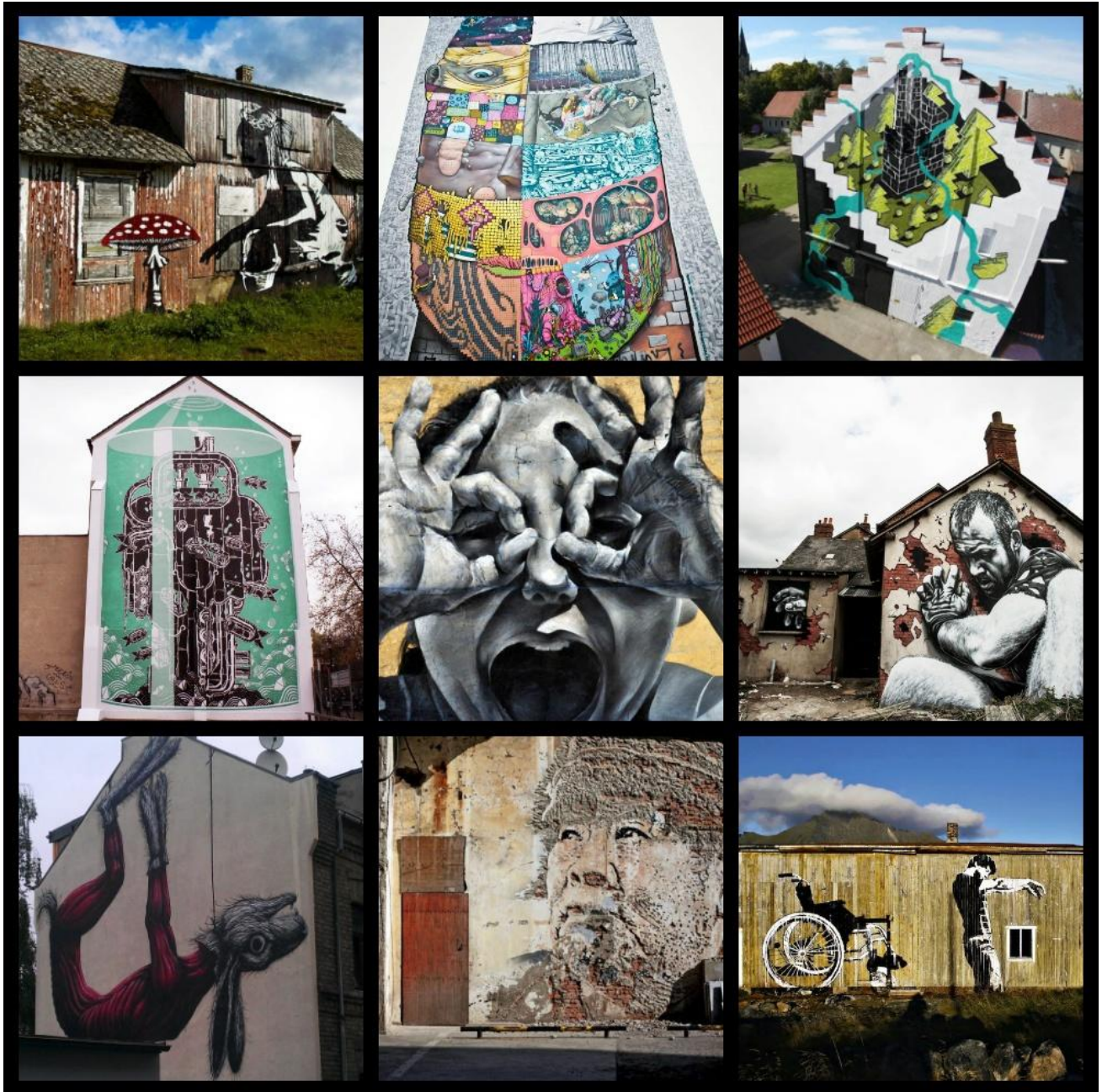
Ο αστικός σχεδιασμός με άξονα τον πολιτισμό δεν μπορεί να διαφύγει της κριτικής και της διερεύνησης των μειονεκτημάτων του. Αρχικά, διατυπώνεται η άποψη ότι κατευθύνεται κυρίως από τις επιταγές της αγοράς παρά από το δημόσιο συμφέρον και κατηγορείται ως αναποτελεσματικός και ακριβός σε σχέση με άλλες μορφές οικονομικής ανάπτυξης (Hewitt, 2011: 28). Εύλογα, λόγω της βαθιάς οικονομικής κρίσης, η αντίδραση των πολιτών στις, φαινομενικά ή πραγματικά, μεγάλες σπατάλες για προγράμματα δημόσιας τέχνης είναι έντονη. Τη στιγμή μάλιστα που προέχει η κάλυψη πιο σοβαρών κοινωνικών αναγκών, η δημόσια τέχνη

¹⁷ Στην Ευρώπη, η διάδοση της πολιτιστικής στροφής στον αστικό σχεδιασμό ενισχύθηκε με επιχορηγήσεις της Ευρωπαϊκής Ένωσης για αυτό το σκοπό αλλά και με την εγκαθίδρυση του θεσμού της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης. Επιτυχημένα παραδείγματα εφαρμογής αστικής αναζωογόνησης μέσα από πολιτιστικές πολιτικές σε ευρωπαϊκό επίπεδο αποτελούν η Γλασκώβη, το Μπιλμπάο, το Λίβερπουλ, η Βαρκελώνη, το Ρόττερταμ, το Δουβλίνο και το Αμβούργο (Hewitt, 2011: 26).

αντιμετωπίζεται ως πολυτέλεια και με καχυποψία (Doss, 1995: 21). Υπό αυτό το πρίσμα, οι επιχορηγούμενες από το κράτος εικαστικές παρεμβάσεις που παρουσιάζονται ως δημόσιο αγαθό για την κοινωνική ανακούφιση και βελτίωση της ποιότητας ζωής των ανθρώπων, καταλήγουν να γεννούν μια τέχνη ηγεμονική (Hewitt, 2011: 33) και τα επιβεβλημένα δημόσια έργα τέχνης να θεωρούνται προέκταση της ελίτ κουλτούρας που εκπροσωπούν οι επίσημοι καλλιτεχνικοί θεσμοί (Doss, 1995: 52). Παράλληλα, ο εξευγενισμός (*gentrification*¹⁸) αστικών περιοχών θεωρείται μια μορφή αποικιοκρατίας που ενισχύει τη συγκέντρωση καπιταλιστικού κεφαλαίου και εκτοπίζει τους κατοίκους με χαμηλότερα εισοδήματα έξω από τους αστικούς θύλακες, οι οποίοι καταλαμβάνονται τώρα από άλλες κοινωνικές ομάδες οδηγώντας στην απώλεια της αυθεντικότητας του τόπου (Cameron & Coaffee, 2005: 44). Τέλος, η χρήση πολιτιστικών πολιτικών για τη διαμόρφωση συγκεκριμένων αστικών ταυτοτήτων από την πλευρά της εξουσίας δέχεται κριτική ως εργαλείο χειραγώγησης και διαχείρισης της κοινής γνώμης από τις δυνάμεις εξουσίας, όπου το κοινό μετατρέπεται σε παθητικό δέκτη του πολιτισμού παρά σε διαμορφωτή του (Hewitt, 2011: 25).

¹⁸ Ο όρος *gentrification* χρησιμοποιείται με αρνητική χροιά και αφορά στην εκδίωξη του προϋπάρχοντος πληθυσμού από μια πρώην υποβαθμισμένη και νυν αναβαθμιζόμενη αστική περιοχή και την εισδοχή νέου πληθυσμού ανώτερου κοινωνικού και οικονομικού επιπέδου. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται κυρίως στις υποβαθμισμένες περιοχές του κέντρου μεγάλων πόλεων, όπου οι νέοι κάτοικοι είναι καλλιτεχνικά και «εναλλακτικά» στρώματα ανώτερων στρωμάτων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το Σόχο στη Νέα Υόρκη και τα Dockland στο Λονδίνο. Στην ελληνική περίπτωση, φαινόμενα *gentrification* παρατηρούνται στις περιοχές του Μεταξουργείου, του Ψυρρή ή του Κεραμεικού στην Αθήνα (Stevenson, 2007: 133).

Κεφάλαιο Γ: Οπτικός πολιτισμός και δημόσιος χώρος



Γ1. Ο δημόσιος χώρος όπως έχει διαμορφωθεί σήμερα

Η συζήτηση γύρω από το δημόσιο χώρο και το αίτημα διεκδίκησής του είναι ένα θέμα πάντα επίκαιρο, κυρίως για τις μητροπόλεις του δυτικού κόσμου που αλλάζουν συνεχώς με γρήγορους ρυθμούς. Μέσα σε αυτή τη συνεχή ροή των πόλεων, ο δημόσιος χώρος κάθε άλλο παρά ουδέτερος είναι (Irvine, 2012: 8). Αντιθέτως, αποτελεί ένα πεδίο σύγκρουσης παρά αρμονίας (Deutsche, 1992: 39). Αυτό συμβαίνει γιατί, έτσι όπως διαμορφώνεται εν πολλοίς το αστικό τοπίο, το αιώνιο ερώτημα σε ποιον ανήκει η πόλη καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο δημόσιος χώρος ανήκει στον καθένα και σε κανένα. Ποιος είναι όμως ο δημόσιος χώρος; Στη βιβλιογραφία περιγράφεται ως ο τόπος όπου η οικονομική δραστηριότητα δεν είναι υποχρεωτική, η αυθόρμητη αλληλεπίδραση είναι δυνατή και ο εγγενής πλουραλισμός και η διαφορετικότητα εντός της κοινωνίας είναι στοιχεία αποδεκτά και ιδανικά ενθαρρύνονται. Στον αντίποδα, υπάρχει ο ιδιωτικός χώρος που προσδιορίζεται από εμπόδια εισόδου και στον οποίο η νόμιμη πρόσβαση εναπόκειται αποκλειστικά στην άδεια του ιδιοκτήτη ή των μηχανισμών ελέγχου του χώρου (Block, 2007: 3). Στο μεσοδιάστημα, καθώς ο δημόσιος χώρος συρρικνώνεται, εμφανίζεται ένα νέο υβρίδιο, αυτό του κοινόχρηστου χώρου ή του χώρου δημόσιας πρόσβασης, όπως είναι π.χ. τα εμπορικά κέντρα ή οι σταθμοί των μέσων μαζικής μεταφοράς, όπου το δημόσιο μετατρέπεται σε ένα πεδίο εκδήλωσης μιας αναγνωρίσιμης και πιστοποιήσιμης ταυτότητας. Στους χώρους αυτούς, η πρόσβαση επιτρέπεται με συγκεκριμένα πρωτόκολλα χρήσης και συμμόρφωσης, αποκλείοντας τους ανεπιθύμητους σύμφωνα με τις πεποιθήσεις και τα συμφέροντα του εκάστοτε φορέα εξουσίας (Σταυρίδης, 2010: 20).

Η θεωρητική σκέψη γύρω από την πόλη, τους χρήστες της και τη διεκδίκηση του δημόσιου χώρου παρέχει πλούσιο υλικό περιγραφής και προβληματισμού για τα όσα συμβαίνουν στη δημόσια σφαίρα. Ο Henri Lefebvre, με τη μνημειώδη φράση του «το δικαίωμα στην πόλη» προσπάθησε να εκφράσει μια αντίληψη για την πόλη ως ένα πεδίο, όχι ανταλλακτικής αξίας και οικονομικών συναλλαγών, αλλά χρήσης, συνάντησης, διαφορετικότητας και παιχνιδιού (Dickens, 2008: 483) υποστηρίζοντας ότι ο χώρος διαμορφώνεται από την κοινωνική δραστηριότητα παράγοντας πολλαπλά μηνύματα για τους χρήστες του (Holman, 1997: 129). Διερευνώντας την παραγωγή νοημάτων, ο Roland Barthes πρότεινε την προσέγγιση της πόλης

και του αστικού φαινομένου ως πολιτισμικά κείμενα¹⁹ που μπορούν να προσφέρουν διαφορετικές αφηγήσεις, να βιωθούν και να γεννήσουν εκατομμύρια προσωπικές αναγνώσεις και ερμηνείες (Stevenson, 2007: 104). Η θεωρία της περιπλάνησης και ο παραλληλισμός του κατοίκου της πόλης με τον πλάνητα (flaneur)²⁰ του Walter Benjamin επιστρατεύονται ως μεθοδολογία ανάγνωσης του αστικού κειμένου και ως τρόπος ανακάλυψης των κοινωνικών νοημάτων που εμπεριέχονται στο αστικό τοπίο (Stevenson, 2007: 219). Το περπάτημα, ως δραστηριότητα και ταυτόχρονα ως μεταφορά, αποτελεί κεντρική έννοια και στο έργο του γάλλου θεωρητικού Michel de Certeau, σύμφωνα με τον οποίο οι δρόμοι της πόλης, μέσα από τη χρήση και τις διαδρομές των κατοίκων της, γίνονται ένας σημαντικός τόπος όπου αναπτύσσονται τακτικές αντίστασης από τα κάτω προς τα πάνω (Stevenson, 2007: 178).

Πως, λοιπόν, έχει διαμορφωθεί ο δημόσιος χώρος σήμερα; Το αστικό τοπίο αποκτά όλο και περισσότερο τη φύση ενός χώρου εμπορικής εκμετάλλευσης που είναι διαπραγματεύσιμος μόνο με οικονομικούς όρους (Ανδριωτάκης, 2005: 43). Η θεμελιώδης ανάγκη εξασφάλισης της απρόσκοπτης κυκλοφορίας και ροής μέσα στην πόλη εξορίζει από το αστικό περιβάλλον τα στοιχεία της έκπληξης και του παιχνιδιού και καθιστά το δημόσιο χώρο απολύτως ρευστό, εύπλαστο, εφήμερο και αενάως εναλλασσόμενο (Bauman, 1992: 175). Με εμφανείς τις τάσεις συρρίκνωσης στο δημόσιο χώρο, λόγω της αυξανόμενης ιδιωτικοποίησης και ομογενοποίησης του, το άτομο αποσυνδέεται και απομονώνεται από το αστικό περιβάλλον και εξωθείται στην απόρριψη ανάπτυξης κοινωνικών δεσμών έξω από τα πλαίσια της καταναλωτικής δραστηριότητας και του φόβου (Block, 2007: 3). Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του

¹⁹ Σύμφωνα με τους Duncan και Duncan, το πολιτισμικό κείμενο νοείται ως ένας χώρος στον οποίο υπάρχει ένα σύνολο συμβόλων, η διαπλοκή των οποίων δημιουργεί συνεχώς πολλαπλά νοήματα. Πρόκειται για μια πρακτική σημασιοδότησης που καταργεί τη διάκριση μεταξύ γραφής και ανάγνωσης, παραγωγής και κατανάλωσης. Ένα κείμενο δεν καταλαμβάνει χώρο με την έννοια που το κάνει ένα βιβλίο στο ράφι της βιβλιοθήκης, αλλά αποτελεί το ίδιο ένα πεδίο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα διαδικασίες παραγωγής και σημασιοδότησης (Stevenson, 2007: 102).

²⁰ Η έννοια του πλάνητα των πόλεων (flaneur) είναι μια λογοτεχνική κατασκευή του 19^{ου} αιώνα. Ο ποιητής ή ο καλλιτέχνης της εποχής ήταν πάνω από όλα περιπατητής. Ένας ερασιτέχνης «ντετέκτιβ των δρόμων» που περνούσε το χρόνο του τριγυρνώντας άσκοπα, φαινομενικά απρατήρητος, στους χώρους της αναδυόμενης νεωτερικής πόλης του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στις στοές που πρόσφατα είχαν κατασκευαστεί στο Παρίσι. Ο πλάνης δεν παρατηρούσε απλώς την αστική ζωή αλλά η περιπλάνησή του γινόταν ένας τρόπος ανάγνωσης των αστικών κειμένων (Stevenson, 2007, 106-107).

αστικού πανοράματος είναι ο κατακλυσμός του από εικόνες παντός είδους, με τα στοιχεία της εμπορικής επικοινωνίας και της διαφήμισης να αποτελούν κυρίαρχο συστατικό από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Οι σύγχρονες κοινωνίες πάσχουν από τη «φρενίτιδα της εικόνας», όπως περιέγραψε εύστοχα ο Baudrillard την ικεσία και αδηφαγία για εικόνες, που αυξάνεται με μια υπέρμετρη αναλογία ώστε οι εικόνες να καθίστανται το πραγματικό σεξουαλικό αντικείμενο, το αντικείμενο της επιθυμίας του κατοίκου της πόλης (Baudrillard, 1991: 49). Άλλωστε είναι φανερό ότι, μέσα στον «θόρυβο» των εικόνων, σήμερα καταναλώνουμε περισσότερα οπτικά μηνύματα παρά προϊόντα. Για το θέμα αυτό και πάλι ο Baudrillard διατυπώνει την άποψη ότι «αυτό που βιώνουμε σήμερα είναι η απορρόφηση όλων των δυνητικών τρόπων έκφρασης σε αυτόν της διαφήμισης» (Irvine, 2012: 21).

Στα χρόνια της μεγαλούπολης του 21^{ου} αιώνα, ο καταιγισμός ερεθισμάτων παράγει το φαινόμενο του μπλαζέ, του κορεσμένου πολίτη που εμφανίζεται δυσκίνητος να αντιδράσει σε νέες εντυπώσεις (Μουτσόπουλος, 2011: 30). Ταυτόχρονα όμως, γεννά και τη στάση του κατοίκου της πόλης σε διαρκή υπερδιέγερση, ο οποίος προσπαθεί να ανταποκριθεί σε μια ρευστή αστική καθημερινότητα που ζητά κατά περίπτωση διαφορετικές συμπεριφορές (Σταυρίδης, 2010: 30). Παράλληλα, η αξίωση για διατήρηση της αυτονομίας και της ατομικότητας οδηγεί στην απομόνωση του ατόμου στα ιδιωτικά του συμφέροντα και σε μια γενικότερη απάθεια για το δημόσιο χώρο και τα διακυβεύματά του (Μουτσόπουλος, 2011). Ενώ, λοιπόν, η δράση είναι αυτή που κατεξοχήν δίνει ζωή στο χώρο εισάγοντας τη μεταβολή και την κίνηση στην εγκαθιδρυμένη οργάνωσή του (Σταυρίδης, 2010: 55), ο κάτοικος της πόλης μετατρέπεται με τα σημερινά δεδομένα σε καταναλωτή χώρων προσχεδιασμένων και μορφοποιημένων από άλλους (Missinformation, 2011: 106). Επομένως, όσο η παιδεία για τη δημόσια σφαίρα παραμένει σημαντικά υποβαθμισμένη, τόσο ο πολίτης αισθάνεται ανοίκεια και απειλητικά στην επικράτειά της, αλλοτριώνεται και υποβαθμίζεται σε παθητικό δέκτη (Ανδριωτάκης, 2005: 30). Σχετικά με την παρουσία του ατόμου στο δημόσιο χώρο, ο Bauman αναφέρει χαρακτηριστικά: «είμαστε όλοι μπλεγμένοι σε ένα συνεχές που εκτείνεται ανάμεσα στους πόλους του τέλειου τουρίστα και του αθεράπευτου πλάνητα, και τα αντίστοιχα μέρη μας ανάμεσα στους δύο πόλους είναι σχεδιασμένα σύμφωνα με το βαθμό ελευθερίας που κατέχουμε όταν επιλέγουμε τα δρομολόγια της ζωής μας» (Bauman, 2002: 179).

Οι επιταγές του μοντερνισμού όσο αφορά στην εμφάνιση του αστικού τοπίου δίνουν έμφαση στην τάξη, τη συμμετρία, την αποτελεσματικότητα και την αρμονία (Armstrong, 2005) ενώ,

για λόγους διατήρησης του status quo, οι δημόσιες επιφάνειες πρέπει να διατηρούνται καθαρές και αμόλυντες από ανθρώπινα χέρια (Ανδριωτάκης, 2005: 38). Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται η δημόσια αισθητική αντικατοπτρίζει σαφείς πολιτικές επιλογές ενώ ο εγκλεισμός της τέχνης στους τοίχους των μουσείων και των γκαλερί τοποθετεί μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία, που την αποκόπτει από την κοινωνική ζωή και εξουδετερώνει τον κοινωνικό της χαρακτήρα (Deutsche, 1992: 46). Ωστόσο, γίνεται αντιληπτό ότι οι πόλεις σήμερα είναι εξαιρετικά ετερογενείς και πολυπολιτισμικές για να λειτουργούν υπό το πρίσμα μιας ενιαίας επιβεβλημένης κουλτούρας (Holman, 1997: 127) αφενός, αφετέρου οι αξίες που οδηγούν στην απόλαυση της τέχνης χρειάζεται να ενσωματώνονται στο σύστημα των κοινωνικών σχέσεων²¹ (Freeland, 2005: 96). Επομένως, στον αστικό καμβά εύλογα αποτυπώνονται τόσο οι επικρατούσες αντιλήψεις της κοινωνίας όσο και οι αμφισβητήσεις της. Προς αυτή την κατεύθυνση, την ώρα που η επίσημη κρατική ή εμπορική επικοινωνία κατακλύζει τις δημόσιες οθόνες, εμφανίζονται φωνές από την αντίπερα όχθη που προσπαθούν να παρεισφρήσουν με δημιουργικότητα και ευρηματικότητα στον αστικό οπτικό πολιτισμό, χαράσσοντας τα δικά τους πολιτισμικά ίχνη στους τοίχους της πόλης και επαναδιεκδικώντας το δημόσιο χώρο.

Γ2. Η τέχνη του δρόμου στο δημόσιο χώρο

«The way I look at the landscape is forever changed because of street art.»

Shepard Fairey

Στα χρόνια του μεταμοντερνισμού, η έννοια της αισθητικής και στυλιστικής ομοιομορφίας υποχώρησε κάτω από την πίεση του πολιτισμικού πλουραλισμού ενώ παράλληλα, οι ανεπίσημες μορφές τέχνης στο δημόσιο χώρο αναδύονται σαν ένα νέο μέσο ερμηνείας του (Block, 2007: 6). Η περιπλάνηση στους δρόμους της πόλης μπορεί να καταστήσει εύκολα

²¹ Πάνω σε αυτό θέμα, ο John Dewey αναφέρει: «Η εχθρότητα ως προς τη σύνδεση των καλών τεχνών με τις κανονικές διαδικασίες της ζωής είναι ένα θλιβερό ακόμη και τραγικό σχόλιο για τη ζωή όπως αυτή βιώνεται συνήθως. Μόνο επειδή η ζωή είναι συνήθως τόσο μίζερη, απογοητευτική, στάσιμη ή επαχθής, γίνεται αποδεκτή η ιδέα ότι υπάρχει κάποιος εγγενής ανταγωνισμός μεταξύ της διαδικασίας του να ζει κανείς κανονικά αφενός και της δημιουργίας και της απόλαυσης των έργων αισθητικής τέχνης αφετέρου. Τελικά, μολονότι το «πνευματικό» και το «υλικό» είναι διαχωρισμένα και τοποθετημένα αντιθετικά το ένα στο άλλο, πρέπει να υπάρξουν συνθήκες μέσω των οποίων το ιδανικό να είναι ικανό να ενσαρκωθεί και να πραγματοποιηθεί» (Freeland, 2005: 96).

αντιληπτά τα πολιτισμικά ίχνη της τέχνης του δρόμου στο δημόσιο χώρο. Η πόλη, ως μηχανή παραγωγής πληροφοριών και ως ανεξάντλητη πηγή γοητείας και έμπνευσης (Stevenson, 2007: 178), μετουσιώνεται σε καμβά για τα έργα του δρόμου, που βρίσκονται παντού, σε μια χαλαρή συγκατοίκηση με τις ζωές των ανθρώπων, εμπλουτίζοντας την καθημερινότητά τους με χρώμα και αισθητική. Ταυτόχρονα, η τέχνη του δρόμου, ως ένα από τα ελάχιστα εναπομείναντα ανθρώπινα ίχνη του αστικού ιστού, αποτελεί, κατά μία έννοια, στις μέρες μας το «υποχρεωτικό κόσμημα» της μεταμοντέρνας πόλης (Suteu & Neagoe, 2008: 24) αλλά και τον πιο συνηθισμένο τρόπο ερμηνείας του δημόσιου χώρου και των εγγενών συγκρούσεών του (Klein, 2012). Σε πείσμα των επιταγών του μοντερνισμού για καθαρούς τοίχους, η ανατρεπτική διάσταση της τέχνης του δρόμου επιδιδόμενη σε ένα «εικαστικό αντάρτικο των πόλεων», όπως εύστοχα το περιγράφει ο Μανώλης Ανδριωτάκης στο βιβλίο του *Σχέδια Πόλης*, επιμένει να ζωγραφίζει το αστικό περιβάλλον προσπαθώντας να το επαναπροσδιορίσει (Ανδριωτάκης, 2005: 8). Θα έλεγε κανείς ότι η τέχνη του δρόμου διαρρηγνύει την οπτική τάξη του αστικού τοπίου εισάγοντας σε αυτό τη διάσταση του παιχνιδιού και της έκπληξης και διαταράσσει την κοινώς αποδεκτή αισθητική προσφέροντας ένα νέο τρόπο προσέγγισης στην παιδαγωγική και στην κοινωνικοποίηση του βλέμματος του θεατή (Austin, 2010: 44).

Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η ένθεση έργων τέχνης στο δημόσιο χώρο είναι πρωτίστως μια πολιτική χειρονομία. Εναντία στην καπιταλιστική ηγεμονία της διαφήμισης στο αστικό περιβάλλον, η τέχνη του δρόμου, με την παράνομη και ανυπόταχτη φύση της, συνιστά μια μορφή μη βίαιης πολιτικής ανυπακοής στο δημόσιο χώρο (Irvine, 2012: 8), ένα κοινό εκφραστικό μέσο για τους πολίτες και μια μορφή σιωπηρής και προσωπικής αντίστασης (Suteu & Neagoe, 2008: 23). Τα ίχνη που χαράσσει στους τοίχους της πόλης το αντάρτικο της τέχνης επιχειρούν την προσέλκυση της προσοχής και την εκκίνηση μιας δημόσιας αντιπαράθεσης γύρω από την κατάληψη του αστικού οικοσυστήματος από εξουσιοδοτημένα συμφέροντα που κάθε άλλο παρά δημοκρατικά λειτουργούν (Austin, 2010: 38). Προς αυτή την κατεύθυνση, πέρα από τον εμπλουτισμό του οπτικού πολιτισμού και της αισθητικής της πόλης, η τέχνη του δρόμου εισβάλλει στον αστικό ιστό ως τακτική επανιδιοποίησης του δημόσιου χώρου, για να θυμηθούμε τα λόγια του Γάλλου θεωρητικού Michel de Certeau, που αποπειράται να αποσυντονίσει και να παρακάμψει τους κυρίαρχους μηχανισμούς ελέγχου και εξουσίας που παράγει η οργάνωση του χώρου (Γκινοςάτης, 2011). Ως ένα είδος πολιτισμικού hacking, η τέχνη του δρόμου εισέρχεται λαθραία στο δημόσιο χώρο προσφέροντας μια νέα

διαλεκτική του βλέμματος πέρα από προκατασκευασμένες οπτικές γωνίες και ένα κόμβο σκέψης και προβληματισμού γύρω από τις συνθήκες ζωής στην αστική καθημερινότητα (Γκινοςάτης, 2011: 56). Αντιστεκόμενη, λοιπόν, στη αποξένωση του ατόμου από την πόλη και με γνώμονα τη θέση «ο πολιτισμός πλέον γράφεται στους τοίχους», η τέχνη του δρόμου ανοίγει νέες προοπτικές για το δημόσιο χώρο, ο οποίος αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα νέο *salon* τέχνης όπου μπορούν να ανταλλάγουν ιδέες ελεύθερα, μακριά από την επίδραση της εμπορικής δραστηριότητας (Armstrong, 2005).

Οι καλλιτεχνικές εικόνες που παρουσιάζονται στο δημόσιο χώρο, συνήθως σε προσεκτικά επιλεγμένες τοποθεσίες και σε άμεσο διάλογο με το πλαίσιο αναφοράς τους, πέρα από μια μορφή αντίστασης στην παρωχημένη αστική καθημερινότητα, προχωρούν και σε μια σειρά πολιτικών διεκδικήσεων στη δημόσια σφαίρα. Σε μια προσπάθεια ανατροπής της εικόνας των πόλεων ως «τόπων πένθους αλλοτινών τρόπων ζωής» κατά τον Baudrillard (Armstrong, 2005), οι καλλιτεχνικές πρακτικές και η φαντασία των δρόμων εναντιώνονται στις ετεροκαθορισμένες χρήσεις του δημόσιου χώρου και τον διεκδικούν, επιδιώκοντας τον επαναπροσδιορισμό, την επαναδιαπραγμάτευση και την επανοικειοποίησή του από τους πολίτες με όρους κοινότητας, συλλογικότητας και ευθύνης. Επιπλέον, η τέχνη του δρόμου προκαλεί και αμφισβητεί τις θεμελιώδεις για την καπιταλιστική κοινωνία έννοιες του εμπορεύματος και της ατομικής ιδιοκτησίας προσφέροντας μια εναλλακτική διέξοδο στις ψευδο-ανάγκες και ψευδο-επιθυμίες που γεννά η πόλη-θέαμα (Block, 2007: 13). Η θεματολογία και το περιεχόμενο των έργων στο δρόμο αρθρώνουν πολιτικό λόγο με ακτιβιστική διάθεση καθιστώντας σαφές στα ετερόκλητα κοινά τους ότι οι συνθήκες ζωής και τα κοινωνικά προβλήματα της πόλης διαμορφώνουν εν πολλοίς την ύπαρξη και τη λειτουργία της σύγχρονης τέχνης παρά είναι ξένα προς αυτήν (Deutshe, 1992: 42). Με τη χρήση μιας οπτικής γλώσσας που επικοινωνεί τα ιδανικά της ελευθερίας και της δυνατότητας αυτό-έκφρασης, οι καλλιτέχνες του δρόμου παρεμβαίνουν στο δημόσιο χώρο για να ενοχλήσουν το βλέμμα και να ανακόψουν τον καθιερωμένο τρόπο θέασης και ανάγνωσης της αστικής αφήγησης αμφισβητώντας την καθολική αλήθεια και το γενικό δίκαιο ως ψευδαισθήσεις (Foucault, 2002: 328). Επομένως, παραφράζοντας τον Foucault, ο πολιτικός λόγος της τέχνης του δρόμου, ένας λόγος κριτικός και έντονα μυθολογικός, λειτουργεί ως εργαλείο αντιστροφής των παραδοσιακών αξιών ερμηνείας και κατανόησης του κόσμου και αποτελεί τη φλόγα της

λαϊκής αντεκδίκησης στο μόνιμο πόλεμο που διαδραματίζεται μέσα στην κοινωνία (Foucault, 2002: 330).

Αντλώντας έμπνευση από όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής και την αρχιτεκτονική του αστικού τοπίου, οι καλλιτέχνες του δρόμου αναπτύσσουν μια μοναδική ικανότητα επιλογής του κατάλληλου χωρικού πλαισίου για την αποτύπωση του εικαστικού τους ίχνους στο δομημένο περιβάλλον προκειμένου να επικοινωνήσουν με το θεατή και να νοηματοδοτήσουν την πόλη. Ο ίδιος ο θεατής εξοικειώνεται με τη διαδεδομένη παρουσία καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων στους τοίχους της πόλης, που του προσφέρουν τη δυνατότητα να απολαύσει άμεσα, να επηρεαστεί, να σκεφτεί και να βιώσει την τέχνη στην καθημερινότητά του. Η τέχνη του δρόμου, χωρίς άδεια, αυθεντική και αυθόρμητη, ενυπάρχει στο δημόσιο χώρο συνδιαλεγόμενη με τη νόμιμη δημόσια σφαίρα (Austin, 2010: 40) και επιστρατεύει την εικονογραφική της αισθητική για να τοποθετείται καταλλήλως στο δημόσιο χώρο ανάμεσα στο οπτικό πανόραμα της επίσημης αστικής επικοινωνίας συγκαλύπτοντας τις ανατρεπτικές της προθέσεις (Dickens, 2008: 482). Πρόκειται για ένα ριζοσπαστικό και κριτικό τρόπο επανασύνταξης του αστικού κειμένου με δημιουργικότητα, ευρηματικότητα και αισθητική (Dickens, 2008: 488). Τα λόγια τους Βασίλη Ραφαηλίδη από το βιβλίο του *Στοιχειώδης Αισθητική* για την παρουσία και το ρόλο της τέχνης του δρόμου στο δημόσιο χώρο αντηχούν τόσο ταιριαστά: «Το εκπληκτικό με τη λεγόμενη «μικρή τέχνη» είναι πως αρνείται να προσφέρει παραμυθίες και όταν χρειάζεται γίνεται σκληρή και ανελέητη. Και πιο προσγειωμένη από τη λεγόμενη «μεγάλη τέχνη» που αγαπάει πολύ τις παραμυθίες έτσι που δημιουργεί εύκολα υπαρξιακά άλλοθι. Η μικρή τέχνη μας βάζει συνέχεια τρικλοποδιές με το χιούμορ της και την έλλειψη σοβαροφάνειας» (Ραφαηλίδης, 1992: 98).

Γ3. Η δημόσια τέχνη στο δημόσιο χώρο

Αν η τέχνη του δρόμου, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, αρθρώνει πολιτικό λόγο και προχωρά σε πολιτικές διεκδικήσεις στη δημόσια σφαίρα, το πολιτικό στοιχείο στη δημόσια τέχνη φτάνει στην ουσία της, αφού αποτελεί πολιτική επιλογή του κράτους που αφορά στη παρέμβαση της πολιτείας για τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου. Άλλωστε, ως αποτέλεσμα περίπλοκων διαδικασιών λήψης αποφάσεων, η δημόσια τέχνη κάθε άλλο παρά ουδέτερη πολιτικά πράξη μπορεί να θεωρηθεί εφόσον επιλέγει τι ακριβώς και με ποιο τρόπο θα εκτεθεί στο δημόσιο χώρο, ποιοι θα αποκλειστούν από τη νέα εικόνα που προσδοκά για την πόλη

καθώς επίσης τι θα διατηρηθεί στη συλλογική αστική μνήμη και τι θα καταδικαστεί στη λήθη. Με αυτή την έννοια, η ένθεση έργων τέχνης στο δημόσιο χώρο μπορεί να θεωρηθεί κρατική πολιτιστική προπαγάνδα (Block, 2007: 4) δεδομένου ότι, κατά κανόνα, το κράτος και οι επίσημοι θεσμοί διαμορφώνουν το τι θεωρείται καλλιτεχνικά σημαντικό και ιστορικά αποδεκτό από το κοινό (Armstrong, 2005). Επιπλέον, στη βάση μιας αναπτυξιακής λογικής για αισθητική, πολιτισμική και οικονομική αναβάθμιση αστικών θυλάκων, η εμπειρία της αστικής αναζωογόνησης έχει δείξει επανειλημμένως ότι ο τρόπος που χρησιμοποιείται ο πολιτισμός για την αναγέννηση μιας πόλης μπορεί να οδηγήσει σε κοινωνικές διακρίσεις που εντείνουν τα εγγενή προβλήματα της καθημερινής ζωής των κατοίκων (Sharp *et al*, 2005: 1002). Πολιτισμός για ποιον επομένως; Μπορεί η πόλη, και η δημόσια τέχνη κατ' επέκταση, να αποτελέσουν ένα πεδίο συνεκκώνησης των διαπολιτισμικών αφηγήσεων που κατοικούν στο αστικό περιβάλλον;

Θεωρητικά, ο ρόλος της δημόσιας τέχνης είναι να επηρεάσει και να αγγίζει το κοινό, να εγείρει πάθη κατά την ενατένισή της, να αποσπάσει απαντήσεις, να εκπλήξει, να ταρακουνήσει το θεατή και να ενεργοποιήσει την κριτική του αντίληψη για το άμεσο φυσικό περιβάλλον του αλλά και για το τι μπορεί να υπάρχει πέρα από αυτό (Block, 2007: 5). Ο δημόσιος χώρος, με τη ρευστότητα, την αβεβαιότητα και τη διαρκή κίνηση που χαρακτηρίζει τις συνεχώς εναλλασσόμενες δημόσιες επιφάνειες, απαιτεί μια ιδιαίτερη δυναμική για τα έργα τέχνης ώστε να αντανakλούν τις προσδοκίες, τα όνειρα και τις επιθυμίες που ενυπάρχουν σε αυτόν και να επιτυγχάνουν ένα σημαντικό αντίκτυπο στον κόσμο (Block, 2007: 19). Στην ανοιχτή πόλη, η επαφή με τα έργα τέχνης γίνεται «υποχρεωτική» με την έννοια ότι ο περιπλανώμενος θεατής πέφτει πάνω τους μη μπορώντας εύκολα να τα αποφύγει. Φυσικά, η απόλαυση της δημόσιας τέχνης από το κοινό δεν τυγχάνει καθολικής αποδοχής, ούτε εκτιμάται με τον ίδιο τρόπο από το σύνολο των θεατών καθώς ζητήματα γούστου, προσωπικών προτιμήσεων, ικανότητας κριτικής πρόσληψης και διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών ανάγονται σε εξαιρετικής σημασίας παράγοντες για την επαφή με τα έργα τέχνης στο δημόσιο χώρο (Sharp *et al*, 2005: 1001).

Ο δημόσιος χώρος αποκομίζει σημαντικά οφέλη από την παρουσία της δημόσιας τέχνης σε αυτόν. Αρχικά, συντελεί στην αισθητική αναβάθμιση της εικόνας της πόλης και στη βελτίωση του αστικού αρχιτεκτονικού σχεδιασμού είτε εξαιτίας αυτής καθεαυτής της παρουσίας της τέχνης είτε μέσω της ανάμειξης καλλιτεχνών στη σχεδιαστική διαδικασία. Σε συνδυασμό με το παραπάνω, τα έργα δημόσιας τέχνης δημιουργούν μια «αύρα» ποιότητας, μοναδικότητας και

διαφορετικότητας του χώρου και ταυτόχρονα, επιτελούν έναν προωθητικό ρόλο για την πόλη προσφέροντας φωτογραφικά στιγμιότυπα που κυκλοφορούν μέσα από τα τοπικά, εθνικά και διεθνή μέσα ενημέρωσης. Εικάζεται ότι η δημόσια τέχνη συνεισφέρει έμμεσα στην επίλυση κοινωνικών, οικονομικών και περιβαλλοντικών προβλημάτων, αναδεικνύει την τοπική ιδιαιτερότητα, προσελκύει επενδύσεις, συμβάλλει στην ανάπτυξη πολιτιστικού τουρισμού, αυξάνει το βαθμό χρήσης των ανοιχτών δημόσιων χώρων και μειώνει τα φαινόμενα παρακμής και βανδαλισμού (Hall & Robertson, 2001: 7).

Όπως κάθε τι που λαμβάνει χώρα στη δημόσια σφαίρα, έτσι και η δημόσια τέχνη συχνά γίνεται αντικείμενο κριτικής. Αυτό συμβαίνει διότι οι πολιτικές προθέσεις και η παραγόμενη εικονογραφία δεν ανταποκρίνονται απαραίτητα στις προσδοκίες ενσωμάτωσης της δημόσιας τέχνης στην αστική καθημερινότητα των ανθρώπων ενώ συνήθως, λίγες φωνές γίνονται αποδεκτές στο δημόσιο διάλογο με τη φωνή της πλειοψηφίας του κοινού της δημόσιας τέχνης να είναι στις περισσότερες των περιπτώσεων παντελώς απύσχα (Hall & Robertson, 2001: 19). Συναφής είναι και η κριτική που ασκείται για τη σχέση της δημόσιας τέχνης με το θεσμό της εταιρικής χορηγίας που προάγει τη διάκριση και τον αποκλεισμό εντός της κοινωνίας σύμφωνα με τις επιταγές και τα συμφέροντα των εταιρικών πολιτικών. Επιπρόσθετα, αντιμέτωπη με γραφειοκρατικές διαδικασίες και σε συνδυασμό με το φόβο αρνητικής αντίδρασης από τους πολίτες και τα ΜΜΕ και την προσπάθεια να ικανοποιήσει όλους τους διαφορετικούς διεκδικητές του δημόσιου χώρου, η δημόσια τέχνη χρεώνεται με αποτυχία να παρέμβει αποτελεσματικά και καταλυτικά στη διαδικασία αστικής ανάπτυξης. Παράλληλα, κατηγορείται ότι παράγει έργα τυφλά και άτολμα που δεν προσφέρουν ούτε κάποια αισθητική ή κοινωνική τομή ούτε κάποια καλλιτεχνική πρόκληση στο αστικό τοπίο. Η αμερικανίδα κριτικός Patricia Philips περιγράφει τη δημόσια τέχνη ως «τέχνη ελάχιστου κινδύνου/minimum risk art» με την έννοια ότι πρόκειται για μια τέχνη που, στην προσπάθειά της να αμβλύνει τις οποιεσδήποτε κοινωνικές διαφορές, δεν προσβάλλει και δεν ενοχλεί τελικά κανέναν (Hall & Robertson, 2001: 20).

Γ4. Ο δημόσιος χώρος ως εικαστικός χώρος

Η ανοιχτή πόλη συνιστά μια πηγή ανεξάντλητης έμπνευσης προσφέροντας ένα πεδίο πειραματισμού σε διαρκή αλλαγή. Οι τοίχοι και οι δρόμοι της πόλης συγκροτούν τον καμβά πάνω στον οποίο παρεμβαίνουν οι καλλιτέχνες δίνοντας χρώμα και εισάγοντας την αίσθηση

του παιχνιδιού στο αστικό τοπίο. Έτσι, οι δημόσιες οθόνες μετατρέπονται σε μέσα γνήσιας καλλιτεχνικής έκφρασης και αποτύπωσης της ανθρώπινης προσπάθειας και της συλλογικής μνήμης της πόλης. Αλλά και η ίδια η πόλη χρησιμοποιείται σαν βασικό συστατικό της εικαστικής σύνθεσης τροφοδοτώντας συνεχώς τους δημιουργούς με νέα υλικά και καλλιτεχνικές ευκαιρίες (Austin, 2010: 38). Σε κάθε περίπτωση, όποιο και αν είναι το μέσο, τα κίνητρα και τα μηνύματα του καλλιτεχνικού αντικειμένου, η πόλη θεωρείται ο συνομιλητής, το πλαίσιο αναφοράς και η απαραίτητη προϋπόθεση για να λειτουργήσει σωστά το έργο τέχνης στο δημόσιο χώρο (Irvine, 2012: 3). Ειδικά για την τέχνη του δρόμου, η έννοια του διαλόγου είναι θεμελιώδης. Η ένθεση κάθε νέας εικαστική δημιουργίας στο δημόσιο χώρο αποτελεί μια απάντηση, έναν αντίλογο αλλά και μια ενασχόληση με προϋπάρχοντα έργα στα πλαίσια ενός διαρκούς διαλόγου για τις δημόσιες επιφάνειες της πόλης και την επαναδιατύπωση του αστικού πολιτισμού στην πράξη (Irvine, 2012: 7-8).

Η ενατένιση έργων της τέχνης του δρόμου στους τοίχους της πόλης προχωρά πέρα από την αισθητική απόλαυση καθώς το βλέμμα του θεατή ακολουθεί εναλλακτικά μονοπάτια κατανόησης και διευρύνει την εμπειρία της καθημερινής ζωής με τρόπο ποιητικό (Armstrong, 2005). Ο Θανάσης Μουτσόπουλος παρατηρεί εύστοχα ότι «σε κάθε παρόν αυτό που βλέπεις σε έναν δεδομένο τοίχο δεν είναι παρά ο εξωτερικός φλοιός μιας παλιάς διαστρωμάτωσης από έργα» (Μουτσόπουλος, 2011: 36) δίνοντας το στίγμα της πόλης ως ενός ζωντανού οργανισμού που συνεχώς πλάθεται και ανασχηματίζεται. Από μια μεταμοντέρνα οπτική γωνία, οι τοίχοι της πόλης, αυτές οι κάθετες επιφάνειες που ορίζουν την επικράτεια του ορατού αστικού τοπίου, βρίθουν συμβολισμών, μηνυμάτων και εννοιολογικών αναφορών, ώστε οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις που φιλοξενούν να προσφέρονται για πολλαπλές πολιτισμικές αναγνώσεις (Freedman, 2003: 97). Είναι φανερό ότι μέσα από τις εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο η αστική εικονογραφία, πλούσια σε νοήματα και συμπαραδηλώσεις, μεταστρέφει την ατμόσφαιρα της πόλης. Η εγχάραξη καλλιτεχνικών ιχνών σε μια δεδομένη επιφάνεια μετατρέπει το σημείο από χώρο κυκλοφορίας και περάσματος σε χώρο επενδυμένο και σηματοδοτημένο συναισθηματικά (Missinformation, 2011: 168). Το ερώτημα, φυσικά, που εγείρεται είναι αν σε ένα αστικό τοπίο κορεσμένο από οπτικά ερεθίσματα, η προσθήκη μιας εικόνας μπορεί να προκαλέσει ρήξη και να έχει σοβαρό αντίκτυπο στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων (Missinformation, 2011: 170). Σε κάθε περίπτωση, οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις μετατρέπουν το χώρο σε μια δημόσια εικαστική έκθεση (Ανδριωτάκης, 2005: 40).

Οι εικόνες που συγκροτούν την αστική πινακοθήκη, φορτισμένες με πλούσια πολιτισμικά νοήματα, έχουν έντονη συμβολική δύναμη και μια ιδιαίτερη δυναμική. Σε αντίθεση με τη λεκτική επικοινωνία, οι εικόνες στο δημόσιο χώρο είναι πιο ελκυστικές στο βλέμμα του θεατή και εντυπώνονται καλύτερα στην ατομική και συλλογική μνήμη (Freedman, 2003). Τα έργα τέχνης της δημόσιας αστικής εικονογραφίας δεν ανήκουν *a priori* στο χώρο (Γκινοςάτης, 2011: 49). Αντιθέτως, ως αποτύπωμα στον καμβά της πόλης, κάθε καλλιτεχνικό αντικείμενο εκκινεί από μόνο του παράγοντας χώρο, τον οποίο διαμορφώνει και νοηματοδοτεί (Bauman, 2002: 192). Ακολουθώντας τη σκέψη του Michel de Certeau, οι εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο μπορούν να έχουν μια διττή ανάγνωση: ως στρατηγικές ή ως τακτικές. Ειδικότερα, η στρατηγική σχετίζεται με τις έννοιες της σταθερότητας, της εγκαθίδρυσης κανόνων, του ελέγχου, της ιδιοκτησίας και της διάρκειας στο χρόνο δίδοντας σημασία στο συσχετισμό δυνάμεων και τόπων. Αναφορικά με την πόλη, ως στρατηγικές μπορούν να θεωρηθούν η αρχιτεκτονική, η πολεοδομία και ο αστικός σχεδιασμός (De Certeau, 2010: 143). Στον αντίποδα, οι τακτικές είναι αποσπασματικές κινήσεις που εκμεταλλεύονται τις ρωγμές, τις περιστάσεις και τις ευκαιρίες της στιγμής για να εισβάλλουν στην οργάνωση του χώρου, που ελέγχεται από τα κέντρα εξουσίας και βρίσκεται συνεχώς υπό επιτήρηση. Όπως αναφέρει ο de Certeau, οι τακτικές «είναι τεχνάσματα. Επιδίδονται στη λαθροθηρία. Κάνουν αιφνιδιασμούς. Είναι αυλακώσεις, εκλάμψεις, ραγισματιές και ευρήματα στην τετραγωνισμένη δόμηση ενός συστήματος. Με άλλα λόγια, είναι η τέχνη του αδυνάτου» (De Certeau, 2010: 146-147). Υπό αυτό το πρίσμα, όσο αφορά τον εικαστικό δημόσιο χώρο, η δημόσια τέχνη εντάσσεται στη σφαίρα των στρατηγικών ενώ η τέχνη του δρόμου, που εισάγει την ιλαρότητα και το παιχνίδι στα θεμέλια της εξουσίας, μπορεί να ιδωθεί ως τακτική.

Γ5. Άνθρωποι και Τέχνη στο δημόσιο χώρο

Κατά το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του πολιτισμένου ανθρώπου, η πόλη χρησίμευσε ως εστία για γνήσια κοινωνική ζωή, για σύγκρουση και για παιχνίδι συμφερόντων, για την εμπειρία του ανθρωπίνως δυνατού. Όπως υποστηρίζει ο Richard Sennett, η ανανέωση της πόλης μέσα από πολιτιστικές πολιτικές είναι συνάμα η ανανέωση μιας πολιτικής συμπεριφοράς που βρίσκεται σήμερα σε λήθαργο και η συγκρότηση μιας νέας αγοράς όπου αποκτά νόημα η ανθρώπινη αλληλεπίδραση (Sennett, 1999: 428). Προς την κατεύθυνση αυτή, πρόσφατα αναπτύχθηκε η πεποίθηση ότι η δημόσια τέχνη και οι δημιουργικές διαδικασίες

παραγωγής της μπορούν να λειτουργήσουν θετικά στην επίτευξη κοινωνικής συνοχής με την έννοια ότι δημιουργεί μια αίσθηση συμπερίληψης για τους πολίτες και γεννά ένα αίσθημα οικειοποίησης του δημόσιου χώρου σφυρηλατώντας τη σύνδεση ανάμεσα στην πόλη και τους πολίτες (Sharp *et al*, 2005: 1003). Έτσι, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ανά τον κόσμο μια αυξανόμενη τάση προσπάθειας εμπλοκής της κοινότητας στο σχεδιασμό και την υλοποίηση προγραμμάτων δημόσιας τέχνης δίνοντας έμφαση στα χαρακτηριστικά των τοπικών κοινοτήτων (Hunter, 2012: 117). Το εγχείρημα επιτυγχάνεται με στενή συνεργασία ανάμεσα στην κοινότητα και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι επιστρατεύουν πρακτικές εμπλοκής και συμπερίληψης για την επίτευξη σύμπνοιας και καθολικής αποδοχής των έργων τους. Εξάλλου, σε αντίθεση με τη μνημειακή αρχιτεκτονική που εκφράζει τις σχέσεις εξουσίας και ελέγχου, η τέχνη στο δρόμο μπορεί να λειτουργήσει προς την αντίθετη κατεύθυνση αποτρέποντας την πρόκληση αισθήματος αποκλεισμού στους κατοίκους της πόλης και την πολιτισμική κυριαρχία συγκεκριμένων συμφερόντων και κοινωνικών ελίτ αφενός, αφετέρου εξασφαλίζοντας την ίση αντιμετώπιση και εκπροσώπηση ατόμων και κοινωνικών ομάδων ως προς τα παραγόμενα πολιτιστικά αποτελέσματα (Sharp *et al*, 2005).

Η δημόσια τέχνη που παράγεται με συμμετοχικές διαδικασίες παρά επιβάλλεται από κάποιο κρατικό φορέα, ενθαρρύνει τους πολίτες να ενδιαφερθούν τόσο για τους ίδιους και την κοινότητα στην οποία ανήκουν, όσο και για την αισθητική αναβάθμιση της περιοχής τους. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, θεωρείται πιο αποτελεσματικό να αντιμετωπίζονται τα προγράμματα δημόσιας τέχνης σαν μια δημιουργική διαδικασία παρά σαν ένα δεδομένο σχέδιο, με την εμπλοκή²² των πολιτών στη διαδικασία λήψης αποφάσεων αφού ένας άψογος σχεδιασμός αστικής ανάπλασης δεν εγγυάται επιτυχία αν τελικά δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες και τις προσδοκίες των κατοίκων της περιοχής στην οποία εφαρμόζεται (Mazzucotelli, 2011: 71). Για την επίτευξη κοινωνικής συνοχής, ισορροπίας και τη διαμόρφωση ευκαιριών κοινωνικής ένταξης των πολιτών, είναι απαραίτητη η ενασχόληση των καλλιτεχνών που δημιουργούν στη

²² Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το πρόγραμμα *Nuovi Comittenti* που ασχολείται με την παραγωγή έργων τέχνης για το δημόσιο χώρο εντός του οποίου οι πολίτες αναλαμβάνουν την ανάθεση των έργων για τον εξωραϊσμό των χώρων όπου ζουν και εργάζονται. Με άλλα λόγια, οι πολίτες λειτουργούν σαν πατρόνες. Το πρόγραμμα αυτό ενεργοποιήθηκε από το Fondazione Adriano Olivetti το 2001 και μέχρι σήμερα υλοποιείται στο Τορίνο της Ιταλίας με τη μεσολάβηση ενός τοπικού μη κερδοσκοπικού οργανισμού που ονομάζεται a.titolo και αποστολή του είναι να προωθήσει τη σύγχρονη τέχνη με προσανατολισμό τον κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό δημόσιο χώρο (Mazzucotelli, 2011, 68).

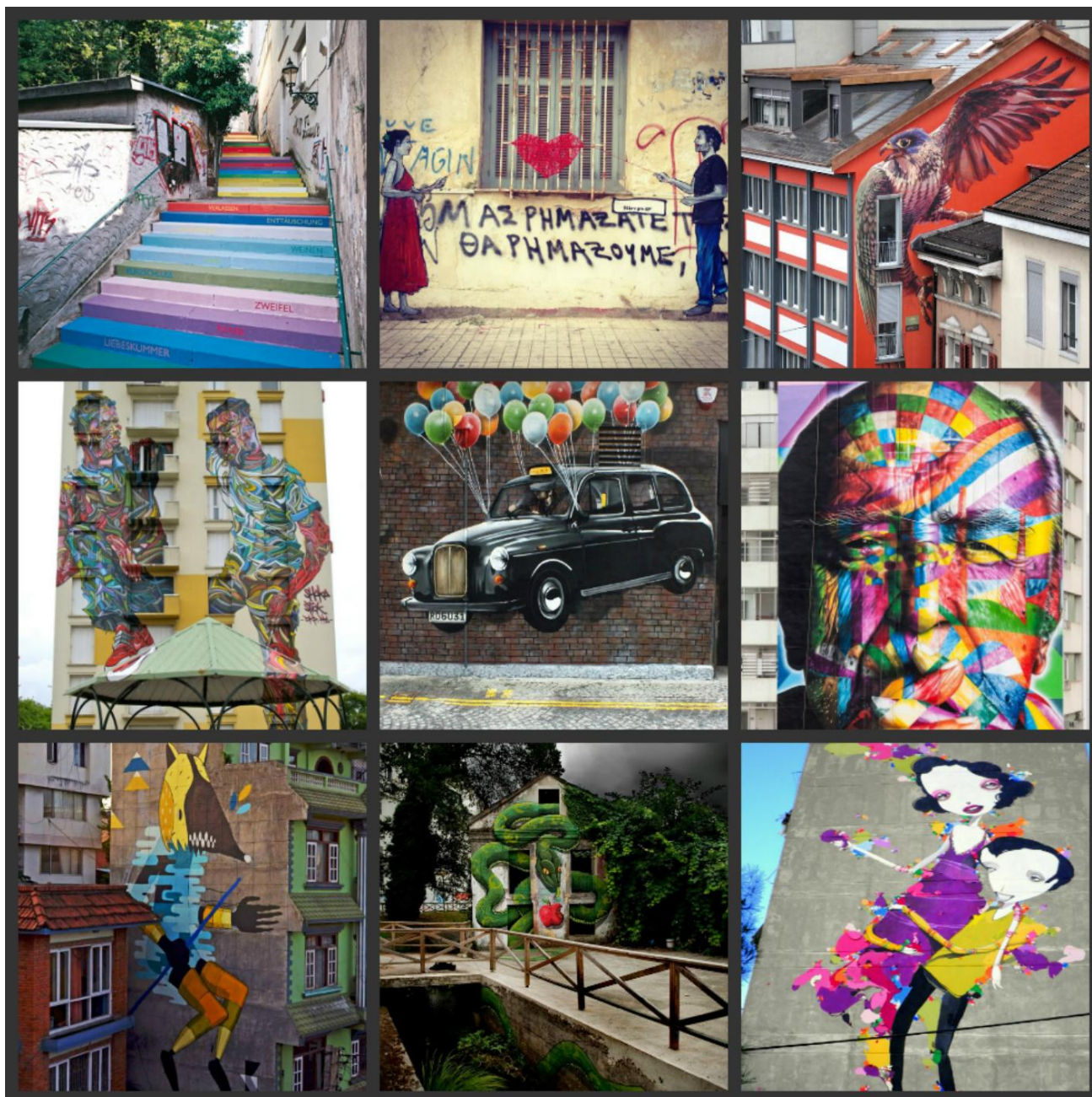
δημόσια σφαίρα με μειονότητες και κοινωνικές ομάδες που έχουν εξοστρακιστεί από την κυρίαρχη αστική ιστορία και η παραχώρηση βήματος μέσα από την τέχνη ώστε να ακουστούν οι φωνές των κατοίκων του αστικού περιθωρίου καταρρίπτοντας τα στερεότυπα που τους περιβάλλουν (Sharp *et al*, 2005). Πάνω σε αυτό το θέμα, ο Σταύρος Σταυρίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «είναι πάνω από όλα οι διαφορετικές μορφές εξουσίας που θεμελιώνονται στη διαχείριση του νοήματος του παρελθόντος εκείνες που ορίζουν τι πρέπει να ξεχαστεί. Το πεδίο των ξεχασμένων πλάθεται όσο και το πεδίο των συλλογικών αναμνήσεων» (Σταυρίδης, 2010: 91). Ωστόσο, παρά τις πολιτιστικές στρατηγικές που σχεδιάζονται και εφαρμόζονται, υπάρχουν σημαντικά μεθοδολογικά προβλήματα για την αξιολόγηση και μέτρηση του αντίκτυπου και των αποτελεσμάτων της παρουσίας της δημόσιας τέχνης στη ζωή των ανθρώπων (Sharp *et al*, 2005: 1005). Οι οικονομικοί δείκτες αφήνουν έξω από τις μετρήσεις σημαντικούς παράγοντες που είναι δύσκολο να ποσοτικοποιηθούν, όπως είναι τα ουσιαστικά οφέλη από την καθημερινή εμπειρία και επαφή του ατόμου με την τέχνη (Gressel, 2012). Δυσκολία υπάρχει, επίσης, όπως επισημαίνεται κατά κόρον στη βιβλιογραφία, στην εξαγωγή προτύπων «καλής πρακτικής», στη διατύπωση γενικών συμπερασμάτων για το τι αποτελεί μια επιτυχημένη καλλιτεχνική παρέμβαση και γενικά στην αύξηση της αξιοπιστίας των επιχειρημάτων υπέρ της θετικής συμβολής της δημόσιας τέχνης στην κοινωνική ζωή αφού η δημόσια τέχνη έχει περισσότερο συμβολικά παρά υλικά αποτελέσματα (Sharp *et al*, 2005: 1014) καθιστώντας εξαιρετικά περίπλοκο τον προσδιορισμό των παραγόντων που αξιολογούνται σε μια έρευνα²³ στο συγκεκριμένο πεδίο.

Τέλος, μια ακόμα σημαντική παράμετρος της παρουσίας της τέχνης στο δημόσιο χώρο είναι η καλλιέργεια καλλιτεχνικής παιδείας και η εξοικείωση του κοινού με την αισθητική απόλαυση παρά με την απλή θέαση των έργων. Το κοινό στο δημόσιο χώρο, σε αντίθεση με το δεδομένο κοινό που απολαμβάνει την τέχνη σε ένα μουσείο, δεν προϋπάρχει αλλά διαμορφώνεται από το δημόσιο διάλογο που προκύπτει γύρω από τα έργα τέχνης (Deutsche, 1992: 39). Από φιλοσοφική σκοπιά, η άποψη αυτή παραπέμπει στην αισθητική «θεωρία της πρόσληψης» του

²³ Το Center of Economics and Business Research (CEBR) διενήργησε για λογαριασμό του Arts Council και του National Museums Directors' Council της Μ. Βρετανίας την πρώτη επίσημη έρευνα για τη συμβολή της τέχνης και του πολιτισμού στην εθνική οικονομία. Τα αποτελέσματα της έρευνας δημοσιεύτηκαν τον Μάιο του 2013 και βρίσκονται διαθέσιμα στη διεύθυνση: <http://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance/browse-advice-and-guidance/contribution-arts-and-culture-national-economy> (τελευταία πρόσβαση: 02/06/2013).

Jauss σύμφωνα με την οποία, η ερμηνεία του εκάστοτε έργου τέχνης επηρεάζεται από τον ορίζοντα των ατομικών και συλλογικών εμπειριών του θεατή, ο οποίος μεταβάλλεται προϊόντος του χρόνου σε κάθε διαφορετικό παρόν (Στειακάκης, 2013).

Κεφάλαιο Δ: Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη- Μελέτες Περιπτώσεων



Δ1. Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη;

Μέσα από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας και την περιήγηση στο διαδίκτυο ανιχνεύονται αξιόλογα παραδείγματα χρήσης της τέχνης του δρόμου και συγκεκριμένα των δημόσιων ζωγραφικών τοιχογραφιών, που αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης ερευνητικής προσπάθειας, σε προγράμματα δημόσιας τέχνης. Τα παραδείγματα αυτά αναφέρονται είτε σε δημόσιες είτε σε ιδιωτικές πρωτοβουλίες που σχεδιάζουν και χρηματοδοτούν τις εικαστικές παρεμβάσεις και προέρχονται τόσο από τη διεθνή όσο και από την ελληνική εμπειρία. Μια επιλεκτική παρουσίαση χαρακτηριστικών περιπτώσεων από την Ελλάδα και τον κόσμο θα επιχειρήσει να σκιαγραφήσει τους τρόπους με τους οποίους η επίσημη, πλέον, τέχνη του δρόμου αφήνει τα πολιτισμικά της ίχνη στο δημόσιο χώρο οργανωμένα και με άδεια, τις προσδοκίες και τις διαδικασίες που ακολουθούν οι φορείς που εμπλέκονται στο σχεδιασμό και στην υλοποίηση των εικαστικών παρεμβάσεων αλλά και τις εμπειρίες των καλλιτεχνών μέσα από τη συμμετοχή τους στις καλλιτεχνικές δράσεις. Επιπλέον, διερευνάται η εφαρμογή πολιτικών πολιτιστικής διαχείρισης των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων και ο αντίκτυπός τους στην αστική καθημερινότητα.

Δ2. Παραδείγματα από τη διεθνή εμπειρία

Η διεθνής εμπειρία έχει να επιδείξει σημαντικά παραδείγματα οργανωμένων εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης κλίμακας στο δομημένο αστικό περιβάλλον των μητροπολιτικών κέντρων του δυτικού κόσμου με τη συμμετοχή σημαντικών καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών ομάδων (Χαρβαλιάς, 2011: 13). Η επίσημη τέχνη του δρόμου, κυρίως με τη μορφή της δημόσιας αστικής τοιχογραφίας, φαίνεται να κερδίζει συνεχώς έδαφος ως μέσο εναλλακτικής πολιτισμικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο. Ειδικά στην Αμερική, η τέχνη του δρόμου χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα ως στοιχείο ενδυνάμωσης της ταυτότητας και του χαρακτήρα αστικών κέντρων όπως η Νέα Υόρκη, το Σαν Φρανσίσκο, το Λος Άντζελες και η Φιλαδέλφεια και ενσωματώθηκε στη λογική του branding των δημιουργικών πόλεων (Banet-Weiser, 2011: 647). Αλλά και στην Ευρώπη, η τέχνη του δρόμου αυξάνει διαρκώς τη δημοτικότητά της ως μέσο αποτελεσματικής και οικονομικής δημόσιας τέχνης (Gressel, 2012). Εξάλλου, είναι χαρακτηριστικό ότι, ακόμα σε χώρες που επισήμως η τέχνη του δρόμου θεωρείται παράνομη καλλιτεχνική πρακτική, εντοπίζονται αστικοί θύλακες που φιλοξενούν αξιόλογα έργα τέχνης στους τοίχους τους και προσελκύουν σημαντικό αριθμό επισκεπτών στα σημεία με τα

συνακόλουθα οφέλη για την περιοχή, με αποτέλεσμα οι εκάστοτε τοπικές και κρατικές αρχές να προχωρούν σε μια σιωπηρή συμφωνία διατήρησή τους. Τέτοιου είδους ενέργειες, εκτός από την έμμεση νομιμοποίηση που παρέχουν στην τέχνη του δρόμου, διαμορφώνουν τις συνθήκες για την ενσωμάτωση εναλλακτικών μορφών καλλιτεχνικής δημιουργίας στην αστική καθημερινότητα.

Δ2.1. Τίρανα- Έγχρωμη Πόλη



Εικόνα 6: Όψεις την πόλης των Τιράνων μετά την εφαρμογή του προγράμματος εικαστικής αναμόρφωσης.

Παγκόσμια πρωτοτυπία αποτελεί η πρωτοβουλία του δημάρχου των Τιράνων, Edi Rama, να προχωρήσει το 2000 σε ένα μεγάλης κλίμακας οργανωμένο πρόγραμμα εικαστικής αναμόρφωσης των όψεων των σοβιετικού τύπου πολυκατοικιών στο κέντρο της πόλης (Μπαρακίτης, 2013). Σοσιαλιστής, πολιτικός, ζωγράφος και λάτρης των τεχνών, ο εμπνευστής της παρέμβασης προσπάθησε να απαντήσει στα κοινωνικά προβλήματα και τις προκλήσεις μέσα από την τέχνη, πρεσβεύοντας την ιδέα ότι το χρώμα μπορεί να προσφέρει χαρά στην πόλη και να αναγεννήσει τη χαμένη ελπίδα της πολυπαθούς αλβανικής κοινωνίας. Το 2012, καλεσμένος στην TEDx Thessaloniki, ο Edi Rama περιγράφει την εικαστική παρέμβαση όχι απλά ως δημόσια καλλιτεχνική πράξη αλλά ως έμπρακτη εφαρμογή πολιτιστικής πολιτικής σε συνθήκες κοινωνικοοικονομικής κρίσης και χαμηλών προϋπολογισμών με προσανατολισμό στις ανάγκες των πολιτών. Βασικό στόχο του προγράμματος αποτέλεσε η βελτίωση της ποιότητας ζωής των κατοίκων μέσα από την αισθητική αναβάθμιση του δημόσιου χώρου με τη χρήση χρώματος σε συνδυασμό με εκτεταμένη δεντροφύτευση και κατεδάφιση παράνομων κατασκευών σε όλη την πόλη. Σχετικά με το θέμα ο ίδιος δηλώνει «Συμβιβασμός όσο αφορά στα χρώματα, είναι το γκρίζο. Και σε αυτή την πόλη έχουμε αρκετό γκρίζο για όλη μας τη ζωή.

Είναι καιρός για αλλαγή» (Rama, 2012). Αξίζει να σημειωθεί ότι για την εικαστική αναμόρφωση της πόλης διενεργήθηκε δημοψήφισμα με θετική έκβαση που επιβεβαίωσε την πρόθεση των κατοίκων των Τιράνων να αγκαλιάσουν την πρωτοβουλία. Στον θετικό αντίκτυπο της εικαστικής παρέμβασης συγκαταλέγονται η συνειδητοποίηση ύπαρξης εναλλακτικών τρόπων δράσης και διεκδίκησης του δημόσιου χώρου, η ενίσχυση της αίσθησης του ανήκειν και της υπερηφάνειας των κατοίκων για την πόλη τους, η επανοικειοποίηση του δημόσιου χώρου από τους πολίτες, η αύξηση του ενδιαφέροντος για το φυσικό περιβάλλον, η ενίσχυση του αισθήματος ασφάλειας και η μείωση της εγκληματικότητας (Rama, 2012).

Δ2.2. Η «Urban Forms Gallery» στο Lodz της Πολωνίας

Η πόλη Lodz στην Πολωνία αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, όσο αφορά στη χρήση επίσημης τέχνης του δρόμου σε οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο. Με αφετηρία την επιθυμία για αλλαγή και με γνώμονα τη βελτίωση του αστικού περιβάλλοντος και την αναστροφή του κλίματος παρακμής και εγκατάλειψης, το Lodz έχει μετατραπεί σταδιακά σε μια μόνιμη έκθεση τέχνης στο δημόσιο χώρο της πόλης μέσω του προγράμματος «Urban Forms Gallery²⁴». Από το 2009 μέχρι σήμερα, με πρωτοβουλία του ιδρύματος Urban Forms, την υποστήριξη της δημάρχου Hanna Zdanowska και τη χρηματοδότηση του Δήμου του Lodz, έχουν δημιουργηθεί από καλλιτέχνες του δρόμου παγκόσμιας κλάσης 21 τοιχογραφίες σε διάφορα σημεία της πόλης. Σκοπός της πρωτοβουλίας Urban Forms είναι ο επαναπροσδιορισμός του αστικού οπτικού πολιτισμού μέσα από την προώθηση ανεξάρτητων εικαστικών δράσεων στο δημόσιο χώρο, τις οποίες θεωρεί σημαντικές για την αναζωογόνηση της τοπικής κοινωνίας και την καλλιέργεια καλλιτεχνικής παιδείας. Προς αυτή την κατεύθυνση, η δημιουργία μεγάλης κλίμακας δημόσιων τοιχογραφιών στοχεύει στη διαμόρφωση ενός δημιουργικού και αυθεντικού χαρακτήρα για την πόλη. Τόσο οι διοργανωτές όσο και οι τοπικές αρχές έδωσαν μεγάλη σημασία στην ελευθερία έκφρασης των καλλιτεχνών, αποφεύγοντας παρεμβάσεις και επιβολές που αφορούν στη θεματολογία των έργων και στις χρωματικές επιλογές και διατηρώντας μόνο τις θεμελιώδεις ηθικές, πολιτικές και κοινωνικές αξίες που ισχύουν σε κάθε κοινωνία. Η επιλογή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών έγινε με γνώμονα την εξασφάλιση της ποικιλίας ως προς την εννοιολογική προσέγγιση των έργων. Η

²⁴ Όλες οι πληροφορίες σχετικά με το πρόγραμμα «Urban Forms Gallery» αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του ιδρύματος Urban Forms (www.urbanforms.org/en/).

ένθεση των εικαστικών αναπαραστάσεων στον αστικό ιστό είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή της αστικής αισθητικής και της δημόσιας εικόνας της πόλης που φέρει εφεξής μόνιμα καλλιτεχνικά αποτυπώματα στους τοίχους της. Πλέον, οι εικαστικές δημιουργίες, που λειτουργούν ως τοπόσημα και όχημα της ανάπτυξης του πολιτισμικού τουρισμού, εντάσσονται σε πολιτιστικές διαδρομές που προσφέρονται προς ανακάλυψη τόσο στους πολίτες όσο και στους επισκέπτες της πόλης, οι οποίοι που έχουν αυξηθεί θεαματικά.



Εικόνα 7: Δημόσιες τοιχογραφίες στο Lodz. Πάνω αριστερά, έργο του καλλιτέχνη Shida (Αυστραλία), πάνω δεξιά έργο του Aryz (Ισπανία), κάτω δεξιά έργο των Os Gemeos (Βραζιλία) και κάτω αριστερά έργο του M-City (Πολωνία).



Εικόνα 8: Δημόσιες τοιχογραφίες στο Lodz. Πάνω αριστερά, έργο της κολεκτίβας Etam Crew (Πολωνία), πάνω δεξιά έργο του Otecki (Πολωνία), κάτω δεξιά έργο του Sainer (Πολωνία), κάτω αριστερά έργο των Sat One (Γερμανία) και Etam Crew (Πολωνία).

Δ2.3. «Crono Project»

Στην πρωτεύουσα της Πορτογαλίας, Λισαβόνα, μια κολεκτίβα ανήσυχων ανθρώπων, που απαρτίζεται από τους Angelo Milano (επιμελητής του φεστιβάλ FAME στην Ιταλία), Pedro Soares Neves (urban designer) και Alexandre Farto (καλλιτέχνης, γνωστός με το ψευδώνυμο Vhils), εμπνεύστηκε μια δράση οργανωμένης εικαστικής παρέμβασης στην πόλη κάτω από τον τίτλο «Crono Project²⁵». Η κολεκτίβα, που αντιμετωπίζει το δημόσιο χώρο σαν ένα ζωντανό οργανισμό, επιχείρησε να αναζωογονήσει το κέντρο της πόλης κοσμώντας με έργα της τέχνης του δρόμου εγκαταλελειμμένα κτίρια, που προορίζονταν για κατεδάφιση. Πρόκειται για ένα πείραμα επιμελητικής δράσης σε επίπεδο πόλης με άξονα τις έννοιες του χρόνου και του εφήμερου, οι οποίες, σύμφωνα με τους διοργανωτές, αντικατοπτρίζονται στα 4 στάδια υλοποίησης του προγράμματος σε αντιστοιχία με τις 4 εποχές του χρόνου (Soares Neves, 2012). Αξίζει να σημειωθεί ότι το «Crono Project» σηματοδότησε την επιστροφή της ζωγραφικής τοιχογραφίας που αποτελούσε χαρακτηριστικό της πορτογαλικής πρωτεύουσας τις δεκαετίες του 1970 και 1980, τότε που οι τοίχοι της πόλης κατακλύζονταν από επαναστατικές και πολιτικές αναπαραστάσεις. Σκοπός του προγράμματος ήταν να αμβλύνει την απόσταση ανάμεσα στην πόλη, τους πολίτες, τους καλλιτέχνες και τις τοπικές αρχές εγκαθιδρύοντας ένα πλαίσιο διαλόγου ανάμεσά τους, να επαναπροσδιορίσει το ρόλο και τη συμμετοχή του πολίτη στο δημόσιο χώρο και να ενισχύσει τη θέση της Λισαβόνας στην παγκόσμια σκηνή δημόσιας τέχνης.

Υπό την αιγίδα της Azafama Citadina Association και με την υποστήριξη των τοπικών αρχών²⁶, οι διοργανωτές απευθύνθηκαν σε διάσημους καλλιτέχνες²⁷ που ταξίδεψαν από όλο

²⁵ Όλες οι πληροφορίες για το «Crono Project», εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά, αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική έκδοση παρουσίασης των αποτελεσμάτων της δράσης που είναι διαθέσιμη online στη διεύθυνση <http://cargocollective.com/Crono/Global-EBOOK-Final>.

²⁶ Σύμφωνα με την κολεκτίβα, η υλοποίηση της δράσης συνοδεύτηκε από μακρές διαπραγματεύσεις και διαβουλεύσεις με τις τοπικές αρχές. Στην πράξη, τα πιθανά σημεία παρέμβασης δόθηκαν στους καλλιτέχνες, εκείνοι επέλεξαν την επιθυμητή τοποθεσία και στη συνέχεια οι διοργανωτές απλά φρόντισαν να εξασφαλίσουν την απαραίτητη άδεια από τις δημοτικές αρχές προκειμένου να υλοποιηθούν οι τοιχογραφίες στα συγκεκριμένα σημεία (Soares Neves, 2012).

²⁷ Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο «Crono Project» ήταν οι εξής: Os Gemeos (Βραζιλία), Blu (Ιταλία), SAM3 (Ισπανία), Erica il Cane (Ιταλία), Lucy Mclauchlan (Μ. Βρετανία), ARM (Πορτογαλία), Momo (ΗΠΑ), Brad Downey (ΗΠΑ), Vhils (Πορτογαλία), Akay (Σουηδία), Borris Hoppek (Γερμανία).

τον κόσμο για να δημιουργήσουν έργα στους τοίχους των κτιρίων. Η δράση είχε διάρκεια ενός έτους (Μάιος 2010- Σεπτέμβριος 2011) και βασική της πρωτοτυπία αποτέλεσε η επιδίωξη συνύπαρξης έργων διαφορετικών καλλιτεχνών στους τοίχους του ίδιου κτιρίου. Το αποτέλεσμα της δράσης ήταν η μετατροπή της πόλης σε μια υπαίθρια γκαλερί της τέχνης του δρόμου που προσέλκυσε το ενδιαφέρον των κατοίκων της Λισαβόνας, εξιτάροντας το βλέμμα του θεατή με την πολυχρωμία και το μέγεθος των έργων. Παράλληλα, το «Crono Project», σαν μια επιμελητική δράση σε επίπεδο πόλης για την ανάδειξη της τέχνης του δρόμου και των δυνατοτήτων που προσφέρει για την αισθητική βελτίωση του αστικού περιβάλλοντος, οδήγησε σε αύξηση της επισκεψιμότητας της πόλης, η οποία λανσάρεται πλέον ως τουριστικός και πολιτισμικός προορισμός για τους λάτρεις αυτής της μορφής τέχνης (Opshaug Bakke, 2011). Τα έργα έτυχαν θερμότατης υποδοχής από τους κατοίκους και τους επισκέπτες της πόλης.



Εικόνες 9-10: Επάνω, η τοιχογραφία που προέκυψε από τη συνεργασία των καλλιτεχνών Erica il Cane (Ιταλία) και Lucy Mclauchlan (Μ. Βρετανία). Κάτω, η τοιχογραφία που προέκυψε από τη συνεργασία των καλλιτεχνών Os Gemeos (Βραζιλία) και Blu (Ιταλία).



Εικόνα 11: Τοιχογραφίες των SAM3 (Ισπανία), Vhils (Πορτογαλία) και Momo (ΗΠΑ).

Δ2.4. Mural Arts Program

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, το πιο γνωστό ίσως πρόγραμμα οργανωμένης εικαστικής παρέμβασης με τη χρήση των καλλιτεχνικών πρακτικών της τέχνης του δρόμου είναι το «Mural Arts Program²⁸» στην πόλη Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ. Το πρόγραμμα ξεκίνησε το 1984 από το δίκτυο Anti-Graffiti της πόλης, με την πρόσληψη της τοιχογράφου Jane Golden, με γνώμονα την εξάλειψη των άναρχων γκράφιτι που κατέκλυζαν τους αστικούς τοίχους και την αντικατάστασή τους από στοχευμένες τοιχογραφίες. Πρόκειται για μια δημόσια πρωτοβουλία στην οποία συμμετέχουν δημόσιοι φορείς και πολίτες, που αποσκοπεί στην αύξηση της πρόσβασης του κοινού στην τέχνη, στην αναζωογόνηση αστικών θυλάκων που διαπνέονται από έναν αέρα εγκατάλειψης και παραίτησης και στην κοινωνική επανένταξη των ανθρώπων του περιθωρίου. Βασικές αξίες του προγράμματος είναι η πίστη στην ικανότητα της τέχνης να αλλάζει τον άνθρωπο και το χώρο, η πεποίθηση ότι η φωνή της κοινότητας πρέπει να έχει βήμα στην αστική αφήγηση, η συλλογικότητα, η συνεργασία, η ανάληψη πρωτοβουλίας και η ενθάρρυνση για δράση προς τον εξωραϊσμό και την οικειοποίηση του δημόσιου χώρου. Για την εξασφάλιση χρηματοδότησης δημιουργήθηκε η μη κερδοσκοπική οργάνωση «Philadelphia Mural Arts Advocate», η οποία ασχολείται με τη συγκέντρωση κεφαλαίων και την παροχή υποστήριξης στο πρόγραμμα ενώ δεν λείπουν οι χορηγίες από ιδιώτες και η εθελοντική συμμετοχή.

²⁸ Όλες οι πληροφορίες για το «Mural Arts Program» αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του προγράμματος (www.muralarts.org)

Μέχρι σήμερα έχουν δημιουργηθεί πάνω από 3.600 δημόσιες τοιχογραφίες αφήνοντας ένα μόνιμο καλλιτεχνικό αποτύπωμα στο αστικό περιβάλλον και αποτελώντας πηγή έμπνευσης για τους κατοίκους και τους επισκέπτες της πόλης. Δικαίως η Φιλαδέλφεια έχει κερδίσει τον τίτλο της «πόλης των τοιχογραφιών». Ο σημαντικότερος αντίκτυπος του προγράμματος είναι η ενίσχυση της κοινωνικής συνοχής και η δυνατότητα να ακουστούν οι ατομικές και συλλογικές αφηγήσεις των κατοίκων της περιοχής. Αυτό συμβαίνει διότι η δημιουργία κάθε τοιχογραφίας αφορά σε μια ολόκληρη διαδικασία στην οποία εμπλέκεται η κοινότητα ενεργά αποτυπώνοντας τελικά τις αξίες, τον πολιτισμό και τις τοπικές παραδόσεις στο καλλιτεχνικό αντικείμενο. Παράλληλα, στα κοινωνικά οφέλη συγκαταλέγονται οι ευκαιρίες καλλιτεχνικής παιδείας και ανάπτυξης της δημιουργικότητας που προσφέρει το πρόγραμμα στους νέους αλλά και η χρήση της τέχνης σαν εργαλείο κοινωνικής επανένταξης πρώην κρατουμένων. Φυσικά δεν μπορούν να παραλειφθούν και τα οικονομικά αποτελέσματα του προγράμματος. Οι τοιχογραφίες ανάγονται σε βασικό πυλώνα προσέλκυσης τουριστών στην πόλη που ενισχύεται μέσα από τη δημιουργία πολιτιστικών διαδρομών και την οργάνωση περιηγήσεων αλλά και με την υλοποίηση θεματικών εκθέσεων.



Εικόνα 12: Ενδεικτικά παραδείγματα τοιχογραφιών που εντάσσονται στο «Mural Arts Program».

Δ2.5. The Wynwood Walls²⁹

Μέχρι το 2009, η συνοικία Wynwood στο Μαϊάμι των ΗΠΑ ήταν ένα βιομηχανικό τοπίο, με παλιά εργοστάσια και αποθήκες χωρίς παράθυρα, που απέπνεε έναν αέρα απαξίωσης και εγκατάλειψης και απωθούσε τους κατοίκους της περιοχής. Ο επιχειρηματίας και λάτρης του γκράφιτι και της τέχνης του δρόμου, Tony Goldman, εμπνεύστηκε από τους τεράστιους

²⁹ Όλες οι πληροφορίες για τα «Wynwood Walls», εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά, αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του project (www.thewynwoodwalls.com).

γκρίζους τοίχους των κτιρίων και προχώρησε σε ένα πρωτοποριακό πείραμα, επενδύοντας χρήματα και χρόνο, για να δημιουργήσει μια υπαίθρια γκαλερί που φιλοδοξούσε να συγκεντρώσει την αφρόκρεμα των καλλιτεχνών της street art σκηνής από όλο τον κόσμο παρουσιάζοντας εντυπωσιακά δείγματα τοιχογραφιών. Και πραγματικά το πέτυχε, αφού σήμερα η έκταση που φιλοξενεί τα Wynwood Walls έχει μετατραπεί σε ένα είδος *hall of fame* για τους καλλιτέχνες που δημιουργούν και εκθέτουν στο σημείο. Σκοπός αυτής της ιδιωτικής πρωτοβουλίας ήταν η αναζωογόνηση και η μετατροπή αυτής της νεκρής αστικής ζώνης σε ένα χώρο συνάθροισης, εξερεύνησης και απόλαυσης έργων τέχνης με ένα τρόπο οικείο, προσιτό και φιλικό προς το χρήστη της πόλης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, σκοπός του Tony Goldman ήταν η ανάδειξη και διάδοση της τέχνης του δρόμου στην περιοχή, ο οποίος στέφθηκε με επιτυχία καθώς σταδιακά κι άλλοι ιδιοκτήτες ακινήτων έδωσαν άδειες για τη δημιουργία τοιχογραφιών.

Για την επιλογή των συμμετεχόντων ακολουθήθηκε εντατική προετοιμασία και έρευνα σε παγκόσμιο επίπεδο μέσα από δίκτυα καλλιτεχνών, επιμελητών και ειδικών σε θέματα της τέχνης του δρόμου. Το 2011 υπήρξε και ελληνική συμμετοχή στο project με την πρόσκληση του καλλιτέχνη b. να δημιουργήσει μια τοιχογραφία τεραστίων διαστάσεων. Ο b. περιγράφει: «ήταν ωραία εμπειρία να βλέπεις μία ολόκληρη περιοχή μέρα με την ημέρα να αλλάζει. Έβλεπες παντού και όλη την ώρα κόσμο με σκάλες που έβαφε. Φτιάχτηκαν έργα από τόσες διαφορετικές τεχνοτροπίες και ήταν ενδιαφέρον να βλέπεις τι κάνει ο καθένας, από αφίσες μέχρι τρυπάνια. Χώρια που συναντάς ανθρώπους από άλλες χώρες που κάνουν το ίδιο πράγμα [...] Αυτό το αίσθημα της διεκδίκησης του δημόσιου χώρου εκεί το βιώνεις στο έπακρο» (M.Hulot, 2012). Ο ίδιος ο Tony Goldman αναφέρει «στόχος μας ήταν η αποτύπωση μιας σφαιρικής εικόνας του φαινομένου με την επιλογή καλλιτεχνών που εκπροσωπούν όλες τις τεχνικές και τις σχολές της τέχνης του δρόμου, τόσο από την Αμερική όσο και από το εξωτερικό. Τα Wynwood Walls είναι ένα υπαίθριο μουσείο για την τέχνη του δρόμου». Οι τοιχογραφίες έχουν αλλάξει άρδην την ατμόσφαιρα στην περιοχή, η οποία έχει μετατραπεί σε μια κυψέλη δημιουργίας και προσελκύει πλέον χιλιάδες επισκέπτες κάθε χρόνο που συρρέουν για να θαυμάσουν τα έργα τέχνης. Στο μέλλον, προσδοκία του Tony Goldman είναι η ανέγερση κατοικιών που θα προσδώσουν στην περιοχή την αίσθηση της γειτονιάς και θα οδηγήσουν σε περαιτέρω ανάπτυξη, όραμα που ασπάζονται και οι τοπικές αρχές της πόλης προσβλέποντας σε ένα γενικότερο σχέδιο αστικής ανάπλασης (Viglucchi, 2011).



Εικόνα 13: Τοιχογραφίες που κοσμούν την περιοχή Wynwood στο Μαϊάμι.

Αριστερά, η ελληνική συμμετοχή του b. .



Εικόνα 14: Λεπτομέρειες έργων από τα Wynwood Walls.

Δ3. Παραδείγματα από την ελληνική εμπειρία

Στη χώρα μας, η βαθιά κοινωνική και οικονομική κρίση πλήττει το δημόσιο χώρο της πρωτεύουσας και των μεγάλων πόλεων προσδίδοντάς του μια αίσθηση εγκατάλειψης και απαξίωσης, το οποίο εντείνεται από το γκρίζο χρώμα που κυριαρχεί στην αστική παλέτα. Ταυτόχρονα, ο πολίτης μετατρέπεται ολοένα και περισσότερο σε παθητικό δέκτη και καταναλωτή των αστικών θεαμάτων δεδομένου ότι πόλεις, όπως η Αθήνα, δεν ενθαρρύνουν την ενεργητική παρουσία των κατοίκων της στο δημόσιο χώρο (Μουτσόπουλος, 2011: 30). Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια, εκτός από το εικαστικό αντάρτικο των πόλεων και των εκπροσώπων του, που βρίσκονται σε μια κατάσταση δημιουργικού οργασμού αντλώντας έμπνευση από την ταραχώδη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, παρατηρείται μια τάση για οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις με όχημα την τέχνη του δρόμου και τη δημόσια τοιχογραφία, σε μια προσπάθεια ανατροπής της κρατούσας χρωματικής και συναισθηματικής αστικής μονοτονίας. Στα παραδείγματα που ακολουθούν, η τέχνη του δρόμου και οι

καλλιτέχνες της επιστρατεύονται από επίσημους φορείς για να κοσμήσουν γωνιές της ελληνικής μητρόπολης.

Δ3.1. Η δραστήρια ομάδα Carpe Diem

Πρωτίστως, αξίζει να γίνει μια ειδική μνεία στην ομάδα Carpe Diem που βρίσκεται πίσω από τις περισσότερες οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις δεδομένου ότι, μέχρι πολύ πρόσφατα, ήταν ο μοναδικός συλλογικός φορέας δημιουργίας και προώθησης της δημόσιας τοιχογραφίας στην Ελλάδα. Το Carpe Diem συστάθηκε από τον φωτογράφο Κυριάκο Ιωσηφίδη και τον καλλιτέχνη Woozy, κατά κόσμον Βαγγέλη Χούρσογλου, με σκοπό την προώθηση εναλλακτικών μορφών πολιτισμού και συγκεκριμένα τη διάδοση της δημόσιας τοιχογραφίας στο αστικό τοπίο. Παράλληλα, η ομάδα επεδίωξε να δώσει την ευκαιρία σε καλλιτέχνες να υλοποιήσουν τις εικαστικές τους ιδέες νόμιμα και χωρίς εμπόδια ενώ μέσα από εκδόσεις, φεστιβάλ, σεμινάρια και άλλες πρωτοβουλίες προσπάθησε να εξοικειώσει το κοινό με τις καλλιτεχνικές πρακτικές του γκράφιτι και της τέχνης του δρόμου (Τσιριγιώτακη, 2009). Ερασιτέχνες με την έννοια του εραστή της τέχνης, τα μέλη της ομάδας επιλέγουν τις εικαστικές παρεμβάσεις στην ανοιχτή πόλη σαν μέσο διεκδίκησης του δημόσιου χώρου αφού πιστεύουν ότι η τέχνη πρέπει να είναι προσιτή σε όλους (Τσιριγιώτακη, 2009). Παρά τις διαφορές στην τεχνοτροπία, την εικαστική φόρμα και τη θεματολογία των έργων που εντοπίζονται ανάμεσα στους καλλιτέχνες, ο Κυριάκος Ιωσηφίδης τονίζει ότι «αυτό που μας ενώνει όλους και από εκεί που πηγάζει η έμπνευση όλων είναι ο δρόμος και ό,τι αυτό συνεπάγεται για την καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση, όπως είναι η ελευθερία, η ανοιχτή και ζωντανή επικοινωνία με το κοινό, η αλληλεπίδραση κ.α.» (Φωτιάδου, 2012). Η ομάδα Carpe Diem μετρά πλέον πάνω από μια δεκαετία ενεργής παρουσίας στο χώρο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, ενώ από το 2013 ετοιμάζεται για μια δυναμική στροφή στην πορεία της με νέα μορφή και νέες συνεργασίες κάτω από την ονομασία Urbanact (Φωτιάδου, 2012).

Δ3.2. Χρωμόπολις

Το φεστιβάλ «Χρωμόπολις», που πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2002, αποτελεί μια από τις πρώτες επίσημες προσπάθειες του κράτους να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της ελληνικής κοινωνίας με την τέχνη του δρόμου και το γκράφιτι και να διευρύνει τον πολιτισμικό ορίζοντα των μεγάλων αστικών κέντρων της χώρας με εναλλακτικές καλλιτεχνικές πρακτικές. Το

«Χρωμόπολις» αποτέλεσε καλλιτεχνική πρόταση της ομάδας Carpe Diem και εντάχθηκε στο πλαίσιο δράσεων της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. Με τη συμμετοχή 16 καλλιτεχνών διεθνούς κύρους από την Ελλάδα και το εξωτερικό, η διοργάνωση είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία δέκα μεγάλων δημόσιων τοιχογραφιών σε επιλεγμένες πόλεις της χώρας (Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Βόλος, Ιωάννινα, Αλεξανδρούπολη, Καλαμάτα, Μυτιλήνη, Χανιά, Ρόδος) που εικονογράφησαν δημόσια κτίρια, βιομηχανικούς χώρους και σημεία του δημόσιου χώρου που κατά κανόνα δεν συνδέονται με την καλλιτεχνική δημιουργία. Φιλοδοξία του εγχειρήματος ήταν η αισθητική αναβάθμιση του αστικού τοπίου μέσα από μία γλώσσα ευανάγνωστη, διεθνή αλλά και εν πολλοίς περιθωριοποιημένη στο μυαλό της κοινής γνώμης, όπως είναι η τέχνη του δρόμου και το γκράφιτι. Η θεματολογία των έργων άντλησε έμπνευση από τα ιδεώδη του Ολυμπισμού (φιλία, αλληλεγγύη, ειρήνη) ενώ για την προσέλκυση του κοινού και την εμπλοκή του στη δράση παραχωρήθηκαν ειδικά διαμορφωμένοι χώροι, όπου οι επισκέπτες, αλληλεπιδρώντας με τους καλλιτέχνες, μπορούσαν να δημιουργήσουν τα δικά τους γκράφιτι.

Όπως συμβαίνει σε κάθε περίπτωση που αφορά σε παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο, υπήρξαν ποικίλες αντιδράσεις τόσο με θετικό όσο και με αρνητικό πρόσημο. Συγκεκριμένα, η σύνδεση της διοργάνωσης με το θεσμό των Ολυμπιακών Αγώνων και τις καπιταλιστικές του συμπαράδηλώσεις προκάλεσε έντονες αντιδράσεις από τους θιασώτες της αντισυμβατικής, ανεξάρτητης και ελεύθερης φύσης της τέχνης του δρόμου. Επιπλέον, τόσο η Αθήνα όσο και η Θεσσαλονίκη δεν θέλησαν τελικά να συμμετάσχουν ενώ προέκυψαν ρήτρες για απομάκρυνση των έργων από κρατικούς φορείς σε περίπτωση μη συμμόρφωσης με συγκεκριμένους κανόνες αισθητικής. Από την άλλη πλευρά, οι περιοχές που φιλοξενούν τα έργα μέχρι και σήμερα αναβαθμίστηκαν αισθητικά προκαλώντας ένα κύμα ενθουσιασμού στις τοπικές κοινωνίες για την τέχνη του δρόμου και ενισχύοντας την επιθυμία τους για αυξημένη παρουσία των δημόσιων τοιχογραφιών στην καθημερινότητά τους (Κατσίδη, 2010: 69-70). Συνολικά, το φεστιβάλ «Χρωμόπολις» αποτέλεσε μια αφετηρία και άνοιξε το δρόμο για τη διάδοση της τέχνης του δρόμου με τη μορφή της δημόσιας τοιχογραφίας σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας.

Δ3.3. Εικαστικές παρεμβάσεις επί της οδού Πειραιώς

Στα χρόνια που μεσολάβησαν από το φεστιβάλ «Χρωμόπολις» μέχρι σήμερα, η ομάδα Carpe Diem προχώρησε στην υλοποίηση μιας σειράς εικαστικών παρεμβάσεων κατά μήκος της οδού

Πειραιώς. Αρχικά, οι εργατικές πολυκατοικίες στην περιοχή του Ταύρου απέκτησαν δύο εντυπωσιακές τοιχογραφίες που άλλαξαν ριζικά την αισθητική τους. Στη συνέχεια, ο μαντρότοιχος του ιστορικού εργοστασίου της εταιρίας ΕΛΑΪΣ διακοσμήθηκε από τον Στέλιο Φαϊτάκη με μια τεραστίων διαστάσεων τοιχογραφία με θέμα την ελιά, τους συμβολισμούς της και το μόχθο της παραγωγικής διαδικασίας του λαδιού. Η δράση εντάχθηκε στο πρόγραμμα του Υπουργείου Πολιτισμού «Ευρωπαϊκές Ημέρες Πολιτιστικής Κληρονομιάς 2003» και τέθηκε υπό την αιγίδα του Δήμου Πειραιά. Περιγράφοντας την εμπειρία τους, τα μέλη της ομάδας αναφέρουν «η κίνησή μας είναι ενάντια στο γκρίζο του αστικού τοπίου. Ζωγραφίζοντας τον τοίχο, ήταν σαν να τον γκρεμίζαμε. Επί ένα μήνα ζούσαμε τις αντιδράσεις του κόσμου, των περαστικών που έβλεπαν τον τοίχο να μεταμορφώνεται» (Βατόπουλος, 2003).



Εικόνα 15: Από αριστερά, λεπτομέρεια της τοιχογραφίας στο εργοστάσιο της ΕΛΑΪΣ και όψεις του αμαξοστασίου του ΗΛΠΑΠ στο Κεραμεικό.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 2005, στα πλαίσια της «Ευρωπαϊκής Εβδομάδας Μετακίνησης», η ομάδα, σε συνεργασία με παγκοσμίως φήμης καλλιτέχνες, ζωγράφισε τους εξωτερικούς τοίχους του αμαξοστασίου του ΗΛΠΑΠ στον Κεραμεικό, αλλάζοντας την αισθητική του τοπίου. Η εικαστική παρέμβαση μετέτρεψε το τσιμεντένιο συγκρότημα σε τοπόσημο για την περιοχή, εναρμονισμένο με τον περιβάλλοντα χώρο και με θεματολογία σχετική με τη χρήση του κτιρίου. Σήμερα, η ζωγραφική τοιχογραφία έχει αφομοιωθεί στη συνείδηση του κόσμου σαν ένα μόνιμο καλλιτεχνικό αποτύπωμα στο συγκεκριμένο σημείο σε τέτοιο βαθμό, ώστε λίγοι θυμούνται την προ χρώματος εποχή. Με την πάροδο του χρόνου και εκτεθειμένη στις καιρικές συνθήκες, η τοιχογραφία έχει υποστεί φυσικές φθορές. Αξίζει να σημειωθεί ότι, στα σημεία που το χρώμα έχει ξεθωριάσει ή έχει εξαφανιστεί εντελώς, νέα γκράφιτι έχουν έρθει να

καλύψουν το κενό, κάτι που δεν συνέβαινε στις άρτιες και συμπαγείς ζωγραφικές επιφάνειες. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει αφενός το σεβασμό των καλλιτεχνών του δρόμου προς την καλλιτεχνική δημιουργία τρίτων, αφετέρου σκιαγραφεί για τις τοιχογραφίες, ιδίως όταν γίνονται αντιληπτές ως έργα τέχνης, ένα ρόλο αποθαρρυντικό προς την πανταχού παρουσία των ανεπιθύμητων γκράφιτι.

Δ3.4. Ζωγραφίζοντας σχολικά κτίρια ανά την Ελλάδα

Η ομάδα Carpe Diem εμφανίζεται και πάλι ως εμπνευστής³⁰ μιας πρωτότυπης πρωτοβουλίας για την αισθητική αναβάθμιση του σχολικού περιβάλλοντος μέσα από τις καλλιτεχνικές πρακτικές της δημόσιας τοιχογραφίας. Το πρόγραμμα «Ζωγραφίζοντας σχολικά κτίρια ανά την Ελλάδα» ξεκίνησε το 2007 και συνεχίζεται έως σήμερα ανατρέποντας τη χρωματική ομοιομορφία και κοσμώντας με ευφάνταστα πολύχρωμα έργα της τέχνης του δρόμου σχολικά κτίρια σε όλη την ελληνική επικράτεια. Σκοπός του προγράμματος, πέρα από τη βελτίωση της αισθητικής του σχολικού μικρόκοσμου, είναι να προβάλλει στους νέους ένα διαφορετικό τρόπο συνομιλίας και διεκδίκησης του δημόσιου χώρου εκφράζοντας μηνύματα και προβληματισμούς μέσω της ιδιαίτερης ματιάς και των καλλιτεχνικών πρακτικών της τέχνης του δρόμου, να προωθήσει τη συμμετοχικότητα καθώς επίσης να ξυπνήσει το ενδιαφέρον για το κοινωνικό σύνολο με σεβασμό στη δημιουργικότητα, τη φαντασία και την ομορφιά.

Στη σημερινή του μορφή το πρόγραμμα τελεί υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού και των κατά τόπους δημοτικών αρχών και απευθύνεται σε μαθητές, εκπαιδευτικούς, γονείς αλλά και την τοπική κοινότητα. Περιλαμβάνει τη δημιουργία μιας κεντρικής τοιχογραφίας από επώνυμους νέους καλλιτέχνες της εγχώριας street art σκηνής σε μεγάλη επιφάνεια του αρχιτεκτονικού κελύφους, την υλοποίηση σεμιναρίων που απευθύνονται στη μαθητική κοινότητα πάνω στις τεχνικές του γκράφιτι και της τοιχογραφίας και τέλος, τη συμμετοχική δράση των μαθητών που ζωγραφίζουν τις χαμηλότερες επιφάνειες του προαύλιου χώρου του σχολείου τους (Urbanact, 2013). Ως προς το διαδικαστικό κομμάτι, η θεματολογία των έργων, συνήθως συμβολική και χωρίς ιδεολογικές εξάρσεις λόγω της ευαισθησίας με την οποία οφείλει να αντιμετωπίζεται η

³⁰ Αφορμή για την έμπνευση του προγράμματος είναι η έκδοση του λευκώματος με τίτλο «...στο δρόμο» του Κυριάκου Ιωσηφίδη, ιδρυτικού μέλους της ομάδας Carpe Diem, που κυκλοφόρησε το 2007 από τις εκδόσεις Μεταίχμιο και αποτελεί μια καταγραφή της street art σκηνής στην Ελλάδα.

μαθητική κοινότητα και της απαιτούμενης τήρησης ισορροπιών, αποφασίζεται από κοινού με όλους τους συμμετέχοντες (σύλλογοι Γονέων και Κηδεμόνων, διευθύνσεις των σχολείων, σχολικές επιτροπές και μαθητικά συμβούλια). Η εξασφάλιση χρηματοδότησης για την υλοποίηση των δράσεων γίνεται είτε μέσα από την υπαγωγή τους στον προγραμματικό σχεδιασμό των αρμόδιων κρατικών φορέων³¹ είτε μέσα από χορηγίες και συνεργασίες με ιδιώτες.

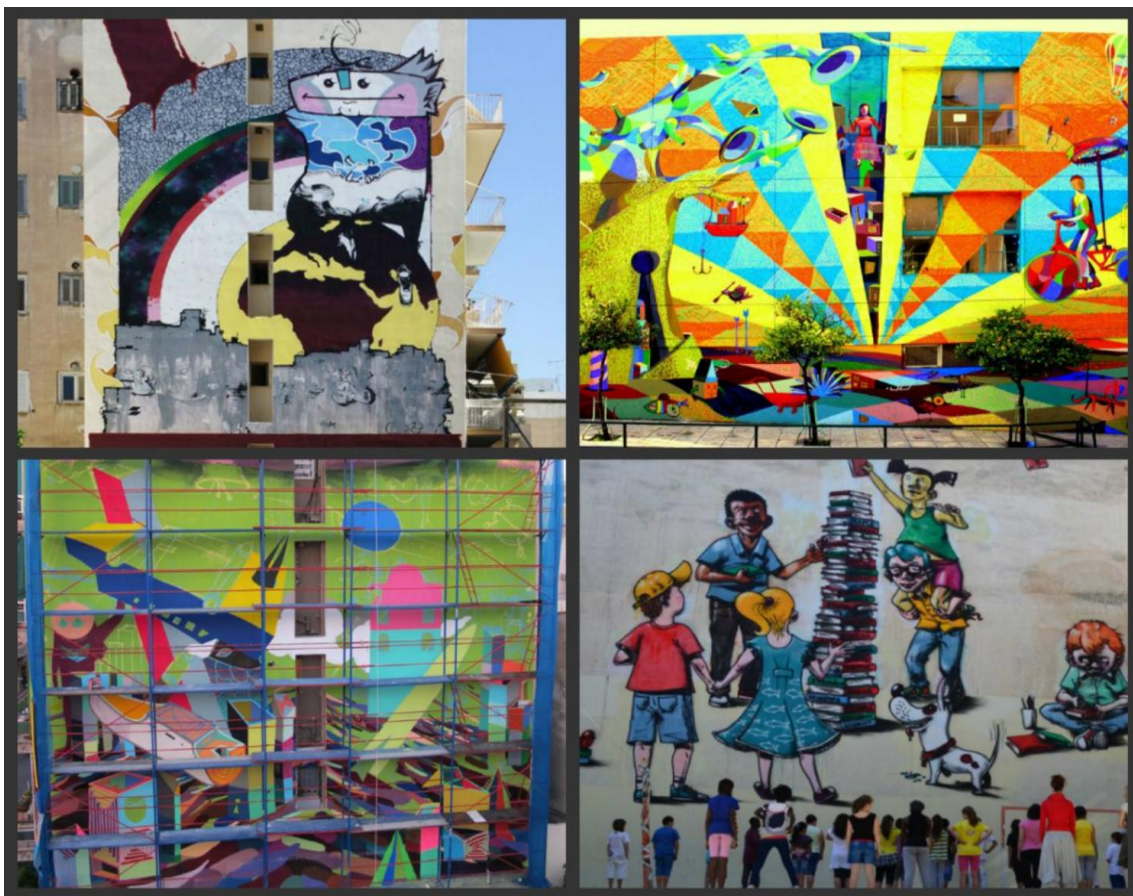


Εικόνα 16: Ενδεικτικά παραδείγματα από εικαστικές παρεμβάσεις σε σχολικά κτίρια ανά την Ελλάδα στο διάστημα 2007-2012.

Ο σχεδιασμός του προγράμματος απαντά στο σύγχρονο αίτημα της συμμετοχικότητας στην τέχνη και τον πολιτισμό καθώς η εκάστοτε εικαστική παρέμβαση αντιμετωπίζεται εξ αρχής σαν μια διαδικασία λήψης αποφάσεων στην οποία εμπλέκεται ολόκληρη η τοπική σχολική κοινότητα. Ειδικά για τους μαθητές, η εμπλοκή στην αναμόρφωση του χώρου μέσα από το ζωγραφικό παιχνίδι στο οποίο τους εντάσσει η τέχνη του δρόμου και η τοιχογραφία, συνιστά ένα σημαντικό βήμα για την οικειοποίηση του σχολικού περιβάλλοντος. Πάνω στο

³¹ Για παράδειγμα, για τα έτη 2009 και 2012 το πρόγραμμα εντάχθηκε στις δράσεις της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς.

συγκεκριμένο θέμα, η ομάδα Carpe Diem σχολιάζει: «το γκράφιτι και η τοιχογραφία γενικότερα εντυπωσιάζουν τα παιδιά, ιδιαίτερα στις ηλικίες του δημοτικού αλλά και γυμνασίου. Με την αμεσότητα και την ελευθερία που τους παρέχουν, έχουν τη δυνατότητα να κάνουν κάτι διαφορετικό, κάτι που θέλουν οι ίδιοι πραγματικά στο χώρο τους» (Κωνσταντινίδης, 2013). Συνολικά, το πρόγραμμα έχει γίνει δεκτό με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, γεγονός που πιστοποιείται από τον ολοένα και αυξανόμενο αριθμό αιτήσεων συμμετοχής (ενδεικτικά σήμερα βρίσκονται σε αναμονή πάνω από 85 σχολεία σε όλη την Ελλάδα) αλλά και την επιθυμία των τοπικών κοινοτήτων να επεκταθούν οι εικαστικές παρεμβάσεις σε κοινόχρηστους χώρους της περιοχής τους.



Εικόνες 17: Ενδεικτικά παραδείγματα τοιχογραφιών σε σχολικά κτίρια ανά την Ελλάδα στο διάστημα 2007-2012.

Δ3.5. Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο- Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων

Μια από τις πιο σημαντικότερες οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αθηναϊκό αστικό τοπίο είναι η δράση «Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο- Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων³²» που υλοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2010 στα πλαίσια του προγράμματος «Αθήνα-Αττική 2014» με πρωτοβουλία του Υπουργείου Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής (ΥΠΕΚΑ) σε συνεργασία με την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ). Η σημασία του εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη δράση αποτελεί την πρώτη επίσημη πρωτοβουλία κρατικού φορέα να χρησιμοποιήσει την καλλιτεχνική πρακτική της τοιχογραφίας για εικαστική παρέμβαση στην Αθήνα εντάσσοντάς την σε ευρύτερες πολιτικές αστικής ανάπλασης. Σύμφωνα με τον επιστημονικό υπεύθυνο του προγράμματος, πρύτανη της ΑΣΚΤ, κ. Χαρβαλιά, πρόκειται για ένα πιλοτικό πρόγραμμα φιλοδοξία του οποίου είναι «να επεξεργαστεί προτάσεις για το ρόλο, τους θεσμούς, τις μορφές και το χαρακτήρα της τέχνης στο δημόσιο χώρο και να θέσει ερωτήματα αν η σύγχρονη τέχνη μπορεί να ξεπεράσει τα στεγανά των θεσμών και να βρεθεί εκτεθειμένη στον ανοιχτό δημόσιο χώρο [...] να ενδυναμώσει τη σχέση της σύγχρονης τέχνης με το δημόσιο χώρο ως κοινωνική και αισθητική αναγκαιότητα και όχι ως εξωραϊσμός της αυθαιρεσίας και της υποβάθμισης».

Για την υλοποίηση του έργου ακολουθήθηκαν επίσημες διαδικασίες με την προκήρυξη εκδήλωσης ενδιαφέροντος μέσα από την ιστοσελίδα του ΥΠΕΚΑ προς τους ιδιοκτήτες πολυκατοικιών και κτιρίων που θα επιθυμούσαν να συμμετάσχουν σε αυτή την προσπάθεια και παράλληλα, με την πρόσκληση σε φοιτητές και νέους απόφοιτους της ΑΣΚΤ να μελετήσουν και να υποβάλλουν εικαστικές προτάσεις που θα υλοποιούνταν³³, μετά από επιλογή, από

³² Όλες οι πληροφορίες σχετικά με τη δράση «Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο- Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων», εκτός εάν ορίζεται διαφορετικά, αντλήθηκαν από την έκδοση παρουσίασης του προγράμματος: Υπουργείο Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών- Γραφείο Διασύνδεσης (2011), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες, σελίδες 7-21.

³³ Για την υλοποίηση των τριών τοιχογραφιών διενεργήθηκε μειοδοτικός διαγωνισμός προϋπολογισμού 55.000 ευρώ με διάρκεια αποπεράτωσης τις 40 ημέρες (Πολυζώη, 2012).

ειδικά συνεργεία σε τυφλές επιφάνειες³⁴ σε πυκνοδομημένες περιοχές της πρωτεύουσας. Από τα στοιχεία προκύπτει ότι το εγχείρημα έτυχε μεγάλης ανταπόκρισης από τους κατοίκους της Αθήνας με την εκδήλωση ιδιαίτερου ενδιαφέροντος συμμετοχής στο πρόγραμμα. Από την πλευρά των διοργανωτών, ως προς την επιλογή της κατάλληλης τοποθεσίας για την ένθεση των έργων στο αστικό τοπίο, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στη διασπορά των κτιρίων αλλά και στο συμβολικό βάρος των περιοχών παρέμβασης προκειμένου να δοκιμαστεί η δράση σε περιοχές με διαφορετικά γνωρίσματα, κοινωνικές διαστρωματώσεις και οικονομικές δραστηριότητες. Σε πρώτο στάδιο, επιλέχθηκαν τρεις τοποθεσίες που σήμερα φιλοξενούν τις τρεις ζωγραφικές τοιχογραφίες³⁵ που προέκυψαν σαν αποτέλεσμα αυτής της πιλοτικής δράσης. Συγκεκριμένα επιλέχθηκαν η οδός Κριεζώτου στο ιστορικό κέντρο ως εμβληματική περιοχή της παλιάς Αθήνας, η οδός Κασομούλη που φιλοξενεί προσφυγικές κατοικίες και τέλος η συμβολή των οδών Πειραιώς και Μενάνδρου κάτω από την πλατεία Ομονοίας ως εκπρόσωπος του πολυπολιτισμικού και υποβαθμισμένου κέντρου της πόλης.

Η αποπεράτωση των τεραστίων διαστάσεων εικαστικών αναπαραστάσεων³⁶ συνάντησε πολλές δυσκολίες που οφείλονταν τόσο στη μορφολογία του χώρου εγκατάστασης όσο και σε

³⁴ Ο θεσμός της αντιπαροχής και οι εναλλασσόμενοι ΓΟΚ είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία αστικών κενών. Οι «τυφλές επιφάνειες» αφορούν σε μεγάλες επιφάνειες, 300-400τ.μ. έκαστη, που βρίσκονται στις πλευρές των πολυκατοικιών που χτίστηκαν δίπλα στα αστικά κενά (Μουτσόπουλος, 2011: 41).

³⁵ Οι τρεις ζωγραφικές τοιχογραφίες που προέκυψαν είναι οι εξής: α) το έργο «PrayingforUs», στο ξενοδοχείο Vienna επί της οδού Πειραιώς, το οποίο αποτελεί εικαστική πρόταση του Παύλου Τσάκωνα, ο οποίος οικειοποιήθηκε το ιστορικό σχέδιο του Albrecht Durer, του 1506, με τίτλο «Τα χέρια που προσεύχονται» και πρότεινε τη μεγέθυνσή του επί του ιοόροφου κτιρίου αλλάζοντας τη φορά του (Χαρβαλιάς, 2011: 17), β) το έργο «NO SIGNAL» στην οδό Κριεζώτου, που αποτελεί εικαστική πρόταση του Παύλου Σκλαβενίτη, ο οποίος επέλεξε και οικειοποιήθηκε το γνωστό τηλεοπτικό σήμα και γ) το έργο «Ο Μίτος της Ζωής» στην οδό Κασομούλη, το οποίο αποτελεί εικαστική πρόταση της Αγγελικής Κούβαρη.

³⁶ Ο Μανώλης Αναστασάκος, που ανέλαβε σε συνεργασία με το συνεργείο των αδελφών Κρέτση τη μεταφορά των εικαστικών προτάσεων στους τοίχους της πόλης αναφέρει: «Ο συμβολισμός και η εννοιολογική σημασία του έργου δεν μπορεί να είναι κατανοητά πάντα από όλους, όμως είναι τόσο μεγάλο το έργο και τόσο εντυπωσιακό που κοντοστέκεται ο καθένας. Αν την στιγμή που κοντοστέκεται, αναρωτηθεί έστω αν του αρέσει ή δεν του αρέσει, μπαίνει στη διαδικασία κριτικής σκέψης. Σε μια εποχή που πάσχουμε από έλλειψη συγκέντρωσης και η μόνη πραγματικότητα είναι η τηλεόραση και η μόνη δυναμική μας είναι να αλλάξουμε κανάλι, είναι υπέρ-πολύτιμη η κριτική σκέψη. Και αν είναι να ξεκινήσει από το δρόμο ξανά αυτό ας ξεκινήσει από το δρόμο. Στο κάτω- κάτω ο δρόμος είχε τη δική του ιστορία, πάντα θα την έχει και καλό θα είναι αυτή η ιστορία να

γραφειοκρατικά εμπόδια που πάντα συνοδεύουν τις επίσημες δημόσιες διαδικασίες. Οι συνθήκες αυτές σε συνδυασμό με την έλλειψη εξασφάλισης περαιτέρω χρηματοδότησης δεν έχουν επιτρέψει προς το παρόν την επέκταση του προγράμματος, όπως είχαν ανακοινώσει αρχικά οι διοργανώτριες αρχές (Πολυζώη, 2012). Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τον απολογισμό των εμπλεκόμενων φορέων, η εικαστική παρέμβαση έτυχε θερμής και πλατιάς αποδοχής τόσο από τους κατοίκους, όσο και από τα ΜΜΕ και τους επισκέπτες της πόλης.



Εικόνα 18: Από αριστερά, «NO SIGNAL» στην οδό Κριεζώτου, «PrayingforUs» στην οδό Πειραιώς και «Ο Μίτος της Ζωής» στην οδό Κασομούλη.

Μέσα από μια κριτική συνολική θεώρηση του προγράμματος προκύπτουν ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Αρχικά, από την ανταπόκριση του κόσμου στην πρόσκληση ενδιαφέροντος του κρατικού φορέα διαφαίνεται η επιθυμία αλλαγής και βελτίωσης της εικόνας της πόλης μέσα από δράσεις που τέρπουν το βλέμμα του θεατή. Ως προς τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα, τα έργα αφορούν σε μάλλον αποστασιοποιημένα και συμβολικά έργα, που στερούνται ξεκάθαρων κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων και περιορίζονται σε έμμεσες αναφορές στην αστική καθημερινότητα, την οποία προσδοκούν να αλλάξουν. Οι τοιχογραφίες, παρά το εντυπωσιακό μέγεθος και το αισθητικό αποτέλεσμα, φαίνεται τελικά να εντάσσονται στο πλαίσιο αυτού που η Patricia Philips εύστοχα ονόμασε «δημόσια τέχνη

επικοινωνείται και να συζητείται, γιατί αυτά τα έργα αποτελούν καλή αφορμή για συζήτηση και σκέψη» (Πολυζώη, 2012).

χαμηλού κινδύνου». Προς αυτή την κατεύθυνση, θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον να εξεταστούν τα απορριφθέντα από το διαγωνισμό έργα καθώς επίσης και η εμπειρία των καλλιτεχνών από τη συμμετοχή τους στις επίσημες διαδικασίες του προγράμματος, προκειμένου να σκιαγραφηθούν οι πολιτικές επιλογές και οι προθέσεις του φορέα ως προς την παρέμβαση στο δημόσιο χώρο. Δυστυχώς, κάτι τέτοιο δεν στάθηκε δυνατό. Τέλος, η προσδοκία της διοργανώτριας αρχής τόσο στο να δοκιμάσει τα όρια της σύγχρονης τέχνης στην ανοιχτή πόλη, όσο και να αφομοιωθεί με το πέρασμα του χρόνου η δημόσια τοιχογραφία σαν καλλιτεχνική πρακτική στο αθηναϊκό αστικό τοπίο, δεν φαίνεται να εκπληρώνεται κυρίως λόγω της μικρής έκτασης της εικαστικής παρέμβασης στην πόλη. Τέτοιου είδους ενέργειες απαιτούν από το κράτος συνέπεια και ένα σεβαστό χρονικό ορίζοντα εξοικείωσης του κοινού με την εκάστοτε καλλιτεχνική πρακτική. Το ρευστό πολιτικό τοπίο της Ελλάδας σε συνδυασμό με την αποσπασματικότητα και την ασυνέχεια των πολιτιστικών πολιτικών εμποδίζουν την υλοποίηση τέτοιων δράσεων σε βάθος χρόνου.

Δ3.6. Πρωτοβουλία «Βάφουμε την Αισχύλου»

Μια ιδιωτική πρωτοβουλία οργανωμένης εικαστικής παρέμβασης στη γκρίζα απόχρωση της πρωτεύουσας έλαβε σάρκα και οστά τον Απρίλιο του 2013 από την αστική μη κερδοσκοπική εταιρία Alternative Tours of Athens υπό τον τίτλο «Βάφουμε την Αισχύλου³⁷». Η ομάδα αυτή, με έμφαση στη σύγχρονη ζωή της πόλης και με στόχο την ανάδειξη της τοπικής κοινωνίας και την προαγωγή του πολιτισμού και του τουρισμού μέσω εναλλακτικών σημείων αναφοράς, εμπνεύστηκε από την τοπική ιστορία και τις μνήμες του κέντρου της Αθήνας και προχώρησε στο σχεδιασμό και στην υλοποίηση μιας καλλιτεχνικής δράσης με θέμα την ιστορία των κουτσαβάκηδων, των μόρτηδων και των τραμπούκων της περιοχής του Ψυρρή. Αντλώντας από τις ιστορικές μνήμες της περιοχής, η θεματική που επιλέχθηκε φαίνεται να λειτουργεί αναμνηστικά και να στοχεύει στο συναίσθημα της τοπικής κοινότητας και στην ευρεία αποδοχή της. Η πολιτική διάσταση της τέχνης του δρόμου απουσιάζει και πάλι στην επίσημη εκδοχή της.

³⁷ Οι πληροφορίες για τη δράση «Βάφουμε την Αισχύλου» αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας Alternative Tours of Athens (www.atathens.org) και από τη συνέντευξη που μου παραχώρησαν εκπρόσωποι της ομάδας.

Ερμηνεύοντας το αστικό κείμενο, η Alternative Tours of Athens διαμορφώνει τη φιλοσοφία της για το δημόσιο χώρο, η οποία συνοψίζεται στο εξής: «Ας δράσουμε συνεργατικά, ας επαναχρησιμοποιούμε τα υλικά και ας μοιραστούμε τα αγαθά. Από τον καθένα σαν άτομο, συμμετέχοντας και συμβάλλοντας στην ευημερία της κοινότητας, ας φροντίσουμε από σήμερα για τις μελλοντικές γενιές». Βασικός σκοπός της εικαστικής παρέμβασης ήταν αφενός η αναβάθμιση αυτής της παρηκμασμένης γωνιάς της Αθήνας, η οποία αποπνέει έντονα έναν αέρα εγκατάλειψης λόγω της κακής κατάστασης των κτιρίων και είναι κακόφημη λόγω υψηλής εγκληματικότητας, αφετέρου η ανακατάληψή της από τους κατοίκους της πόλης και η προσέλκυση επισκεπτών στο σημείο μέσα από τη δημιουργία εφήμερων χρήσεων.



Εικόνα 19: Λεπτομέρειες έργων από την εικαστική παρέμβαση στις προσόψεις των τοπικών καταστημάτων στη οδό Αισχύλου, στου Ψυρρή.

Η ανακοίνωση της δράσης και η πρόσκληση ενδιαφέροντος και συμμετοχής έγινε μέσω διαδικτύου. Σύμφωνα με τους διοργανωτές «η ανταπόκριση των ενδιαφερόμενων ήταν πολύ θετική, γεγονός που έδειξε ότι τέτοιου είδους παρεμβάσεις κεντρίζουν το ενδιαφέρον τόσο των καλλιτεχνών όσο και άλλων συντελεστών στο κέντρο της Αθήνας». Η παρέμβαση πραγματοποιήθηκε με την αφιλοκερδή και εθελοντική συμμετοχή 25 καλλιτεχνών, οι οποίοι σε συνεργασία με τους εμπνευστές του εγχειρήματος διαμόρφωσαν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Με δεδομένη τη θεματολογία, «υποδείξεις και κατευθυντήριες γραμμές δόθηκαν μόνο όσο αφορά στα περιθώρια και στα χρώματα που αντιστοιχούν στον κάθε καλλιτέχνη χωρίς όμως να τεθούν περιορισμοί ως προς τα τελικά έργα», αναφέρει εκπρόσωπος της ομάδας. Σε πρακτικό επίπεδο, η εξασφάλιση της συναίνεσης των ιδιοκτητών για την πραγματοποίηση εικαστικών παρεμβάσεων στις προσόψεις των χώρων τους δεν συνάντησε ουσιαστικές δυσκολίες πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Δεδομένου ότι το όλο εγχείρημα αποτέλεσε μια

προσπάθεια αισθητικής αναβάθμισης μιας υποβαθμισμένης περιοχής σε διάστημα μόλις τριών ημερών, διοργανώθηκαν παράλληλες εκδηλώσεις με μουσική και χορό προκειμένου οι διοργανωτές να προσελκύσουν τους πολίτες σε αυτή την κακόφημη γειτονιά. Η εμπλοκή της τοπικής κοινότητας κρίθηκε απαραίτητη για την επιτυχημένη έκβαση της εικαστικής παρέμβασης και προς αυτή την κατεύθυνση, η διοργανώτρια ομάδα προσπάθησε να εξασφαλίσει τη συμμετοχή των κατοίκων και των καταστημάτων της περιοχής. Η αναζήτηση χορηγιών, τόσο από μεγάλες εταιρίες όσο και από τις τοπικές επιχειρήσεις, εξασφάλισε τα απαραίτητα υλικά για την πραγματοποίηση της δράσης ενώ ο δήμος Αθηναίων αγκάλιασε την προσπάθεια διασφαλίζοντας τη νόμιμη διεξαγωγή της και συνδράμοντας με την παραχώρηση των συνεργείων καθαριότητας για τον καθαρισμό του δρόμου και των προσόψεων των κτιρίων. Ειδικά για την κρατική υποστήριξη, οι διοργανωτές αναφέρουν ότι «η τοπική αυτοδιοίκηση στήριξε τη δράση μας και φάνηκε ιδιαίτερα θετική ως προς την εκπόνηση παρόμοιων εγχειρημάτων στο μέλλον».

Κατά τον απολογισμό της προσπάθειας, η ομάδα είναι πολύ ικανοποιημένη τόσο από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα όσο και από την αλληλεπίδραση που προέκυψε ανάμεσα σε όλο το φάσμα των συμμετεχόντων στην παρέμβαση. Στα θετικά συγκαταλέγεται και η συχνότερη διέλευση περαστικών από την περιοχή, οι οποίοι έχουν την ευκαιρία να γίνουν μάρτυρες της ζωγραφικής αναβίωσης της τοπικής ιστορίας στους τοίχους της πόλης μέσα από την ιδιαίτερη οπτική της τέχνης του δρόμου.

Συμπεράσματα- Προτάσεις

Η προσπάθεια απάντησης στο βασικό ερευνητικό ερώτημα, αν δηλαδή η τέχνη του δρόμου μπορεί να αποτελέσει κομμάτι της δημόσιας τέχνης και να ενταχθεί σε ευρύτερες πολιτιστικές πολιτικές και προγράμματα αστικής ανάπτυξης, αποτέλεσε μια περίπλοκη και επίπονη διαδικασία κυρίως λόγω της σύνθετης, πολυδιάστατης και σε πολλές περιπτώσεις αντικρουόμενης φύσης των δύο εννοιών.

Από την ανάλυση της φιλοσοφίας και των χαρακτηριστικών της τέχνης του δρόμου προκύπτει η σκιαγράφηση μιας μορφής τέχνης ελεύθερης, ανεξάρτητης και αντισυμβατικής, που αρθρώνει πολιτικό λόγο και κάνει άμεσα, επίκαιρα σχόλια πάνω στη σύγχρονη αστική πραγματικότητα. Στόχος της είναι ο επαναπροσδιορισμός και η αισθητική αναβάθμιση του δημόσιου χώρου μέσα από εναλλακτικές καλλιτεχνικές πρακτικές σε πείσμα της καπιταλιστικής οπτικής ηγεμονίας. Παράλληλα, λειτουργεί σαν μέσο αφύπνισης, ευαισθητοποίησης και προώθησης του δημόσιου διαλόγου μέσα στην πόλη. Οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στο δημόσιο χώρο έχουν ιδιαίτερα αναπτυγμένη την ικανότητα να αφουγκράζονται τον παλμό της πόλης και να τον αποτυπώνουν εύστοχα στους αστικούς τοίχους. Η εφήμερη και παράνομη φύση της δεν έχει επιτρέψει μέχρι στιγμής την καθολική αποδοχή της ως τέχνη από τους επίσημους καλλιτεχνικούς θεσμούς, παρόλο που η είσοδός της στην αγορά της τέχνης και στο χώρο των γκαλερί είναι γεγονός. Ωστόσο, συντρέχουν πλέον αρκετοί λόγοι από τους οποίους η τέχνη του δρόμου αντλεί άμεσα ή έμμεσα νομιμοποίηση. Σήμερα, άλλωστε, έχουμε φτάσει στο σημείο τα έργα του δρόμου να έχουν ενσωματωθεί στην οπτική ταυτότητα των σύγχρονων, δυτικών κυρίως, μεγαλουπόλεων και να αποτελούν μόνιμο χαρακτηριστικό τους. Σε συνδυασμό δε με την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που προσφέρει το διαδίκτυο για διάχυση, διάδοση και αναπαραγωγή των εικόνων, η τέχνη του δρόμου αποτελεί σήμερα ένα παγκόσμιο φαινόμενο που απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό. Η έννοια του περιθωρίου μοιάζει να απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο.

Η δημόσια τέχνη, από την άλλη πλευρά, αφορά σε προσεκτικά επιλεγμένα έργα που προορίζονται για δημόσια κατανάλωση ακολουθώντας επίσημες διαδικασίες λήψης αποφάσεων και μακρές διαπραγματεύσεις μεταξύ των εμπλεκόμενων φορέων για την παραγωγή της. Η πολιτική διάσταση φτάνει στην ουσία της, δεδομένου ότι αντικατοπτρίζει τις

πολιτικές επιλογές και τις προθέσεις του επίσημου κράτους, το οποίο εντάσσει το κοινό σε ένα πολιτικό διάλογο εντός της δημόσιας σφαίρας. Επιπλέον, η δημόσια τέχνη διαμορφώνει τις κοινώς αποδεκτές αισθητικές αξίες και αντανακλά συνήθως την επίσημη τέχνη που προβάλλουν οι καλλιτεχνικοί θεσμοί. Για την επιτυχία των προγραμμάτων δημόσιας τέχνης είναι ιδιαίτερα σημαντική τόσο η κατανόηση των διαδικασιών που ακολουθούνται για την παραγωγή και ένθεσή της στο αστικό τοπίο, όσο και η έρευνα ώστε τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα να ανταποκρίνονται στις προσδοκίες και στις ανάγκες των πολιτών. Επίσης, από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας και τα ευρήματα πρόσφατων ερευνών προκύπτει ότι η δημόσια τέχνη είναι πιο αποτελεσματική όταν ακολουθεί πρακτικές εμπλοκής και συμπερίληψης των τοπικών κοινοτήτων, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στις νέες τάσεις που επικρατούν στο πεδίο. Προς αυτή την κατεύθυνση, η δημόσια τέχνη αφενός προωθεί μια βελτιωμένη εικόνα της πόλης προς τα έξω, αφετέρου είναι προσανατολισμένη στην ικανοποίηση του δημόσιου συμφέροντος.

Μέσα από την ανάλυση των παραδειγμάτων οργανωμένων εικαστικών παρεμβάσεων από την ελληνική και τη διεθνή εμπειρία, είναι εύκολο σε ένα πρώτο επίπεδο να διαπιστώσει κανείς ότι η εξασφάλιση άδειας και κατάλληλων συνθηκών εργασίας ενισχύει την ποιότητα των παραγόμενων έργων, αφού παρέχει στους καλλιτέχνες τον απαραίτητο χρόνο για να δημιουργήσουν και να εκφραστούν χωρίς τον φόβο της σύλληψης. Έτσι, τα καλλιτεχνικά αντικείμενα της επίσημης τέχνης του δρόμου μπορεί να είναι πιο εντυπωσιακά και πιο άρτια τεχνικά επιτυγχάνοντας ένα καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, σε αντίθεση με την ανεπίσημη τέχνη στο δρόμο, τα έργα αυτά είναι περισσότερο αποστασιοποιημένα, παρά άμεσα και στοχευμένα, έχοντας ένα λιγότερο καταγγελτικό ύφος για τις αστοχίες και τα κακώς κείμενα της αστικής καθημερινότητας. Η θεματολογία και το περιεχόμενο των έργων αντλούν έμπνευση κυρίως από συμβολισμούς, μεταφορές και αφηρημένες ιδέες που προσφέρονται στο βλέμμα και στην κριτική αντίληψη του θεατή για πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες. Εντύπωση προκαλούν συνήθως τα χρώματα, το μέγεθος και γενικότερα το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των έργων. Ειδικά για τις περιπτώσεις όπου μεσολαβεί το δημόσιο χρήμα ή η κρατική υποστήριξη, τα καλλιτεχνικά αντικείμενα φαίνεται να χάνουν μέρος της κοινωνικής και πολιτικής δυναμικής τους, αφού η επίβλεψη της εικαστικής δημιουργίας από μια δημόσια αρχή συνήθως στερεί τη δυνατότητα άρθρωσης ενός σαφώς αντιεξουσιαστικού και ανατρεπτικού λόγου. Προς αυτή την κατεύθυνση, η τήρηση ισορροπιών και η διασφάλιση της

ελευθερίας έκφρασης του δημιουργού είναι αναγκαίες, ώστε οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις να αποτυπώνουν αυθεντικά νοήματα και μηνύματα και όχι ετεροκαθορισμένες απόψεις και θέσεις των μηχανισμών εξουσίας και ελέγχου. Λύση σε αυτό το θέμα, μπορεί να αποτελέσει η καλλιέργεια ενός κλίματος αμοιβαίας εμπιστοσύνης και συνεργασίας μεταξύ φορέων και καλλιτεχνών.

Σε πρακτικό επίπεδο, φαίνεται ότι, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, η έμπνευση και η πρωτοβουλία για οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο με εργαλείο την τέχνη του δρόμου ανήκουν σε ιδιώτες, άτομα ή ομάδες, τα οποία καταθέτουν καλλιτεχνικές προτάσεις και προσπαθούν να εξασφαλίσουν τη συναίνεση, την άδεια, την υποστήριξη και τη χρηματοδότηση του κράτους ή των τοπικών αρχών. Οι κρατικές πρωτοβουλίες ένταξης της τέχνης του δρόμου σε προγράμματα δημόσιας τέχνης αφορούν σε μεμονωμένες περιπτώσεις ανά τον κόσμο, οι οποίες συγκροτούν ένα μικρό αλλά σημαντικό αριθμό παραδειγμάτων επιτυχημένης εφαρμογής. Καθώς, πλέον, υπάρχει θετικό προηγούμενο επιτυχημένων εικαστικών παρεμβάσεων για τον εξωραϊσμό και την αισθητική αναβάθμιση πόλεων και συνοικιών, συνήθως οι αρχές διάκεινται θετικά σε τέτοιου είδους ενέργειες θέτοντάς τες υπό την αιγίδα τους. Παρόλα αυτά, η χρηματοδότηση των δράσεων σπάνια εντάσσεται στον επίσημο προϋπολογισμό των κρατικών φορέων και η εξεύρεση πόρων για την υλοποίησή τους γίνεται συνήθως μέσα από ιδιωτικές χορηγίες και την εθελοντική συμμετοχή των εμπλεκόμενων φορέων. Επίσης, ολοένα και συχνότερο είναι το φαινόμενο των προσκλήσεων σε καλλιτέχνες να ζωγραφίσουν και να αναμορφώσουν εικαστικά ιδιωτικές ιδιοκτησίες και κοινόχρηστους χώρους, γεγονός που πιστοποιεί την αυξημένη δημοτικότητα της τέχνης του δρόμου.

Όσο αφορά στο ευρύτερο κοινό και στη διαδικασία πρόσληψης πολιτισμικού περιεχομένου, από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας και τις μελέτες περιπτώσεων προκύπτει ότι, σε γενικές γραμμές, ο εμπλουτισμός του αστικού τοπίου με χρώμα αντιμετωπίζεται θετικά από τους χρήστες της πόλης. Είναι προφανές ότι η επίτευξη μιας καθολικής αποδοχής για τα έργα τέχνης που εισέρχονται στο δημόσιο χώρο ανήκει στη σφαίρα της ουτοπίας καθώς απευθύνονται σε πολλά και ετερόκλητα κοινά, ενώ ζητήματα γούστου, προσωπικών προτιμήσεων και ικανότητας κριτικής πρόσληψης ανάγονται σε μείζονος σημασίας. Ειδικά όσο αφορά στο ιδιαίτερο ύφος της τέχνης του δρόμου, υπάρχει σημαντική διαβάθμιση στην εξοικείωση του βλέμματος του θεατή με τα καλλιτεχνικά αντικείμενα. Ωστόσο, προϊόντος του

χρόνου, το φαινόμενο κερδίζει συνεχώς έδαφος στη συνείδηση του κόσμου ως μόνιμο χαρακτηριστικό του αστικού οπτικού πολιτισμού και παράλληλα, με την εύληπτη εικονογραφική της γλώσσα γίνεται ευκολότερα αποδεκτή και αναγνωρίζεται ως τέχνη. Σε κάθε περίπτωση, ο χρόνος αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην τριβή της κοινής γνώμης με τα έργα τέχνης στο δημόσιο χώρο. Μένει όμως να απαντηθεί το ερώτημα αν οι συντηρητικοί κύκλοι της τέχνης και της κοινωνίας είναι έτοιμοι να επιτρέψουν σε εξωθεσμικά άτομα να παρέμβουν εικαστικά στους τοίχους της πόλης.

Από την μέχρι στιγμής εμπειρία, η τέχνη του δρόμου, με τη μορφή της ζωγραφικής τοιχογραφίας, αποδεικνύεται μια οικονομική μορφή δημόσιας τέχνης με ορατά αποτελέσματα στον εξωραϊσμό του αστικού τοπίου και την ανατροπή της κυριαρχίας του γκρίζου, με έργα προσβάσιμα σε όλους για θέαση, αισθητική απόλαυση και επεξεργασία. Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο τα ευεργετικά αποτελέσματα από την παρουσία της τέχνης στο δημόσιο χώρο είναι πολλαπλά και πολυδιάστατα. Πράγματι, υπάρχουν πολλοί λόγοι για να επενδύσει κανείς στην ανάπτυξη της τέχνης του δρόμου ως μορφή εναλλακτικής καλλιτεχνικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο, ο σημαντικότερος των οποίων είναι η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη, την πόλη και την καθημερινότητα των ανθρώπων. Επίσης, πέραν του ότι συμβάλλει στον επαναπροσδιορισμό και προσφέρει μια εναλλακτική αντίληψη του δημόσιου χώρου που πηγάζει από τη μόνιμη παρουσία της τέχνης στην καθημερινή εμπειρία, η χρήση του χρώματος διαμορφώνει για την πόλη μια εικόνα πιο φιλική για τους χρήστες της εισάγοντας το στοιχείο της έκπληξης και του παιχνιδιού. Επιπλέον, οι εικαστικές δημιουργίες της τέχνης του δρόμου αναδεικνύουν τη δημιουργικότητα και φανερώνουν μια πόλη ζωντανή και ανήσυχη. Σε πρακτικό επίπεδο, δεδομένου ότι η τέχνη του δρόμου απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό και είναι ιδιαίτερα δημοφιλής, όταν γίνεται οργανωμένα και σε μεγάλη κλίμακα εντός του αστικού τοπίου μπορεί να συμβάλλει στην αύξηση της επισκεψιμότητας μιας πόλης μετατρέποντάς τη σε τουριστικό και πολιτιστικό προορισμό. Εύκολα μπορεί κανείς να εντοπίσει την αντίφαση που ενυπάρχει στη λήψη μέτρων προστασίας και διατήρησης των έργων στους τοίχους της πόλης σε σχέση με την εφήμερη φύση της τέχνης του δρόμου.

Στην Αθήνα του 21^{ου} αιώνα, η τέχνη του δρόμου αποτελεί συστατικό στοιχείο του δημόσιου χώρου. Αφενός, η αρχιτεκτονική της πόλης προσφέρει πολλές ευκαιρίες για εικαστικές παρεμβάσεις, αφετέρου η ελληνική street art σκηνή έχει να επιδείξει εξαιρετικά δείγματα

γραφής με αξιόλογα καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Η επιστράτευση της τέχνης του δρόμου σε ευρείας κλίμακας οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στον αστικό ιστό μπορεί διαμορφώσει μια νέα εικόνα για την πόλη και να την μετατρέψει σε μια υπαίθρια γκαλερί της τέχνης του δρόμου. Το κράτος και η τοπική αυτοδιοίκηση, εκμεταλλευόμενα τις δυνατότητες που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες, μπορούν να σχεδιάσουν άτυπες πολιτιστικές διαδρομές ανακάλυψης των έργων μέσα στον πολεοδομικό ιστό προσελκύοντας επισκέπτες ακόμα και σε περιοχές της πρωτεύουσας που, υπό άλλες συνθήκες, δεν θα συμπεριλαμβάνονταν στα παραδοσιακά τουριστικά δρομολόγια.

Η περιπλάνηση στους δρόμους της πόλης και η ενατένιση των έργων στους αστικούς τοίχους είναι μια πράξη που μοιράζονται πολλοί άνθρωποι καθημερινά. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι δύσκολο να μετρηθεί ο πραγματικός αντίκτυπος που έχει η τέχνη στο δημόσιο χώρο για τους χρήστες του και να διαπιστωθεί κατά πόσο τελικά η παρουσία της τέχνης βελτιώνει την ποιότητα ζωής των πολιτών και με ποιον ακριβώς τρόπο. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η διεξαγωγή μιας ποιοτικής έρευνας κοινού προκειμένου να αποτυπωθούν τέτοια ζητήματα και να εξαχθούν συμπεράσματα για την επιρροή της τέχνης του δρόμου στην αστική καθημερινότητα. Το ίδιο ενδιαφέρουσα θα ήταν και η βαθύτερη διερεύνηση της οπτικής γωνίας των καλλιτεχνών στην προοπτική επισημοποίησης της τέχνης του δρόμου και της ένταξής της σε προγράμματα δημόσιας τέχνης. Η σφαιρική αποτύπωση αυτής της πτυχής ξεπερνούσε τις δυνατότητες της παρούσας εργασίας.

Συνοψίζοντας, η επίσημη τέχνη του δρόμου, κυρίως με τη μορφή της δημόσιας ζωγραφικής τοιχογραφίας, φαίνεται να αυξάνει συνεχώς τη δημοτικότητα της ως μέσο εναλλακτικής πολιτισμικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο. Με βάση το θεωρητικό πλαίσιο και τις μελέτες περιπτώσεων που αναλύθηκαν παραπάνω, θεωρώ ότι η τέχνη του δρόμου θα μπορούσε να ενταχθεί σε προγράμματα δημόσιας τέχνης, ειδικά σε περιόδους κοινωνικοοικονομικής κρίσης και χαμηλών προϋπολογισμών, ως έμπρακτη εφαρμογή πολιτιστικής πολιτικής με προσανατολισμό στους πολίτες, υπό την βασική προϋπόθεση της διαμόρφωσης ενός υγιούς πλαισίου συνεργασίας ανάμεσα στα εμπλεκόμενα μέρη, με σεβασμό στη δημιουργικότητα και στην ελευθερία έκφρασης των καλλιτεχνών. Ο ρόλος του κράτους οφείλει να είναι συμπληρωματικός και όσο το δυνατόν ουδέτερος ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία με κύριο γνώμονα την ενίσχυση της προσβασιμότητας και της συμμετοχής των πολιτών στις τέχνες και τον πολιτισμό. Σε γενικές γραμμές φαίνεται ότι, απέναντι σε προσπάθειες

εξωραϊσμού του δημόσιου χώρου, οι καλές προθέσεις περισσεύουν από όλες τις πλευρές. Μένει να υπάρξει και σαφής πολιτική βούληση ώστε οι εικαστικές ευκαιρίες που παρέχει ο δημόσιος χώρος να μετουσιωθούν σε έργα δυναμικά, που ανταποκρίνονται στις ανάγκες και στις προσδοκίες των πολιτών και ενισχύουν τον πολιτισμικό πλουραλισμό εντός της κοινωνίας χωρίς να εγκλωβίζονται στο γραφειοκρατικό μηχανισμό. Μέχρι τότε, η ανεπίσημη και ανένταχτη τέχνη του δρόμου θα εξακολουθήσει να γειτνιάζει με τις επίσημες καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις αποκαθιστώντας τον λανθάνοντα ή απόντα πολιτικό λόγο των αστικών τοίχων.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

- Ανδριωτάκης, Μ. (2005), *Σχέδια πόλης: τέχνη, διαμαρτυρία και διαφήμιση στους δημόσιους χώρους των μητροπόλεων*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη
- Γκινোসάτης, Δ. (2011), «Πρακτικές του βλέπουν: Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στο δημόσιο αστικό ιστό» στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών- Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες, 44-59
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004), *Ο Καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα
- Κόνσολα, Ντ. (2006), *Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση
- Λοϊζίδη, Ν. (1999), *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη- Βιβλιοθήκη της Τέχνης
- Μουτσόπουλος, Θ. (2005), «Αφήστε εκατό λουλούδια να ανθίσουν...(ναι, αλλά μπορούμε ακόμη να το λέμε τέχνη;» στο Freeland, Cyntia (επιμ.), *Μα είναι αυτό τέχνη;*, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 157-172
- Μουτσόπουλος, Θ. (2011), «Δημόσια Τέχνη στην Αθήνα: Μπουκάλια στον ωκεανό των σημείων» στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών- Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες, 20-43
- Ραφαηλίδης, Β. (1992), *Στοιχειώδης Αισθητική*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
- Σταυρίδης, Στ. (2010), *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών- Γραφείο Διασύνδεσης (2011), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες
- Χαρβαλιάς, Γ. (2011), «Εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο: Σύντομη παρουσίαση του ερευνητικού προγράμματος» στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών- Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα, Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες, 12-19

- Baudrillard, J. (1991), *Η έκσταση της επικοινωνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Καρδαμίτσα
- Bauman, Z. (2002), *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα, Εκδόσεις Ψυχογιός
- Benjamin, W. (1978), *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος
- De Certeau, M. (2010), *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική- Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη
- Doss, E. (1995), *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Washington & London, Smithsonian Institution Press
- Foucault, M. (2002), *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ψυχογιός
- Freedman, K. (2003), *Teaching Visual Culture: curriculum, aesthetics and the social life of art*, New York, Columbia University
- Freeland, C. (2005), *Μα είναι αυτό τέχνη;*, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον
- Hunter, G. (2012), *Street Art from around the world*, London, Capella- Arcturus Publishing Ltd.
- Lewisohn, C. (2009), *Street Art: The Graffiti Revolution*, London, Tate Publishing
- Missinformation (2011), *Guerilla Installation: Ταχύτητα, Δημόσιος Χώρος και η Τέχνη της Παρενόχλησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Futura
- Sennett, R. (1999), *Η τυραννία της οικειότητας*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη
- Stevenson, D. (2007), *Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί*, Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική

Διπλωματικές εργασίες

- Κατσίδη, Δ. (2010), *Το Graffiti ως πολιτισμικό στοιχείο. Κοινωνικές αναπαραστάσεις των δημιουργών και σημειολογία των έργων τους*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα
- Λουφαρδάκη, Β. (2012), *Η Τέχνη του Δρόμου και η Πολιτιστική της Επικοινωνία*, ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση», Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα

Αρθρογραφία

- Κενανίδου, Μ. (2008), «Σύγχρονη Τέχνη και Δημόσιος Χώρος», *intellectum*, τεύχος 4, 35-40, On-line στη διεύθυνση: http://www.artmag.gr/images/stories/sygxroni_texni-%20kenanidou.pdf (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Alpaslan, Z. (2012), «Is street art a Crime? An attempt at examining street art using criminology», *Scientific Research*, 2/1, 53-58, On-line στη διεύθυνση: <http://www.scirp.org/journal/PaperInformation.aspx?paperID=17853> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

- Armstrong, J. (2005), *The Contested Gallery: Street Art, Ethnography and the Search for Urban Understandings*, *AmeriQuests*, 2/1, On-line στη διεύθυνση: <http://drupal.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/ameriquests/article/view/46/38> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- 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, On-line στη διεύθυνση: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13604810903529142> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Banet-Weiser, S. (2011), «Convergence in the street», *Cultural Studies*, 25/4-5, 641-658, On-line στη διεύθυνση: <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2011.600533> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Cameron St. & Coaffee, J.(2005), «Art, Gentrification and Regeneration- From Artist as Pioneer to Public Arts», *International Journal of Housing Policy*, 5/1, 39-58, On-line στη διεύθυνση: <http://dx.doi.org/10.1080/14616710500055687> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Deutsche, R. (1992), «Art and Public Space: Questions of Democracy», *Social Text*, 33, 34-53, Online στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/466433> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Dickens, L. (2008), «Placing post-graffiti: the journey of the Peckham Rock», *Cultural Geographies*, 15, 471-496, On-line στη διεύθυνση: <http://cgj.sagepub.com/content/15/4/471> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Hall, T. & Robertson, I. (2001), «Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates», *Landscape Research*, 26/ 1, 5-26, On-line στη διεύθυνση: <http://dx.doi.org/10.1080/01426390120024457> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Hall, T. & Smith, S. (2005), *Public Art in the city: meanings, values, attitudes and roles, Interventions: Advances in Art and Urban Futures*, 4, 175-179
- Hewitt, A. (2011), «Privatizing the Public: Three rhetorics on art's public good in «Third Way» cultural policy», *Art and the Public Sphere*, 1/1, 19-36, Online στη διεύθυνση: <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/aps/2011/00000001/00000001/art00003> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Holman, V. (1997), «Public Art: The Problems and Potential of Multiple Meanings», *NSEAD*, 16/2, 127-135
- Kwon, M. (1997), «One Place after Another: Notes on Site Specificity», *October*, 80, 85-110, On-line στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/778809> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Mazzucotelli, S. (2011), «Art contribution to cities' transformation- The role of Public Art management in Italy», *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 1/1, 64-73

- Mazzucotelli, S. (2011b), «Should artists be government supported activists?», *The W@terfront*, 17, 28-54, On-line στη διεύθυνση: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234246/316481> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- McCarthy, J. (2006), «Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?», *Journal of Urban Design*, 11/2, 243-262, On-line στη διεύθυνση: <http://dx.doi.org/10.1080/13574800600644118> (τελευταία πρόσβαση: 20/05/2013)
- Sharp, J. - Pollock, V. και Paddison, R. (2005), «Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration», *Urban Studies*, 42/ 5-6, 1001-1023, On-line στη διεύθυνση: <http://usj.sagepub.com/content/42/5-6/1001> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Suteu, C. & Neagoe, C. (2008), «Arts don't have to know how to behave-A commentary on Street Art in contemporary urban surroundings» στο *Art in the Urban Space: Contemporary Creation as a Tool*, Circostrada Network-Hors les Murs, 21-25, On-line στη διεύθυνση: http://www.circostrada.org/IMG/Artastool_EN%20Bd.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Wilson, J. & Kelling, G. (1982), «Broken Windows: the police and neighborhood safety», *Atlantic Magazine*, On-line στη διεύθυνση: www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Young, A. (2012), «Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art», *Crime Media Culture*, 8/3, 297-314, On-line στη διεύθυνση: <http://cmc.sagepub.com/content/8/3/297> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)

Ηλεκτρονική αρθρογραφία

- Βατόπουλος, Ν. (2003), Μια πρωτοποριακή εικαστική παρέμβαση στην οδό Πειραιώς, On-line στη διεύθυνση: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_civ_2_24/09/2003_78161 (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Κωνσταντινίδης, Ε. (2013), Urbanart: Graffiti στα σχολεία, On-line στη διεύθυνση: <http://www.mychroma.gr/index.php/arthra/entry/4-graffiti/5-graffiti-sta-sxoleia> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Μαλανδράκης, Α. (2010), Street Art: Από το Δρόμο στην Γκαλερί, On-line στη διεύθυνση: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=179395> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Μπαράκίτης, Κ. (2013), Έγχρωμες Πόλεις, On-line στη διεύθυνση: http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/BLOG /texnes-politismos/829/egxromes_poleis/ (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)

- Πολυζώη, Έ. (2012), «Ο δρόμος γεννάει κριτική σκέψη με ένα πινέλο και πολύ χρώμα»-Συνέντευξη με τους Δημήτρη Κρέτση και Μανώλη Αναστασάκο, On-line στη διεύθυνση: http://floroieikastikoi.blogspot.gr/2013/03/blog-post_5.html (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Στειακάκης, Χρ. (2013), Η αισθητική της πρόσληψης, On-line στη διεύθυνση: <http://artsantiquesmagazine.blogspot.gr/2013/03/blog-post.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Φωτιάδου, Α. (2012), «Ζωγραφίζοντας...τον κόσμο: η ομάδα Carpe Diem», On-line στη διεύθυνση: <http://www.taxydromos.gr/article.php?id=46982&cat=1#.UZlexidolJ8> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Ψαρά, Μ. (2012), Αστική Πινακοθήκη- Ζωγράφοι των Δρόμων, On-line στη διεύθυνση: <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22768&subid=2&pubid=63717650> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Block, H. (2007), Sanctioned and Unsanctioned art in public space, On-line στη διεύθυνση: <http://www.blockh.net/#media> (τελευταία πρόσβαση: 29/05/2013)
- Dilsizian, A. (2007), Πέρα από τις επαναστατικές καλλιτεχνικές πρακτικές, On-line στη διεύθυνση: <http://www.re-public.gr/?p=185> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Gressel, K. (2012), Public Art and the challenge of evaluation, On-line στη διεύθυνση: <http://createquity.com/2012/01/public-art-and-the-challenge-of-evaluation.html> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Irvine, M. (2012), The work on the street: Street Art and Visual Culture, On-line στη διεύθυνση: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/articles/Irvine-WorkontheStreet-1.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Jacqui (2012), Conservative Bristol, On-line στη διεύθυνση: <http://www.fatcap.com/article/conservative-bristol.html> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Klein, R. (2012), Art and Street Art: tensions and approaches, On-line στη διεύθυνση: [http://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/esa-arts-2012/pdf/Klein, R. - Art and Street Art. Tensions and Approaches.pdf](http://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/esa-arts-2012/pdf/Klein,_R._-Art_and_Street_Art._Tensions_and_Approaches.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- McNamara, S. (2011), Blek le Rat: Examining the social cause behind street art, On-line στη διεύθυνση: <http://apileofthings.blogspot.gr/2011/01/blek-le-rat-examining-social-cause.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- M.Hulot (2012), Με τον b. στην Biennale, On-line στη διεύθυνση: <http://www.ough.gr/index.php?mod=articles&op=view&id=1020&lang=el> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

- Opshaug Bakke, K. (2011), Cutting edge street art in Lisbon, On-line στη διεύθυνση: <http://www.travelettes.net/cutting-edge-street-art-in-lisbon/> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Parker, A. (2011), Street Art Vs. Gallery, On-line στη διεύθυνση: <http://www.fatcap.com/article/street-vs-gallery.html> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Schilling, J. & Καλλιριμτζής, Α. (2012), Όταν το γκράφιτι είναι τέχνη, On-line στη διεύθυνση: <http://www.skai.gr/news/culture/article/202381/otan-to-grafiti-einai-techni/> (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)
- Viglucci, A. (2011), Wynwood: Not a passing fancy, On-line στη διεύθυνση: http://thewynwoodwalls.com/resources/pdfs/Press/18_miamiherald_12-02-11.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Συνεντεύξεις στο διαδίκτυο

- *Interview: Crono Project* by Kacem, 31/07/2012, On-line στη διεύθυνση: <http://www.fatcap.com/article/interview-crono-project-1.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Rama, E., «Paint the town for hope», TEDx Thessaloniki 2012, 12/05/2012, On-line στη διεύθυνση: http://www.youtube.com/watch?v=w3_QsJShEIs (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Διαδικτυακές Πηγές

- Τσιριγωτάκη, Ευ. (2009), Αυτοπροσώπως- Παρουσίαση της ομάδας Carpe Diem, Αθήνα, ΕΡΤ Ψηφιακή, On-line στη διεύθυνση: <http://vimeo.com/12026479> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Alternative Tours of Athens (www.atathens.org) (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Ixia- Public Art Think Tank (www.ixia-info.com) (τελευταία πρόσβαση: 25/05/2013)
- Mural Arts Program (www.muralarts.org) (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- Urban Act (www.urbanact.gr) (τελευταία πρόσβαση: 28/05/2013)
- Urban Forms (www.urbanforms.org) (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- The Wake Up Call- Political graffiti in the streets of Athens, On-line στη διεύθυνση: <http://www.youtube.com/watch?v=Zr9kYXAEYbo> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)
- The Wynwood Walls (www.thewynwoodwalls.com) (τελευταία πρόσβαση: 26/05/2013)

Ευρετήριο εικόνων

Εικόνα 1:

Αριστερά: <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/409-escif.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Δεξιά: <http://www.whatsonyourwall.com/banksy-graffiti-25/banksy-stop-before-paint-again-11664.htm> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 2:

Από αριστερά:

A) <http://lifewithoutbuildings.net/2005/08/banksy-tags-palestine.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

B) <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/526-clet-abraham.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/1452-alexey-menschikov.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Δ)) <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/1434-vinie.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 3:

Από αριστερά:

A) <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/438-bansky.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

B) <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150589318512391&set=pb.33803172390.-2207520000.1370242506.&type=3&theater> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.229940497079513.55065.226435890763307&type=3> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 4:

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.229940497079513.55065.226435890763307&type=3> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 5:

Από αριστερά:

A) <http://kunst.blog.nl/files/2012/05/Blek-le-Rat-Madonna-met-kind-1991.jpg> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Β) <http://brf.be/nachrichten/regional/209968/> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) <http://www.culturainquieta.com/es/street-art/item/1997-banksy-ii.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 6:

Από αριστερά:

Α) <http://blog.ted.com/2013/02/08/9-views-of-tirana-albania-with-its-bright-multicolored-building/> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Β) <http://tvxs.gr/news/kala-nea/xroma-sta-tirana> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) <http://blog.ted.com/2013/02/08/9-views-of-tirana-albania-with-its-bright-multicolored-building/> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 7:

https://www.facebook.com/urbanforms/app_532698326764082 (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 8:

https://www.facebook.com/urbanforms/app_532698326764082 (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 9:

<http://www.fatcap.com/live/crono-project-in-portugal.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 10:

<http://www.fatcap.com/live/crono-project-in-portugal.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 11:

<http://www.fatcap.com/live/crono-project-in-portugal.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 12:

<http://www.muralfarm.org/MuralFarm/Home.aspx> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 13:

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.229940497079513.55065.226435890763307&type=3> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 14:

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.229940497079513.55065.226435890763307&type=3> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 15:

Από αριστερά:

A) <http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=378144> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

B) <http://graficnotes.blogspot.gr/2012/01/street-art-part-1.html> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) http://bikeart.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=119&lang=el
(τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 16:

Πάνω αριστερά: http://athens-graffiti.blogspot.gr/2011_01_01_archive.html (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Πάνω δεξιά:

http://urbanact.gr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=117&lang=el
(τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Κάτω δεξιά:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=132367603508854&set=a.132367220175559.34645.128530423892572&type=3&theater> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Κάτω αριστερά: <http://www.hiphop.gr/page/3346> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 17:

Πάνω αριστερά: <http://www.hiphop.gr/page/3346> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Πάνω δεξιά: <http://athens-graffiti.blogspot.gr/2010/12/graffiti-yellow-school-by-woozy.html>
(τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Κάτω δεξιά: <http://www.hiphop.gr/page/3346> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Κάτω αριστερά: <http://www.hiphop.gr/page/3346> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 18:

Από αριστερά:

A) <http://www.flickr.com/photos/mariananik/6711848739/sizes/m/in/photostream/> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

B) <http://www.podilates.gr/node/18795> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Γ) http://www.presstigenews.gr/wordpress/wp-content/uploads/NEΟΣ-ΚΟΣΜΟΣ_2.jpg (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

Εικόνα 19:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=299680033498222&set=a.299679013498324.1073741826.172639529535607&type=3&theater> (τελευταία πρόσβαση: 30/05/2013)

