



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

**Street Art στην Αθήνα του «χρέους».
Μια πρόταση προσέγγισης του πεδίου μέσα από την Κριτική
Ανάλυση Λόγου.**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Άννα Αλεξία Παπαδοπούλου

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:
Ιωάννης Σκαρπέλος, αναπληρωτής καθηγητής, Επιβλέπων
Παναγιώτα Τσακαρέστου, επίκουρη καθηγήτρια
Ευτυχία Φουντουλάκη, επίκουρη καθηγήτρια

Αθήνα, Οκτώβριος 2014.

Πρόλογος – Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Πολιτιστική Διαχείριση», του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, υπό την επίβλεψη του Καθηγητή κ. Γιάννη Σκαρπέλου.

Θα ήθελα λοιπόν να ευχαριστήσω θερμά τον κύριο Σκαρπέλο, καθηγητή και πρόεδρο του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, για την ευκαιρία που μου έδωσε να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον αντικείμενο που ανταποκρίνεται στα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα, καθώς και για τη αγάπη του, τη σημαντική αρωγή του, τη ψυχολογική στήριξη και την υπομονή του στην ερευνητική αυτή προσπάθεια.

Ευχαριστώ τους δημιουργούς τέχνης του δρόμου, που χωρίς να με γνωρίζουν προσωπικά με βοήθησαν με συζητήσεις, που μου αφιέρωσαν τον χρόνο τους και με διευκόλυναν σε μεγάλο βαθμό να συλλέξω τα στοιχεία για την έρευνά μου.

Σε προσωπικό επίπεδο, ευχαριστώ την οικογένειά μου και τους φίλους μου, Νεκτάριο Μπουγδάνη και John Osman που πιστεύουν σε μένα και με ενθαρρύνουν σε κάθε στάδιο των σπουδών μου, συμβάλλουν με τα σχόλια, την κριτική, τις γνώσεις, και την αγάπη τους, στην αντιμετώπιση των δυσκολιών, ιδιαίτερα σε στιγμές απογοήτευσης, άγχους και προσωπικής αμφισβήτησης.

Τέλος, ευχαριστούμε τον κύριο Δημήτρη Αγγελή, κηπουρό του Παντείου Πανεπιστημίου, που με το μεράκι και την αγάπη του για τη φύση, περιποιείται καθημερινά τον κήπο του Πανεπιστημίου, προσφέροντάς μας μια όαση μέσα στην Αθήνα, ένα καταφύγιο όπου μελετάμε, ξεκουραζόμαστε, συζητάμε, δημιουργούμε φιλίες.

Άννα Αλεξία Παπαδοπούλου

Αθήνα, Οκτώβριος 2014.

Περίληψη

Street Art στην Αθήνα του «χρέους».

Μια πρόταση προσέγγισης του πεδίου μέσα από την Κριτική Ανάλυση Λόγου.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η προσέγγιση της Street Art (Τέχνη του δρόμου), μέσα από τα δελτία τύπου που κατά καιρούς εκδίδονται από τα Μέσα μαζικής ενημέρωσης, καθώς και μέσα από δείγματα έργων στους τοίχους της πόλης, τις εικόνες που αποτελούν αυτήν την πρακτική. Είναι στην ουσία μια πρόταση ανάγνωσης των «επιχειρημάτων» είτε λεκτικών είτε οπτικών στο «πεδίο» της Street Art.

Εφαλτήριο γι αυτή τη μελέτη αποτέλεσε η παρατήρηση της εντατικοποίησης των παρεμβάσεων στο δημόσιο χώρο τα τελευταία χρόνια της κρίσης «χρέους». Το ενδιαφέρον των φορέων -είτε κρατικών είτε ιδιωτικών- για την ιδρυματοποίηση θα μπορούσαμε να πούμε και για την επένδυση σε αυτό το είδος τέχνης από τη μία, οι αυτόνομες παρεμβάσεις από την άλλη, και η προβολή αυτών των δράσεων από τα Μ.Μ.Ε., ως έναν εναλλακτικό αστικό τρόπο πρόσληψης της τέχνης, με μια διάθεση θέσπισης αισθητικής ατζέντας, συνιστούν την αλλαγή, η οποία κέντρισε το ενδιαφέρον μας.

Η διαθεματικότητα του κλάδου επέτρεψε την κοινωνιογλωσσολογική προσέγγιση των κειμένων και των εικόνων, σε συνδυασμό με άλλα ρεύματα της κοινωνικής και της πολιτισμικής θεωρίας. Το εργαλείο που επιλέχθηκε για την ανάλυση του υλικού είναι η Κριτική Ανάλυση Λόγου (Critical Discourse Analysis), η οποία μας βοήθησε να προτείνουμε έναν τρόπο ανάδειξης της «κατασκευής» της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω των «λόγων».

(Λέξεις-κλειδιά: Street Art, πεδίο, δημόσιος χώρος, διάδραση, επικοινωνία, λόγος, Κριτική Ανάλυση Λόγου, χρέος)

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
Περίληψη.....	2
Περιεχόμενα.....	3-4

Μέρος Α. Εισαγωγή

A. 1. Το αντικείμενο της μελέτης	5-6
A. 2. Υποθέσεις εργασίας.....	6-8
A. 3. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.....	8-9
A. 4. Στόχος της μελέτης.....	9-10
A. 5. Διάρθρωση των μερών της εργασίας.....	10

Μέρος Β. Street Art και ο αστικός χώρος

B. 1. Το πεδίο ενδιαφέροντος: Street Art	10-13
B. 2. Η τρέχουσα κατάσταση με τη Street Art στην Αθήνα.....	13-16
B. 3. Η πόλη ως πεδίο πράξης και επικοινωνίας.....	16-17
B. 4. Η προβληματική του δημόσιου χώρου.....	17-19
B. 5. Ο δημόσιος χώρος μέσα από θεωρητικές τοποθετήσεις.....	19-24

Μέρος Γ. Το «χρέος»

Γ. 1. Το «χρέος» ως ρυθμιστής της κοινωνικής ζωής.....	24-28
Γ. 2. Το «χρέος» ως ρυθμιστής της επικοινωνίας.....	28-33
Γ. 3. Ο νεοφιλελευθερισμός στον πολιτισμό.....	33-36

Μέρος Δ. Μεθοδολογική πρόταση

Δ.1. Το θεωρητικό και αναλυτικό πλαίσιο.....	36-37
Δ.2. Η ανάλυση λόγου μέσα από τη θεώρηση του Κοινωνικού Κονστουξιονισμού.....	38-39

Δ. 3. Η Κριτική Ανάλυση Λόγου του Fairclough (CDA: Critical Discourse Analysis).....	39-41
Δ. 3. 1. Το τρισδιάστατο μοντέλο του Fairclough.....	41-42
Δ. 3. 2. Η ανάλυση της Πρακτικής Συλλογιστικής (Practical Reasoning) του Fairclough σε συνδυασμό με τη θεωρία επιχειρηματολογίας της Πραγματικής-Διαλεκτικής (Pragma-Dialectics) των Frans H. Van Eemeren και Rob Grootendorst.....	42-44
Δ. 4. Επιλογή του ερευνητικού προβλήματος και διατύπωση των ερωτημάτων του ερευνητικού εγχειρήματος.....	44-46
Δ. 5. Επιλογή του υλικού.....	46-48
Δ. 6. Ανάλυση του υλικού: κείμενα και εικόνες.....	48-74
Δ. 6. 1. Ανάλυση των κειμένων.....	48-54
Δ. 6. 2. Ανάλυση των εικόνων.....	54-74
Μέρος Ε. Επίλογος.....	74-75
Βιβλιογραφία.....	75-80
Προέλευση εικόνων.....	81-82

Μέρος Α. Εισαγωγή

Α.1. Το αντικείμενο της μελέτης

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στη πόλη των Αθηνών, μία έκρηξη δραστηριότητας στη τέχνη του δρόμου πολύ πιο μαζική από παλιότερα. Ταυτόχρονα, η αλλαγή συνίσταται στο ότι δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς έχουν ξεκινήσει τις πρώτες σοβαρές απόπειρες έτσι ώστε αυτό το είδος τέχνης να προβληθεί μέσω αυτών των οργανισμών στο πλατύ κοινό.

Αυτό δε σημαίνει ότι η Street Art ήταν κάτι το άγνωστο στους κατοίκους των Αθηνών. Από τη δεκαετία του 1980 ακόμη όταν ο πρώτος αέρας της παγκοσμιοποίησης χτυπούσε την πόρτα της πόλης, νεαροί με ένα σπρέι στο χέρι προσπαθούσαν να μιμηθούν τις παραστάσεις που έπαιρναν από το MTV.¹ Οι εικόνες νεολαίων από τις αμερικανικές μεγαλουπόλεις να χορεύουν στους ρυθμούς της Hip Hop μουσικής και να κάνουν Graffiti, δημιουργούν νέες παραστάσεις στην ελληνική νεολαία.

Η δημόσια έκφραση μέσω της αποτύπωσης εικόνων και λέξεων στους τοίχους της πόλης δεν είναι κάτι καινούριο για την Αθήνα. Καθ' όλη τη διάρκεια της Ναζιστικής Κατοχής και υπό το φόβο του θανάτου, τολμηρά χέρια έπαιρναν το πινέλο και τη μπογιά και δήλωναν το πάθος τους για Εθνική Ανεξαρτησία και κοινωνική πρόοδο.² Στην περίοδο της επταετίας επίσης, οι τοίχοι γέμιζαν από αντιχουντικά συνθήματα.³ Άλλωστε, η τάση των ανθρώπων να εκφράζονται δημοσίως, να επεμβαίνουν στο δημόσιο χώρο πηγαίνει χιλιάδες χρόνια πίσω. Από τα σπήλαια τις προϊστορικής εποχής μέχρι και τις τοιχογραφίες της Πομπηίας.

Όμως στη Street Art όπως και σε κάθε έκφανση της τέχνης και της ανθρώπινης δραστηριότητας, δεν υπάρχει παρθενογέννηση. Δεν αναπτύσσεται μέσα σε ένα αποστειρωμένο περιβάλλον. Στην Αθήνα των τελευταίων χρόνων, μετά το τέλος της οικονομικής ανάπτυξης που έφεραν οι Ολυμπιακοί αγώνες και τα μεγάλα έργα, οι απεικονίσεις της τέχνης του δρόμου δημιουργούνται μέσα σε ένα περιβάλλον

¹ Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 έρχεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα μέσω του δορυφόρου της ΕΡΤ η δορυφορική τηλεόραση. Ένα από τα 6 κανάλια του τηλεοπτικού μπουκέτου ήταν το μουσικό κανάλι MTV. Πρώτη φορά ίσως η ελληνική νεολαία ερχόταν σε απευθείας επαφή με τη Δύση μέσω της τεχνολογίας.

² Παράδειγμα το σύνθημα «Λαέ της Αθήνας αντιτάξου στην επιστράτευση. ΕΑΜ».

³ Το σύνθημα «Ελευθερία» γέμισε τους τοίχους των γύρω δρόμων του Πολυτεχνείου το Νοέμβριο του 1973.

που έχει γενικά περιγραφεί ως «κρίση». Αυτή η περιγραφή δεν θέλει να δηλώσει τίποτε άλλο από την «κρίση χρέους» που έχει χτυπήσει τη χώρα, σαν συνέπεια της παγκόσμιας «κρίσης χρέους» που εκδηλώθηκε μετά από την κατάρρευση της Lehman Brothers το 2008 στις Η.Π.Α.

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας είναι λοιπόν η Street Art ως πεδίο κοινωνικών σχέσεων όπου δημιουργούνται διαφορετικά επιχειρήματα είτε λεκτικά είτε οπτικά, τα οποία και χρήζουν ανάλυσης. Μέσα από την αλληλεπίδραση και την επικοινωνία, κατέστη δυνατό να παρακολουθήσουμε αυτήν την πρακτική και να προτείνουμε τη δική μας προσέγγιση του πεδίου, εφαρμόζοντας την Κριτική Ανάλυση Λόγου, ένα λογοαναλυτικό εργαλείο που έχει προταθεί από τον Norman Fairclough. Επομένως, σκοπός της εργασίας αυτής είναι να ανιχνεύσει τους «λόγους», τις φωνές από τις οποίες αποτελείται ο λόγος γύρω από την Street Art στην Αθήνα, να φωτίσει κάποιες πτυχές των πρακτικών και να εγείρει νέα ερωτήματα και όσον αφορά την Street Art ως κοινωνική πρακτική, αλλά περισσότερο να προτείνει ένα ακόμη εργαλείο για την προσέγγιση αυτής της πρακτικής, η οποία δεν αποτελεί ιστορικό φαινόμενο, αλλά φαινόμενο σε διαρκή εξέλιξη.

A.2. Υποθέσεις εργασίας

Κάποιες δράσεις τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών, όσο και από αυτή των οργανισμών, έχουν δεχθεί ποικίλα σχόλια και κριτικές που εκφράζονται τόσο στον κύκλο των καλλιτεχνών όσο και σε σχετικές συζητήσεις των χρηστών του διαδικτύου. Τα σχόλια και οι συζητήσεις περιστρέφονται γύρω από τη φύση αυτού του ρεύματος τέχνης, τη ριζοσπαστικότητά του ή μη, τα κίνητρα των καλλιτεχνών και των οργανισμών που αναπτύσσουν δράση σε αυτή, τα αισθητικά κριτήρια που τίθενται και από ποιούς, τη νομιμότητά της στο δημόσιο χώρο κ.ο.κ. Σε αυτά τα σχόλια και τις κριτικές, χαρακτηριστικό είναι ότι δεν υπήρχει σημείο σύγκλισης. Αυτό συμβαίνει γιατί το πεδίο της Street Art αναπτύσσεται δυναμικά εώς και τις μέρες μας. Ωστόσο, τον τελευταίο χρόνο παρατηρείται μια αλλαγή και μια προσπάθεια δημιουργίας μέσα από τα δελτία τύπου των Μ.Μ.Ε. μιας κοινής ομολογίας όσον αφορά την πρακτική της Street Art. Παρατηρούμε μια προσπάθεια οριοθέτησης και ορισμού, του τί είναι και τι δεν είναι, ποιός είναι καλλιτέχνης του

δρόμου και ποιός όχι, δηλαδή ποιός διακατέχεται από το συμβολικό κεφάλαιο που συνοδεύει την πρακτική του και ποιός όχι.

Η προσπάθεια αυτή προσεγγίζει και τα όρια του τι είναι δημόσιος χώρος και τι είναι τέχνη και «ορθά» αισθητικά κριτήρια. Μήπως τελικά η επιχειρούμενη επιβολή των αισθητικών κριτηρίων και μέσω αυτών ο έλεγχος και η διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ατζέντας, μιας τέχνης που ανέκαθεν έθετε μόνη της τα κριτήριά της στον ίδιο το δρόμο, αποτελεί πιά σημαντικό δέλεαρ για τους διαμορφωτές αυτού του ρεύματος; Ή μήπως μέσα από τον έλεγχο και την οριοθέτηση των κριτηρίων αποσκοπούν σε κάποιο άλλο στόχο; Ιδιάζουσα απορία προκαλεί το γεγονός της θέσπισης και δημιουργίας εναλλακτικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων περι της Street Art με σεβαστό προϋπολογισμό, τη στιγμή που δεκάδες άνθρωποι του χώρου της Τέχνης μιλούν για την οικονομική ένδεια που έχει κατακλύσει τους χώρους τους. Αυτή η κίνηση κεφαλαίων στο χώρο της Street Art μπορεί να εκληφθεί ως οικονομική επένδυση, ως πολιτιστικός στόχος ή ως ένας μιμητισμός των μεγάλων μητροπόλεων του κόσμου;⁴

Αυτό που εδώ περιπλέκει τα πράγματα και χρίζει ανάλυσης, είναι, ότι η τέχνη αυτή αναπτύσσεται στο δημόσιο χώρο και ως εκ τούτου συνδέεται με τη συμμετοχικότητα, τη διάδραση, τη δημοκρατικοποίηση και την επικοινωνία. Στην οικονομία της ελεύθερης αγοράς ο κάθε ιδιώτης έχει το δικαίωμα να διαθέσει κατα το δοκούν το οικονομικό του κεφάλαιο. Εδώ όμως δε μιλάμε για ενέργειες που περικλύονται αυστηρά σε έναν ιδιωτικό χώρο, αφού ο δημόσιος χώρος γέννησε και φιλοξενεί τη Street Art και τους δημιουργούς της.

Έχοντας θέσει αυτές τις υποθέσεις εργασίας, είχαμε καθ' όλη τη διάρκεια σαν οδηγό το γενικό ερώτημα: Τελικά, ποιές είναι οι αντιλήψεις και πρακτικές των δρώντων υποκειμένων, είτε των μεγάλων οργανισμών που προωθούν τις δράσεις τους μέσα από τον λόγο των Μ.Μ.Ε., είτε των καλλιτεχνών του δρόμου όταν αφήνουν τα ίχνη τους στην πόλη, μετατρέποντάς την σε έναν καμβά; Πώς θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε αυτό το συνεχώς εξελισσόμενο πεδίο ανταγωνιστικών θέσεων; Γιατί μπορεί ο τόπος της Street Art να είναι η πόλη, αλλά οι πρακτικές καθορίζονται από ένα περίπλοκο πλέγμα κοινωνικών σχέσεων εντός ενός πεδίου, όπως το έχει ορίσει ο Γάλλος διανοητής Pierre Bourdieu. Το πεδίο είναι ένα

⁴ Ως οικονομική επένδυση εννοούμε το κέρδος που μπορεί να προέλθει από τον εναλλακτικό τουρισμό, ως πολιτιστικό στόχο, τη δύναμη του ελέγχου της καλλιτεχνικής ατζέντας και ως μιμητισμό, την τάση της νεοελληνικής κοινωνίας να φέρνει δυτικά πρότυπα στα πλαίσια του «ανήκομεν εις τη Δύση».

δίκτυο ή ως ένας σχηματισμός αντικειμενικών σχέσεων ανάμεσα σε ανταγωνιστικές θέσεις. Είναι ένα «πεδίο μάχης», ένα «παιχνίδι», όπου οι θέσεις ορίζονται αντικειμενικά, σε ό,τι αφορά την ύπαρξη και τους καθορισμούς που επιβάλλουν στους κατόχους τους (θεσμούς ή δρώντες) από την τοποθέτησή τους στη δομή της κατανομής ειδών ισχύος (ή κεφαλαίου), η κατοχή των οποίων ελέγχει την πρόσβαση στα ιδιαίτερα οφέλη που διακυβεύονται στο πεδίο, καθώς και από την αντικειμενική τους σχέση με άλλες θέσεις (κυριαρχία, υποταγή, ομολογία κ.ο.κ).⁵ Έτσι, οι δημιουργοί στο δρόμο, οι θεσμοί και όλοι οι άλλοι δρώντες στο πεδίο και διαμορφώνουν, αλλά και διαμορφώνονται από τις δυναμικές εντός του.

Εδώ θα πρέπει να διευκρινήσουμε ότι η ανάλυση θα βασιστεί σε ποιοτικά και εμπειρικά δεδομένα που αφορούν την πρακτική της Street Art στην Αθήνα εντός του πεδίου και δεν θα προβούμε σε ποσοτική μελέτη της πρόσληψης αυτής της μορφής έκφρασης από την κοινωνία. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος, όπου αυτή η εργασία αποτελεί μια πρόταση, ένα πρώτο βήμα για την κατανόηση (δική μας πρωτίστως) του τί συμβαίνει σήμερα στη τέχνη του δρόμου στην Αθήνα. Μια πύο ολοκληρωμένη έρευνα ποιοτική και ποσοτική είναι κάτι που ούτε ο χρόνος ούτε το εύρος της παρούσας εργασίας το επιτρέπει.

Α.3. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Γενικά η τέχνη και όχι μόνο η Street Art στην ευρύτερη κριτική θεωρία -είτε μεταδομιστική είτε μεταμαρξική- θεωρείται έκφραση κοινωνικών δυναμικών και πεδίο ευρύτερων ανταγωνισμών και όχι αυτόνομο πεδίο αισθητικής νοηματοδότησης. Εκτός από το ενδιαφέρον της ως εκφραστικού μέσου, αλλά και ως κοινωνιολογικού φαινομένου, παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της σύνδεσής της με πρακτικές και πεδία, τα οποία κατασκευάζουν την κοινωνική πραγματικότητα μέσα από τις αλλαγές.

Στην προσέγγισή μας λοιπόν, η πολυπρισματικότητα των σπουδών μας επέτρεψε να αποφύγουμε μια θεωρητική ηγεμονία στη σκέψη μας κάτι που εκφράζεται και στην εφαρμογή εργαλείων των κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών και λογοαναλυτικών θεωριών. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Ζαϊμάκης μιλώντας για την ετερογλωσσία του γκραφίτι (ως τέχνης του δρόμου) στην ποιοτική έρευνα: «Κατά

⁵ P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *An invitation to reflexive sociology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, 94-97.

κάποιο τρόπο η μεθοδολογική προσέγγιση του γκράφιτι απαιτεί αυτό που ο Roland Barthes έχει αποκαλέσει «επιστημολογική ολίσθηση» μια μεταβολή προς μια διαμεθοδικότητα και διεπιστημονικότητα που υπερβαίνει τις ενότητες και τις παραδοσιακές πειθαρχίες των κοινωνικών επιστημών». ⁶ Κάποια γραπτά έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για τη δομή της εργασίας, αλλά δεν ακολουθείται αυστηρά. Ο σκοπός δεν είναι να αποδειχθούν οι θεωρίες που αναπτύσσουν οι θεωρητικοί, αλλά να παρουσιαστούν συνδυαστικά ως ακόμη μια πρόταση για την προσέγγιση του μικρόκοσμου, της Street Art.

Εντός αυτού του πλαισίου, ο κοινωνικός κονστρουξιονισμός και η Κριτική Ανάλυση Λόγου αποτέλεσαν βασικά εργαλεία μαζί με αναφορές σε άλλα ρεύματα της κοινωνικής θεωρίας και των πολιτισμικών σπουδών. Θα αναφερθούμε σε αυτά παρακάτω στο μέρος της εργασίας που αφορά τη μεθοδολογική πρόταση.

A.4. Στόχος της μελέτης

Η μελέτη επί του συγκεκριμένου πεδίου, και συγκεκριμένα του λόγου σαν επικοινωνία και διάδραση, θα μας βοηθήσει στο στόχο μας: την κατανόηση των πρακτικών που αναπτύσσονται από αυτούς που συμμετέχουν σε αυτό, δηλαδή οι καλλιτέχνες, οι δημόσιοι και ιδιωτικοί οργανισμοί, οι ιδιώτες-χορηγοί, η κοινωνία-δέκτης. Αυτοί είναι που διαμορφώνουν το πεδίο στο οποίο δρουν και το ανατροφοδοτούν με νέες σχέσεις. Θεωρούμε πολύ σημαντικό να τονίσουμε εδώ πως σκοπός μας είναι η παρατήρηση, η κατανόηση και η δημιουργία περισσότερων προβληματισμών μέσα σε ένα πνεύμα ενδεχομενικότητας, και όχι η δημιουργία αποδείξεων και παγειωμένων απόψεων γι' αυτό το πεδίο. Περισσότερο μας εκκινεί η περιέργεια και η εξέταση της πολυφωνικότητας και η λειτουργία αυτής στη διαμόρφωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας, των κοινωνικών ζυμώσεων που βγαίνουν στην επιφάνεια και όχι η απόδειξη μιας και μόνο αλήθειας για το κοινωνικό γίνεσθαι σε σχέση με την Street Art. Επομένως, για να προτείνουμε την Κριτική Ανάλυση Λόγου στο πεδίο αυτό, μια αποδεκτή βάση υπήρξε θεμιτή στη σκέψη μας, αλλά με την προϋπόθεση να γεννήσει περισσότερα ερωτήματα προς διερεύνηση.

⁶ Γ. Ζαϊμάκης, «Η Ετερογλωσσία του γκράφιτι στην ποιοτική έρευνα: Μεθοδολογικές διασταυρώσεις σε ανοίκειους κοινωνικούς κόσμους», στο Μ. Πουρκός (επιμ.), *Δυνατότητες και όρια της μείξης των μεθοδολογιών στην κοινωνική ψυχολογία και εκπαιδευτική έρευνα: επιστημονικά και ερευνητικά ζητήματα των προοπτικών διεύρυνσης του ερευνητικού σχεδιασμού*, Αθήνα, Ίων (υπό έκδοση), 7.

Αυτά είναι που θα αποτελέσουν τον προβληματισμό της εργασίας.

A.5. Διαρθρωση των μερών της εργασίας

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας, η δομή άλλαξε αρκετές φορές. Αυτό ήταν συνέπεια των αναρίθμητων πληροφοριών που υπάρχουν αναζητώντας στοιχεία και πληροφορίες για τα επιμέρους ζητήματα που συνθέτουν το όλο θέμα. Επίσης, η εργασία αυτή κάνει μια απόπειρα να αναδείξει καλύτερα και να προτείνει τη χρησιμότητα των θεωριών και των προσεγγίσεων αυτών στη διερεύνηση του φαινομένου Street Art.

Με σκοπό τα παραπάνω, η εργασία που ακολουθεί δομήθηκε σε πέντε μέρη, το καθένα από τα οποία εστιάζει σε μια πτυχή που προσεγγίζει το θέμα. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται το αντικείμενο μελέτης, οι υποθέσεις εργασίας, οι θεωρητικές προσεγγίσεις, ο στόχος της μελέτης και το παρόν κεφάλαιο σχετικά με τη διαρθρωση των μερών της εργασίας.

Μέρος Β Street Art και ο αστικός χώρος

B. 1. Το πεδίο ενδιαφέροντος: Street Art

Σε επίπεδο ορισμού σχετικά με τη Street Art, σκόπιμα επιλέξαμε να μην επιχειρήσουμε έναν στενό, κοινά αποδεκτό καθορισμό και κατηγοριοποίηση. Αυτό έχει να κάνει με πολλούς παράγοντες. Ένας από αυτούς, είναι η δυσκολία του εγχειρήματος, λόγω έλλειψης συμφωνίας. Επιπρόσθετα, δεν αποσκοπούμε στο να αναλάβουμε την ευθύνη για την τεχνοκριτική μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης και μορφών εικαστικής γραφής με σκοπό την τάξη και την κατηγοριοποίηση. Απεναντίας, στοχεύουμε σε κάτι πιά ευρύ: να προτείνουμε έναν άλλον τρόπο προσέγγισης. Ως εκ τούτου, ένας συνεναιτικός ορισμός της Street Art με βάση κάποια αισθητικά ή άλλα κριτήρια δεν είναι ούτε δυνατός ούτε και επιθυμητός.

Παρ' όλα αυτά, επειδή ως πρακτική αναπτύσσεται στον αστικό δημόσιο χώρο και έχουν παρατηρηθεί κάποιες μορφές της -ως μια πρόχειρη τυπολογία- μπορούμε

να παρουσιάσουμε κάποια παραδείγματα και απόψεις σχετικά με αυτή, από τον διεθνή και τον ελληνικό χώρο.

Η Street Art, αναφερόμενη από μερικούς ως κίνημα Post-Graffiti⁷ (μετά-γκράφιτι ή νέο-γκράφιτι), δημιουργείται και «επικοινωνείται» στον αστικό χώρο. Περιλαμβάνει ποικιλία μορφών και τεχνικών, ξεκινώντας από μια απλή επιγραφή και φτάνοντας σε μεγάλες τοιχογραφίες. Ως κείμενα ή/και εικόνες που εκτίθενται στη δημόσια σφαίρα λειτουργούν ως μέσα επικοινωνίας και έκφρασης που εμπλέκουν μια μεγάλη ποικιλία μέσων, τεχνικών, θεματικών αντικειμένων, τύπων, νοημάτων και συμμετεχόντων που δημιουργούν στο δρόμο με διαφορετικούς τρόπους και για διαφορετικούς σκοπούς.⁸

Η Street Art, ερχόμενη σε διάδραση αρκετές φορές με τον πρόγονό της, το graffiti, το συμπεριλαμβάνει, αλλά συνάμα ξεφεύγει από αυτό. Οι μορφές που λαμβάνει, οι τρόποι, αλλά και τα μηνύματα δεν έχουν όρια, ούτε και διέπονται από τόσο αυστηρούς εσωτερικούς κανόνες μορφής και στυλ. Μπορεί δηλαδή να είναι δημιούργημα κάποιου καλλιτέχνη, αλλά και κάποιου που δεν κατέχει το συμβολικό κεφάλαιο αυτού. Μερικές από τις μορφές που μπορεί να βρούμε στο δρόμο είναι οι εξής:

- Απλά συνθήματα με ερωτικά, χιουμοριστικά, πολιτικά μηνύματα ή έκφραση στιγμιαίας διάθεσης.
- Υπογραφές και στυλιζαρισμένες υπογραφές ταυτότητας graffiti (Tags)⁹ ή πιό περίπλοκα σχέδια (Throw Ups/Pieces).¹⁰
- Το Scratchiti¹¹ (από την αγγλική λέξη scratch, που σημαίνει «ξύνω»), δηλαδή η εγχάραξη διάφορων επιφανειών με αιχμηρό αντικείμενο, ως η πιό απλή και η αρχετυπική μορφή του graffito.¹²

⁷ C. McAuliffe, "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 190.

⁸ Ζαϊμάκης, ό.π., 6.

⁹ Τα tags αποτελούν σημάδια της ταυτότητας του δημιουργού του graffiti που αποτυπώνονται μέσα από ένα στυλιζαρισμένο και προσωπικό τρόπο γραφής (ή υπογραφής). Οι πρώτες δημιουργίες των tags συνδέθηκαν με τις μουσικές κουλτούρες των δεκαετιών του 1970 και 1980 και το Αμερικάνικο hip-hop.

¹⁰ C. McAuliffe, "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 190.

¹¹ C. McAuliffe, "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 204.

¹² Το Graffito (πληθυντικός "graffiti") στα πλαίσια της Αρχαιολογίας, είναι ένα σημάδι, π.χ. μια εγχάραξη ή ένα σκάλισμα που έγινε ηθελημένα σε μια μεγάλη επιφάνεια, όπως για παράδειγμα σε έναν τοίχο. Τα σημάδια μπορεί να σχηματίζουν εικόνα ή γραφή.

- Δημιουργία έργου σε χαρτί και επικόλλησή του σε μια άλλη επιφάνεια (Wheat pasting ή Paste up).
- Δημιουργία αυτοκόλλητου και την επικόλλησή του σε δημόσιο χώρο (Sticker bombing ή Stickering).
- Ψεκασμό με σπρέι μέσω χαρτονιών-οδηγών, με κομμένα διάκενα, διάφορων μοτίβων, σχεδίων και συνθημάτων (Stencil graffiti)¹³
- Δημιουργία αφίσας και επικόλλησής της (Poster art).
- Υπαίθριες προβολές και εγκαταστάσεις.
- Παραποίηση οδικών σημάτων.
- Μικρές και μεγάλες τοιχογραφίες (murals) ενσωματωμένες στον περιβάλλοντα χώρο.
- Εναποθέσεις αυτοτελών έργων σε σημεία του δημόσιου χώρου.
- Τοποθέτηση τρισδιάστατων αντικειμένων.
- Δημιουργία πλεκτών και ενσωμάτωσή τους σε στοιχεία του δημόσιου χώρου όπως δέντρα, παγκάκια, κ.λπ. (Yarn Bombing).
- Τοποθέτηση πολύχρωμων πλαστικών ποτηριών στα διάκενα σιδερένιων φρακτών, δημιουργώντας σχέδια και μοτίβα με τη μορφή ψηφιδωτού (Cup Rocking).¹⁴
- Υπάρχουν και δημιουργοί του δρόμου που αντί να προσθέτουν, μπορεί και να «καθαρίζουν» ή να αφαιρούν υλικό του τοίχου, (για παράδειγμα κομμάτια από το υλικό του τοίχου στο οποίο δημιουργούν), προσδίδοντας μια ακόμη ευρηματικότητα στην πρακτική. Αυτή η τεχνική ονομάζεται Reverse Graffiti (αντίστροφο graffiti).¹⁵

Σε όλες αυτές τις παρεμβάσεις μπορεί να γίνεται χρήση μεικτών τεχνικών και μεικτών υλικών (χρήση σπρέι και πινέλου κ.ο.κ.) ανάλογα με τη διάθεση του δημιουργού και τις δυνατότητες που έχει. Οι πρακτικές της τέχνης στο δρόμο έχουν διαφορετικά κάθε φορά κίνητρα. Κάποιοι απλά νιώθουν την ανάγκη να εκφραστούν,

¹³ E. J., Truman, "The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space", *Shift Queen's Journal of Visual & Material Culture*, Issue 3, 2010, 2.

¹⁴ C. McAuliffe, "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 204.

¹⁵ C. McAuliffe, "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 204.

άλλοι το επιλέγουν σαν μέσο για πολιτική παρέμβαση και κριτική επικοινωνία στο δημόσιο χώρο και άλλοι, υποκινούνται από το δέλεαρ της φήμης, του γοήτρου που προσφέρει αυτή η ενασχόληση και των χρηματικών απολαβών.

B. 2. Η τρέχουσα κατάσταση με τη Street Art στην Αθήνα

Η πόλη με το πέρασμα του χρόνου μεταλλάσσεται ανάλογα με τις κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές συνθήκες που την επηρεάζουν σε όλες τις εκφάνσεις της. Η Street Art ως ένα παγκοσμιοποιημένο ρεύμα τέχνης μπορεί να μοιράζεται κάποια κοινά χαρακτηριστικά παγκοσμίως. Ωστόσο, οι ατομικότητες και οι συλλογικότητες που ασκούν αυτή την πρακτική στο χώρο, προσδίδουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε αυτήν. Αυτά μπορεί να αφορούν τη θεματολογία, την τεχνοτροπία, τις κινήσεις στρατηγικής ή πρακτικής τους κ.ο.κ.

Η Street Art αποτελεί πανταχού παρούσα πηγή οπτικού πολιτισμού στις σύγχρονες αστικές μητροπόλεις.¹⁶ Η Αθήνα αποτελεί μια από τις πίο «βαμμένες» πόλεις. Στην προσπάθειά μας λοιπόν, να μεταφέρουμε την κατάσταση που επικρατεί στην Αθήνα σε σχέση με τη Street Art, ήρθαμε σε επαφή με το πρόβλημα ότι μέχρι και σήμερα, στην Ελλάδα, η έρευνα σε σχέση με αυτή παραμένει ένα περιθωριακό αντικείμενο για επιστημονική ποιοτική μελέτη.¹⁷ Περιορίζεται κυρίως σε μεταπτυχιακά προγράμματα πανεπιστημιακών τμημάτων, ενώ με λιγοστές εξαιρέσεις παρατηρείται μια αξιοσημείωτη έλλειψη δημοσιευμένων επιστημονικών εργασιών.¹⁸

Για να παρουσιάσουμε την εικόνα που επικρατεί στην Αθήνα τα τελευταία χρόνια, θα αναφερθούμε, στις λιγοστές δημοσιεύσεις στις οποίες μπορέσαμε να έχουμε πρόσβαση, καθώς και σε άρθρα σχετικά με το θέμα που βρήκαμε στο διαδίκτυο.

Ένα από τα κριτήρια με τα οποία θα μπορούσε να κρίνει κανείς την κατάσταση της Street Art σε μία περιοχή του κόσμου και σε μία χρονική περίοδο, είναι το πόσο συχνά το βλέμμα συναντά παρεμβάσεις στους τοίχους της πόλης,

¹⁶ R. Schacter, "An Ethnography of Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London", *Journal of Material Culture*, Vol. 13, No. 1, 2008, 35.

¹⁷ Γ. Ζαϊμάκης, «Η Ετερογλωσσία του γκράφιτι στην ποιοτική έρευνα: Μεθοδολογικές διασταυρώσεις σε ανοίκειους κοινωνικούς κόσμους», στο Μ. Πουρκός (επιμ.), *Δυνατότητες και όρια της μείξης των μεθοδολογιών στην κοινωνική ψυχολογία και εκπαιδευτική έρευνα: επιστημονικά και ερευνητικά ζητήματα των προοπτικών διεύρυνσης του ερευνητικού σχεδιασμού*, Αθήνα: Ίων (υπό έκδοση), 2.

¹⁸ Συνήθως οι εκδόσεις περιορίζονται σε φωτογραφικά λευκώματα και λιγότερο σε κείμενα που έχουν κάποια αναλυτική προσέγγιση της πρακτικής με ποιοτική ή ποσοτική προσέγγιση.

δηλαδή η ποσότητα των δημιουργών και οι δουλειές τους στην πόλη. Στην Αθήνα και ειδικά σε περιοχές του κεντρικού τομέα Αθηνών, όπως το Μοναστηράκι, το Ψυρρή, ο Κεραμεικός, το Μεταξουργείο και τα Εξάρχεια σφύζουν από δείγματα -αυτόνομων και μη- παρεμβάσεων στους τοίχους. Ειδικά από το 2008 (τη χρονιά δολοφονίας του Αλέξη Γρηγορόπουλου) και ακόμη πιο εκτεταμένα την τετραετία από το 2010 μέχρι σήμερα, οι παρεμβάσεις με πολιτικό και κριτικό χαρακτήρα έχουν αυξηθεί ραγδαία. Τα τελευταία χρόνια, παρατηρούνται παρεμβάσεις και στα προάστια, αλλά σε λιγότερο βαθμό απ' ό,τι στο κέντρο.

Παρατηρείται μια εκτεταμένη χρήση των έργων, αλλά και τον ιδίων των δημιουργών στον Τύπο, στην τηλεόραση, στη διαφήμιση. Πολλοί από τους δημιουργούς που ξεκίνησαν από τους δρόμους, στη συνέχεια κατάφεραν να δημιουργούν, να πουλούν και να εκθέτουν τα έργα τους σε ιδιωτικές εναλλακτικές γκαλερί της πόλης. Είναι μια αρκετά συνήθης πρακτική πια. Βέβαια, όπως αναφέραμε παραπάνω, στη περίπτωση που οι graffiti και οι street artists εκθέτουν τα έργα σε γκαλερί και τα μεταφέρουν από τον δρόμο σε έναν κλειστό, ιδιωτικό χώρο, ο οποίος έχει τις συνδηλώσεις του, τότε και η κρίση του έργου και η ίδια η πρακτική αποκτά άλλη υπόσταση.

Εκτός από την αυτόνομη και αυθόρμητη δράση στους δρόμους σε μη εξουσιοδοτημένους τοίχους, ή στον αντίποδα η εμπορευματοποίηση του έργου και η πώλησή τους σε γκαλερί, παρατηρείται και η πρακτική των Street Artists να δημιουργούν έργα κατά παραγγελία στον αστικό δημόσιο χώρο, η αποκαλούμενη «επιχορηγούμενη Street Art». Οι αναθέτες μπορεί να είναι είτε απλοί ιδιώτες, που επιζητούν να διακοσμήσουν τα μαγαζιά, τις εταιρείες και γενικότερα τον ιδιωτικό τους χώρο, είτε μεγάλοι δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς. Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα των τελευταίων ετών είναι, το Ερευνητικό Πρόγραμμα με τίτλο «Εικαστικές παρεμβάσεις στον Δημόσιο Αστικό Χώρο, Ζωγραφική επί των τυφλών όψεων κτιρίων της Αθήνας», το οποίο υλοποιήθηκε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών σε συνεργασία με το Υπουργείο Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής. Χαρακτηριστικό είναι ότι η δράση αυτή είχε συμπεριληφθεί από την πρώην υπουργό Περιβάλλοντος Τίνα Μπιρμπίλη στο πρόγραμμα «Αθήνα-Αττική 2014», τον Ιούνιο του 2010. Τότε το Υ.Π.Ε.Κ.Α. έχοντας λάβει τη χρηματοδότηση από το Ευρωπαϊκό Κοινοτικό Ταμείο, είχε απευθύνει

πρόταση συνεργασίας προς την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.¹⁹ Το αποτέλεσμα ήταν φοιτητές της Α.Σ.Κ.Τ. να δημιουργήσουν σε μια περίοδο υλοποίησης από τον Ιούνιο του 2010 μέχρι το Δεκέμβριο του 2011, τεραστίων διαστάσεων τοιχογραφίες για να διακοσμήσουν κάποιες τυφλές όψεις κτηρίων στο κέντρο της Αθήνας.²⁰

Στη συνέχεια, στα πλαίσια του *ReMap KM*²¹, μιας δράσης της εταιρείας ανάπτυξης ακινήτων *Oliaros*, και πάλι είχαν γίνει παρεμβάσεις Street Art στον αστικό χώρο. Αυτό που απομένει μέχρι σήμερα για να τις υπενθυμίζει, είναι το περιφραγμένο με φράχτη οικόπεδο -μή ανοιχτό στο κοινό- με κάποια έργα Street Art στην οδό Λεωνίδου στο Μεταξουργείο.²²

Η μεγάλη αλλαγή όμως, η οποία είναι δηλωτική του status quo που κατέχει η Street Art σε μια πόλη, είναι η διοργάνωση μεγάλων, οργανωμένων και προγραμματισμένων εκδηλώσεων με κεντρικό και κύριο θέμα τη Street Art, από κρατικούς φορείς, και μεγάλα ιδιωτικά ιδρύματα πολιτισμού. Από το 2013 η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών σε συνεργασία με τον Δήμο Νίκαιας-Ρέντη και την Camp Gallery, διοργάνωσε ένα τέτοιο δρώμενο με την ονομασία «Athens Street Art Festival 2013 με τίτλο Crisis (?) What Crisis (?) / Athens Street Art Festival 2013». Κατά τη διάρκεια αυτού, προσκλήθηκαν 20 Ευρωπαίοι Street Artists για να δημιουργήσουν πάνω στους τοίχους της Α.Σ.Κ.Τ., αλλά και στον αστικό δημόσιο χώρο με θεματολογία την οικονομική κρίση.²³ Την επόμενη χρονιά η Α.Σ.Κ.Τ. στα πλαίσια του Athens Street Art Festival και της δράσης Le Mur, μεταφέρεται σε έναν κλειστό ιδιωτικό χώρο, στο Εμπορικό κέντρο Smart Park στα Σπάτα, όπου οι graffiti και street artists δημιουργούν σε παραχωρημένες σε αυτούς επιφάνειες.²⁴ Παράλληλα,

¹⁹ Ο απολογισμός της δράσης βρίσκεται αναρτημένος στο

<<http://www.dasta.asfa.gr/frontend/article.php?aid=97&cid=159>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

²⁰ Σε αυτά συγκαταλέγονται τα «ανεστραμμένα χέρια του Ντύρερ που προσεύχονται» στη λεωφόρο Πειραιώς, «Χωρίς δημόσιο σήμα» στην οδό Κριεζώτου (Κολωνάκι) και «Το κουβάρι» στην οδό Κασομούλη (Ν. Κόσμος).

²¹ Όπως αναφέρει η ιστοσελίδα του *Remap*, είναι ένα πολύπλευρο καλλιτεχνικό σχέδιο που λειτουργεί παράλληλα με την Μπιενάλε της στην περιοχή Κεραμεικού/Μεταξουργείου της Αθήνας. Αποτελεί ένα πείραμα εξερεύνησης της ταυτότητας της συγκεκριμένης περιοχής και την αναθεώρηση του τρόπου χρήσης ιδιωτικών και δημόσιων χώρων στο υποβαθμισμένο κέντρο.

²² Για περισσότερα σχετικά με το *Remap* και τη Street Art <<http://remapkm.org/4/about/>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

²³ Για περισσότερα για τη δράση της Α.Σ.Κ.Τ.

<<http://www.dasta.asfa.gr/frontend/article.php?aid=624&cid=159&chlang=EN>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

²⁴ Για περισσότερα για τη δράση του ASAF <<http://athensaf.eu/le-mur/>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

στα πλαίσια αυτής της δράσης δημιουργούνται και τεράστιες τοιχογραφίες στις προσόψεις σχολείων και νηπιαγωγείων σε διάφορες περιοχές της Αθήνας.²⁵

Από τις 11 Απριλίου μέχρι και τις 13 Ιουλίου 2014, στη «μάχη» εντός του πεδίου για τη Street Art μπαίνει και η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση που διοργανώνει τη δημιουργία έργων από graffiti και street artists με σκοπό την έκθεσή τους σε χώρο της. Τη δράση ακολούθησε και ημερίδα στην οποία προβλήθηκε ακόμη περισσότερο προς το κοινό -ακαδημαϊκό και μη- η πρωτοβουλία της Στέγης, και στην οποία έγινε προσπάθεια να συζητηθούν από ακαδημαϊκούς που ασχολούνται με την τέχνη στο δρόμο, θέματα που αφορούσαν το Graffiti, τη Street Art και το δημόσιο χώρο.²⁶

Γενικότερα, η Street Art έχει ασκήσει σημαντική επιρροή τα τελευταία χρόνια στον σύγχρονο οπτικό πολιτισμό των Αθηνών. Τα έργα και γενικότερα η πρακτική αυτή ελκύει το ενδιαφέρον των Μ.Μ.Ε., τα οποία εναγκαλιάζονται αυτές τις πρακτικές παρουσιάζοντάς τις ως ένα εναλλακτικό αστικό πρότυπο ζωής (lifestyle) και δημιουργικότητας μέσα από τα έντυπά τους (Lifo, Athens Voice κ.λπ.).

B. 3. Η πόλη ως πεδίο πράξης και επικοινωνίας

Η καπιταλιστική οικονομία ανέκαθεν χρειαζόταν το άστυ. Η οικονομία που μας ορίζει είναι κεφαλαοκρατική και στο άστυ βρίσκονται συγκεντρωμένες οι δομές και οι λειτουργίες της εξουσίας. Στις πόλεις του σήμερα, απεικονίζεται η ιστορία του ίδιου του ανθρώπου που την κατοικεί. Η Αθήνα για παράδειγμα, μια πόλη με αντιφάσεις, είναι γεμάτη από νόρμες αλλά και παραβάσεις, το αρχαίο και το νέο στοιχείο, οντότητες σε διαφορετικούς ρόλους και δράσεις ανάμεσα στην επιβολή εξουσίας και στην αντίσταση σε αυτήν. Όλες αυτές και άλλες τόσες συντεταγμένες αποτελούν και την «εικόνα» της. Η πόλη φέρει στο σώμα της τα αποτυπώματα της εποχής και των ανθρώπων της, με την έννοια της αφήγησης διαφορετικών λόγων σε δημόσια έκθεση. Μια διάδραση με κανόνα την ρήξη, τις τριβές, την ενδεχομενικότητα. Ένας αγώνας που δεν τελειώνει ποτέ.

²⁵ Για περισσότερα <<http://athensaf.eu/kakao-rocks-thisisopium-municipality-of-nikaia/>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

²⁶ Πληροφορίες και για την έκθεση και για την ημερίδα βλέπε στην ιστοσλίδα της Στέγης <<http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1656>> Τελευταία πρόσβαση 9/10/14.

Η πόλη είναι ο χώρος της συλλογικής πολιτικής, πολιτισμικής και συναισθηματικής ζωής. Ο γερμανός στοχαστής Jürgen Habermas αντιλαμβάνεται την πόλη ως πρωταρχικό και κύριο στοιχείο της δημόσιας σφαίρας. Αναφέρει πως οι πολιτικές δράσεις -λόγος και πράξη- δεν μπορούν να υφίστανται χωρίς την παρουσία των «άλλων», χωρίς το δημόσιο στοιχείο, χωρίς την πόλη με τους δημόσιους τόπους της.²⁷ Επιπλέον, για την Hannah Arendt η έννοια της πόλης περιλαμβάνει τους χώρους όπου όλοι θα ειπωθούν και θα ακουστούν από όλους.²⁸ Υπό αυτήν την έννοια, ό,τι εμφανίζεται σαν «δημόσιο» αποκτά την ευρύτερη δυνατή δημοσιότητα και ο χώρος της πόλης, του κοινού «κόσμου» δηλαδή, δημιουργεί την ενότητα και αποτρέπει την επικάλυψη του ενός από τον άλλον.²⁹

Η πόλη διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή. Το κοινό έχει δικαίωμα και υποχρέωση να συμμετέχει στις δομές εξουσίας της πόλης. Γιατί αυτό δημιουργεί μια ισορροπία όσον αφορά την όποια «αλλαγή». Η πόλη αλλάζει με την ανάπτυξη, αλλάζει όμως και με τις καθημερινές ανθρώπινες πρακτικές, είτε ατομικές είτε εντός συλλογικοτήτων. Για τον Henri Lefebvre, η κατανόηση του βιωμένου χώρου της πόλης μπορεί να ειπωθεί στα πλαίσια των θεωριών του αστικού χώρου και συνεπώς μέσω μιας βαθύτερης προβληματικής που αφορά την κοινωνία ως σύνολο, την πρόσβαση και την δημοκρατικότητα.³⁰ Για τον Lefebvre υπάρχουν τρία είδη του χώρου: ο ουδέτερος «μη-χώρος» που αποτελεί προϊόν της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας, ο κοινοβιακός χώρος και ο απόλυτος χώρος όπου και υπάρχει πλήρης έλεγχος. Αυτό που αναφέρει ως «Spatial Practice», δηλαδή, χωρική πρακτική, είναι μια από τις συνιστώσες του έργου του που αφορά τα κοινωνικά υποκείμενα τα οποία εκφράζονται στο δημόσιο χώρο και βρίσκονται, είτε σε σύγκρουση, είτε σε συναλλαγή μεταξύ τους.

B. 4. Το δίπολο του «δημόσιου» και του «ιδιωτικού χώρου»

Η Street Art με όλες τις εκφράσεις και τις υβριδικές μορφές της -στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω- όπως κάθε μορφή τέχνης, έκφρασης, παρέμβασης και

²⁷ N. Frazer, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" στο Calhoun, C., *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1996, 110.

²⁸ H. Arendt, *Η Ανθρώπινη Κατάσταση: Vita Activa*, (μτφ. Ροζάνης Σ., Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Γνώση, 1986, 74.

²⁹ *Ο.π.*, 75.

³⁰ H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991, 33.

επικοινωνίας, έχει στόχο να απευθυνθεί σε κάποιο κοινό και να συνδιαλαγεί με αυτό. Και οι δημόσιοι και ιδιωτικοί θεσμοί, με τα δελτία τύπου στα Μ.Μ.Ε. απευθύνονται σε ένα κοινό. Γι' αυτό κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε στις έννοιες του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου, και στις λειτουργίες που τις συνοδεύουν, καθώς η έκφραση της Street Art λαμβάνει χώρα σε έναν ενιαίο αστικό χώρο, ο οποίος όμως χαρακτηρίζεται από όρια εντός του και τέμνεται χωροταξικά με συμβολικό τρόπο, και με οικονομικό, σε χώρους είτε με δημόσιο είτε με ιδιωτικό χαρακτήρα. Ο δημόσιος χώρος αποτελεί μια ιδιαίτερα σύνθετη έννοια, η οποία αναφέρεται σε ποικίλους κοινωνικούς τόπους. Αυτοί μπορεί να κυμαίνονται από τον δρόμο ως το διαδίκτυο, από το πάρκο, την πλατεία ως τα Μ.Μ.Ε. Αφορά την ανθρώπινη δραστηριότητα και διάδραση και δεν αποτελεί μια χωρικότητα με συγκεκριμένη μονολιθική λειτουργία.³¹

Στο πρώτο άκουσμα ο όρος «δημόσιο» αφορά κάτι που έχει να κάνει με το κοινό, με μια μεγαλύτερη μερίδα πληθυσμού. Το δημόσιο αφορά όλους τους ανθρώπους σαν ολότητα, σαν κάτι που ανήκει στην κοινωνική συλλογικότητα. Επίσης, σχετίζεται συνήθως με το κράτος ή με κάποια δημόσια αρχή. Η έννοια «ιδιωτικό» παραπέμπει στο οικονομικό συμφέρον, στην προάσπιση ιδιωτικών συμφερόντων και κεκτημένων ή στην προάσπιση μιας σφαίρας και ότι συνεπάγεται εντός αυτής -σαν μιας κάψουλας- αποκομμένης από το κοινό.

Το ότι ο δημόσιος χώρος ή τόπος, συστήνεται και διατηρείται από την δημόσια αρχή και είναι προσβάσιμος σε όλους τους πολίτες, κάνει ήδη από την κλασική αρχαιότητα την ταύτισή του με τον αστικό χώρο. Από τη μία, αντιπροσωπεύει την «αρένα» για κάθε είδους δράση, είτε με πολιτικά, είτε με κοινωνικά, καλλιτεχνικά ή άλλα προτάγματα. Από την άλλη, αποτελεί τον χώρο, όπου η κρατική αρχή ή οποιαδήποτε άλλη μορφή εξουσίας την εξασκεί και την επικοινωνεί με ρυθμιστικά μέτρα ή με άλλα μέσα. Καθώς το ιδιωτικό είναι μια συνεχής πάλη για έλεγχο στο δημόσιο χώρο, δημιουργείται το δίπολο δημόσιου και ιδιωτικού, δηλαδή πρόσβασης και αποκλεισμού στο δημόσιο χώρο και αυτό με τη σειρά του τη διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Αυτή τη σχέση έχει περιγράψει πολύ εύστοχα ο εικαστικός και αρχιτέκτονας Vito Acconci, ο οποίος λέει: «Η

³¹ Ο όρος *δημόσιος χώρος* αποτελεί, ιδίως τα τελευταία χρόνια, πεδίο πολλαπλών θεωρητικών αντιδικιών. Σκοπός μας είναι να παρουσιάσουμε τις θεωρητικές απόψεις και να χρησιμοποιήσουμε τον όρο εντός του κειμένου ως ενδεικτικό των χώρων όπου βρίσκουμε λεκτικά και οπτικά επιχειρήματα δηλωτικά της επικοινωνίας και διάδρασης εντός του πεδίου της Street Art.

νοηματοδότηση συγκεκριμένων χώρων στην πόλη ως δημόσιων χώρων, θα πρέπει να αποτελεί συνεχή υπενθύμιση και προειδοποίηση ότι το υπόλοιπο της πόλης δεν είναι δημόσιο (προς δημόσια χρήση)». ³² Η ρύθμιση και ο έλεγχος της ανθρώπινης δραστηριότητας στον κοινό αυτόν τόπο κοινωνικοποίησης, όπως τον νοηματοδοτεί ο Don Mitchell ³³, αποτελεί και το σημείο-κλειδί για την κατανόηση, του τί τελικά συνιστά, γεννά και συντηρεί το «δημόσιο» και το «ιδιωτικό». Η πάλη για εξουσία και έλεγχο πάνω στην ανθρώπινη πράξη δημιουργεί και τα όρια και αναφέρεται στο συμφέρον που κάθε φορά υπάρχει στον χώρο. Στην αρχαία Ελλάδα, ο νόμος ταυτιζόταν με την οριακή γραμμή που ξεχώριζε τα νοικοκυριά, ήταν ένα «είδος νεκρής ζώνης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, καλύπτοντας και προστατεύοντας από τις δύο σφαίρες, ενώ ταυτόχρονα διαχώριζε τη μία από την άλλη. Αυτός ο εν είδει τείχους νόμος ήταν ιερός, αλλά μόνο ο περίβολός του ήταν πολιτικός». ³⁴

Αυτή η θέληση για κατανόηση αποτέλεσε έναυσμα για πολλούς θεωρητικούς ώστε να ασχοληθούν με τη διερεύνηση αυτής της πολύπλοκης έννοιας. Έχουν καταπιαστεί με το δημόσιο χώρο, αλλά όχι ώστε να δώσουν έναν στεγνό ορισμό για το δημόσιο με τη μορφή λήμματος, αλλά για να συσχετίσουν το δημόσιο με έννοιες όπως δημοκρατικότητα, συμμετοχικότητα, αγωνιστικότητα, τέχνη και επικοινωνία, και να αποπειραθούν να δώσουν έναν ορισμό των λειτουργιών του. ³⁵

Για την κατανόηση των «τόπων» όπου εν δυνάμει εκφράζεται η δημοκρατική πρακτική θεωρούμε σκόπιμο να προχωρήσουμε σε περεταίρω ανάλυση.

B. 5. Ο δημόσιος χώρος μέσα από θεωρητικές τοποθετήσεις

Από τα τέλη του 1950, όποτε και είχε ξεκινήσει η προβληματική γύρω από το δημόσιο χώρο και την έκφραση σε αυτόν, η Hannah Arendt, επηρεασμένη από την έννοια του δημόσιου στην ελληνική αρχαιότητα, και από αυτό που αποκάλεσε «έντονο αγωνιστικό πνεύμα», εισάγει τον όρο του «*αιεν αριστεύειν*». ³⁶ Στην ανάλυσή

³² V. Acconci, "Public Space in Private Time", *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, 1990, 901.

³³ D. Mitchell, *The Right to the City: social justice and the fight for public space*, Guilford Press: New York, 2003, 51.

³⁴ Arendt, *ό.π.*, 92.

³⁵ Θεωρούμε πως δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η ενασχόληση για την καλύτερη σύλληψη της έννοιας και της λειτουργίας του δημόσιου χώρου και ειδικότερα σε σχέση με την τέχνη και τα πολιτικά κινήματα, επιτελείται σε περιόδους έντονης αμφισβήτησης και κρίσης. Ο κάθε θεωρητικός προσπαθούσε να συνδέσει τη θεωρία που προτείνει με τον δημόσιο χώρο και τη λειτουργία του.

³⁶ Arendt, *ό.π.*, 63-64.

της, η αρχαιοελληνική έννοια του δημόσιου αποτελεί την έκφραση της ατομικότητας, της διαφορετικότητας και της ιδιαιτερότητας, ως αποτέλεσμα της πεποίθησης ότι, ο άνθρωπος είναι ικανός για απροϋπόθεση και απρόσμενη πράξη.³⁷ Η Arendt αναπτύσσει αυτή την αγωνιστική σύλληψη του δημόσιου χώρου μέσα από την αντίδρασή της στην ηγεμονική φιλελεύθερη σύλληψη του δημόσιου χώρου, ως τόπου, όπου το δημόσιο «κοινό καλό» αποφασίζεται από μια πολιτικά εκλεγμένη ελίτ. Αυτή η ιδέα αντιμετωπίζεται από την Arendt ως βαθιά συντηρητική, γιατί η δημοκρατική διαδικασία στον δημόσιο χώρο δεν μπορεί να περιορίζεται στην εκλογή μέσω της ψήφου. Με αυτόν τον τρόπο παραμερίζονται σημαντικά ζητήματα και το δημόσιο μετατρέπεται σε ιδιωτικό. Συνεπώς, και ο άνθρωπος μετατρέπεται από δημόσιο άτομο, σε ιδιωτικό, στον απομωνομένο άνθρωπο και η Arendt χαρακτηριστικά σχολιάζει: «Η ένδεια της ιδιωτικότητας έγγειται στην απουσία των άλλων· για τους άλλους ο ιδιωτικός άνθρωπος δεν εμφανίζεται πουθενά και συνεπώς είναι σαν να μην υπάρχει. Οτιδήποτε κάνει παραμένει χωρίς σημασία και χωρίς συνέπεια για τους άλλους, και ό,τι έχει σημασία γι' αυτόν δεν έχει καμία σημασία για τους άλλους.»³⁸ Αυτό και μόνο καλεί για μια δημοκρατικότητα στον δημόσιο χώρο.

Παράλληλα με την δράση της Arendt και την ανάπτυξη της αγωνιστικής της θεωρίας, ο Habermas, στις αρχές του 1960, προτάσσει μια άλλη προσέγγιση. Ήδη έχει προηγηθεί (1947) η εκτενής μελέτη αυτού που αποκαλείται «Πολιτιστική Βιομηχανία» από τους διανοητές της Σχολής της Φρανκφούρτης. Οι Adorno και Horkheimer συγκεκριμένα, πρεσβεύουν πως η πολιτιστική βιομηχανία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην αναπαραγωγή του καπιταλισμού. Δημιουργεί ευχαριστημένους αλλά αποχαυνωμένους, καταναλωτές που δεν έχουν καμία κριτική ικανότητα στο δημόσιο χώρο. Όπως χαρακτηριστικά λένε: «Καμία χειραφετημένη σκέψη δεν μπορεί να προέλθει από ένα τέτοιο κοινό»³⁹ Η μαζική παραγωγή ψυχαγωγικών προϊόντων με την εμπορευματοποίηση εξαφανίζει την τέχνη. Μπορεί να προσφέρει στο κοινό τη ψευδαίσθηση ότι ξεφεύγει από την άθλια πραγματικότητα που το περιβάλλει, αλλά στην ουσία το εμποδίζει να προβάλει οποιαδήποτε μορφή αντίστασης, αντίδρασης και σκέψης στο δημόσιο χώρο.⁴⁰ Ο Habermas εμπνέεται από τις ιδέες τους και μελετά την ανταλλαγή ιδεών, το διάλογο και την επικοινωνία στην κοινωνία των

³⁷ Arendt, *ό.π.*, 244-245.

³⁸ Arendt, *ό.π.*, 86.

³⁹ M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialectic of the Enlightenment*, London: Allen Lane, 1972, 137.

⁴⁰ *Ο.π.*, 144.

πολιτών του 18^{ου} αιώνα. Εισάγει την έννοια της «δημόσιας σφαίρας». Η δημόσια σφαίρα στο θεωρητικό επικοινωνιακό του μοντέλο, είναι ο τόπος όπου αναπτύσσεται ο δημόσιος διάλογος και η δράση των πολιτών. Η έννοια της δημόσιας σφαίρας έχει ιδιάζουσα σημασία γιατί οδηγεί την κοινωνική έρευνα στην εξέταση του ρόλου τον οποίο διαδραματίζει ο λόγος (discourse) στη δημόσια ζωή. Έτσι, παρατηρούμε πως σε αντίθεση με την Arendt, ο Habermas, προτείνει μια συνεναιτική, ορθολογιστική προσέγγιση στο δημόσιο χώρο, με επίκεντρο την επικοινωνία και τον δημόσιο λόγο.⁴¹

Αργότερα, η Chantal Mouffe, υπαρασπίστρια της θεωρίας για την αγωνιστικότητα και του ρόλου της τέχνης στη δημόσια σφαίρα, χαρακτηριστικά λέει, πως η κύρια λειτουργία της τέχνης και της παρεμβατικότητας στο δημόσιο χώρο είναι για να εξυπηρετήσει μια πιό ριζοσπαστική δημοκρατία. Δηλαδή, να φέρει στην επιφάνεια τους κοινωνικούς αγώνες, οι οποίοι διεξάγονται σε αυτόν. Οι πρακτικές στο δημόσιο χώρο πρέπει να αντιτίθενται στις ηγεμονικές δομές, τα συμφέροντα και τις πρακτικές τους. Αυτή η πρόταση της Mouffe πηγάζει από το συνολικό της πρόταγμα ότι κάθε μορφή κοινωνικής αντικειμενικότητας αποτελείται από πράξεις εξουσίας. Αυτό σημαίνει ότι κάθε κοινωνική αντικειμενικότητα είναι σε τελική ανάλυση με πολιτική χροιά.⁴² Επομένως, για τη Mouffe, ο δημόσιος χώρος είναι ο τόπος εκείνος, όπου θα πρέπει τα δρώντα υποκείμενα να μετατρέψουν τις ανταγωνιστικές σχέσεις για την κατάκτηση εξουσίας σε αγωνιστικές σχέσεις, και αυτό συνοψίζεται στη φράση: «Ο ανταγωνισμός είναι η πάλη ανάμεσα σε εχθρούς, ενώ ο αγωνισμός είναι η πάλη ανάμεσα σε αντιπάλους, των οποίων το δικαίωμα στα πιστεύω τους δεν το αμφισβητούμε, αλλά έχουμε το δικαίωμα να τα αντιπαλέψουμε».⁴³ Αν και εμπνέεται από την έννοια του αγώνα όπως και η Arendt, αντιτίθεται στην θέσπιση μιας κοινής γνώμης και κοινής ομολογίας που σε τελική ανάλυση βλέπουμε να υπερασίζονται και η Arendt και ο Habermas. Η Mouffe εκκινείται από την αντίληψη ότι κάθε μορφή συναίνεσης χαρακτηρίζεται από

⁴¹ Παρατηρούμε πως και οι δύο χρησιμοποιούν αναφορές στο ιστορικό παρελθόν. Ενώ η Arendt προσβλέπει στην έννοια της δημόσιας συμμετοχής στην αρχαία Ελλάδα, ο Habermas επιστρέφει στις ιδέες του Διαφωτισμού.

⁴² C. Mouffe, "Κάθε Μορφή Τέχνης Έχει Πολιτική Διάσταση", στο Σταυρακάκης, Γ. και Κ. Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, (μτφ. Αλμπάνη Μ., Ηλιάδης Ν., Ιακώβου Β., Κιουπκιολής Α., Σταυρακάκης Γ., Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, 116.

⁴³ C. Mouffe, "Για μια Αγωνιστική Δημόσια Σφαίρα", στο Hall, S., M. Hardt, A. Negri, E. Laclau, M. De Landa, C. Mouffe, I. Wallerstein and S. Žižek, *Η Απραγματοποίητη Δημοκρατία*, (μτφ. Πανάγου Ε., Τραμπούλης Θ.), Αθήνα: Futura, 2010, 70-71.

ηγεμονική φύση και ότι η εξάλειψη των ανταγωνιστικών σχέσεων εντός του δημόσιου χώρου δεν είναι εφικτή παρά μόνο αν μετασχηματιστεί σε «αγωνισμό».⁴⁴ Επειδή, ο ανταγωνισμός είναι σύμφυτος με τις σύγχρονες κοινωνίες, η συναίνεση θα φαντάζει πάντα τεχνητή, οι ταυτότητες που θα δημιουργούνται ρευστές και η αστάθεια θα κάνει πάντα την παρουσία της αισθητή. Συνεπώς, κάθε δραστηριότητα στο δημόσιο χώρο (παρεμβάσεις, τέχνη, διάλογος) βασίζεται στην πρόκληση της ηγεμονικής ισχύος και ως εκ τούτου στο να κάνει ορατά αυτά που η ηγεμονική συναινετική στάση επιλέγει να κρύψει, να τα παρουσιάσει με άλλο τρόπο ή να εξαλείψει από τη δημόσια σφαίρα.⁴⁵ Αυτό το πρόταγμα τήνει να απηχεί και τις απόψεις του Don Mitchell, ο οποίος λέει: «με το να ανακαταλαμβάνουν και με το να δημιουργούν δημόσιους χώρους, οι ατομικότητες, αλλά και οι συλλογικότητες μετατρέπονται σε δημόσιες».⁴⁶ Είναι ουσιαστικά εκεί όπου τα άτομα και τα κινήματα από αόρατα γίνονται ορατά πέρα από οποιονδήποτε χωρικό περιορισμό και διεκδικούν τα δικαιώματά τους.

Στην εποχή μας οι λειτουργίες της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας οργανώνονται όλο και περισσότερο σε μέρη όπου η πλειοψηφία του κόσμου δεν έχει πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων. Είναι χώροι ιδιωτικοί, διαχωρισμένοι από τους χώρους στους οποίους εκτυλίσσεται η κοινωνική ζωή και όπου διαμορφώνονται οι κοινωνικές εμπειρίες. Έτσι, γίνεται προφανές πως και σε χωροταξικό επίπεδο οι άνθρωποι βρίσκονται αποκομμένοι από τη δυνατότητα λήψης αποφάσεων πάνω στην ίδια τους τη ζωή, και ο δημόσιος χώρος μένει κενός από κοινωνικές διαδικασίες. Από τη στιγμή που ο δημόσιος χώρος δεν εξυπηρετεί την κοινωνική ζύμωση, συμφωνία, αντιμαχία, πράξη και ρήξη, μπορεί εύκολα να ιδιωτικοποιηθεί, αντικαθιστώντας την ελεύθερη χρήση από τη χρησιμοθηρία του κέρδους.

Η χρήση της Street Art για μια «δημιουργική πόλη»

Στην πόλη των Αθηνών λοιπόν, με τις τόσες αντικρουόμενες φωνές και δυνάμεις για την απόκτηση παρουσίας και εξουσίας στο δημόσιο χώρο και την προάσπιση του ιδιωτικού, σε μια πόλη που θέλει -με παράδειγμα τις καπιταλιστικές μεγαλουπόλεις του κόσμου- να χαρακτηρίζεται από επιχειρηματικότητα, γιατί

⁴⁴ Ο.π., 70.

⁴⁵ Mouffe, *ό.π.*, 116

⁴⁶ Mitchell, *ό.π.*, 130.

στρέφεται η προσοχή στην Street Art και στο Graffiti; Ας επιχειρήσουμε να απαντήσουμε λοιπόν σε αυτό το ερώτημα.

Σε μια εποχή όταν διώκονται οι αφθόρμητες παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο από τις αρμόδιες αρχές και εφαρμόζεται η μηδενική ανοχή σε μορφές έκφρασης, όπως η αυτόνομη πολιτικοποιημένη τέχνη και τα συνθήματα στο δρόμο⁴⁷, όλο και ενθαρρύνονται οι οργανωμένες παρεμβάσεις με σκοπό τον αισθητικό εξευγενισμό της πόλης. Δημιουργούνται αισθητικά έργα, με αναθέσεις street artists και graffiti artists από θεσμοθετημένους φορείς του πολιτισμού ή απλά κατόχων κεφαλαίων στη πόλη, εντελώς όμως αποκομμένα από το περιβάλλον στο οποίο τοποθετούνται και χωρίς κάποιο μήνυμα με κοινωνικό αντίκρισμα, παρά με μοναδικό σκοπό την διακόσμηση και τη διαφήμιση της πόλης. Αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε, δεν διαφέρει και πολύ από αυτό για το οποίο μιλάει η Naomi Klein για την τοποθέτηση διαφημιστών πλακάτ (Billboards), διαφημιστικών προϊόντων και τις διαφημιστικές πρακτικές στο δημόσιο χώρο εν γένει. Στο βιβλίο της «No Logo», εξηγεί, πως η μεγάλων διαστάσεων διαφημιστική εικόνα αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα για την προώθηση της καταναλωτικής ανάγκης και αλλοιώνει την έννοια και την εμπειρία στον αστικό δημόσιο χώρο, ως χώρου κοινωνικών διεκδικήσεων.⁴⁸ «Αγοράζοντας» ουσιαστικά τόπους στο δημόσιο χώρο, τόπους στους οποίους έχει πρόσβαση από παντού το κοινό βλέμμα⁴⁹, προασπίζεται ο κάθε επιχειρηματίας, ο κάθε επενδυτής, ο κάθε θεσμός, τα ιδιωτικά του συμφέροντα σε μια εποχή ύφεσης, μετατρέποντας τον δημόσιο χώρο σε τόπο μονομερούς επικοινωνίας, χωρίς τη διάδραση με την παροχή πληροφοριών από τον δέκτη, αλλά με συνεχή ροή ομογενοποιημένης αισθητικής εμπειρίας από τον πομπό. Αυτό μετατρέπει τον κάτοικο της πόλης σε παθητικό δέκτη περιορίζοντας τον ορίζοντα πρόσληψής του.

⁴⁷ Ο δήμαρχος αθηναίων Γιώργος Καμίνης, προσπαθώντας να κερδίσει χαμένο ιδεολογικό έδαφος, ανακοινώνει τη δράση ενάντια στα graffiti στο κέντρο της Αθήνας. Αναφέρει σε συνέντευξή του χαρακτηριστικά: «Αρχίσαμε μια εικαστική παρέμβαση στην οδό Αθηνάς προκειμένου να σβήσουμε κυρίως τα graffiti. Καταλήγουμε τώρα στην πλατεία Μοναστηρακίου...έτσι θα συνεχίσουμε σε στενή συνεργασία με φορείς της πόλης και τους πολίτες, ούτως ώστε να κρατήσουμε την πόλη καθαρή από graffiti. Να ξεκαθαρίσουμε το καλλιτεχνικό graffiti, που είναι η εξαίρεση της εξαίρεσης από τη μουτζούρα. Τη μουτζούρα θα την καταπολεμήσουμε μέχρι τέλους..» στο <<https://www.youtube.com/watch?v=qJbHEQPrkSI>> Τελευταία επίσκεψη 9/10.14. Να θυμίσουμε ότι το 2013, ο Γ. Καμίνης υπήρξε σύμφωνος με τη θέση του υπουργού Δημόσιας Τάξης Νίκου Δένδια για την απαγόρευση των συγκεντρώσεων στο κέντρο της Αθήνας κάτω των 200 ατόμων.

⁴⁸ N. Klein, No Logo, London: Flamingo, 2000.

⁴⁹ Το βλέμμα είναι ελεύθερο και η θέαση του έργου, συντελείται ανεπαίσθητα. Οι συνειδήσεις και το γούστο σε μια κοινωνία του ελέγχου δεν είναι το ίδιο ελεύθερα. Γι' αυτό καταβάλλεται και η προσπάθεια κατασκευής γνώμης και κριτηρίων πίσω από την Street Art, τέτοιας που κάθε φορά να εξυπηρετεί συμφέροντα της ηγεμονικής τάξης.

Χαρακτηριστικά λέει: «αυτό το μπαράζ των διαφημιστικών εφέ, περιορίζει σημαντικές δυνατότητες των πολιτών για ελευθερία του λόγου, ελευθερία της εμπειρίας στο δημόσιο χώρο, επικοινωνίας και διάδρασης, αφήνοντας μόνο ελεύθερη την παρατήρηση.⁵⁰ Με αυτήν την έννοια, η τέχνη στον δημόσιο χώρο, η Street Art και το Graffiti, το ίδιο το αισθητικό παράδειγμα και προβαλλόμενο πολιτισμικό προϊόν από τους θεσμοθετημένους φορείς, αποτελεί και τη διαφήμιση και το εργαλείο ελέγχου στο δημόσιο χώρο. Και όπως στην περίπτωση των εικόνων ως προϊόντων, για τα οποία μιλάει η Klein, είναι αναγκαία η ύπαρξη αντίδρασης και αντίστασης, έτσι και στην πόλη της Αθήνας παρατηρείται μικρότερη σε μέγεθος ακτιβιστική τέχνη σαν αντίσταση στα ομογενοποιημένα πρότυπα οπτικού πολιτισμού και τέχνης που προωθούνται στο δημόσιο χώρο.

Αυτή η ομογενοποιημένη προβολή εικόνων Street Art στην πόλη με τον αποκλεισμό συγκεκριμένων μορφών και με την αποδοχή άλλων, αποτελεί ένα είδος ηγεμονικής λογοκρισίας, κάτι που διαφαίνεται ακόμη πιο έντονα (και εκφράζεται εκτός από την πρακτική στο δημόσιο χώρο και στα δελτία τύπου και M.M.E.) όταν το προϊόν προς κατανάλωση και αποδοχή στο δημόσιο χώρο δεν είναι μόνο ο τόπος και η εικόνα, αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτεχνικοί επιχειρηματικοί εαυτοί, οι street artists και οι graffiti artists ως προϊόντα εμπορευματοποίησης και κατανάλωσης εντός ενός εναλλακτικού lifestyle.

Θα αναρωτηθεί κανείς, πώς είναι δυνατή η επένδυση σε δράσεις με θέμα τη Street Art στο δημόσιο χώρο σε μια εποχή οικονομικής ύφεσης και γιατί αποτελεί η πόλη σε «κρίση χρέους», σε μια κατάσταση ανάγκης, το πρόσφορο έδαφος; Για να απαντήσουμε θα πρέπει να ανατρέξουμε σε ιστορικά παραδείγματα στρατηγικών, οι οποίες είχαν χρησιμοποιηθεί στα πλαίσια των νεοφιλελεύθερων πρακτικών του σύγχρονου αστικού καπιταλισμού. .

Έτσι σε μια κοινωνία «κρίσης χρέους», η πόλη με τις άπειρες δυναμικές της, μετατρέπεται σε πεδίο ευκαιρίας, Self-Marketing και Personal Branding των επιχειρηματιών, που επιλέγουν να επενδύσουν το ιδιωτικό τους κεφάλαιο στην Street Art και στον δημόσιο χώρο.

Μέρος Γ Το «χρέος»

⁵⁰ N. Klein, *No Logo*, London: Flamingo, 2000, 196.

Γ. 1. Το «χρέος» ως ρυθμιστής της κοινωνικής ζωής

Η αντίθεση κεφαλαίου-εργασίας συνεχίζει να παίζει πρωταρχικό ρόλο στην οικονομική και κοινωνική δυναμική, παρά το μετασχηματισμό που έχει συντελεστεί στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής τις τελευταίες δεκαετίες. Λέγοντας μετασχηματισμό αναφερόμαστε στις δυτικές κοινωνίες και εννοούμε το πέρασμα από το βιομηχανικό στο χρηματοπιστωτικό καπιταλισμό. Παρά όμως το γεγονός της πρωταρχικής σημασίας αυτής της αντίθεσης, η δημιουργία του χρέους και του ανθρώπου χρεωστή τείνει να γίνει ακόμη πιο σημαντική. Η σχέση πιστωτή-χρεωστή, που προέρχεται από τη χρησιμοποίηση του χρέους ως εργαλείου πολιτικής, ασκεί βιοπολιτικό έλεγχο και συνδράμει στην εκμετάλλευση και την κυριαρχία των ατόμων και της κοινωνίας εν γένει.

Η δημιουργία αυτού του υποκειμένου μέσα στο μετανεωτερικό πλαίσιο,⁵¹ όπως έχει οριστεί από τη θεωρία της βιοπολιτικής⁵², όπως αναπτύχθηκε από τον Michel Foucault στοχεύει στα εξής: στη δημιουργία των συνθηκών αναπαραγωγής του «*Homo Economicus*», αλλά και στη δημιουργία ενός παράλληλου βίου με τις σύγχρονες ανάγκες του καπιταλισμού και τις ευελιξίες στις ανθρώπινες αξίες, θέλοντας να δημιουργήσει ένα καταναλωτικό εαυτό σε συνθήκες εκτάκτου ανάγκης.⁵³

Στην εποχή του χρηματοπιστωτικού καπιταλισμού, η κύρια πολιτική είναι αυτή του νεοφιλελευθερισμού.⁵⁴ Η υποκειμενικότητα του νεωτερικού κόσμου, βασισμένη στην αντίθεση κεφαλαίου-εργασίας, αντικαθίσταται από τη δημιουργία υποκειμένων-επιχειρηματιών του εαυτού, οι οποίοι αποκαλούνται οφειλέτες και αυτό συντελείται μέσω της σχέσης χρέους.

Στο «σύντομο» 20^ο αιώνα, τον αιώνα των μεγάλων αφηγήσεων οι μεγάλες ιδεολογίες (καπιταλισμός, σοσιαλισμός, φασισμός), που φιλοδοξούσαν να

⁵¹ Όταν αναφερόμαστε στην οικονομία με τον όρο μετανεωτερικότητα εννοούμε σε γενικές γραμμές το πέρασμα των δυτικών οικονομιών από τη μεταποίηση (δευτερογενής τομέας παραγωγής) στις υπηρεσίες (τρίτογενής τομέας παραγωγής).

⁵² Ο όρος «βιοπολιτική» χρησιμοποιήθηκε από τον διανοητή Michel Foucault, στις περίφημες «12 διαλέξεις περί της Βιοπολιτικής» στο Collège de France, 1978-1979. Σε αυτές συνδέει την βιοπολιτική με τις κυβερνητικές πρακτικές και τις τεχνικές του νεωτερικού κράτους.

⁵³ M. Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France 1977-78* Basingstoke: Palgrave, McMillan, 2008, 307.

⁵⁴ Ως νεοφιλελευθερισμό εννοούμε την πολιτική μείωσης των δημοσίων δαπανών με στόχο τη μείωση των ελλειμμάτων που δημιουργήσε το κοινωνικό κράτος και την αντικατάσταση αυτών των πολιτικών από πολιτικές που χαρακτηρίζονται από την άκρατη επικράτηση των νόμων της αγοράς, όπου την πρωτοκαθεδρία κατέχει το χρηματοπιστωτικό κεφάλαιο.

δημιουργήσουν κοινωνική συνοχή μέσω της πραγματοποίησης των μεγάλων οραμάτων, διαμόρφωσαν την ηθική και το αξιακό σύστημα του ατόμου ανάλογα με τους στόχους που είχε η καθεμία. Στην εποχή όμως της μετανεωτερικότητας αυτό το αξιακό σύστημα έχει μεταβληθεί. Πλέον, η λειτουργία της κοινωνίας φιλοδοξεί να συντελεστεί μέσα από τις σχέσεις χρέους και οι πιστωτές (το κεφάλαιο) είναι οι φορείς που εγγυώνται αυτή τη μετάλλαξη. Τελικά, η υποβόσκουσα σχέση πιστωτή-χρεωστή έχει γίνει κυρίαρχη αλλάζοντας τις προσλαμβάνουσες που καθορίζουν τις ηθικές αξίες και κατά συνέπεια τις ανθρώπινες σχέσεις στις περισσότερες κοινωνίες.

Το χρέος εκτός όμως από την κοινωνικοοικονομική του διάσταση, έχει και βιοπολιτική δύναμη, η λεγόμενη βιοεξουσία.⁵⁵ Θα πρέπει λοιπόν να ειπωθεί ως μια τεχνική διακυβέρνησης ατομικών και συλλογικών υποκειμενικοτήτων.

Σε τί όμως συνίσταται αυτή η βιοπολιτική δύναμη; Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη δημιουργία του λεγόμενου Κοινωνικού κράτους, ο κρατικός μηχανισμός λειτουργούσε στο όνομα των δημοσίων αγαθών και των προνοιακών πολιτικών κυρίως για τα πιο αδύναμα μέρη του πληθυσμού. Οι πολιτικές αποφάσεις και οι νομοθεσίες στόχευαν στη δημιουργία ενός συνεκτικού κράτους που θα εκμεταλλευόταν την «εποχή της ευημερίας» για να προχωρήσει σε μια αναδιανομή του πλούτου μέσω του κοινωνικού κράτους. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, με την ανάδειξη στην διακυβέρνηση του Ην. Βασιλείου και των ΗΠΑ των Θάτσερ-Ρήγκαν αντίστοιχα, βαθμιαία η προνοιακή πολιτική αντικαταστάθηκε από τις περικοπές στην περίθαλψη, την εκπαίδευση και τον πολιτισμό, τη δραματική αλλαγή των εργασιακών σχέσεων και την εμφάνιση της επισφαλούς εργασίας. Σε τελική ανάλυση, ο μετασχηματισμός του κοινωνικού κράτους σε νεοφιλελεύθερο, εισάγει τον έλεγχο και τη ρύθμιση της ζωής ως μια νέα μορφή σκλαβιάς.

Το κύριο χαρακτηριστικό της σημερινής εποχής, είναι η δημιουργία του ανθρώπου που βρίσκεται σε χρέος. Στην αναδυόμενη «κοινωνία του ελέγχου», όπως τη συνέλαβε το 1995 ο Gilles Deleuze,⁵⁶ η υποταγή δεν εξασφαλίζεται μόνο με την κρατική καταστολή και την αποδιάρθρωση των δικτύων κοινωνικής προστασίας, αλλά και με την εμφύτευση από τη βιοεξουσία κωδικών ελέγχου μέσω των οποίων το

⁵⁵ M. Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France 1977-78*, Basingstoke: Palgrave, McMillan, 2008.

⁵⁶ G. Deleuze, "Control and Becoming", "Postscript on Control Societies" στο *Negotiations*, New York: Columbia University Press, 1995, σσ.169-182.

υποκείμενο εσωτερικεύει την υπαγωγή του σε κοινωνικές πειθαρχίες.⁵⁷ Δημιουργείται ο άνθρωπος που βρίσκεται σε χρέος και όχι ο άνθρωπος που τον έχουν περιορίσει φυσικά.⁵⁸

Έτσι γίνεται ο «αυτενεργός» διαχειριστής της υποτέλειάς του καθιστώντας εαυτόν υπεύθυνο για τη βέλτιστη υπαγωγή του σε μια «αντικειμενική» τάξη πραγμάτων.⁵⁹ Το 2012 ο Maurizio Lazzarato, γράφει πως αυτό ακριβώς δημιούργησε τον άνθρωπο οφειλέτη «*Homo Debtor*».⁶⁰

Όπως στην εποχή του βιομηχανικού καπιταλισμού το κεφάλαιο διαπερνάει όλες τις κοινωνικές και ταξικές σχέσεις, έτσι στην εποχή του νεοφιλελευθερισμού το χρέος είναι αυτό που αντικαθιστά το κεφάλαιο. Αυτό είναι που δημιουργεί και τον άνθρωπο οφειλέτη. Κάθε κατηγορία ανθρώπου (εργάτης, άνεργος, φοιτητής, καταναλωτής, καλλιτέχνης κ.λ.π.) είναι και προϊόν χρέους. Για το κεφάλαιο αυτά τα υποκείμενα είναι απλά ο κοινός παρανομαστής του οφειλέτη και ο κεφαλαιούχος είναι ο δανειστής-πιστωτής. Άρα, οι σχέσεις που δημιουργεί το χρέος μεταξύ πιστωτών-οφειλετών είναι κοινωνικές σχέσεις και δικαιολογημένα βρίσκονται στο επίκεντρο της κοινωνιολογικής έρευνας.

Το «χρέος» ξεφεύγει από μια απλή κοινωνική σχέση και μετατρέπεται σε μία σχέση που καθορίζεται από μηχανισμούς ελέγχου όταν την κοινωνιολογική ματιά την αντικαθιστά η βιοπολιτική. Και αυτό είναι μείζονος σημασίας για τον καπιταλισμό, κυρίως γιατί δημιουργεί νέες ιστορικές μορφές των ανθρώπινων κεφαλαιοκρατικών σχέσεων. Το «χρέος» βρίσκεται παντού και παίρνει πολλές μορφές. Άλλοτε, μπορεί να είναι μια «αθώα» επιχορήγηση, άλλοτε, η τελευταία και μόνη λύση σε ένα πρόβλημα. Και στις δυο περιπτώσεις πρέπει να κατανοηθεί πως η επιβολή χρεών είναι ένας οικονομικός μηχανισμός που επιτρέπει την πίστωση υπεραξίας.

Αυτά τα φαινόμενα είναι συμπτωματικά μιας βαθύτερης οικονομικής και κοινωνικής ανισορροπίας. Από τη μία βρίσκονται οι πολλοί σε αριθμό «*Homo debtor*», και από την άλλη οι λίγοι αριθμητικά οργανισμοί του κεφαλαίου -οι πιστωτές-. Αυτό σημαίνει πως το κεφάλαιο είναι πολύ συγκεντρωμένο, καθιστώντας

⁵⁷ G. Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", *October*, Vol. 59, 1992, 3.

⁵⁸ G. Deleuze, *Negotiations* New York Columbia University Press, 1995, 181.

⁵⁹ M. Lazzarato, *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neo liberal Condition*, Los Angeles: Semiotext(e) 2012, 103.

⁶⁰ *Ο.π.*, 126-7.

τα προβλήματα «χρέους» ρυθμιστές της καθημερινότητας, ασκώντας άμεσο βιοπολιτικό έλεγχο της ζωής και των πρακτικών στο δημόσιο αστικό χώρο.

Γ. 2. Το «χρέος» ως ρυθμιστής της επικοινωνίας

Για να μιλήσουμε για το «χρέος» ως ρυθμιστή των πρακτικών μας στον αστικό τουλάχιστον χώρο, και την δημιουργία του ανθρώπου-χρεωστή, θα πρέπει να αναφερθούμε σε αυτό, σύμφωνα με όρους που έχει αναπτύξει ο Michel Foucault το 1991 περί «Κυβερνητικής» (*Gouvernementalité*).⁶¹ Σε ό,τι αφορά τις απόψεις του Foucault για το ζήτημα της εξουσίας, η έννοια «εξουσία» είναι αλληλένδετη με την έννοια της «αντίστασης». Η φουκωϊκή προβληματική προβάλλει ως βασικό επιχείρημα ότι η εξουσία είναι σχέση, που ασκείται στα δρώντα υποκείμενα και το πως αυτά γίνονται αντικείμενα εξουσίας.⁶²

Συγκεκριμένες τεχνικές που χαρακτηρίζουν τις νεωτερικές κοινωνίες, οι οποίες αφορούν τη χειραγωγήση, την επιτήρηση και τον έλεγχο, με λίγα λόγια τους πειθαρχικούς μηχανισμούς, μετασχηματίζουν το υποκείμενο, του επιβάλλουν κανόνες και αξίες. Ο λόγος στα Μ.Μ.Ε., η δημαγωγία κ.ο.κ. είναι οι μηχανισμοί που ασκούν έλεγχο και δημιουργούν τις σχέσεις βιοεξουσίας μεταξύ των υποκειμένων και της κρατικής μηχανής, τοποθετώντας την αξία του χρέους δίχως όρια στο κέντρο της ίδιας της ζωής. Ο γλωσσολόγος και φιλόσοφος Noam Chomsky στο βιβλίο του, «*Manufacturing Consent*» (Κατασκευάζοντας τη συναίνεση), αναλύοντας περεταίρω την δράση των εργαλείων ελέγχου, αναφέρει ότι με τις αποπροσανατολιστικές επικοινωνιακές πρακτικές (με μέσο τον λόγο και τις ρηματικές δομές) απομακρύνουν το υποκείμενο από την ενασχόληση με τα σημαντικά.⁶³ Η κυριαρχία έτσι, διαμορφώνει τη νεοφιλελεύθερη ατζέντα βασισμένη στα εργαλεία ελέγχου, χειραγωγώντας τον άνθρωπο από τα θεμελιώδη σε ασήμαντα ζητήματα μαζικής κουλτούρας, όπου φυσικό είναι να μη χωράει ο εποικοδομητικός δημοκρατικός διάλογος. Με αυτόν τον τρόπο, η δημοκρατία περιορίζεται σε απλό

⁶¹ G. Burchell, C. Gordon and P. Miller M. (επιμ.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, 87-104.

⁶² B. Smart, «Michel Foucault: Υποκείμενα Εξουσίας, Αντικείμενα Γνώσης», στο Πετμεζίδου, Μ. (επιμ.), *Σύγχρονη Κοινωνιολογική Θεωρία*, Τόμος II, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1999, 178, 194-196.

⁶³ N. Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, 1988.

ρόλο θεατή των εξελίξεων και αποδέκτη των ηγεμονικών πρακτικών στο δημόσιο χώρο.

Ο Chomsky, πιστεύει στην καρτεσιανή κοινή λογική. Δηλαδή, πιστεύει ότι οι άνθρωποι σαν δέκτες εντός αυτού του συστήματος, έχουν την ικανότητα να βλέπουν πέρα από τις λέξεις, αρκεί να προσπαθήσουν. Οι μελέτες του, επιδεικνύουν τη δημιουργικότητα που έχουν οι άνθρωποι., κάτι που αντικατοπτρίζεται φυσικά στην ίδια τη λειτουργία του διαλόγου και της διάδρασης μέσω γλωσσικών μηνυμάτων επικοινωνίας, κάτι που άλλωστε διαχωρίζει τους ανθρώπους από τα άλλα έμβια όντα. Ο Chomsky λοιπόν, προσπάθησε να βρει συνδέσεις ανάμεσα στις δικές του αναρχικές πεποιθήσεις και στην ανθρώπινη φύση και την ανθρώπινη νοημοσύνη. Από το 1960, είναι η φωνή ενός ιδιαίτερου είδους ορθολογικού και ελευθεριακού σοσιαλισμού. Έχει επιτεθεί στις καταχρήσεις της εξουσίας, όπου κι αν τις έβλεπε, στη δουλικότητα των ακαδημαϊκών διανοούμενων, στη διαστρέβλωση των Μ.Μ.Ε. και στις αυταπάτες των κυρίαρχων ιδεολογιών. Οι μέθοδοι αυτού που ονομάζει τεχνολογική διανόηση, η οποία δημιουργεί ταυτότητες και κατασκευές του ατόμου και του κόσμου, είναι αυτό που μελετάει, έχοντας οραματιστεί μια μελλοντική κοινωνία, όπου οφείλουμε να αναζητούμε τις μορφές εξουσίας και κυριαρχίας και να αμφισβητούμε τις υποκειμενικότητες που προβάλλονται ως νομιμότητες. Ειδικά, εντός μιας κοινωνίας νεοφιλελεύθερων πολιτικών και πρακτικών. Μερικές φορές, οι υποκειμενικότητες που προβάλλουν λαμβάνουν τη νομιμότητά τους από την ανάγκη της επιβίωσης και διατήρησης της θέσης κυριαρχίας κάποιου συγκεκριμένου θεσμού ή εκπροσώπου της. Αυτό, και πάλι, δεν σημαίνει πως θα πρέπει να περιορίζεται η αμφισβήτηση αυτών των υποκειμενικοτήτων. Το αντίθετο, όπως και σε κάθε μορφή ανθρώπινης σχέσης, είναι αναγκαίος ο αναστοχασμός, η αμφισβήτηση και ο διάλογος και όχι η παθητική αποδοχή πεπραγμένων, παρμένων αποφάσεων και πρακτικών, ειδικά όταν αναφερόμαστε σε διεκδικήσεις στον κοινό δημόσιο χώρο. Σε διάφορα στάδια του ανθρώπινου πολιτισμού υπήρξε δυνατό να αμφισβητηθούν κάποιες μορφές εξουσίας και επιβολής ταυτοτήτων. Άλλες είναι βαθιά ριζωμένες ή απλώς δεν τις βλέπουμε για να τις αποκωδικοποιήσουμε. Έτσι, σε κάθε χρονική περίοδο προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε αυτές τις μορφές εξουσίας και κυριαρχίας -στην πολιτική, στον πολιτισμό, στον δημόσιο χώρο- που μπορεί να μην είναι δικαιολογημένες ή τα κίνητρά τους να είναι διαφορετικά από αυτά που παρουσιάζονται. Οπότε εκεί ψάχνουμε αυτά που δικαιολογούνται με έμμεσο τρόπο

και μπορεί να πλήττουν συγκεκριμένα δικαιώματα και την ίδια την κατανόηση της ανθρώπινης φύσης. Κάποια σημαντικά ζητήματα τίθενται με αυτόν τον τρόπο προς αμφισβήτηση, όπως ζητήματα τα οποία βρίσκονται στον πυρήνα του συστήματος εξουσίας που είναι ο ιδιωτικός έλεγχος σε όλους τους τομείς. Και αυτό σημαίνει επίθεση στα θεμέλια του καπιταλισμού.

Η πληροφόρηση και η ψυχαγωγία μέσω των λέξεων, δίνει την εντύπωση πως η επικοινωνία είναι κάτι που προσφέρεται απλόχερα και πως όλοι έχουν πρόσβαση σε αυτήν, ειδικά αν αναλογιστούμε πως στην εποχή μας όλα κινούνται μέσω του διαδικτύου και τα δείγματα φτάνουν εύκολα και με μεγάλη ταχύτητα στον δέκτη. Φτάνουν όμως και τα μηνύματα; Και πώς τα αποκωδικοποιεί ο δέκτης; Είναι τελικά ο στόχος, η ενημέρωση και η επικοινωνία ή απλά αποσκοπεί στην κατασκευή μιας πραγματικότητας μέσω της κειμενικής ή οπτικής επικοινωνήσής της;

Υπάρχει μια καθιερωμένη αντίληψη για τις δημοκρατικές κοινωνίες και τον ρόλο των Μ.Μ.Ε. μέσα σε αυτές. Να επιτρέπει το κοινό να ασκεί έλεγχο σε όποιες διαδικασίες στον δημόσιο χώρο. Αυτή η πεποίθηση εκφράζει την κατανόηση ότι η δημοκρατία απαιτεί ελεύθερη πρόσβαση στην πληροφόρηση, στις ιδέες και τις απόψεις και ότι οι ίδιες αντιλήψεις δεν ισχύουν μόνο για τα Μ.Μ.Ε., αλλά και για τους ιδιωτικούς και δημόσιους θεσμούς, τα εκπαιδευτικά, πολιτισμικά ιδρύματα, τους εκδοτικούς οίκους και την κοινότητα των διανοούμενων γενικότερα. Αλλά αξίζει να έχουμε υπόψιν μας ότι υπάρχει και η αντίθετη άποψη, βαθιά ριζωμένη στον πολιτισμό μας. Πηγαίνει πίσω στις απαρχές της νεωτερικής δημοκρατίας, η οποία όχι μόνο δεν αποκλείει τη μη κρατική βία, αλλά την προβλέπει. Στην αγγλική επανάσταση του 17^{ου} αιώνα, υπήρχε μια διαμάχη ανάμεσα στο κοινοβούλιο, που αντιπροσώπευε τους μεγαλοαστούς και τους εμπόρους και τους φιλομοναρχικούς που αντιπροσώπευαν άλλες προνομιούχες ομάδες. Όπως σε πολλές λαοφιλείς επαναστάσεις υπήρχε αναταραχή του λαού, ο οποίος μέσω λαϊκών κινημάτων και ριζοσπαστικών εκδόσεων εναντιωνόταν σε όλους και αμφισβητούσε τα πάντα.

Η πεποίθηση ότι η δημοκρατία είναι ένα παιχνίδι μιας προνομιούχας ελίτ και όχι των αδαών μαζών, διαφαίνεται μέχρι σήμερα. Οι μάζες μέσα από το λόγο και τις πρακτικές των προνομιούχων, είτε της πολιτικής εξουσίας, είτε του συμβολικού ή οικονομικού κεφαλαίου, χειραγωγούνται και υπονομεύονται και ελέγχονται για το δικό τους «καλό».

Ο Chomsky, προσεγγίζει αυτό που ουσιαστικά ισοδυναμεί με μια τεχνική ελέγχου, απαραίτητης σύμφωνα με τους εκφραστές της κυρίαρχης τάξης για το κοινό συμφέρον, το οποίο διαφεύγει από τις μάζες, γιατί δεν έχουν τη δυνατότητα να το διακρίνουν και να το αντιμετωπίσουν. Το κοινό καλό -σε τομείς όπως η πολιτική, ο πολιτισμός κ.ο.κ.- θα πρέπει σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη να είναι αντικείμενο μιας ειδικευμένης τάξης.⁶⁴ Αυτό είναι το αντίθετο της σημερινής άποψης για τη δημοκρατία, όπου απλά ο μέσος άνθρωπος αντιμετωπίζεται ως ικανός δέκτης συγκεκριμένων μηνυμάτων, τα οποία συμπλέουν με τις ιδεοληψίες (ως το αντίθετο της λογικής ανάλυσης), οι οποίες χρειάζονται την απαραίτητη μυθολογία, τις επιβεβλημένες αυταπάτες και τις υπεραπλουστεύσεις, για να κατασκευάσουν μια ομογενοποιημένη πραγματικότητα, η οποία να γίνεται αποδεκτή. Βλέπουμε δηλαδή, πως οι έννοιες όπως, νουθεσία, κατήχηση, κατασκευή και κανονικοποίηση της ανθρώπινης ζωής δεν έρχονται σε αντίφαση με την έννοια της δημοκρατίας στις σύγχρονες κοινωνίες, αλλά είναι και προϋποθέσεις της.

Σε ολοκληρωτικά καθεστώτα δεν είχε σημασία η γνώμη του κοινού ανθρώπου. Οι πρακτικές απλά ανακοινώνονταν και ζητούσαν την συναίνεση και αποδοχή των ήδη παρμένων αποφάσεων, με την άσκηση της εξουσίας. Αυτή εκφραζόταν με τη βία. Όταν όμως το ίδιο το κράτος, οι δημόσιοι και ιδιωτικοί θεσμοί του, δεν μπορούν να ελέγξουν τους ανθρώπους με τη βία στις σύγχρονες κοινωνίες, αλλά και οι ίδιοι ελέγχονται από τη βία των μηχανισμών του «χρέους», η δημιουργία της πολυφωνίας μπορεί να δημιουργήσει καταστάσεις κοινωνικής ζύμωσης που να απειλεί το εκάστοτε σύστημα εξουσίας. Οι άνθρωποι γίνονται ικανοί να αντιστέκονται, να γίνονται σκεπτικοί και αναστοχαστικοί, κάτι που αποτελεί και τον κίνδυνο. Ο καθιερωμένος τρόπος να το επιτύχει κανείς είναι η προπαγάνδα, δηλαδή την κατασκευή της συναίνεσης και τη δημιουργία των απαραίτητων ψευδαισθήσεων με σκοπό να περιθωριοποιηθεί αυτό το κοινό, να οδηγηθούν σε ένα είδος απάθειας ή ακόμη και σε ένα είδος ψευδαίσθησης της συμμετοχικότητάς τους στο δημόσιο χώρο. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να γίνει αυτό, η χρήση και ο έλεγχος της γλώσσας και της εικόνας στην επικοινωνία είναι ένας από αυτούς.

⁶⁴ Αυτή η αντίληψη εισάγεται το 1921 από τον Walter Lippmann, στο βιβλίο του για την κοινή γνώμη, ο οποίος περιγράφει την κατασκευή της συναίνεσης ως ένα είδος επανάστασης στην άσκηση της δημοκρατίας. Αναγνώριζε πως η ελλειψής και η περιορισμένη πληροφόρηση, μπορεί να κάνει το κοινό να μεταβάλλει την αντίληψη του για ένα γεγονός. Βλέπε Lippmann, W., *Liberty and the News*, London: Transaction Publishers, 1995.

Ο Chomsky γράφει πως, κύριος σκοπός των Μ.Μ.Ε. είναι να επιστρατεύουν την υποστήριξη για τα ειδικά συμφέροντα που κυριαρχούν στην κυβέρνηση και στον ιδιωτικό τομέα. Τα συμφέροντα αυτά, αν θέλουμε να καταλάβουμε την κοινωνία πρέπει να κοιτάξουμε ποιός λαμβάνει τις αποφάσεις που καθορίζουν πως θα λειτουργήσουν τμήματα της κοινωνίας. Η δύναμη αυτή βρίσκεται σε ένα αρκετά στενό συγκεντρωτικό δίκτυο κρατικών και ιδιωτικών φορέων και επιχειρήσεων. Έχουν στενή σχέση με τα Μ.Μ.Ε. και έχουν το προβάδισμα στην κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας. Σε όσα συμβαίνουν στην κοινωνία στα διάφορα πεδία.

Όταν μιλάμε λοιπόν, για την κατασκευή της συναίνεσης, μιλάμε για τους στόχους της προπαγάνδας και τις ομάδες του πληθυσμού στις οποίες στοχεύει. Από τη μία είναι το 20% του μορφωμένου, καλλιεργημένου πληθυσμού, που παίζει κάποιο ρόλο στη λήψη αποφάσεων στο δημόσιο χώρο και υποτίθεται ότι λαμβάνει μέρος στην κοινωνική ζωή, ως διευθυντικά στελέχη, ως πολιτιστικά στελέχη, ως εκπαιδευτικοί κ.λπ. και παίζουν ένα ρόλο στο πώς διαδραματίζεται η πολιτική και η πολιτιστική ζωή. Η συναίνεσή τους είναι καθοριστικής σημασίας και είναι μια ομάδα πληθυσμού που πρέπει να καθοδηγείται σταθερά. Από την άλλη, υπάρχει το 80%, που απλά πρέπει να καταλανώνει τα πολιτιστικά προϊόντα, να μην αναστοχάζεται και να μην αμφισβητεί τίποτε.

Σύμφωνα με τον Chomsky και την ακαδημαϊκή ανάλυση των μέσων ενημέρωσης που προτείνει -αυτό που ονομάζει «μοντέλο προπαγάνδας»- οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους και των ιδιωτικών φορέων, με τα κείμενα καθορίζουν την ημερήσια διάταξη, μια ατζέντα, σε σημείο που διαμορφώνουν τα θέματα σύμφωνα με τα εκάστοτε συμφέροντα. Οι λόγοι που εκφέρονται σε σχέση με τη δράση των πολιτιστικών οργανισμών ή των δημόσιων ιδρυμάτων, καθορίζουν ή προσπαθούν να καθορίσουν τη γενική στρατηγική και τα ζητήματα τοποθετούνται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο.

Είναι εύλογο να αναρωτηθούμε λοιπόν, τα ιδρύματα τί αποτελούν μέσα στην κοινωνία; Ποιός είναι ο ρόλος τους; Μέσα στο πλαίσιο του συστήματος και των αναγκών του, αποτελούν εταιρείες που προασπίζονται τα συμφέροντά τους. Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών είναι ίδρυμα των προνομιούχων αυτής της κοινωνίας. Ως τέτοιο δεν χρειάζεται κάτι που να σπάει τις συμβάσεις στην κοινωνία. Αν κάτι σπάει τις συμβάσεις, τότε θα επιδιωχθεί η ομογενοποίησή του, ο καθορισμός του και ουσιαστικά ο έλεγχός του για την αφαίρεση κάθε ριζοσπαστικότητας μέσω της

αφθόρμητης πράξης. Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και το Μουσείο Μπενάκη είναι θεσμοί πολιτισμού, πίσω από τους οποίους βρίσκονται ως μεγάλοι χρηματοδότες τα ιδρύματα Σταύρος Νιάρχος και το ίδρυμα Ωνάση, που σαν εταιρείες προασπίζονται το προϊόν τους. Το προϊόν τους είναι η ίδια τους η ύπαρξη ως θεσμοθετών, που θέτουν κάθε φορά με τις δράσεις τους, στους χώρους τους, με την επιλογή για το πού θα διαθέσουν τη χρηματοδότηση, τί είναι πολιτιστικό προϊόν. Καθορίζουν τι είναι τέχνη και την παράγουν. Οπότε, στη μάχη για το δημόσιο χώρο και τον έλεγχο για το ποιές εικονικές παραστάσεις θα επιτρέπονται σε αυτόν, στο πλαίσιο του ανταγωνισμού σε ένα πεδίο, επιδίδονται σε μάχη για το ποιός θα κατέχει αυτό το κεφάλαιο, αυτήν την ηγεμονική εξουσία.

Ο συνοπτικός λόγος με τον οποίο παρουσιάζουν τις δράσεις τους, αποτελούν και αυτόν τον δομικό περιορισμό, ο οποίος δεν έχει χώρο για πρεταίρω αναλύσεις, αλλά αποσκοπεί μόνο στην υπεραπλουστευμένη παρουσίαση των γεγονότων σαν ενημέρωση. Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και το Μουσείο Μπενάκη διοργάνωσαν στον χρόνο που πέρασε ημερίδες, όπου συζητήθηκαν θέματα για τη Street Art και τον ρόλο της στο δημόσιο χώρο, αλλά ήταν ουσιαστικά συναντήσεις ειδικών για να μιλήσουν για ειδικά θέματα και να δικαιολογήσουν τη δράση τους, παρά ένα ειλικρινές κάλεσμα και άνοιγμα στο ευρύ κοινό. Η κινητήρια δύναμη του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού ήταν το ατομικό όφελος, το οποίο θεωρείται αποδεκτό και αξιέπαινο από την άποψη ότι τα ιδιωτικά σχέδια έχουν δημόσια οφέλη, οπότε οι ιδιωτικές επενδύσεις σε μια εποχή κρίσης «χρέους» και ύφεσης έχουν τον ρόλο του «από μηχανής θεού», που στόχο έχει το δημόσιο «κοινό καλό».

Γ. 3. Ο νεοφιλελευθερισμός στον πολιτισμό

Εδώ σκόπιμο είναι να προχωρήσουμε στην εξής παρατήρηση. Αν στον καπιταλισμό της εποχής του κοινωνικού κράτους, ο πολιτισμός ήταν ένα εμπορεύσιμο προϊόν (μουσική βιομηχανία, κινηματογραφική βιομηχανία-Hollywood κ.ο.κ.) στην εποχή του νεοφιλελευθερισμού συμβαίνει ένα άλμα. Ο πολιτισμός δεν είναι απλά ένα προϊόν προς πώληση αλλά ένα ακόμη εργαλείο ελέγχου, ομογενοποίησης και κανονικοποίησης της έκφρασης και της ζωής.

Τί εννοούμε: Όταν ένας ιδιωτικός οίκος πολιτισμού παρουσιάζει ένα ρεύμα τέχνης, δεν έχει ως κεντρικό του στόχο πολλές φορές την προσκομιδή οικονομικού

οφέλους αλλά τη συστηματοποίηση και την εγκαθίδρυση συγκεκριμένων μορφών του ρεύματος. Προβαίνοντας στην οργάνωση ενός πολιτιστικού γεγονότος, το κόστος του μπορεί να είναι μεγαλύτερο από τα έσοδα με οικονομικούς όρους. Όμως κατορθώνει να εισάγει τα δικά του κριτήρια, τις δικές του νόρμες με σκοπό να εγκαθιδρύσει ένα συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης. Άρα, ο μακροπρόθεσμος στόχος του που ξεπερνάει κατά πολύ το βραχυπρόθεσμο σκοπό του οικονομικού οφέλους μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι η θεσμοποίησή του ως μέρους της πολιτιστικής βιομηχανίας ελέγχου. Με αυτό όμως τί συμβαίνει; Δεν είναι απλά η εμπορευματοποίηση του καλλιτέχνη ή του έργου, αλλά κάτι πολύ παραπάνω. Ο καθορισμός του τί είναι καλλιτέχνης, ρεύμα, καλλιτεχνικό έργο και με ποιούς τρόπους αυτά θα καθορίζουν κομμάτι της ύπαρξης. Επιπλέον, η εγκαθίδρυση αισθητικών κριτηρίων αλλά και η δημιουργία όλου του πλαισίου λειτουργίας εξαναγκάζει ουσιαστικά τον καλλιτέχνη του δρόμου να υποταχθεί σε αυτές τις νόρμες για να εξασφαλίσει την ύπαρξή του, τόσο την καλλιτεχνική όσο και τη βιολογική.

Η δημιουργία αυτού του πλαισίου λειτουργίας, δεν είναι κάτι που συντελείται εν τη γενέσει. Οι καλλιτέχνες του δρόμου, δρούν και δρούσαν στο δρόμο, στον δημόσιο χώρο, πειραματιζόντουσαν και έχουν θέσει ήδη τις δικές τους νόρμες και τους εσωτερικούς τους κανόνες λειτουργίας. Η θέληση λοιπόν των καλλιτεχνών για συμβολικό κεφάλαιο-φήμη και ως συνέπειά του και οικονομικό, γίνεται αντικείμενο προς εκμετάλλευση από αυτούς που κατέχουν το οικονομικό κεφάλαιο στους ήδη υπάρχοντες θεσμούς εξουσίας.

Αν όμως αυτά ισχύουν για τους οίκους ιδιωτικών συμφερόντων, τί συμβαίνει με τους δημόσιους; Πριν την εποχή των μνημονίων και των πολιτικών άκρατης λιτότητας, ένα σεβαστό ποσό του κρατικού προϋπολογισμού έρρεε μέσω των υπουργείων παιδείας και πολιτισμού προς τους δημόσιους φορείς. Οι τεράστιες περικοπές που συνέβησαν τα τελευταία χρόνια σταμάτησαν αυτή τη ροή. Έτσι, οι δημόσιοι φορείς βρίσκονται μπροστά στην αγωνία της ίδιας τους της επιβίωσης. Για παράδειγμα, ο Πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Γιώργος Χαρβαλιάς, με τις δηλώσεις του σε συνέντευξή του στην Ιωάννα Κλεφτογιάννη για την Ελευθεροτυπία, στις 19 Απριλίου του 2014, θέτει αγωνιωδώς το ζήτημα της ίδιας της επιβίωσης του ιδρύματος. Παραθέτουμε αποσπάσματα της συνέντευξης του Πρύτανη που δηλώνει το καθεστώς χρεωκοπίας που βιώνει το ίδρυμα:

*«Η κατάσταση είναι εφιαλτική. Ο λόγος που δεν έχουμε κλείσει ακόμα είναι ότι υπάρχει ένα πολύ μικρό ταμειακό υπόλοιπο από οικονομίες παλιών ετών, σε βάθος δεκαετίας. Σε κρίσιμες καταστάσεις χρησιμοποιούμε τον "κουμπαρά" μας, ο οποίος όμως κάποια στιγμή θα εξαντληθεί. Αυτή τη στιγμή ακόμη και τα ταμειακά υπόλοιπα των πανεπιστημίων είναι δεσμευμένα από το Υπουργείο Οικονομικών! Η οικονομική υποχρηματοδότηση με μαθηματική βεβαιότητα οδηγεί σε αναστολή λειτουργίας των πανεπιστημίων ή στην παροχή των μισών μαθημάτων».*⁶⁵

Αυτό τους αναγκάζει να λειτουργούν με ιδιωτικοοικονομικά κριτήρια και με όρους όχι δημοσίου συμφέροντος, αλλά αγοράς. Όπως αναφέρει ο Γ. Χαρβαλιάς στην ίδια συνέντευξη:

*«Τα πράγματα, όπως έχουν σήμερα διαμορφωθεί, δεν επιτρέπουν απόλυτες θέσεις. Είναι στο χέρι του καθενός να προσδιορίσει τους όρους συνεργασίας κράτους-ιδιώτη μαζί με την ανάγκη διατήρησης αδιαπραγμάτευτων κοινωνικών κατακτήσεων, όπως το δημόσιο πανεπιστήμιο. Σίγουρα δεν πουλάμε το δημόσιο όταν ζητάμε υποστήριξη με τη μορφή της χορηγίας. Χρήματα υπάρχουν. Ανακατανέμονται και συγκεντρώνονται σε λιγότερα χέρια»*⁶⁶

Από τη μία το κράτος με την περικοπή δαπανών εξωθεί τους δημόσιους φορείς σε αναζήτηση λύσεων μέσα από τη σύμπραξη με το ιδιωτικό κεφάλαιο. Αυτό μπορεί να δημιουργεί βραχυπρόθεσμα τους όρους συνέχισης της ύπαρξης των ιδρυμάτων, όμως μακροπρόθεσμα εξοβελίζει το δημόσιο προς τέρψιν του ιδιωτικού κέρδους. Η απάντηση στο ερώτημα του πως θα επιτευχθεί η επιβίωση δεν δίνεται με όρους παράδοσης στην κυριαρχία της αγοράς, αλλά με όρους συγκρότησης ενός μετώπου που αντιτίθεται στις μνημονιακές πολιτικές και βρίσκεται πέρα των ορίων του πολιτιστικού προϊόντος. Αν η λειτουργία των δημοσίων οργανισμών κατά το παρελθόν περιείχε λάθη και παραλείψεις, η απάντηση σε αυτό δε μπορεί να είναι η ιδιωτικοποίηση των πάντων, αλλά η δημιουργία ενός πλαισίου δημιουργικής ανασυγκρότησης των δημοσίων φορέων σε υγεία, παιδεία, πολιτισμό, τέχνη κ.ο.κ.

⁶⁵ Ι. Κλεφτόγιαννη, «Ένα χρόνο αντέχει η Καλών Τεχνών», στην Ε-Εφημερίδα *Enet.gr*, 19 Απριλίου 2014. <<http://www.enet.gr/?i=arthrsthles.el.interviews&id=426488>> Τελευταία πρόσβαση

⁶⁶ Ι. Κλεφτόγιαννη, «Ένα χρόνο αντέχει η Καλών Τεχνών», στην Ε-Εφημερίδα *Enet.gr*, 19 Απριλίου 2014. <<http://www.enet.gr/?i=arthrsthles.el.interviews&id=426488>> Τελευταία πρόσβαση

Το αποτέλεσμα της πρωτοκαθεδρίας των κριτηρίων της ελεύθερης αγοράς μέσα σε καθεστώς οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ύφεσης δημιουργεί το εξής παράδοξο. Από τη μία σε ένα κομμάτι του δημόσιου λόγου τους εκπέμπουν σήμα κινδύνου για την ύπαρξή τους (όπως η συνέντευξη που παραθέσαμε παραπάνω), από την άλλη, εκφέρουν ένα λόγο που συνοδεύει τις δράσεις τους που δίνει την αίσθηση μιας πολιτιστικής δημιουργίας που δε συνάδει με τους όρους παρακμής που περιγράφονται. Δημιουργούν και προβάλλουν καλλιτεχνικά γεγονότα με επίκεντρο τη Street Art και δημιουργούν μεγάλες τοιχογραφίες μνημιακών διαστάσεων στο δημόσιο χώρο. Ο προβληματισμός δεν εντοπίζεται σε αυτή καθεαυτή τη δράση, αλλά είναι κεντρικός τόσο στη διαχείριση του δημόσιου χώρου, με την κυριολεκτική έννοια, εντός του αστικού ιστού και της τέχνης του, όσο και του δημόσιου λόγου που εκφέρουν μέσα από τις ανακοινώσεις των δράσεων στα Μ.Μ.Ε., τα δελτία τύπου, την επίσημη ιστοσελίδα τους και τα κοινωνικά δίκτυα. Στην επίσημη ιστοσελίδα της Α.Σ.Κ.Τ. οι δράσεις διακηρύττουν ότι προωθούν την κοινωνική αλλαγή, τον εξευγενισμό της πόλης και δηλώνονται συγκεκριμένοι στόχοι. Θα προσπαθήσουμε να δούμε παραδείγματα των λόγων αυτών παρακάτω σε σχετικό κεφάλαιο πρότασης ανάλυσής τους.

Κόντρα στο ρεύμα της εποχής, υπάρχουν καλλιτέχνες που φιλοδοξούν να ξεφύγουν από τα στενά και περιοριστικά πλαίσια ενός ανταγωνιστικού πεδίου, που συναντάμε έτσι κι αλλιώς σε κάθε έκφραση της ζωής μας και κινούνται προς μια άλλη κατεύθυνση και επανονοματοδοτούν τις παλιές τακτικές στο δρόμο. Η αγωνιστική αυτή προσέγγιση εντός του αστικού χώρου φιλοδοξεί να μπει ενδιάμεσα τόσο από την εμπορευματοποίηση της τέχνης του δρόμου και των εκφραστών της, όσο και από τον κρατικό και ιδιωτικό παρεμβατισμό.

Μέρος Δ. Μεθοδολογική πρόταση

Δ.1. Το θεωρητικό και αναλυτικό πλαίσιο

Εφόσον, όπως είδαμε, οι δημόσιοι χώροι είναι εν δυνάμει αρένες επικοινωνίας, έκφρασης της συμμετοχικότητας ή του αποκλεισμού αντίστοιχα, και ο Τύπος όπως χρησιμοποιείται από τα δημόσια και ιδιωτικά ιδρύματα για την προβολή των δράσεών τους σε σχέση με τη Street Art, αλλά και οι τοίχοι της πόλης, θα πρέπει

να ειδωθούν ως πλατφόρμες ηγεμονικής εξουσίας ή δημοκρατικού διαλόγου. Υπό αυτό το πρίσμα, οι αυτόνομες παρεμβάσεις στους τοίχους αποτελούν μια οπτική επικοινωνιακή πρακτική, η οποία παράγει οπτικά επιχειρήματα, όχι απαραίτητα σαν αντι-προπαγάνδα, αλλά με σκοπό πέρα από την εικόνα να δημιουργήσουν κοινωνικούς δεσμούς που να αντιστοιχούν στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Θα επιχειρήσουμε λοιπόν, να προσεγγίσουμε τις λεκτικές πρακτικές των δημόσιων και των ιδιωτικών θεσμών, οι οποίες διοχετεύονται μέσω του Τύπου, αλλά και των δημιουργών Street Art, μέσα από τα έργα τους -σαν οπτικά επιχειρήματα διαλόγου- τα οποία θέτουν σε κοινή θέα στους τοίχους της Αθήνας. Πρίν προβούμε σε αυτό, είναι σκόπιμο να αναφερθούμε στην επικοινωνία εντός της κοινωνίας και στη συνέχεια στον Κοινωνικό Κονστρουξιονισμό, το θεωρητικό υπόβαθρο της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου.

Όπως αναφερθήκαμε και παραπάνω, στο έργο του ο Chomsky μιλάει για τον έλεγχο της σκέψης στη δημοκρατική κοινωνία. Φαινομενικά ζούμε σε δημοκρατικές κοινωνίες και αν ερωτηθούμε, θα απαντήσουμε ότι έχουμε γνώμη και λαμβάνουμε αποφάσεις σύμφωνα με αυτήν. Τί εννοεί λοιπόν ο Chomsky με τον έλεγχο της σκέψης; Αν ρίξουμε μια προσεκτική ματιά στο πως λειτουργεί ο λόγος στα Μ.Μ.Ε., στον τρόπο που λειτουργεί η βιομηχανία των δημοσίων σχέσεων και του πολιτισμού, θα δούμε την έκδηλη ανάγκη της εύρεσης τρόπων χειραγώγησης και ελέγχου του κοινού στις δημοκρατικές κοινωνίες, με σκοπό τη συναίνεση, τη δημιουργία κοινής γνώμης, την πρόσληψη ιδεών, πρακτικών κ.ο.κ. Αν κοιτάξει κανείς να δει τα μέσα που καθορίζουν την ημερήσια διάταξη, δηλαδή τον Τύπο, τον ηλεκτρονικό Τύπο κ.λπ., τον τρόπο που καθορίζουν και ελέγχουν τις γνώμες και τις πρακτικές που υπάρχουν, τις πληροφορίες που εμφανίζονται, θα βρει κανείς αναπάντεχα πράγματα όσον αφορά τις λέξεις που κάθε φορά επιλέγονται να χρησιμοποιηθούν εργαλειακά, τους στόχους και τα κίνητρα τους, στην επικοινωνία εντός του δημοκρατικού συστήματος.

Στο σύστημα της πολιτιστικής κατήχησης για μια ομογενοποιημένη αντίληψη για την τέχνη του δρόμου, για την τέχνη και για τις ανθρωπινες εκφράσεις και πρακτικές γενικότερα, θα πρέπει να εφαρμόσουμε συγκεκριμένα εργαλεία ανάλυσης του λόγου για να καταλάβουμε τα μηνύματα και τα κίνητρα των εκφερόμενων λόγων. Επιλέξαμε την Κριτική Ανάλυση Λόγου.

Δ. 2. Η ανάλυση του λόγου μέσα από τη θεώρηση του κοινωνικού κονστρουξιονισμού

Σε αυτό το σημείο δημιουργείται η ανάγκη να διασαφηνίσουμε το πώς αντλούμε από τη θεωρία της ανάλυσης λόγου, προκειμένου να κατασκευάσουμε θεωρητικά ως ερευνητικό αντικείμενο τα λεκτικά και τα οπτικά επιχειρήματα που συναντούμε σε σχέση με τη Street Art. Μέσα από αυτήν την διαδικασία, ελπίζουμε περαιτέρω να δείξουμε επαρκώς το πώς μπορούμε να προσεγγίζουμε το εμπειρικό υλικό, και το πώς το συσχετίζουμε με το ερευνητικό αντικείμενο.

Αντλούμε μεθοδολογικά από την ανάλυση λόγου, που αποτελεί μία από τις θεωρήσεις που ανήκουν στο πεδίο του κοινωνικού κονστρουξιονισμού. Ο κοινωνικός κονστρουξιονισμός είναι ένας ευρύς όρος που καλύπτει πλήθος νέων θεωριών γύρω από τον πολιτισμό και την κοινωνία.⁶⁷ Η Vivien Burr, περιγράφει τα βασικά χαρακτηριστικά του κοινωνικού κονστρουξιονισμού, ξεκινώντας από την ανάγκη για μια κριτική προσέγγιση προς τη γνώση που θεωρείται δεδομένη.⁶⁸ Οι γνώσεις που έχουμε για τον κόσμο δεν θα πρέπει να θεωρούνται αντικειμενικές αλήθειες και «φυσική πραγματικότητα», αλλά προϊόντα της γλώσσας, των λέξεων και των κατηγοριών που χρησιμοποιούμε για να τον περιγράψουμε, μέσα στην κοινωνική αλληλεπίδραση. Σύμφωνα με τον κοινωνικό κονστρουξιονισμό, η γνώση είναι μια κατασκευή συσχέτισης μεταξύ των ατόμων, η οποία κατασκευάζεται μέσω των λεκτικών σχέσεων των υποκειμένων, δημιουργώντας μια πραγματικότητα εντός συγκεκριμένου πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου. Οι κοινωνικοί κονστρουξιονιστές αμφισβητούν την ύπαρξη «ειδικών» ή συγκεκριμένων ομάδων ελίτ ελέγχου της γνώσης του κόσμου. Θεωρούν πως όλες οι τοποθετήσεις επιστημονικών πραγματικοτήτων, θεμελιακών νομικών αξιών ή πνευματικής αλήθειας, φανερά ή μή, υποστηρίζουν ως προτιμότερους κάποιους τρόπους ζωής υπέρ άλλων.⁶⁹

Στον κοινωνικό κονστρουξιονισμό η πραγματικότητα είναι μια «κατασκευή», η οποία καθίσταται δυνατή μέσω της ανθρώπινης διάδρασης και επικοινωνίας, μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο κάθε φορά. Η θέση της κοινωνικής κατασκευής παίρνει υπόψιν την ιστορική και πολιτισμική συγκεκριμενικότητα για την συγκρότηση των πρακτικών του λόγου και των

⁶⁷ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 24.

⁶⁸ V. Burr, *An Introduction to Social Constructionism*, London: Sage, 1995, 3.

⁶⁹ M. Gergen, K. J. Gergen, *Social Constructionism: A Reader*, London: Sage, 2003, 5.

κατηγοριών που χρησιμοποιούμε για να κατανοήσουμε και να περιγράψουμε τον κόσμο, που είναι: «προϊόντα ιστορικά καθορισμένων διαδράσεων μεταξύ των ανθρώπων». ⁷⁰ Η έμφαση εδώ είναι στο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η ανθρώπινη εμπειρία. Οι κοινές αντιλήψεις ενός πολιτισμού θεωρούνται ως αντικειμενικές αλήθειες για τα μέλη του. Ενώ οι κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις μπορεί να διαμορφώνουν την εμπειρία του ατόμου, ωστόσο, παράλληλα το άτομο έχει τη δυνατότητα να τις αλλάζει. Ο κοινωνικός κονστρουξιονισμός ως μεταμοντέρνο ρεύμα δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη γλώσσα. Γιατί ο λόγος (discourse) και οι πρακτικές του (discursive practices) είναι κοινωνικές πρακτικές, ένα εργαλείο που παράγει και συγκροτεί, τον κοινωνικό κόσμο και αποτελεί προϊόν και παράγωγο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η γλώσσα είναι κοινωνική δραστηριότητα και ακόμη κι αν δεν γίνεται με κατά πρόσωπο ή δια ζώσης επικοινωνία, απαιτεί τη σύμπραξη δύο ή περισσότερων ατόμων και αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία χτίζουμε την πραγματικότητα και η πρόσβασή μας στην πραγματικότητα υφίσταται πάντα μέσω της γλώσσας, ως κύριο επικοινωνιακό μέσο αλληλεπίδρασης με τους άλλους ανθρώπους της κοινωνίας στην οποία ζούμε.

Συνοψίζοντας, εντός ενός πλαισίου-πεδίου με ανταγωνιστικές δυνάμεις, οι σχέσεις, ο διάλογος, η διάδραση και η ρήξη δημιουργούν την πραγματικότητα όπου ο καθένας αποτελεί δημιούργημα της πραγματικότητας, ενώ παράλληλα την αναδημιουργεί με την κριτική σκέψη και την κριτική πράξη/δράση. Άρα, οι τρόποι που καταλαβαίνουμε την πραγματικότητα, τη γνώση, την αλήθεια, είναι ενδεχομενικοί, με την έννοια ότι αφού προσδιορίζονται από την ιστορία και τον πολιτισμό που βρισκόμαστε, μπορούν να αλλάξουν, όπως και κάνουν συνεχώς.

Δ. 3. Η Κριτική Ανάλυση Λόγου του Fairclough (CDA: Critical Discourse Analysis)

Το έργο του Norman Fairclough είναι επηρεασμένο από τη μαρξιστική θεωρία και τη μεταδομιστική θεώρηση της γλώσσας και επιχειρεί να συνδέσει τη γλωσσική με την κοινωνική ανάλυση. Περιλαμβάνει κάθε γραπτό, προφορικό ή οπτικό μέσο. Αυτοί οι λόγοι χρησιμοποιούνται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πεδίο ή εντός ενός κοινωνικού θεσμού.

⁷⁰ K. Gergen, "The social constructionist movement in modern social psychology", *American Psychologist*, Vol. 40, No. 3, 1985, 265-267.

Τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου μπορούν να συνοψιστούν, στο ότι επιλαμβάνεται των κοινωνικών προβλημάτων, αποδέχεται ότι οι σχέσεις εξουσίας διαμορφώνονται μέσα από τις πρακτικές λόγου και ότι ο λόγος συνθέτει την κοινωνία και την κουλτούρα. Λαμβάνοντας υπόψιν το διανοητικό, πολιτικό και κοινωνικό κλίμα της κάθε εποχής, διαμορφώνονται ανάλογα και οι πρακτικές των λόγων. Έτσι, κάθε υπό μελέτη κείμενο θα πρέπει να αναλύεται τόσο στο κοινωνικό πεδίο από το οποίο παράγεται όσο και στο οποίο καταναλώνεται και η ανάλυση αυτή θα πρέπει να είναι ερμηνευτική και επεξηγηματική όπως σε κάθε μορφή κοινωνικής δράσης.⁷¹

Λόγω των καταβολών της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου στις θεωρίες σημαντικών μορφών της πολιτισμικής μαρξιστικής παράδοσης (Gramsci, Althusser) μπορεί να αποδείξει ηγεμονικούς ρόλους των κυρίαρχων πρακτικών λόγου, που υποτάσσει ή εγκολπώνει εναλλακτικές, ριζοσπαστικές αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, απειλητικές για το κατεστημένο. Με αυτόν τον τρόπο, τονίζει τον ιδεολογικό ρόλο της πρακτικής του λόγου, που νομιμοποιεί εδραιωμένους τρόπους θέασης του κόσμου. Ωστόσο, ο Fairclough απορρίπτει ορισμένες πτυχές των θεωριών αυτών που αντιλαμβάνονται τα άτομα ως παθητικά ιδεολογικά υποκείμενα και υποτιμούν την ικανότητα του ατόμου για αυτόνομη δράση.⁷² Τα κείμενα παρέχουν δυνατότητες για διαφορετικές ερμηνείες. Τα άτομα έχουν τη δυνατότητα να προβάλλουν αντίσταση, ακόμη και αν δεν έχουν επίγνωση, είτε των ιδεολογικών διαστάσεων της πρακτικής τους, είτε το βαθμό στον οποίο συμμετέχουν. Ο Fairclough λέει: «Τα υποκείμενα είναι ιδεολογικά προσδιορισμένα, αλλά μπορούν να δράσουν δημιουργικά, να κάνουν τις δικές τους συνδέσεις ανάμεσα στις διάφορες ρηματικές πρακτικές και τις ιδεολογίες στις οποίες είναι εκτεθειμένα, και να αναδιαρθρώσουν τις πρακτικές και τις δομές της ιδεολογικής ένταξης».⁷³

Η ηγεμονία δεν είναι σταθερή και αλλάζει ανάλογα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Μας παρέχει τα απαραίτητα εφόδια για να αναλύσουμε τις ρηματικές πρακτικές σε σχέση με τις κοινωνικές πρακτικές που διέπονται από σχέσεις

⁷¹ Fairclough, I. and Fairclough, N., *Political Discourse Analysis. A Method for Advanced Students*, London: Routledge, 2012.

⁷² L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 140.

⁷³ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 142.

εξουσίας.⁷⁴ Επομένως, αλλάζουν και οι τάξεις λόγου όπως αλλάζουν οι σχέσεις ανάμεσα στους φορείς δράσεις που δραστηριοποιούνται σε ένα συγκεκριμένο πεδίο, όπως το έχει ορίσει ο Bourdieu. Δηλαδή, ένα πεδίο μάχης με συγκρουσιακές ανταγωνιστικές σχέσεις, οι οποίες και καθορίζουν το πεδίο, αλλά και καθορίζονται από αυτό. Ο Bourdieu, αν και αναφέρεται με έντονο τρόπο στη συμβολική σημασία της γλώσσας στην κοινωνία δεν εξετάζει τον ρόλο του λόγου στις συγκρούσεις εντός των πεδίων. Όπως τονίζουν οι Fairclough και Chouliaraki, η σύζευξη των δύο θεωριών θα επέτρεπε την ενσωμάτωση της τάξης του λόγου σε μια τάξη κοινωνικής πρακτικής.⁷⁵

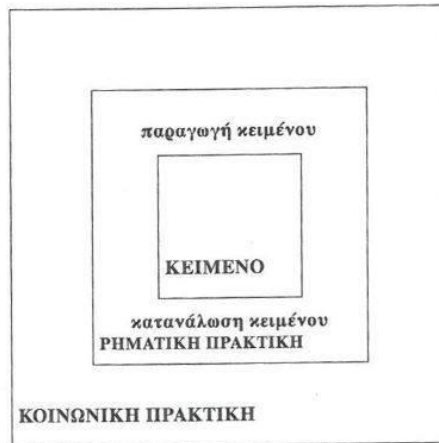
Δ. 3. 1. Το τρισδιάστατο μοντέλο του Fairclough

Κάθε χρήση της γλώσσας σε αυτό το πρότυπο καθίσταται αυτομάτως επικοινωνιακό συμβάν. Στο τρισδιάστατο πρότυπο ανάλυσης του λόγου, ο Fairclough προτείνει τον διαχωρισμό ανάμεσα στη ρηματική πρακτική, την κειμενική πρακτική (το κείμενο) και την κοινωνική πρακτική. Η ρηματική πρακτική αφορά την παραγωγή και κατανάλωση των κειμένων. Το κείμενο μπορεί να αποτελεί μια ομιλία, ένα γραπτό, μια οπτική εικόνα ή ένας συνδυασμός των παραπάνω.⁷⁶ Αποφασίσαμε να υιοθετήσουμε κι εμείς αυτήν την ανάλυση σε τρία επίπεδα, καθώς και το πλαίσιο ανάλυσης της επιχειρηματολογίας που προτείνει. Έχοντας αναλύσει την Street Art ως κοινωνική πρακτική, δηλαδή ένα κοινωνιολογικό πεδίο, στα προηγούμενα μέρη της εργασίας, θα περιοριστούμε και θα επικεντρωθούμε στο κείμενο και την εικόνα και την ανάλυση της επιχειρηματολογίας εντός αυτού, αφήνοντας κατά μέρος τη ρηματική πρακτική, δηλαδή την ανάλυση παραγωγής και κατανάλωσης των κειμένων και εικόνων, αφού αυτό απαιτεί μεγαλύτερο εύρος εργασίας.

⁷⁴ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 143.

⁷⁵ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 137.

⁷⁶ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 129.



Σχήμα 1. Το τρισδιάστατο μοντέλο κριτικής ανάλυσης του Fairclough.⁷⁷

Δ. 3. 2. Η ανάλυση της Πρακτικής Συλλογιστικής (Practical Reasoning) του Fairclough σε συνδυασμό με τη θεωρία επιχειρηματολογίας της Πραγματικής-Διαλεκτικής (Pragma-Dialectics) των Frans H. Van Eemeren και Rob Grootendorst.

Η Πρακτική Συλλογιστική (practical reasoning), συνίσταται στη μελέτη, την ανάλυση και την αξιολόγηση της εγκυρότητας (validity) των επιχειρημάτων κάνοντας χρήση της γλώσσας στην επικοινωνία. Ο Fairclough αντιμετωπίζει τον φορέα του λόγου ως δρών υποκείμενο, ο οποίος αναπτύσσει συλλογισμούς ως απάντηση σε ένα πρόβλημα. Οι συλλογισμοί αυτοί βασίζονται σε κάποια στοιχεία, τα οποία είναι ανιχνεύσιμα μέσα στο κείμενο. Για να αμφισβητήσει κανείς κριτικά την ανάλυση επιχειρηματολογικών συστημάτων, θα πρέπει να χρησιμοποιήσει κάποιες τεχνικές ανάλυσής τους.

Κάθε κείμενο ή εικόνα, ως ένα επιχειρηματολογικό σύστημα, αποτελεί ένα σχέδιο δράσης, το οποίο βασίζεται σε ένα συλλογισμό μέσων και σκοπού (ή πρόθεσης), αξιών και τρέχουσων πεποιθήσεων ή συνθηκών. Όλα αυτά τα στοιχεία αλληλεπιδρούν εντός ενός επικοινωνιακού συμβάντος, με αποτέλεσμα να διαφαίνονται οι ασυνέπειες σε αυτά που δηλώνονται ξεκάθαρα, αλλά και να ανιχνεύονται αυτά που υπονοούνται. Η ανάλυση των επιχειρημάτων αποτελεί κριτική λειτουργία, αλλά και ευρετική αξιολόγησή τους, δηλαδή να βρίσκει αποκλίσεις στους

⁷⁷ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 129.

συλλογισμούς. Σύμφωνα με τη θεωρία της επιχειρηματολογίας, της Πραγματικής Διαλεκτικής⁷⁸ των Frans H. van Eemeren και Rob Grootendorst, τα πρώτα βήματα για να αναγνωρίσουμε την επιχειρηματολογία εντός ενός σχεδίου επιχειρηματολογικής δράσης, είναι:

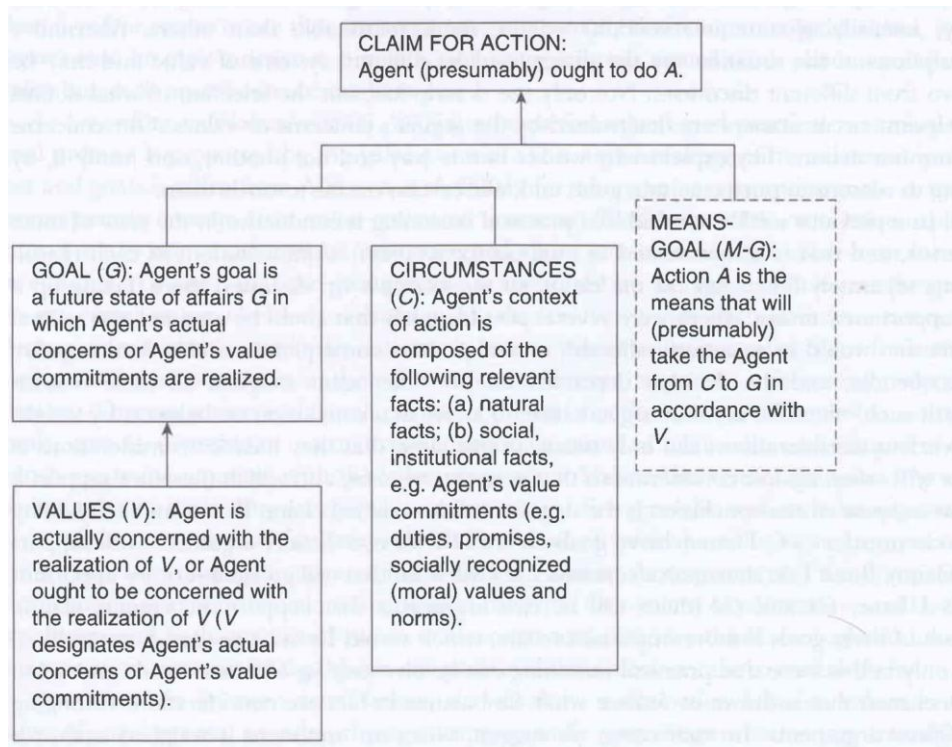
- Ο καθορισμός των κύριων σημείων μέσα στο κείμενο
- Η αναγνώριση των θέσεων που υιοθετούνται
- Ο προσδιορισμός των ρητά δηλωμένων ή των υπονοούμενων στόχων
- Η ανάλυση της δομής του επιχειρήματος

Στο παρακάτω σχήμα του Fairclough παρουσιάζεται αυτή η δόμηση ενός σχεδίου δράσης. Ο σκοπός ενός κειμένου είναι να εξαφανίσει την αμφιβολία και κριτική για μια συγκεκριμένη δράση, να απαντήσει σε κάποιες κατηγορίες και γενικότερα να αλλάξει ή να διαμορφώσει την άποψη του αναγνωστικού κοινού.⁷⁹ Θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε αυτά τα στοιχεία μέσα στο κείμενο και σε συνδυασμό με τα εργαλεία ανεύρεσης επιχειρηματολογικών στρατηγικών χειρισμών του λόγου που αναφέραμε, να αξιολογήσουμε ποιές κινήσεις στην επιχειρηματολογία είναι έγκυρες και ποιές λιγότερο.⁸⁰

⁷⁸ Οι αρχές της Πραγματικής Διαλεκτικής, στα πλαίσια της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου, μπορούν να εφαρμοστούν σε όλα τα είδη επιχειρημάτων (νομική, πολιτική, διαπροσωπική, οπτική επιχειρηματολογία κ.ο.κ.).

⁷⁹ F. H. Van Eemeren, R. Grootendorst, A. F. Snoeck Henkemans, *Argumentation Analysis, Evaluation, Presentation*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002, 157-158.

⁸⁰ F.H. Van Eemeren, *Fundamentals of Argumentation Theory*, London: Lawrence Erlbaum Associates, 1996, 21.



Σχήμα 2. Το αναλυτικό σχήμα, η δομή της πρακτικής συλλογιστικής⁸¹, όπου (Claim for action) είναι η αξίωση για τη δράση, (G) ο στόχος, (C) οι τρέχουσες συνθήκες ή πεποιθήσεις, (V) οι αξίες και (M-G) τα μέσα-σκοποί.

Δ. 4. Επιλογή του ερευνητικού προβλήματος και διατύπωση των ερωτημάτων του ερευνητικού εγχειρήματος.

Με την αλλαγή στην αντιμετώπιση της Street Art στην Αθήνα, εντείνονται οι συζητήσεις για την καθαρή όψη της πόλης και προσπάθεια ενσωμάτωσης μιας τέχνης καθαρά ρηξικέλευθης που ο τόπος δράσης ήταν στο δρόμο, εντός των τοίχων ή υπό την αιγίδα και καθοδήγηση θεσμών με αποτέλεσμα την μείωση της ριζοσπαστικότητάς της στη διαμόρφωση συνειδήσεων και κριτικής σκέψης όσον αφορά την τις πρακτικές της στο δημόσιο χώρο.

Σύμφωνα με το μοντέλο του Fairclough και τις αρχές που το διέπουν, ο λόγος και οι πρακτικές του, συνδέονται διαλεκτικά με άλλες κοινωνικές πρακτικές.⁸² Οι

⁸¹ I. Fairclough, N. Fairclough., *Political Discourse Analysis. A Method for Advanced Students*, London: Routledge, 2012, 48.

⁸² L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 146.

πρακτικές του λόγου εντάσσονται σε κοινωνικές δομές και εξαρτώνται από τις κοινωνικές πρακτικές στις οποίες ανήκουν.

Ένας από τους κύριους στόχους της ανάλυσής μας είναι η ανάδειξη των σχέσεων που συνδέουν τις κειμενικές πρακτικές στο πεδίο της Street Art με τις ευρύτερες κοινωνικές, πολιτισμικές και ίσως και πολιτικές εξελίξεις και δομές σε έναν συγκεκριμένο τόπο, την Αθήνα και σε έναν συγκεκριμένο χρόνο, το διάστημα από το 2012 μέχρι το 2014.

Στην ανάλυση των κειμένων θα επιχειρήσουμε αρχικά να διερευνήσουμε την κειμενική πρακτική σε δύο συγκεκριμένους θεσμούς. Λαμβάνουμε ως κρατικό θεσμό, το πανεπιστήμιο, την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και ως ιδιωτικό θεσμό τον πολιτιστικό οργανισμό της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, όπως αυτά διαμορφώνονται κάτω από την επίδραση μιας κινητικότητας, εντατικοποίησης, ηγεμονίας και διάδοσης στην προβολή της Street Art στην αθηναϊκή κοινωνία. Η εξάπλωση μιας τέτοιας κουλτούρας τα τελευταία χρόνια αποτέλεσε το έναυσμα για την ενασχόλησή μας με το θέμα και συνεπώς, αποτελεί και την ευρύτερη κοινωνική πρακτική, που καθορίζει το πλαίσιο ανάλυσης των κειμένων, των δελτίων τύπων αυτών των οργανισμών. Δεν αποτελεί υπερβολή, να ονομάσουμε τους λόγους αυτούς σχεδόν διαφημιστικούς αφού διαφημίζουν και προβάλλουν τις δράσεις στις οποίες έχουν επενδύσει, είτε οικονομικό είτε συμβολικό κεφάλαιο. Τα παραδείγματα των λόγων λοιπόν, θα εξετάσουν και πιά ειδικά τους τρόπους με τους οποίους οι λόγοι αυτοί συνεισφέρουν στη διάδοση αυτής της κουλτούρας από τους θεσμούς για την ομαλή ρύθμιση του πεδίου της Street Art και την εγκαθίδρυση των θεσμών αυτών ως κυρίαρχων «παικτών» του πεδίου που κάθε φορά θα διαμορφώνουν τα αισθητικά κριτήρια, τον τόπο και τρόπο δράσης στο δημόσιο χώρο και θα εγκρίνουν τους εκπροσώπους του –έναν κοινωνικό τομέα που μέχρι πρότινος ρυθμιζόταν (και ακόμη προσπαθεί να ρυθμίζεται) από άλλες αρχές και νόμους του «δρόμου».

Στη δειγματοληπτική ανάλυση των εικόνων θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τη «κειμενική» πρακτική των δρώντων υποκειμένων που παρεμβαίνουν αυτόνομα στο δημόσιο χώρο με την παραγωγή εικόνων, διαμορφώνοντας ένα άλλο είδος κουλτούρας, αυτό της αυτονομίας της τέχνης και της ανακατάληψης του δημόσιου χώρου. Οπότε, και η εξάπλωση αυτής της κουλτούρας και της εντατικοποίησής της, αποτελεί εξίσου μια κοινωνική πρακτική που καθορίζει

το πλαίσιο της ρηματικής ανάλυσης αυτών των οπτικών ερεθισμάτων ως προϊόντα λόγου. Και στο παράδειγμα αυτό θα εξεταστούν, ειδικότερα, οι τρόποι με τους οποίους οι ακτιβιστικοί αυτοί λόγοι μπορούν να συνεισφέρουν στη διάδοση μιας αντιστασιακής κουλτούρας του δημόσιου διαλόγου, που δεν τίθεται απαραίτητα απέναντι στους θεσμούς της κοινωνίας, αλλά αποτελεί αντίλογο και θέτει το σημαντικό ζήτημα των όρων υπό τους οποίους θεμελιώνονται οι εν λόγω θεσμοί, στη σχέση τους με την κοινωνία, την οποία υποτίθεται ότι εξυπηρετούν. Αυτό φέρνει στην επιφάνεια και το ζήτημα της συμμετοχικής δράσης των πολιτών στη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου, του δημόσιου βλέμματος μέσα από ατομικούς ή και συλλογικούς πυρήνες-ετεροτοπίες της αντίστασης.⁸³

Βασική μας υπόθεση λοιπόν, και στα δύο είδη λόγου που επιλέξαμε προς ανάλυση, όπως εύστοχα επισημαίνουν οι Louise Phillips και Marianne Jørgensen είναι ότι οι ρηματικές πρακτικές αντανακλούν τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, αλλά και συμβάλλουν ενεργά σε αυτές.⁸⁴ Συνεπώς, στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε αυτή τη δυναμική σχέση και τις εκφάνσεις της και όχι τόσο να αναδείξουμε μια γενική και απόλυτη αλήθεια της πρακτικής, αφού αποδεχόμαστε τις αρχές του κοινωνικού κονστρουξιονισμού περί ενδεχομενικότητας της γνώσης και την ροπή προς τη συνεχή αλλαγή των κοινωνικών σχέσεων, των πρακτικών στο πεδίο και συνεπώς της αποδεκτής κάθε φορά γνώσης.

Δ. 5. Επιλογή του υλικού

Η επιλογή του υλικού της έρευνας εξαρτήθηκε από πολλούς παράγοντες. Αρχικά, ο χρόνος διεξαγωγής της παρατήρησης του πεδίου που επιλέξαμε να ερευνήσουμε, περιορίζει το υλικό προς ανάλυση. Οπότε, αποκτήσαμε πρόσβαση σε υλικό (δείγματα λόγου και οπτικά επιχειρήματα) και στον αστικό δημόσιο χώρο και στον εικονικό δημόσιο χώρο του διαδικτύου, την περίοδο από τον Μάιο του 2013 μέχρι και τον Σεπτέμβρη του 2014. Η γνώση της τοπογραφίας των περιοχών όπου παρατηρείται έντονη εικαστική και ακτιβιστική δράση, αποκτήθηκε αρχικά με την περιπλάνηση στους δρόμους της Αθήνας, την παρατήρηση και την σημείωση

⁸³ Δανειζόμαστε τον όρο «Ετεροτοπίες» από την ανάλυση του Michel Foucault. Ως τόποι του «έτερου», είναι πραγματικοί χώροι που προσεγγίζουν το «άλλο», ως παρεκκλίσεις στην κανονικότητα που το κράτος ή το ιδιωτικό συμφέρον επιβάλλει στην πόλη.

⁸⁴ L. Phillips, M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009, 146.

ονομάτων και χαρακτηριστικών. Αργότερα με την περιήγηση στον εικονικό κόσμο, την συνομιλία με τα ίδια τα δρώντα υποκείμενα μέσω της σύναψης εικονικής φιλίας και ηλεκτρονικών συζητήσεων στη χρήση της πλατφόρμας του *Facebook*, κατέστη δυνατή η δημιουργία τυπολογιών, η εξοικείωση του ματιού σε κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία, γραφικό χαρακτήρα ή ύφους λεκτικού και εικαστικού ακόμη και σε παρεμβάσεις που δεν συνοδεύονταν από την υπογραφή του δημιουργού.

Ο περιπλανητής, ο «flâneur», ορίζει έναν νέο ανθρωπολογικό τύπο και συνιστά ουσιώδη όρο δράσης στα έργα του Baudelaire και του Manet.⁸⁵ Πώς μπορούμε όμως να τον μεταφράσουμε επιτυχώς ώστε να κατανοηθεί η πολυπλοκότητα της έννοιας, αλλά και του κινδύνου που εμπεριέχει για την διεξαγωγή της έρευνας, άπαξ και αποφασίσει κάποιος να γίνει περιπλανητής για τις ανάγκες της;⁸⁶ Θα μπορούσε να μεταφραστεί με τον αγγλικό όρο «stroll», ως περίπατος, άσωτη περιπλάνηση, όχι όμως όπως εκείνη του Lenz γιατί τώρα συμβαίνει μέσα στην πόλη.⁸⁷ Ο «flâneur» θυμίζει βεδουίνο στην άμμο του απροϋπόθετου. Δεν υπάρχει καμία μυθολογία. Στα χαλάσματα των μεταφυσικών υπερισχύει μονάχα το πάθος της ανακάλυψης, της δημιουργίας, της στιγμής. Ο «flâneur» δεν κοιτάει ή παρατηρεί απλά, αλλά βλέπει δημιουργικά. Στην ίδια γοητεία της περιπλάνησης θα ακολουθήσουν ο Henry Miller, ο οποίος με τη συγγραφή της τριλογίας *Sexus*, *Nexus*, *Plexus*, μας διδάσκει μέσα από την περιγραφή της απελπισίας και των παθών της πόλης να κάνουμε ωραίους περιπάτους. Γοητεύεται από την περιπλάνηση και η γεννιά των Μπήτνικς (Beat Generation) και αργότερα και οι εκφραστές του Κυβερνοπάνκ (Cyberpunk), το λογοτεχνικό ρεύμα επιστημονικής

⁸⁵ Η Katherine Golsan κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση για τον «flâneur», και τις δομές της αντίληψης όπως της βλέπει στα έργα του ποιητή Charles Baudelaire και του ζωγράφου Édouard Manet, στο K. Golsan, "The Beholder as flâneur: Structures of Perception in Baudelaire and Manet", *French Forum*, Vol. 21, No. 2, 1996, 165-186.

⁸⁶ Εδώ κρίνουμε σκόπιμο να αναφέρουμε πως μέχρι και τα τελευταία στάδια της έρευνας, αυτή η ροπή προς την περιπλάνηση οδηγούσε πολλές φορές σε χάος και επιθυμία για συνεχείς περιπάτους, και ανακαλύψεις νέων δειγμάτων εικαστικών παρεμβάσεων, κάτι που αποτελεί τροχοπέδη στην ολοκλήρωση μιας ερευνητικής διαδικασίας που θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από αρχή, μέση και τέλος..

⁸⁷ Το 1835, Georg Büchner, άρχισε να γράφει το έργο «Lenz», μια ιστορία για τη σχιζοφρενική εμπειρία του ποιητή του 18^{ου} αιώνα Jakob Michael Reinhold Lenz. Ξεκινάει σαν μια απλή ρομαντική βόλτα: «Ο εικοσάχρονος Lenz περπάτησε μέσα από τα βουνά. Δεν υπάρχει χιόνι στις κορυφές και ομίχλη σε κοιλάδες». Και στη συνέχεια, κάποιες προτάσεις παρακάτω: «Δεν ένιωθε κόπωση, εκτός από μερικές φορές τον ενοχλούσε ότι δεν μπορούσε να περπατήσει στο κεφάλι του». Όπως και ο Lenz, σαν περιπλανητές στην πόλη των Αθηνών νιώθουμε ότι βρισκόμαστε ξαφνικά σε έναν ανάποδο, μάταιο παρηκμασμένο κόσμο..Ο Lenz φαντάζεται ότι κάποιος επικοινωνεί μαζί του με ιερογλυφικά, τρέχει μανιωδώς στη μέση της νύχτας και σκέφτεται ότι και ο ίδιος διακατέχεται από θαυματουργές δυνάμεις. Κάπως παρόμοια νιώθει ο περιπλανητής στους δρόμους της Αθήνας.

φαντασίας των τελών του 1970 και των αρχών του 1980, όπου οι αντιηρωικοί χαρακτήρες χάνονται στην περιπλάνηση χωρίς να πιστεύουν πουθενά.⁸⁸

Τα ερωτήματα της έρευνας, οι αρχικές γνώσεις και η περιέργεια που είχαμε σχετικά με τις δράσεις και τις παρεμβάσεις στους τοίχους της Αθήνας από τα δρώντα υποκείμενα -είτε με θεσμική είτε με ατομική και αυτόνομη πρωτοβουλία- επίσης αποτέλεσαν παράγοντα επιλογής, σαν ένα είδος πυξίδας που μπορούσε να εντοπίσει σημαντικό υλικό στον συγκεκριμένο κοινωνικό τομέα που μας ενδιαφέρει.

Έτσι θα περιοριστούμε σε δελτία τύπου (press releases), κείμενα των Μ.Μ.Ε., τα οποία αφορούν δράσεις σχετικά με τη Street Art στην Αθήνα από κρατικούς και ιδιωτικούς φορείς και σε αυτόνομες παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο.

Δ. 6. Ανάλυση του υλικού: κείμενα και εικόνες

Δ. 6. 1. Ανάλυση των κειμένων ως επικοινωνιακών γεγονότων

Τα κείμενα:

1. Η ανακοίνωση της διεξαγωγής του Athens Street Art Festival 2013 με τίτλο Crisis (?) What Crisis (?) / Athens Street Art Festival 2013, το οποίο διοργανώθηκε στο χώρο της Α.Σ.Κ.Τ. και σε δημόσιους χώρους της Αθήνας το χρονικό διάστημα 27/06/2013 με 20/07/2013 από την GK Art Events Mgmt σε συνεργασία με την Α.Σ.Κ.Τ. της Αθήνας και τον Δήμο Νίκαιας-Ρέντη. Το κείμενο δημοσιεύτηκε απο την ιστοσελίδα του χώρου τέχνης CAMP! Contemporary Art Meeting Point.⁸⁹
2. «Graffiti και Street Art στη Στέγη: Ανοιχτή πρόσκληση ενδιαφέροντος. Ελάτε να αντιστρέψουμε τους όρους: Από τον δρόμο στη στέγη». Το κείμενο αποτελεί πρόσκληση ενδιαφέροντος προς καλλιτέχνες που δρουν στο δρόμο με σκοπό την συμμετοχή τους σε μια ομαδική έκθεση (ο ίδιος ο οργανισμός την χαρακτηρίζει και ως καταγραφή της ελληνικής graffiti & street art σκηνής)

⁸⁸ Αναφορές σε τέτοιες περιπλανήσεις βρίσκει κανείς στον «Νευρομάντη» του William Gibson ή στο «Snow crash» του Neal Stephenson.

⁸⁹ «Crisis (?) What crisis (?) / Athens Street Art Festival 2013», στην Ιστοσελίδα *Camp! Contemporary Art Meeting Point*, 2013. <<http://campoint.gr/?p=4832&lang=el>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

εντός των τειχών της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να καταθέσουν φάκελο ώστε να εγκριθεί η φιλοτέχνηση μιας επιφάνειας εργασίας με συγκεκριμένες διαστάσεις στα πλαίσια της Έκθεσης «No Respect»: Graffiti και Street Art στη Στέγη. Ο εκθεσιακός χώρος φιλοξένησε τα έργα από τις 11 Απριλίου 2014 μέχρι τις 13 Ιουλίου 2014. Το κείμενο αναλύεται όπως δημοσιεύτηκε στη επίσημη ιστοσελίδα του Πολιτιστικού Οργανισμού της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών.⁹⁰

3. Η ανακοίνωση της διεξαγωγής του Athens Street Art Festival 2014 με σύνθημα «Don't be shy. Get dirty with us. Come and share» (Μην ντρέπεστε, Λερωθείτε μαζί μας. Ελάτε και μοιραστείτε), το οποίο πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με την Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών, όπου οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να δημιουργήσουν τα έργα σε σταθερές επιφάνειες (Billboards) εντός του Εμπορικού Πάρκου «Smart Park» στα Σπάτα. Η διάρκεια του συγκεκριμένης δράσης τοποθετείται από τις 4/12/2014 μέχρι τις 31/6/2014. Ο ίδιος θεσμός χαρακτηρίζει αυτό το φεστιβάλ ως δράση που προάγει την κοινωνική αλλαγή. Το κείμενο παρουσιάζεται όπως δημοσιεύτηκε στον ιστότοπο www.iefimerida.gr.⁹¹
4. Το κείμενο που δημοσιεύτηκε ως δελτίο τύπου αναφορικά με την έκθεση «No Respect»: Graffiti και Street Art στη Στέγη, σε τεύχος του περιοδικού ΑΩ, το οποίο εκδίδεται από το Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης.⁹²
5. Το δελτίο τύπου με τίτλο Athens Street Art Festival 2014, Smart Park, 250.000 επισκέπτες στο Le Mur/ Athens. Αποτελεί ένα είδος απολογισμού της δράσης. Δημοσιεύτηκε στον δικτυακό τόπο www.artic.gr.⁹³

⁹⁰ «Graffiti και street art στη Στέγη: Ανοιχτή πρόσκληση ενδιαφέροντος. Ελάτε να αντιστρέψουμε τους όρους: Από το Δρόμο στη Στέγη», στην Ιστοσελίδα *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ίδρυμα Ωνάση*, 15 Νοεμβρίου 2013. <<http://www.sgt.gr/gr/newsitem/17,19,361>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

⁹¹ «Μην ντρέπεσαι. Ελα να λερωθείς μαζί μας: Στο αθηναϊκό φεστιβάλ γκράφιτι», στην Ε-Εφημερίδα *iefimerida.gr*, 30 Ιανουαρίου 2014. <<http://www.iefimerida.gr/node/140937>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

⁹² Δ. Καμπόλης, ««No Respect»: Graffiti και Street Art στη Στέγη», στο Ε-Περιοδικό ΑΩ, Τεύχος 64, 2014. <<http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-64/no-respect>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

Αναλύοντας χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τα πέντε κείμενα που επιλέξαμε να παρουσιάσουμε για τη πρότασή μας, επιχειρούμε να σκιαγραφήσουμε τα γλωσσικά χαρακτηριστικά του λόγου γύρω από τις δράσεις της Street Art, όπως εμφανίζονται στα συγκεκριμένα δείγματα από τα Μ.Μ.Ε.

Στο κείμενο 1 η αξίωση για τη δράση εντοπίζεται στο κάλεσμα που κάνει στο κοινό για να αποδεχτεί και να στηρίξει τη δράση. Οι συνθήκες δηλώνονται με τη χρήση της φράσης «χωρίς καμιά κρατική οικονομική συνδρομή». Οι στόχοι που παρουσιάζει είναι οι εξής τρεις:

«Να προβάλλει ότι η Ελλάδα παρά την κρίση που αντιμετωπίζει, η οποία και αποτελεί το θέμα της διοργάνωσης, μπορεί να πρωτοπορεί κινώντας τα νήματα της τέχνης και να διοργανώνει σημαντικά καλλιτεχνικά γεγονότα. Και όλα αυτά χωρίς καμιά κρατική οικονομική συνδρομή, αλλά με την συνεργασία ιδιωτικών και δημόσιων φορέων και κυρίως χάρη στο μεράκι, τη διάθεση και την προσπάθεια των εμπλεκομένων φορέων.»

«Να αναδείξει την διαφορά μεταξύ των καλλιτεχνών Street Artists οι οποίοι ασκούν κοινωνική κριτική σε τοίχους και κτίρια με έργα τους που είναι επώνυμα και στα οποία είναι άμεσα αναγνωρίσιμη η προσωπική τους γραφή τους, σε αντιπαράθεση με την αναρχία των ανώνυμων διαμαρτυριών με graffiti, τα οποία τις περισσότερες φορές ρυπαίνουν τους δημόσιους χώρους με εγγραφές διαθέσεων προσωπικών επιθυμιών με αμφίβολη έως ανύπαρκτη καλλιτεχνική αξία.»

«Να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες σήμερα ανταποκρίνονται στα μηνύματα και τα σύμβολα του αστικού περιβάλλοντος και να προβάλλει την κοινωνική ευαισθητοποίηση και την κριτική στην εμπορευματοποίηση της τέχνης που έχουν ως κοινό τόπο όλοι οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν.»

⁹³ Π. Καστρινάκη, «[Athens Street Art Festival 2014, Smart Park, 250.000 επισκέπτες στο Le Mur/ Athens](http://www.artic.gr/texnes-2/nea/5965-athens-street-art-festival-2014)», στην Ε-Εφημερίδα [Artic.gr](http://www.artic.gr), 10 Ιουνίου 2014. <<http://www.artic.gr/texnes-2/nea/5965-athens-street-art-festival-2014>> Τελευταία επίσκεψη 9/10/14.

**«ΕΛΑΤΕ ΝΑ ΑΝΤΙΣΤΡΕΨΟΥΜΕ ΤΟΥΣ ΟΡΟΥΣ:
ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΡΟΜΟ ΣΤΗ ΣΤΕΓΗ»**

«Με σεβασμό προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μιας εικαστικής γλώσσας που **δεν υποτάσσεται σε κανόνες και περιορισμούς** και αποτελεί τον πιο άμεσο, ίσως, σχολιασμό της σύγχρονης πραγματικότητας, η έκθεση δεν θα περιστρέφεται γύρω από μία συγκεκριμένη θεματική. Οι καλλιτέχνες που θα συμμετάσχουν θα είναι ελεύθεροι να αποτυπώσουν, με υλικά της επιλογής τους, τόσο το προσωπικό ιδίωμα που τους χαρακτηρίζει όσο και την ανάγκη τους να εκφραστούν εικαστικά σε σχέση με τις τρέχουσες συνθήκες που βιώνουμε όχι μόνο στη χώρα μας, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο.»

Οι συνεργασίες μεταξύ των συμμετεχόντων καλλιτεχνών είναι κάτι περισσότερο από επιθυμητές. Η επιφάνεια εργασίας για κάθε μεμονωμένο καλλιτέχνη ή για ομάδες καλλιτεχνών θα είναι περίπου 3.70 X 3 μ., και θα προσομοιάζει επιφάνειες εξωτερικών τοίχων. Ο αριθμός των καλλιτεχνών που υπολογίζεται ότι μπορεί να φιλοξενήσει η έκθεση είναι περίπου 40-50 καλλιτέχνες, λαμβανομένων υπ' όψη του αριθμού και της ποιότητας των συμμετοχών.»

Οι συμμετοχές που θα συγκεντρωθούν θα αξιολογηθούν από διεθνή επιτροπή αποτελούμενη από ιστορικούς τέχνης, αρχιτέκτονες, κοινωνιολόγους, ενεργά μέλη της graffiti σκηνής και ανθρώπους που γνωρίζουν «από μέσα» το χώρο του graffiti και της street art, η οποία θα αναδείξει τις πιο ενδιαφέρουσες και δυναμικές –από πλευράς μορφολογικής, νοηματικής και αισθητικής– συμμετοχές και θα αποφανθεί για την τελική σύνθεση των καλλιτεχνών που θα συμμετάσχουν στην έκθεση.

«Οι επισκέπτες της έκθεσης θα έχουν τη δυνατότητα, σε όλη τη διάρκειά της, να ψηφίσουν το έργο που προτιμούν. Ο καλλιτέχνης που θα συγκεντρώσει τις περισσότερες ψήφους, θα λάβει ένα οικονομικό έπαθλο με σκοπό την υλοποίηση ενός εντελώς πρωτότυπου έργου σε δημόσιο χώρο της Αθήνας μετά το τέλος της έκθεσης, κατόπιν συγκριμένης πρότασης που θα απευθύνει στη Στέγη όσον αφορά το θέμα, το χώρο και φυσικά τις αντικειμενικές δυνατότητες πραγματοποίησής του.»

Κείμενο 3

«Μην ντρέπεστε. Λερωθείτε μαζί μας. Ελάτε και μοιραστείτε, αυτό είναι το σύνθημα του «Athens Street Art Festival 2014» που πραγματοποιείται στο Εμπορικό Πάρκο «Smart Park» και βάζει τέλος στην σύγχυση για το τι είναι πραγματικά το γκράφιτι, τι εκφράζει, και κατά πόσο είναι μια μορφή σύγχρονης τέχνης.»

«Στην Ελλάδα είναι ο ΙΝΟ, ο Β και τόσοι άλλοι που συνθέτουν μοναδικές τοιχογραφίες, τα περίφημα murals, σαν αυτό στην Πειραιώς με τα χέρια που προσεύχονται, που κατόρθωσε να γίνει σύμβολο της πόλης μας. Από την άλλη είναι τα άναρχα, βίαια ταγκαρίσματα, συνθήματα, μουντζούρες στους τοίχους, που μετατρέπουν την πόλη σε έναν χώρο περικλειστο, άναρχο και ακαλαίσθητο. Το Athens Street Art, που ξεκίνησε το περασμένο Σάββατο και θα γίνεται κάθε Σάββατο ως τις 31 Ιουνίου, δείχνει τη δύναμη αυτής της σύγχρονης μορφής τέχνης, της τέχνης του δρόμου που αντανακλά τις σύγχρονες ανησυχίες και αντιπαραθέσεις – όπως οφείλει να κάνει η τέχνη. Ετσι δεν είναι;»

«Μιλώντας στο Έθνος η υπεύθυνη του φεστιβάλ, Γωγώ Κολυβήρα διευκρίνησε πως στόχος του φεστιβάλ είναι να δείξει πως η χώρας μας, παρά την κρίση, μπορεί να «πρωτοπορεί κινώντας τα νήματα της τέχνης και να διοργανώνει σημαντικά καλλιτεχνικά γεγονότα. Και όλα αυτά χωρίς καμία κρατική οικονομική συνδρομή, αλλά με τη συνεργασία ιδιωτικών και δημόσιων φορέων και κυρίως χάρη στο μεράκι, τη διάθεση και την προσπάθεια των εμπλεκομένων φορέων. Μπορεί επίσης να αναδείξει τη διαφορά μεταξύ των καλλιτεχνών γκράφιτι (Street Artists), οι οποίοι ασκούν κοινωνική κριτική σε τοίχους και κτίρια με έργα τους που είναι επώνυμα και στα οποία είναι άμεσα αναγνωρίσιμη η προσωπική τους γραφή τους, σε αντιπαράθεση με την αναρχία των ανώνυμων διαμαρτυριών με γκράφιτι, τα οποία τις περισσότερες φορές ρυπαίνουν τους δημόσιους χώρους με εγγραφές διαθέσεων προσωπικών επιθυμιών, με αμφίβολη έως ανύπαρκτη καλλιτεχνική αξία.»

Κείμενο 4

«Ανεβαίνεις τα σκαλιά του εντυπωσιακού κτηρίου της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στη λεωφόρο Συγγρού, όπου σε καλωσορίζουν τα αγάλματα του Rodin. Όπως κατευθύνεσαι προς τον εκθεσιακό χώρο κατεβαίνοντας τα διάφανα, ελαφρώς φωτισμένα σκαλιά, ακούγεται μια χαμηλή σε ένταση rap μουσική. Φτάνοντας στην είσοδο της αίθουσας, κάποιες «ταγκιές», μονοκονδυλιές και γραψίματα στους τοίχους σε προδιαθέτουν για τη συνέχεια.»

«Ως μορφές τέχνης, το graffiti και η street art γεννήθηκαν και εξελίχθηκαν στον δρόμο και είναι από τη φύση τους ελεύθερα. Περιορίζεται άραγε η ελευθερία τους όταν απομακρύνονται από το φυσικό τους περιβάλλον, τον δρόμο, και στεγάζονται σε έναν εκθεσιακό χώρο; Η «νομιμοποίηση» αυτή αναιρεί το νεύρο και την ένταση των μηνυμάτων που μεταδίδουν; Χαμογελάω, καθώς βλέπω τη δυναμική απάντηση της Στέγης σε αυτό το βασικό ερώτημα. Σκέφτομαι ότι παρόμοια εικονογραφία έχω δει πάνω σε τοίχους σε διάφορες περιοχές της Αθήνας.»

««No Respect» είναι ο τίτλος της έκθεσης graffiti και street art που διοργανώνει η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Η έκθεση παρακολουθεί στενά τις τάσεις της διεθνούς εικαστικής σκηνής και καταφέρνει με μεγάλη επιτυχία να παρουσιάσει, για πρώτη φορά σε κλειστό χώρο, αντιπροσωπευτικά έργα της ελληνικής graffiti και street art κουλτούρας, όπως αυτή αποτυπώνεται σήμερα στους δρόμους της Αθήνας και άλλων μεγάλων πόλεων της Ελλάδας.»

Κείμενο 5

«Εντυπωσιακή είναι η επισκεψιμότητα που παρουσίασε η εβδομαδιαία δράση του ASAF (Athens Street Art Festival) «Le Mur/ Athens», που πραγματοποιείται στο χώρο του Εμπορικού Πάρκου Smart Park, κάθε Σάββατο από τις 25 Ιανουαρίου. Υπολογίζεται ότι στους πρώτους δύο μήνες διοργάνωσης περίπου 250.000 επισκέπτες παρακολούθησαν και συμμετείχαν στην ολοζώντανη αυτή διαδραστική εκδήλωση..»

«Ο Γενικός Διευθυντής της REDS, στην οποία ανήκει το Smart Park, κ. Γιάννης Μωραΐτης δήλωσε σε ότι αφορά τη συνεργασία του πάρκου με το ASAF: «Είμαστε ιδιαίτερα ευτυχείς που φιλοξενούμε το Athens Street Art Festival 2014, στο χώρο μας στο Smart Park. Τόσο ως εταιρεία όσο και ως όμιλος, έχοντας επίγνωση του ρόλου που καλούνται να διαδραματίσουν οι ιδιωτικοί φορείς υπό συνθήκες κρίσης στο πλαίσιο της κοινωνικής προσφοράς, δεν θα μπορούσαμε παρά να στεγάσουμε αυτή την πολύ σημαντική εθελοντική, μη κερδοσκοπική και μη επιδοτούμενη προσπάθεια. Σήμερα είμαστε στην ευχάριστη θέση να ανακοινώσουμε ότι τους πρώτους δυόμιση μήνες της ενέργειας, 250.000 επισκέπτες μας παρακολούθησαν και συμμετείχαν στο «Le Mur/ Athens», που πραγματοποιείται κάθε Σάββατο. Με αυτό τον τρόπο, βοηθήσαμε μια μορφή τέχνης με σαφές κοινωνικό αντίκρισμα, να ξεφύγει από το συνήθη πλαίσιο αναφοράς της και να απευθυνθεί, σε πολύ ευρύτερο κοινό. Επίσης οι αρχικοί στόχοι συμμετοχής 30 Ελλήνων και 30 Ευρωπαίων καλλιτεχνών ξεπεράστηκαν γρήγορα, καθώς στο Le Mur/Athens αναμένεται ότι θα συμμετέχουν περί τους 100 καλλιτέχνες, από τους οποίους οι 60 θα είναι Έλληνες. Η μεγάλη ανταπόκριση των καλλιτεχνών και του κοινού μας κάνει να σκεφτόμαστε από τώρα την συνέχεια της συνεργασίας με το Athens street art festival και το 2015».

«Η κα Γωγώ Κολυβήρα επικεφαλής της διεθνούς ομάδας υποστήριξης του Athens Street Art Festival 2014 δηλώνει αναφορικά με τις εκδηλώσεις που φιλοξενούνται στο Smart Park: «Σε ότι αφορά τον άξονα του φεστιβάλ που φιλοξενείται στο Smart Park, το υψηλό νούμερο των 250.000 επισκεπτών, στη βάση μετρήσιμων στοιχείων και όχι εκτιμήσεων, μιλά από μόνο του. Κανένα Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ αυτού του τύπου δεν έχει αυτή την επισκεψιμότητα. Το γεγονός αυτό αρκεί και απαντά σε όλα τα ερωτήματα που αφορούν την εμβελεία του. Γιατί πριν απ' όλα και πάνω από όλα ένα φεστιβάλ είναι η εμβέλεια του, η αντανάκλαση που έχει στην κοινωνία».

Δ. 6. 2. Ανάλυση των εικόνων ως οπτικών επιχειρημάτων - «Ετεροτοπιών» της αντίστασης

1^ο Οπτικό επιχείρημα «...και κάπως έτσι κλειδώνουμε την ιστορία στο χρονοντούλαπο της δεξιάς» (Absent, 2012)



Εικόνα 1.

Στην εικόνα βλέπουμε τους τρεις προέδρους των κομμάτων, οι οποίοι συνέστησαν και στήριξαν τη μνημονιακή κυβέρνηση του Λουκά Παπαδήμου (πρώην τραπεζίτη και πρωθυπουργού της χώρας από τις 11 Νοεμβρίου του 2011 μέχρι τις 17 Μαΐου του 2012). Η απεικόνιση των μορφών συνοδεύεται από το σύντομο κείμενο: «...και κάπως έτσι κλειδώνουμε την ιστορία στο χρονοντούλαπο της δεξιάς».

Από τα αριστερά στα δεξιά διακρίνουμε τις μορφές του Γ. Παπανδρέου, του Α. Σαμαρά και του Γ. Καραντζαφέρη (πρόεδροι των ελληνικών πολιτικών κομμάτων ΠΑ.ΣΟ.Κ., Νέας Δημοκρατίας και Λαϊκού Ορθόδοξου Συναγερμού αντίστοιχα). Ο Γ. Παπανδρέου απεικονίζεται να κρατάει το κλειδί του «χρονοντούλαπου». Δεν είναι τυχαία η επιλογή του κλειδοκράτορα από τον καλλιτέχνη και παραπέμπει στην περιβόητη φράση-κάλεσμα «Να βάλουμε τη δεξιά στο χρονοντούλαπο της ιστορίας», που είχε πει ο πατέρας του Γ. Παπανδρέου, Ανδρέας Παπανδρέου, ως πρόεδρος του σοσιαλιστικού ΠΑ.ΣΟ.Κ. στη δεκαετία του 1980.

Ο Γ. Παπανδρέου με την απειλή της χρεωκοπίας και της εξόδου της Ελλάδας από το ευρώ, ουσιαστικά απεικονίζεται να παραδίδει τα κλειδιά (όχι μόνο του χρονοντούλαπου της δεξιάς, αλλά και της ιστορίας) σε ένα δεξιό και έναν ακροδεξιό πολιτικό ηγέτη.



Εικόνα 2.

Ο δημιουργός χρησιμοποιεί και μιμείται στα πλαίσια της πολιτικής γελοιογραφίας το λογότυπο του *Cirque du Soleil*.⁹⁴ Αντί για τη λέξη *Alegria* (ονομασία μιας εκ των παραστάσεων του συγκεκριμένου τσίρκου) που σημαίνει «χαρά» στα ισπανικά, η εικόνα του πρωθυπουργού της χώρας Α. Σαμαρά, ο οποίος απεικονίζεται ως ακροβάτης του τσίρκου, συνοδεύεται από τη λέξη «Ανεργία». Ο καλλιτέχνης με αυτό το οπτικό ερέθισμα συνδηλώνει ότι οι ελιγμοί στο πολιτικό σκηνικό της χώρας θυμίζει έντονα τσίρκο. Με αυτόν τον τρόπο εκτός του ότι χαρακτηρίζει τις πολιτικές πρακτικές του πολιτικού αρχηγού της χώρας, τις συνδέει και με το κοινωνικό πρόβλημα της ανεργίας, σε καιρούς βαθιάς οικονομικής και πολιτικής κρίσης.

⁹⁴ Το *Cirque du Soleil* είναι το πιο διάσημο περιοδεύον τσίρκο του κόσμου που αποτελείται από μία ομάδα ακροβατών, αθλητών, μουσικών και τραγουδιστών από 50 χώρες.

3^ο Οπτικό επιχείρημα «The lump sum grant»⁹⁵ (Bleeps.gr , 2014)



Εικόνα 3.1.



Εικόνα 3.2.

⁹⁵ Σε ελεύθερη μετάφραση απαντάται ως εξής: «Το εφάπαξ οικονομικό βοήθημα».



Εικόνα 3.3.

Η σύνθεση αποτελείται από δύο μέρη. Το ένα μέρος βρίσκεται πάνω στο παράθυρο ενός εγκαταλελειμμένου νεοκλασικού κτηρίου στο κέντρο της Αθήνας, και το δεύτερο μέρος πάνω στην κρηπίδα που στηρίζει τον τοίχο και το κτήριο. Για να κατανοήσουμε την εικόνα μπροστά μας σκόπιμο είναι να παρατηρήσουμε, να αναζητήσουμε και να προβληματιστούμε πάνω στην πληθώρα σημείων και συμβόλων εντός της.

Στο παράθυρο, βλέπουμε μια μορφή να απεικονίζεται μέχρι τη μέση περίπου και μετωπική. Είναι μια ερμαφρόδιτη ύπαρξη με πρόσωπο γυναίκας και σώμα άντρα. Το κοστούμι που φοράει με γραβάτα και σακάκι παραπέμπει σε επίσημη αντρική ενδυμασία. Είναι ίσως μια μεταφορά από τις παλιές αφίσες και γελοιογραφίες που απεικόνιζαν τους εκπροσώπους του κεφαλαίου, οι οποίοι κινούν τα νήματα της οικονομίας και της εξουσίας.⁹⁶ Η αναλογία πλέον δεν είναι η ίδια, αφού το κοστούμι αποτελεί στολή εργασίας και εκείνων που με την εργασία ως μέρος της επιβίωσής τους στηρίζουν το χρηματοπιστωτικό, ιδιωτικό ή δημόσιο φορέα. Μπορεί λοιπόν, να παραπέμπει και σε μια κυρίαρχη φιγούρα, η οποία ασκεί εξουσία, αλλά και σε μια κυριαρχούμενη φιγούρα που συντηρεί το σύστημα ως έχει, το καθορίζει, αλλά και ετεροκαθορίζεται από αυτό. Ίσως, η τελευταία υπόθεση να δικαιολογεί το χαμηλωμένο και μελαγχολικό βλέμμα της μορφής.

⁹⁶ Αναφερόμαστε σε αφίσες της ρωσικής επανάστασης και του Μάη του 1968.

Το σακάκι είναι μπλε με επίθετες πράσινες τσέπες. Μπορούμε να υποθέσουμε, ότι ο καλλιτέχνης θέλει να συνδυάσει τα χρώματα των δύο συστημικών κομμάτων της συγκυβέρνησης (ΠΑ.ΣΟ.Κ. και Νέα Δημοκρατία). Το μπλε χρώμα, μπορεί επίσης, να παραπέμπει στο χρώμα της ελληνικής σημαίας και συνάμα να συμβολίζει την ελληνική αστική τάξη και την ελληνική κυριαρχία.

Στο κεφάλι φοράει χρυσό στέμμα, το οποίο ίσως συμβολίζει την εξουσία και μάλιστα, ένα είδος ολοκληρωτικής εξουσίας χωρίς δημοκρατική αντιπροσώπευση και δημοκρατικούς θεσμούς, που είναι το στέμμα του βασιλιά του παλατιού. Μάλιστα σε μια χώρα όπου έχει στη συλλογική της μνήμη, το ότι η πολιτική του παλατιού έχει προκαλέσει την πτώση δημοκρατικά εκλεγμένων κυβερνήσεων, παρεμβάσεις στα πολιτικά πράγματα και σχέσεις με παραστρατικές ομάδες τη δεκαετία του 1960, στην μετεμφυλιακή Ελλάδα.

Τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου επίσης έχουν διττά μηνύματα και δεν είναι εντελώς ξεκάθαρα. Τα τερατόμορφα στοιχεία της φιγούρας δεν περιορίζονται στο ότι παρουσιάζεται ως ερμαφρόδιτο στοιχείο. Κρύβει ακόμη μία παραμόρφωση. Το ένα χέρι, το οποίο παρουσιάζει τερατογένεση (είναι υπερμεγέθες και σκελετωμένο) αδειάζει είτε μια τσάντα εργασίας ή μια χαρτοσακούλα. Από μέσα πέφτουν τα γράμματα που σχηματίζουν τη λέξη Neo-liberalism (Νεοφιλελευθερισμός).

Στο φόντο, στα αριστερά του έργου παρατηρούμε μια κόκκινη κουρτίνα, κάτι που ίσως συμβολίζει μια κατάσταση που δεν είναι ολοκληρωτική, αλλά ότι υπάρχει στο κοινωνικό υπόβαθρο και στο κοινωνικό φόντο το κόκκινο χρώμα, ως σύμβολο της αντίστασης και της οργανωμένης πάλης ενάντια στην κυρίαρχη κατάσταση που είναι του νεοφιλελευθερισμού τις τελευταίες δεκαετίες στον δυτικό κόσμο.

Στη βάση αυτού του έργου, απεικονίζονται τέσσερις μορφές. Είναι σχεδόν σαν κινηματογραφική σκηνή σε δύο πλάνα. Μια γυναίκα και ένας άντρας σε μετωπική στάση, «κοιτούν» τον θεατή. Και στα δύο πλάνα υπάρχει μια αντρική μορφή σε αμόρσα απεικόνιση -πλάτη στην κάμερα- να βάζει τον δείκτη μπροστά στο στόμα του και τους παρακινεί να σωπάσουν. Η σιωπή τους εξαγοράζεται με εκλογικούς φακέλους, οι οποίοι τοποθετούνται στα χέρια, τα οποία είναι απλωμένα στην ζητιανιά.⁹⁷ Παρουσιάζεται στο έργο με αυτόν τον τρόπο μια πολιτική πρακτική, η οποία ανευρίσκεται στο παρελθόν, πριν από τη δικτατορία, όπου εκπρόσωποι της

⁹⁷ Το έργο αντλεί από την επικαιρότητα καθώς φιλοτεχνήθηκε ενόψει των εκλογών της τοπικής αυτοδιοίκησης και των ευρωεκλογών 2014.

εξουσίας εκμεταλλεύονταν τα χρέη και τις πιστώσεις λυγισμένων οικονομικά ανθρώπων και τους κατεύθυναν να ψηφίσουν ακόμη και με σταυροδοσία του συγκεκριμένου υποψήφιου βουλευτή της προτίμησής τους, με το να ξεχρεώνουν τα χρέη ή να τους απαλλάσσουν από την υποχρέωση να παραδώσουν τα υποθηκευμένα. Είναι οι λεγόμενες πελατειακές σχέσεις που είχαν δημιουργηθεί από παλιά στο ελληνικό κράτος. Μετά την μεταπολίτευση αυτό συνέβαινε όχι φανερά, αλλά υποδόρια μέσω της δημιουργίας ενός συστήματος εξουσίας, όπου το λεγόμενο πελατειακό κράτος έκανε τύποις νομιμοποιημένη αυτή την κατάσταση, δηλαδή της προσφοράς από την πλευρά της εξουσίας εργασιακών θέσεων με αντίτιμο την υφαρπαγή των ψήφων τους, όχι απλά παραβιάζοντας τους όρους της δημοκρατίας και της αντιπροσώπευσης, ακόμη και αυτής της αστικής δημοκρατίας, αλλά, ουσιαστικά νωθεύοντας το μήνυμα της κοινωνίας μέσα από τις κάλπες με έμμεσο τρόπο. Δείχνει μια κατάσταση που έχει επανέλθει στην ελληνική κοινωνία, όχι πλέον με την υπόσχεση μιας καλύτερης ζωής μέσω μιας θέσης εργασίας στο δημόσιο αλλά, με την υπόσχεση του να μη φτάσει στην εξαθλίωση. Ο πολίτης απειλείται με αυτόν τον τρόπο σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο, όταν έχει βιώσει τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές που χαρακτηρίζονται από ανεργία, πτώση του εισοδήματος και του βιωτικού του επιπέδου και στο δεύτερο, με τον περιορισμό του δημοκρατικού δικαιώματός του για ψήφο. Εννοιολογικά, σε αυτό το σημείο συνδέεται το έργο του παραθύρου με το δεύτερο μέρος της σύνθεσης. Η εκπρόσωπος του νεοφιλελευθερισμού δεν κοιτάει κατάματα τον θεατή. Για να στηρίξει τις πρακτικές του νεοφιλελευθερισμού, χρειάζεται την υπόσκαψη της δημοκρατίας με σκοπό την δημιουργία μιας πραγματικότητας που θα συμφέρει την κυρίαρχη ηγεμονική τάξη.

Η σύνθεση αποτελεί ένα από τα έργα της σειράς με τα τυφλά παράθυρα (*Window Series*) και είναι τοποθετημένο στην πρόσοψη ενός από τα λεγόμενα νεοκλασικά κτήρια του ιστορικού κέντρου των Αθηνών. Αυτά τα κτήρια συμβόλιζαν πάντα την αστική τάξη της χώρας. Η αστική τάξη προϋπήρχε της δημιουργίας του ελληνικού κράτους από τον καιρό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και αποτελούνταν από εμπόρους και κατόχους πλοίων από τα νησιά, οι οποίοι και βοήθησαν στον αγώνα της απελευθέρωσης. Παρέμενε κατά κύριο λόγο εφοπλιστική καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και έπρεπε να έρθει ο 20^{ος} αιώνας, το μέγαλωμα της Ελλάδας μετά από τους βαλκανικούς πολέμους με την ένταξη της Μακεδονίας στην ελληνική επικράτεια, καθώς και την άφιξη των μεταναστών-προσφύγων από τη

Μικρά Ασία. Αυτά τα γεγονότα δίνουν μια ώθηση στη βιομηχανική παραγωγή και δημιουργεί μια αστική τάξη που συμμετέχει στον τομέα της μεταποίησης και όχι μόνο στον τομέα του εμπορίου όπως παλιότερα και μετασχηματίζει ουσιαστικά με τη δράση της την ελληνική κοινωνία. Αυτή η αστική τάξη, η οποία δημιουργείται πολύ αργότερα σε σχέση με τις αστικές τάξεις των χωρών της δυτικής Ευρώπης, κατά κύριο λόγο ήταν μορφωμένη και είχε τις παραστάσεις από το εξωτερικό και χαρακτηριζόταν από το όραμα της δημιουργίας μιας ταξικής συνείδησης για τον εαυτό της. Αυτή η διαδικασία «παγώνει» με τον πόλεμο τη δεκαετία του 40, όμως η αστική τάξη που είχε δημιουργηθεί από τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα είχαν δημιουργήσει ένα κέντρο. Οι λαϊκές μάζες έμεναν στα προάστια των Αθηνών.

Τα νεοκλασικά κτήρια που αποτελούσαν τις κατοικίες των εκπροσώπων της αστικής τάξης, είχαν μια ομοιομορφία, που προσιδιάζει σε κτήρια ευρωπαϊκών πόλεων της δυτικής Ευρώπης όπου κι εκεί η αστική τάξη «χτίζει» τα δικά της χαρακτηριστικά. Αυτά τα χαρακτηριστικά μετά τον Εμφύλιο και ύστερα κατά τη δεκαετία του 1990 με την έλευση μεταναστών και από άλλες χώρες αρχίζουν να αλλοιώνονται, με τους εκπροσώπους της αστικής τάξης να εγκαταλείπουν το κέντρο και να καταλαμβάνουν στα προάστια.

Αυτά τα έργα στα τυφλά παράθυρα των νεοκλασικών κτηρίων, λειτουργούν σαν μνήμη μιας κουλτούρας. Είναι σαν να μας θυμίζουν την ύπαρξη μιας μορφής αστικής τάξης της χώρας, η οποία έκανε προσπάθειες όχι μόνο για μια οικονομική, αλλά και για μια πολιτιστική πραγματικότητα του εαυτού της. Καλλιτεχνικές μορφές όπως ο Εμπειρίκος, ο Παλαμάς, ο Σεφέρης κ.ο.κ. προέρχονται από τα σπλάχνα της αστικής τάξης και δραστηριοποιούνται πάνω σε αυτήν την κατεύθυνση.

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, η αστική τάξη που δημιουργείται τα μεταπολεμικά χρόνια, χαρακτηρίζεται από μία τάση να κερδίσει όσα περισσότερα μπορεί σε όσο δυνατότερο λιγότερο χρόνο, εκμεταλλευόμενη το εργατικό δυναμικό αρχικά των ντόπιων μεταναστών τη δεκαετία του 1950 και ύστερα στην Αθήνα και αργότερα, από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα των μεταναστών και άλλων εθνικοτήτων. Είναι μια αστική τάξη που δεν αποσκοπεί να χτίσει ένα πολιτιστικό πρότυπο για τον εαυτό της πάνω σε στέρεα πλαίσια, αναζητώντας μια «υψηλή» τέχνη όπως στο παρελθόν (όπου είχε σημειωθεί και σύνδεση με τον Σουρρεαλισμό και τα διεθνή ρεύματα), αλλά οικειοποιείται ρεύματα που είναι καθαρά στην ελληνική πραγματικότητα όπως είναι η εμπειρία του σκυλάδικου τη δεκαετία του 80 και του 90,

του ελληνόφωνου μετέπειτα. Τα κομμάτια της αστικής τάξης που έχουν βλέψεις να είναι φορείς «υψηλού» πολιτισμού και πάλι δεν παράγουν πολιτιστικά προϊόντα, αλλά τα δανείζονται από τις μεγάλες μητροπόλεις του εξωτερικού.

4^ο Οπτικό επιχείρημα «Η Γνώση είναι Αδύναμη» (*Bleeps.gr* , 2012)



Εικόνα 4.

Βλέπουμε μια νέα κοπέλα με χιπ ντύσιμο να παίζει με το κοτσιδάκι της και να κρατάει μια πικέτα στην οποία αρχικά διαφαίνεται η φράση «Η γνώση είναι Δύναμη».⁹⁸ Ωστόσο, μετά παρατηρεί κανείς ότι μπροστά από την λέξη δύναμη υπάρχει ένα μεγάλο άλφα κεφαλαίο εγγεγραμμένο σε κύκλο που είναι και το σύμβολο του αναρχικού χώρου.

Εδώ θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο αναγνώσεις και η πρώτη θα μπορούμε να διαβαστεί ως εξής: «Η Γνώση είναι Δύναμη» ως πρόταγμα και υπογραφή των αναρχικών, που δείχνει ότι ο αναρχικός χώρος δηλώνει προς την

⁹⁸ Αν ζωντάνευε η μορφή της κοπέλας, δεν θα ξαφνιαζόμασταν αν την βλέπαμε και την ακούγαμε να μασάει την τσίχλα της και να σπάει τις φούσκες. Δηλώνεται μια ελαφρά θα μπορούσαμε να πούμε διάθεση με την επιλογή αυτής της αναπαράστασης από τον καλλιτέχνη.

κοινωνία ότι η γνώση αξίζει να αποκτηθεί γιατί δίνει δύναμη για τον κοινωνικό αγώνα. Το φόντο, το οποίο αποτελείται από γραφιστικά μοτίβα, ίσως να συμβολίζει την τεράστια ροή πληροφοριών της εποχής μας, εντός της οποίας η γνώση έχει στραπατσαριστεί. Εντός αυτών των αχανών δικτύσεων εντός της σύγχρονης αστικής πραγματικότητας αλλά και της εικονικής του διαδικτύου και των Μ.Μ.Ε., υποχωρεί η πραγματική γνώση προς όφελος της πληροφορίας.

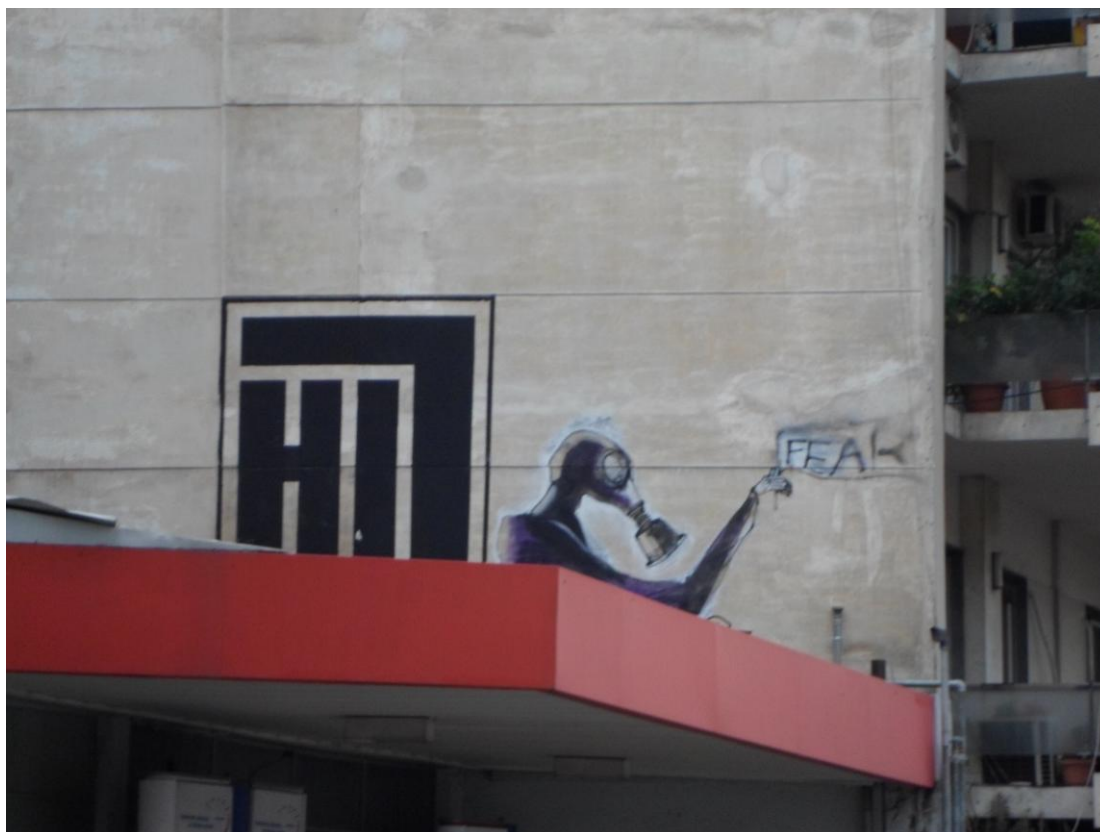
Η δεύτερη ανάγνωση του οπτικού ερεθίσματος είναι ότι οι αναρχικοί οι ίδιοι στέλνουν ένα αντίστροφο από το προηγούμενο μήνυμα προς την κοινωνία που λέει: «Η Γνώση είναι Αδύναμη» υπονοώντας ότι ίσως η εξουσία χρησιμοποιεί τη γνώση εργαλειακά ούτως ώστε να κυριαρχεί επάνω στους πολίτες. Αν οι από κάτω κυριαρχούμενοι, θα μπορέσουν να αντισταθούν στα επιβαλλόμενα πρότυπα γνώσης και ζωής θα μπορέσουν να δημιουργήσουν μια νέα κοινωνία.⁹⁹ Άρα λοιπόν, η γνώση την οποία η εξουσία χρησιμοποιεί για να μας έχει κυριαρχούμενους είναι τελικά τόσο αδύναμη φτάνει όμως οι μάζες να ενωθούν.

5^ο Οπτικό επιχείρημα «Fear» (Sidron, χ.χ.)



Εικόνα 5.1.

⁹⁹ Οι Victor Serge, André Breton, Mikhail Bakunin, οι κλασικοί αλλά και οι πιάο καινούριοι θεωρητικοί του αναρχισμού, ένα γενικό πλαίσιο σκέψης που έχουν είναι ότι η ένωση του αναρχικού χώρου που θέλει να απευθυνθεί στην κοινωνία, του λεγόμενου κοινωνικού αναρχισμού -το αντίθετο του μηδενιστικού αναρχισμού- παρέχει το βασικό πρόταγμα που είναι η ένωση των μαζών και η πάλη για μια αναρχική κοινωνία, η οποία δεν θα είναι ταξική και δεν θα βασίζεται στην εκμετάλλευση.



Εικόνα 5.2.

Βλέπουμε μια φιγούρα με καθημερινό ντύσιμο να φοράει μια αντιασφυξιογόνα μάσκα σαν και αυτές που χρησιμοποιούνταν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στη μικρή λευκή σημαία που κρατάει αναγράφεται τη λέξη «Fear» (Φόβος) και δηλώνει έτσι το κοινωνικό πλαίσιο όπου ζει σε μία εποχή επισφάλειας όπου μάλιστα για να κυκλοφορήσει ασφαλής χρειάζεται τη μάσκα. Αυτό παραπέμπει σε έναν πρωτεύοντα φόβο του ανθρώπου, τη μη δυνατότητα αναπνοής. Άρα, η στέρηση της ελευθερίας κατ' αρχήν υπάρχει αφού όταν δεν μπορείς να αναπνεύσεις δεν έχεις και την αίσθηση της ελευθερίας. Αυτή η φιγούρα με αυτές τις συνδηλώσεις όταν «ξεχυθεί» σε διάφορα σημεία στον ιστό της πόλης εμπερικλείει όλους τους φόβους που μπορεί να έχει ένα άτομο μέσα στη σύγχρονη κοινωνία.

Είναι χαρακτηριστικό πως το έργο έχει τοποθετηθεί σε άμεση οπτική επαφή με την αυτόματη μηχανή (ATM) τράπεζας σε μια κεντρική λεωφόρο της Αθήνας, και γίνεται ορατό από τους χρήστες της τράπεζας τη στιγμή που περιμένουν να μπουν σε μια διαδικασία εντός της συναλλακτικής οικονομίας και μάλιστα σε μια εποχή νεοφιλελεύθερων επιλογών με την αποτύπωση και τον συνειρμό του φόβου με την

αίσθηση της ασφυξίας και της χαμένης μάχης για την ελευθερία. Δίπλα από το έργο του *Sidron* μια άλλη ομάδα, οι *Hit*, έχουν σχηματίσει τη λέξη «Hit» (σαν ουσιαστικό: «το χτύπημα», σαν προστακτική β' προσώπου ενικού: «χτύπα») και σε αυτήν την περίπτωση είναι ενδιαφέρον το «κολάζ» που σχηματίζεται στην όλη εικόνα. Από τα δεξιά στα αριστερά έχουμε τον νεολαίο που ζει στη επισφάλειά του, φοβάται, βρίσκει όμως τη δύναμη να πάρει το σπρέι και να γράψει αυτά που νιώθει στον τοίχο, έστω κι αν είναι η λέξη «φόβος». Στα αριστερά έχουμε την Εθνική Τράπεζα ως εκπρόσωπο της συναλλακτικής οικονομίας σε καθεστώς νεοφιλελευθερισμού και στη μέση το απλό, γραμμικό και ξεκάθαρο «Hit», που μπορεί να συμβολίζει τόσο το «χτύπημα» των νεοφιλελεύθερων πρακτικών στην κοινωνία, όσο και ένα «χτύπημα-ξύπνημα» στις συνειδήσεις των θεατών-πολιτών, όσο και ένα «χτύπημα» ενός εν δυνάμει αμφισβητησιακού χώρου που θα θέλει να αντιμετωπίσει το σύστημα.

6^ο Οπτικό Επιχείρημα (*Sidron*, χ.χ.)



Εικόνα 6.1.



Εικόνα 6.2.

Σε αυτό την εικόνα παρουσιάζεται ένας γενικά ευτραφής κύριος ο οποίος φοράει κοστούμι. Με το κοστούμι προσπαθεί να δείξει ενδεχομένως και την προέλευσή του από τις τάξεις της κυριαρχίας και την ανώτερη τάξη εξουσίας.

Ο κύριος φοράει μια αντιασφυζιογόνα μάσκα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου δηλώνοντας ότι και αυτός βιώνει και λειτουργεί σε αυτό το περιβάλλον μη ελευθερίας που έχει δημιουργηθεί. Το περιβάλλον αυτό μη ελευθερίας ίσως να μην το συνειδητοποιεί ή να μην τον αγγίζει –πέραν ίσως του ότι δεν μπορεί να αναπνεύσει- γιατί έχει συμβάλλει στο να δημιουργηθεί η κατάσταση αυτή. Έχει έναν δικό του κόσμο ελευθερίας και πραγματικότητας, αλλά όταν χρειάζεται να έρθει σε επαφή με τον υπόλοιπο κόσμο μέσα στην καθημερινότητα αναγκάζεται και εκείνος να φορέσει τη μάσκα.

Η μορφή φιλοτεχνήθηκε μέσα σε μια κόγχη πάνω σε τοίχο δίπλα στα γραφεία του Εθνικού Οργανισμού Παροχής Υπηρεσιών Υγείας (Ε.Ο.Π.Υ.Υ.) στην οδό Ιπποκράτους. Η σύνδεση του έργου με την τοποθέτησή του γίνεται σχεδόν αβίαστα

για ένα προσεκτικό βλέμμα και μια πιο κριτική σκέψη. Τα ασφαλιστικά ταμεία που ήταν ο κόπος της ζωής ολόκληρων γενεών «φαγώθηκαν» από το κεφάλαιο μέσα από τις διαδικασίες όπως τα δομημένα ομόλογα και το παιχνίδι στο χρηματιστήριο των αποταμιεύσεων, όπου τα χρήματα των ασφαλιστικών ταμείων θυσιάστηκαν στον τζόγο ουσιαστικά του διεθνούς χρηματιστηριακού καπιταλισμού. Αυτό έγινε από τους εκπροσώπους του κεφαλαίου χωρίς καν να ενημερωθούν οι ίδιοι οι ενδιαφερόμενοι που ήταν οι ασφαλισμένοι. Αυτή η πρακτική απέτυχε και χάθηκαν τα χρήματα από αυτά τα ταμεία, συνεπικουρούμενα από τις μνημονιακές πολιτικές που αφαίρεσαν με τα εφαρμοστικά μέτρα ακόμη πιο πολλά χρήματα από αυτά τα ταμεία. Ο κόσμος θα συνεχίζει να στιβάζεται δίπλα από τον Ε.Ο.Π.Υ.Υ. με πολύ λιγότερου επιπέδου και πολύ λιγότερες υπηρεσίες υγείας που σε περιόδους κρίσης μάλιστα καλείται να τις πληρώσει πολύ πιο ακριβά από παλαιότερα.

Ο κύριος της εικόνας έχει «τοποθετηθεί» εκεί γιατί πρέπει να έρθει σε επαφή με αυτόν τον κόσμο της μη ελευθερίας, για να συνεχίζει να λειτουργεί και το σύστημα ως έχει.

7^ο Οπτικό επιχείρημα «Welcome to Europe Camp», (Mapet, 2014)



Εικόνα 7.

Απεικονίζονται δύο παιδιά σε συνθήκες κράτησης, κάτι που δηλώνεται από το συρματοπλέγμα. Ο δημιουργός αυτού του στένσιλ δηλώνει την παρουσία στρατόπεδων συγκέντρωσης στην Ελλάδα.¹⁰⁰ Με αυτόν τον τρόπο περιγράφεται αυτό που υπάρχει στην κοινωνία σαν πραγματικότητα, δηλαδή την άνοδο του ρατσισμού και της ξеноφοβίας. Αυτή η πραγματικότητα ενός κομματιού της κοινωνίας αποκρυσταλλώνεται και στην πολιτική ατζέντα της κυβέρνησης και των τελευταίων κυβερνήσεων, με σκληρούς νόμους για τη μετανάστευση, με τη μη χορήγηση ασύλου και τελικά τη δημιουργία στρατοπέδων συγκέντρωσης για τους μετανάστες και τελευταία την παράταση του δεκαοχτάμηνου, άρα ακόμη πιο σκληρά μέτρα για τους ίδιους τους κρατούμενους.

Αυτό το έργο θέλει να δείξει μια σύνθεση κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, όπου διαφαίνεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούμε, όπου παράλληλα με τις πολιτικές ο πολίτης της χώρας δέχεται επίθεση μέσα από τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές λόγω της κρίσης χρέους και τους εφαρμοστικούς νόμους των τελευταίων ετών, δηλαδή των μνημονιακών πολιτικών. Από τη μία ο πολίτης δέχεται την επίθεση και την έχει ενσωματώσει όλα αυτά τα χρόνια, από την άλλη συνδέεται αυτή η επίθεση στην καθημερινότητα με τη συμπεριφορά του κράτους απέναντι στους μετανάστες η οποία όμως έχει κοινωνική βάση. Δεν είναι δηλαδή μια κατάσταση όπου όλη η κοινωνία είναι ενάντια σε αυτήν την πολιτική ατζέντα. Κομμάτι της κοινωνίας συμφωνεί ή αδιαφορεί όσον αφορά αυτές τις πολιτικές πρακτικές. Άρα το μήνυμα δίνεται ως μία γενική εικόνα, περιγράφει έναν λόγο στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ο οποίος αν δεν έχει γίνει ηγεμονικός ακόμη, φιλοδοξεί να γίνει. Αυτό γιατί ο ρατσιστικός και ξеноφοβικός αυτός λόγος έχει και τα κατάλληλα εργαλεία να το πετύχει και μερικά από αυτά είναι τα Μ.Μ.Ε., η οργάνωση της Χρυσής Αυγής και τελικά η πρακτική του ίδιου του κυβερνώντος κόμματος που διαμορφώνει όλη αυτήν την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα και ενθαρρύνουν ακόμη περισσότερο αυτό το κομμάτι στην κοινωνία.

¹⁰⁰ Τα τελευταία χρόνια έχουν δημιουργηθεί στρατόπεδα συγκέντρωσης μεταναστών σε όλη την επικράτεια της Ελλάδας.

8^ο Οπτικό επιχείρημα «Αυτό είναι Ντάκερι. Απελάστε Υπεύθυνα», (Pol, 2013)



Εικόνα 8.

Στο πολυεπίπεδο στένσιλ με τίτλο «Αυτό είναι Ντάκερι, απελάστε υπεύθυνα», απεικονίζεται ο πρώην υπουργός προστασίας του πολίτη Ν. Δένδιας. Τον δείχνει να πίνει ένα κοκτέιλ ονόματι Daiquiri (Ντάκερι) με αίμα να τρέχει από το στόμα του υποδηλώνοντας την ύπαρξη χαυλιόδοντων.

Το έργο είναι ένα άμεσο επιχείρημα και αναφορά στα γεγονότα της Μανωλάδας, όπου επιστάτες φραουλοπαραγωγών πυροβόλησαν ασιάτες εργάτες γης

που ζητούσαν τα δεδουλευμένα. Την ίδια εποχή ο Ν. Δένδιας υπήρξε εμπνευστής και οργάνωνε την επιχείρηση «Ξένιος Δίας», μιας πολιτικής μαζικών απελάσεων μεταναστών από την χώρα. Ο καλλιτέχνης στον «λόγο» του συνδέει αυτά τα δύο γεγονότα με την έννοια ότι η πολιτική των απελάσεων προκαλεί εγκληματικές ενέργειες εις βάρος των μεταναστών. Λόγω του κόκκινου χρώματος της φράουλας και του ποτού, το οποίο παρασκευάζεται από φράουλες, αναπαριστά τον Ν. Δένδια ως κόμη Δράκουλα, με αίμα να στάζει από το στόμα του μετά από την επίθεση και την αφαίμαξη του θύματός του.

9^ο Οπτικό επιχείρημα «Άγιος Υπερωράριος», (*Nomenhior*, χ.χ.)

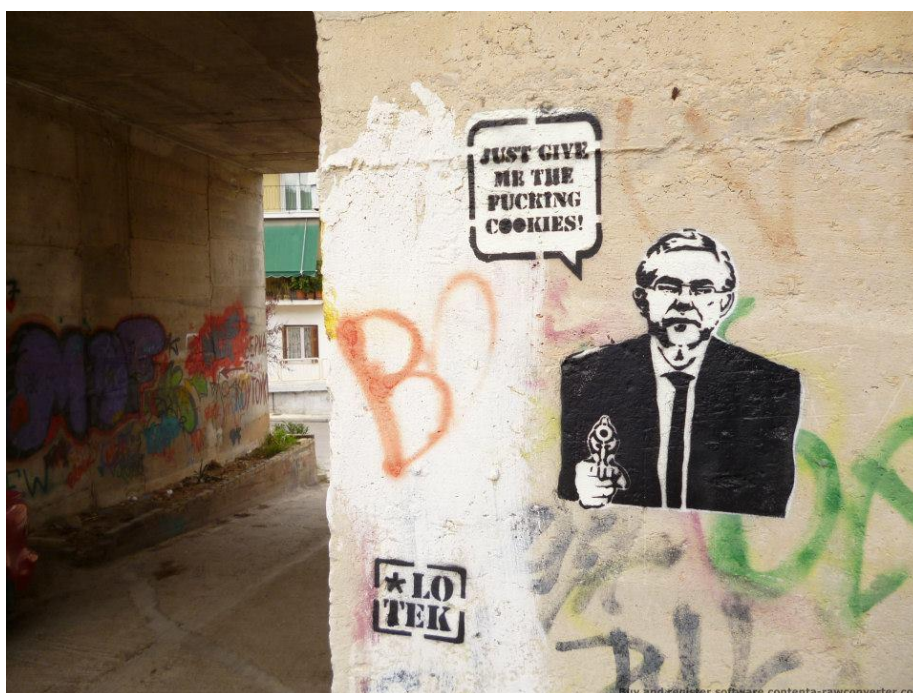


Εικόνα 9.

Ένας από τους νόμους που ψηφίστηκαν εντός των μνημονίων είναι ότι όσες υπερωρίες και να κάνει ένας εργαζόμενος, θα πληρωθεί μόνο τις δύο. Ο δημιουργός αυτού του στένσιλ παρουσιάζει έναν άντρα -ο οποίος είναι φανερά πανικοβλημένος- να φοράει φωτοστέφανο και τον ονομάζει Άγιο Υπερωράριο. Το φωτοστέφανο

αποτελεί ένα ρολόι με τους αριθμούς να δηλώνονται με λατινικούς αριθμούς. Την περιφέρειά του κοσμεί μια λατινική επιγραφή «*Tempora mutantur, et nos mutamur in illis*».¹⁰¹ Οι εποχές αλλάζουν, οι κατακτήσεις των προηγούμενων ετών -όπως το οχτάωρο της εργασίας- χάνονται και στην πέρα του οχταώρου εργασία, αποδίδεται μια αγιότητα. Το επιχείρημα του καλλιτέχνη εδώ είναι ότι τα κέρδη στην εποχή μας μπαίνουν πάνω από τους ανθρώπους και τα δικαιώματά τους.

10^ο Οπτικό επιχείρημα «Just Give me the F***** Cookies! », (Lotek, χ.χ.)



Εικόνα 10.

Στην εικόνα βλέπουμε τη μορφή του πρώην πρωθυπουργού Α. Παπαδήμου με ένα περίστροφο ζητώντας να του δωθούν τα μπισκότα. Τα μπισκότα συνδηλώνουν όλες τις αποταμιεύσεις και τα λοιπά περιουσιακά στοιχεία του πληθυσμού. Η κυβέρνηση του Α. Παπαδήμου υπήρξε υπεύθυνη για την εφαρμογή πολλών από των μνημονιακών κατευθύνσεων, οι οποίες σήμαιναν τη μείωση μισθών και συντάξεων και τις εισπράξεις μεγάλων φόρων που σε πολλές φορές οδήγησαν πολλούς ανθρώπους στην απώλεια της κατοικίας τους.

¹⁰¹ Η επιγραφή αποτελεί παράφραση από το έργο του Οβιδίου και σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει: «Οι καιροί αλλάζουν, κι εμείς αλλάζουμε μαζί τους».



Εικόνα 11.

Βλέπουμε ένα κουτί δώρου με παιχνίδια πάνω στο οποίο αναγράφεται και ο παραπάνω τίτλος. Μέσα από το κουτί βγαίνουν κούκλες Μαρτιόσκα, οι οποίες φέρουν τις κεφαλές όλων των πρωθυπουργών της χώρας μετά τη μεταπολίτευση του 74. Από τα δεξιά στα αριστερά βλέπουμε τον Κ. Καραμανλή, τον Α. Παπανδρέου, τον Κ. Μητσοτάκη, τον Κ. Σημίτη και τον Κ. Καραμανλή τον νεότερο. Στα αριστερά της εικόνας απεικονίζεται ένα μωρό με κεφάλι ενήλικα, το πρόσωπο του δικτάτορα Γ. Παπαδόπουλου. Αυτό το τερατόμορφο μωρό, στο ένα χέρι κρατάει ένα γκλόπ και στο άλλο το κεφάλι του Γ. Παπανδρέου.

Το βασικότερο επιχείρημα του οπτικού ερεθίσματος είναι ότι όλοι οι πρωθυπουργοί της χώρας ουσιαστικά δεν έφεραν την πραγματική δημοκρατία. Ο δικτάτορας Γ. Παπαδόπουλος «παίζει» με τη δημοκρατία και συμβολίζει το αστυνομικό κράτος της χούντας. Το όλο έργο παραπέμπει στο γνωστό σύνθημα του αντιεξουσιαστικού χώρου: «Ψωμί, παιδεία, ελευθερία, η χούντα δεν τελείωσε το '73».



Εικόνα 12.

Σε αυτήν την εικόνα βλέπουμε 2 ανθρωπάκια. Το ένα είναι ένοπλο και σημαδεύει το άλλο στο κεφάλι. Διαβάζοντας την εικόνα, μπορούμε να δώσουμε δύο ερμηνείες. Η πρώτη ερμηνεία δηλώνει την άμεση απειλή για τη ζωή του ενός, ύστερα από εκβιασμό και η δεύτερη ότι κάποιος δίχως κανέναν εκβιασμό ή ενδοιασμό, έχει αποφασίσει να σκοτώσει κάποιον άλλον.

Αν την εικόνα δεν τη συνόδευε η λέξη «καπιταλισμός», θα μπορούσε να αναφέρεται σε οτιδήποτε, για παράδειγμα σχέσεις μαφίας. Ωστόσο, επειδή την συνοδεύει, γίνεται η σύνδεση με ένα σύστημα που εκβιάζει τον άνθρωπο. Στην περίπτωση της πρώτης υπόθεσης, ότι ο καπιταλισμός, εκβιάζει τον άνθρωπο χρησιμοποιώντας διάφορα εργαλεία. Ένα από αυτά είναι το «χρέος». Και αν διαβαστεί το οπτικό επιχείρημα με τη δεύτερη υπόθεση στο μυαλό μας, ο καπιταλισμός έχει περάσει από το στάδιο του εκβιασμού στο στάδιο της μαζικής εξόντωσης χωρίς διαπραγματεύσεις.

13^ο Οπτικό επιχείρημα «Όταν δεν έχεις περηφάνια ξεπέφτεις στην Εθνική», (*Antifa Babies*, χ.χ.)



Εικόνα 13.

Στο στένσιλ «Όταν δεν έχεις άλλη περηφάνια, ξεπέφτεις στην Εθνική» απεικονίζεται η απονομή του κυπέλλου στην Εθνική Ελλάδα που κατέκτησε την ποδοσφαιρική διοργάνωση του Euro 2004. Το οπτικό επιχείρημα αποτελεί ένα είδος ειρωνίας προς τους πανηγυρισμούς μεγάλου μέρους του λαού. Οι πολιτικές που έχουν εφαρμοστεί, έχουν αποδυναμώσει τον ελληνικό λαό, ο οποίος αδύναμος να απαντήσει με ατομικούς, εργατικούς και κοινωνικοπολιτικούς αγώνες, προτιμάει να βρίσκει παρηγοριά και περηφάνια σε πρόσκαιρες εθνικές επιτυχίες σε ποδοσφαιρικούς αγώνες.

Μέρος Ε. Επίλογος

Έχοντας αναφερθεί στα παραπάνω κεφάλαια στις έννοιες του «χρέους», της νεοφιλελεύθερης απειλής και της δημιουργίας υποκειμένων εντός αυτού του πλαισίου, καλούμαστε να αναρωτηθούμε ξανά: Ποιές είναι αυτές οι τεχνικές υποκειμενοποίησης της δημιουργίας του χρεωμένου ανθρώπου (*homo debitor*) και πώς θα μπορούσε να αντεπιτεθεί κανείς σε αυτούς τους μηχανισμούς σε πραγματικό

χρόνο στο δημόσιο χώρο; Όσον αφορά τις τεχνικές υποκειμενοποίησης είδαμε ότι στο πεδίο της Τέχνης και δη της Τέχνης του δρόμου, επιτυγχάνονται μέσω των θεσμών με τη χρήση Λόγων και πρακτικών που επιβάλλουν μια συγκεκριμένη ατζέντα δράσεων. Αυτές οι δράσεις δημιουργούν «επιχειρηματίες του εαυτού», των οποίων οι πρακτικές ανάγονται εντός μιας κυβερνητικής λογικής με ή χωρίς τον δήμο, εντός μιας λογικής μάνατζμεντ, θα λέγαμε, με μόνη σκέψη τον οφελιμισμό και την ανταγωνιστική ιδιοτέλεια στον δημόσιο χώρο.

Συνάμα, παρατηρήσαμε τη δράση πίο αυτόνομων καλλιτεχνών και χαρακτηρίσαμε τη δράση τους εντός μιας πίο ακτιβιστικής λογικής στο δημόσιο χώρο σαν «ετεροτοπίες της αντίστασης». Κατά πόσο όμως αποτελούν ετεροτοπίες και οι ίδιοι όταν ως «χρεωμένα», επισφαλή υποκείμενα δεν αφήνουν να ξεφύγουν από τον υποκειμενικό φόβο σε μια κατάσταση δράσης; Αξίζει να αναρωτηθούμε λοιπόν, μήπως ο δημόσιος αστικός χώρος των Αθηνών αποτελεί μια ζώνη ασφαλείας για τη μη δράση τελικά που οδηγεί σε όλο και λιγότερη εκδημοκρατικοποίηση του κοινού δημόσιου χώρου, του βλέμματος όλων όσων κατοικούν στην πόλη; Κατά πόσο οι πρακτικές μας εντός της πόλης των Αθηνών -καλλιτεχνών και μη- οδηγούν από την υποκειμενοποίηση στη ρήξη;

Η τέχνη του δρόμου και ειδικότερα η street art, είναι ένα πεδίο μελλοντικής έρευνας, στο οποίο βρίθουν οι νεο-φιλελεύθερης κατεύθυνσης προσεγγίσεις από τα ΜΜΕ, που είναι ένας κίνδυνος για το πεδίο της κοινωνικής έρευνας. Επιχειρήσαμε μια προσέγγιση διαφορετική και των λεκτικών και των οπτικών επιχειρημάτων με σκοπό να «αγγίζουμε» τις πρακτικές αυτές. Φυσικά, το πεδίο προσφέρεται για μελλοντικές έρευνες και ακόμη πίο ενδιαφέρουσες και εμπεριστατωμένες προσεγγίσεις.

Βιβλιογραφία

Α. Βιβλία

- Arendt, H., *Η Ανθρώπινη Κατάσταση: Vita Activa*, (μτφ. Ροζάνης Σ., Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Γνώση, 1986.
- Bourdieu, P., L. J. D. Wacquant, *An invitation to reflexive sociology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Burchell, G., C. Gordon and P. Miller M. (ed.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Burr, V. *An Introduction to Social Constructionism*, London: Sage, 1995.
- Calhoun, C., *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Chomsky, N., *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York: Pantheon Books, 1988.
- Debord, G., *Η Κοινωνία του Θεάματος* (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 2000.
- Deleuze, G., *Negotiations*, New York: Columbia University Press, 1990. (σσ.169-182.)
- Fairclough, I., N. Fairclough, *Political Discourse Analysis. A Method for Advanced Students*, London: Routledge, 2012.
- Foucault, M., *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France 1977-78*, Basingstoke: Palgrave, McMillan, 2008.
- Frazer, N., "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" στο Calhoun, C., *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1996, 108-141.
- Gergen, M., K. J. Gergen, , *Social Constructionism: A Reader*, London: Sage, 2003.
- Horkheimer, M., T. Adorno, *Dialectic of the Enlightenment*, London: Allen Lane, 1972.
- Irvine, M., "The Work on the Street: Street Art and Visual Culture" in Sandywell, B. and Heywood, I. (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Berg, 2012, 235-278.
- Καραθανάσης, Π. (2010) «Οι τοίχοι της πόλης ως ‘αμφισβητούμενοι χώροι’: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα», in Γιαννακόπουλος, Κ. και Γιαννιτσιώτης,

Γ. (eds.) *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου: Αλεξάνδρεια.
Klein, N., *No Logo*, London: Flamingo, 2000.

Lazzarato, M., *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neo liberal Condition*, Los Angeles: Semiotext (e), 2012.

LeFebvre, H., *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991.

Mitchell, D., *The Right to the city: social justice and the fight for public space*, New York: Guilford Press, 2003.

Mouffe, C., "Για μια Αγωνιστική Δημόσια Σφαίρα", στο Hall, S., M. Hardt, A. Negri, E. Laclau, M. De Landa, C. Mouffe, I. Wallerstein and S. Žižek, *Η Απραγματοποίηση της Δημοκρατίας*, (μτφ. Πανάγου Ε., Τραμπούλης Θ.), Αθήνα: Futura, 2010, 65-80.

Mouffe, C., "Κάθε Μορφή Τέχνης Έχει Πολιτική Διάσταση", στο Σταυρακάκης, Γ. και Κ. Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, (μτφ. Αλμπάνη Μ., Ηλιάδης Ν., Ιακώβου Β., Κιουπκιολής Α., Σταυρακάκης Γ., Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, 115-138.

Phillips, L., and M. Jørgensen, *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Μέθοδος* (μτφ. Κιουπκιολής Α.), Αθήνα: Παπαζήση, 2009.

Smart, B. «Michel Foucault: Υποκείμενα Εξουσίας, Αντικείμενα Γνώσης», στο Πετμεζίδου, Μ. (επιμ.), *Σύγχρονη Κοινωνιολογική Θεωρία*, Τόμος II, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1999, 178, 194-196.

Το Ξεπέρασμα της Τέχνης. Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς, (μτφ. Ιωαννίδης Γ. Δ.), Αθήνα: Ύψιλον, 1999.

Van Eemeren, F. H., *Fundamentals of Argumentation Theory*, London: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

Van Eemeren, F. H., R. Grootendorst, A. F. Snoeck Henkemans, *Argumentation Analysis, Evaluation, Presentation*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.

B. Άρθρα

Acconci, V., "Public Space in Private Time", *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4 (Summer), 1990, 900-918.

Austin, J., "More To See Than A Canvas In A White Cube: For An Art In The Streets.", *City*, Vol. 14, No.1-2, 2010, 33-47.

Deleuze, G., "Postscript on the Societies of Control", *October*, Vol. 59, 1992, 3-7.

Gergen, K., "The social constructionist movement in modern social psychology", *American Psychologist*, Vol. 40, No. 3, 1985, 266-275.

Golsan, K. "The Beholder as flâneur: Structures of Perception in Baudelaire and Manet", *French Forum*, Vol. 21, No. 2, 1996, 165-186.

McAuliffe, C., "Graffiti or Street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, No. 2, 2012, 189-206.

Mouffe, C., "Artistic Activism and Agonistic Spaces", *Art and Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 1, No. 2, 2007 (Summer), 1-5.

Riggle, N. A., "Street Art: The Transfiguration Of The Commonplaces.", *Journal Of Aesthetics & Art Criticism*, Vol. 68, No. 3, 2010, 243-257.

Schacter, R., "An Ethnography of Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London", *Journal of Material Culture*, Vol. 13, No. 1, 2008, 35-61.

Young, A., "Criminal Images: The affective judgment of graffiti and street art", *Crime Media Culture*, Vol. 0, 2012 1-18.

Truman, E. J., "The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space", *Shift Queen's Journal of Visual & Material Culture*, Issue 3, 2010, 1-15.

Γ. Άρθρα στο διαδίκτυο

Avramidis, K., "Live your Greece in Myths': Reading the Crisis on Athens walls", *Professional Dreamers*, Working Paper 8, 2012, 1-18.
<<http://www.professionaldreamers.net/prowp/wp-content/uploads/Avramides-Reading-the-Crisis-on-Athens-walls-fld.pdf>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Βαρελάς, Γ., «Η τέχνη του δρόμου» μία γνώμη στο Ε-Περιοδικό *Kaput*, Τεύχος 1, 2008. <<http://www.kaput.gr/gr/01/«η-τέχνη-του-δρόμου»-μία-γνώμη/>>, Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Boomgaard, J., "Radical Autonomy. Art in the Era of Process Management", *(In)Tolerance*, No.10, 2006, 30-39. <http://www.skor.nl/files/Files/OPEN10_P30-39%281%29.pdf> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Davies, A., "Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution", *Mute magazine-Culture and Politics After the Net*, Vol. 2, No. 5, <<http://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution>>, Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Ζαϊμάκης, Γ., «Η Ετερογλωσσία του γκράφιτι στην ποιοτική έρευνα: Μεθοδολογικές διασταυρώσεις σε ανοίκειους κοινωνικούς κόσμους», στο Μ. Πουρκός (επιμ.), *Δυνατότητες και όρια της μείζης των μεθοδολογιών στην κοινωνική ψυχολογία και εκπαιδευτική έρευνα: επιστημονικά και ερευνητικά ζητήματα των προοπτικών*

διεύρυνσης του ερευνητικού σχεδιασμού, Αθήνα: Ίων (υπό έκδοση).
<<https://www.academia.edu>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Θεοδωροπούλου, Β., «Περί ρόλων και οπτικών γωνιών», στο Ε-Περιοδικό *Kaput*, Τεύχος 5, 2008. <<http://www.kaput.gr/gr/01/σχετικά-με-το-γκραφίτι-τη-street-art/>>, Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Καμπόλης, Δ., ««No Respect»: Graffiti και Street Art στη Στέγη», στο Ε-Περιοδικό *ΑΩ*, Τεύχος 64, 2014. <<http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-64/no-respect>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Κλεφτόγιαννη, Ι., «Ένα χρόνο αντέχει η Καλών Τεχνών», στην Ε-Εφημερίδα *Enet.gr*, 19 Απριλίου 2014. <<http://www.enet.gr/?i=arthra-sthles.el.interviews&id=426488>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Πάγκαλος, Ο., «Σχετικά με το γκραφίτι τη street art και την παρουσία τους στην Ελλάδα την τελευταία δεκαετία», στο Ε-Περιοδικό *Kaput*, Τεύχος 1, 2008. <<http://www.kaput.gr/gr/01/σχετικά-με-το-γκραφίτι-τη-street-art/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Sheikh, S., "Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions", *Republic Art*, Vol. 2 (February), 2004, 1-3. <<http://www.republicart.net>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Tsilimpounidi, M., "Street Art as Social Diaries in Athens", *Urban vignettes*, 2011. <<http://urbanvignettes.com/europe/street-art-as-social-diaries-in-athens/2211>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Καστρινάκη, Π., «[Athens Street Art Festival 2014, Smart Park, 250.000 επισκέπτες στο Le Mur/ Athens](http://www.artic.gr/texnes-2/nea/5965-athens-street-art-festival-2014)», στην Ε-Εφημερίδα *Artic.gr*, 10 Ιουνίου 2014. <<http://www.artic.gr/texnes-2/nea/5965-athens-street-art-festival-2014>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

«Crisis (?) What crisis (?) / Athens Street Art Festival 2013», στην Ιστοσελίδα *Camp! Contemporary Art Meeting Point*, 2013. <<http://campoint.gr/?p=4832&lang=el>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

«Graffiti και street art στη Στέγη: Ανοιχτή πρόσκληση ενδιαφέροντος. Ελάτε να αντιστρέψουμε τους όρους: Από το Δρόμο στη Στέγη», στην Ιστοσελίδα *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ίδρυμα Ωνάση*, 15 Νοεμβρίου 2013. <<http://www.sgt.gr/gr/newsitem/17,19,361>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

«Μην ντρέπεσαι. Ελα να λερωθείς μαζί μας: Στο αθηναϊκό φεστιβάλ γκράφιτι», στην Ε-Εφημερίδα *iefimerida.gr*, 30 Ιανουαρίου 2014. <<http://www.iefimerida.gr/node/140937>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Δ. Πρακτικά Συνεδρίων

Klein, R., "Art and Street Art: tensions and approaches", *7th Conference of the Research Network Sociology of the Arts*, Vienna, Austria, 2012.

<[https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ESA-Arts-2012/pdf/Klein, R. -
_Art_and_Street_Art._Tensions_and_Approaches.pdf](https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ESA-Arts-2012/pdf/Klein,_R._-_Art_and_Street_Art._Tensions_and_Approaches.pdf)> Τελευταία επίσκεψη: 9
Οκτώβρη 2014.

Tseronis, A., "Argumentative functions of visuals: Beyond claiming and justifying",
D. Mohammed & M. Lewiński (Eds.), *Virtues of Argumentation, Proceedings of the
10th International Conference of the Ontario Society for the Study of Argumentation
(OSSA), 22-26 May 2013 Windsor, Windsor: OSSA, 2013.*

Ε. Διπλωματικές Εργασίες

Αβραμίδης, Κ., *Graffiti Υποκουλτούρα: Η Σημασία του Χώρου στο Δρόμο προς τη
φήμη, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Αθήνα, 2009.*

Douglas, G.C.C., *The Art of Spatial Resistance The Global Urban Network of Street
Art, MA/MSc Dissertation, Department of Media and Communications, London
School of Economics, 2005.*

Κουσιάππα, Κ., *Η Τέχνη του Δρόμου ως Δημόσια Τέχνη: Οργανωμένες εικαστικές
παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο
Κοινωνικών και Πολιτικών Σπουδών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην
Πολιτιστική Διαχείριση, Αθήνα, 2013.*

ΣΤ. Δικτυακοί Τόποι

<<http://www.dasta.asfa.gr/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

<<http://remapkm.org/4/about/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

<<http://athensaf.eu/le-mur/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

<<http://www.sgt.gr/gr/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Ζ. Οπτικοακουστικά Μέσα

«Σβήνονται τα γκράφιτι από την Πλατεία Μοναστηρακίου», 2014.

<<https://www.youtube.com/watch?v=qJbHEQPrkSI>> Τελευταία επίσκεψη: 9
Οκτώβρη 2014.

Η. Συμπληρωματική Βιβλιογραφία

Ανδριωτάκης, Μ., *Πολιτισμικός Ακτιβισμός*, Αθήνα: Futura, 2003.

Bourdieu, P., *Αντεπίθεση Πυρών. Λόγοι για την Ενίσχυση της Αντίστασης Ενάντια στη
Νεοφιλελεύθερη Εισβολή* (μτφ. Διαμαντάκου Κ.), Αθήνα: Πατάκη, 1998.

Fairclough, N., *Media Discourse*, London: Arnold, 1995.

Featherstone, M. and R. Burrows (eds.), *Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk: Cultures of technological embodiment*, London: Sage, 1995.

Hubbard, P. and Kitchin, R. (eds.), *Key Thinkers on Space and Place*, London: Sage Publications, 2011.

Πολίτης, Π. (ed.), *Ο Λόγος της Μαζικής Επικοινωνίας. Το Ελληνικό Παράδειγμα*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη), 2008.

Σταυρακάκης, Γ., Κ. Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, (μτφ. Αλμπάνη Μ., Ηλιάδης Ν., Ιακώβου Β., Κιουπκιολής Α., Σταυρακάκης Γ.), Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.

Φιλιππίδης, Χ., *Πόλη, Κρίση και Πυρωμένο Σίδερο*, Αθήνα: Futura, 2014.

Προέλευση εικόνων

Εικόνα 1 Ανακτήθηκε από [StreetArtInAthens](https://www.facebook.com/StreetArtInAthens) , στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<https://www.facebook.com/StreetArtInAthens?fref=photo>> Τελευταία επίσκεψη:
9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 2 Ανακτήθηκε από [StreetArtInAthens](https://www.facebook.com/StreetArtInAthens) , στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<https://www.facebook.com/StreetArtInAthens?fref=photo>> Τελευταία επίσκεψη:
9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνες 3.1., 3.2. και 3.3. Ανακτήθηκε από Bleeps.gr, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<https://www.facebook.com/Bleeps.gr>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 4 Ανακτήθηκε από Bleeps.gr, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<https://www.facebook.com/Bleeps.gr>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνες 5.1 και 5.2 φωτογραφίες από τη συγγραφέα

Εικόνες 6.1 και 6.2 φωτογραφίες από τη συγγραφέα

Εικόνα 7 Ανακτήθηκε από *Mapet*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<http://mapetstencils.wordpress.com/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 8 φωτογραφία από τη συγγραφέα

Εικόνα 9 Ανακτήθηκε από την ιστοσελίδα *Nomenhior*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<http://www.nomenhior.com/>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 10 Ανακτήθηκε από *lotek*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<https://www.facebook.com/lotek.streetart>> Τελευταία επίσκεψη: 9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 11 Ανακτήθηκε από *Political Zoo*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση
<<http://politicalzoostencils.blogspot.gr/2011/10/blog-post.html>> Τελευταία επίσκεψη:
9 Οκτώβρη 2014.

Εικόνα 12 φωτογραφία από τη συγγραφέα

Εικόνα 13 φωτογραφία από τη συγγραφέα

*Ευχαριστώ τον Κ.Μ. για τη φωτογραφία του εξωφύλλου.