

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΠΜΣ)

«ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

Καλλιτέχνες και θεάματα του δρόμου στην Αθήνα: Νοηματοδοτήσεις
του δημόσιου χώρου και της αστικής εμπειρίας

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Άννα Βουρλιωτάκη

Αθήνα, 2021

Τριμελής Επιτροπή

Λεωνίδας Οικονόμου, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Αστρινάκη Ουρανία, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Βιδάλη Σοφία, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Άννα Βουρλιωτάκη, 2021

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλες τις διδάσκουσες και όλους τους διδάσκοντες του Π.Μ.Σ «Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία» 2018-2020, του Τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, για όλες εκείνες τις στιγμές που αισθάνθηκα πραγματικά τυχερή να βρίσκομαι στην αίθουσα διδασκαλίας, παρακολουθώντας τις τόσο ενδιαφέρουσες διαλέξεις και συμμετέχοντας στις τόσο εποικοδομητικές συζητήσεις. Ευχαριστώ ιδιαίτερα, τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Λεωνίδα Οικονόμου και τις καθηγήτριες μέλη της Επιτροπής, κ.κ. Ράνια Αστρινάκη και Σοφία Βιδάλη.

Φυσικά και ευχαριστώ όλους τους συνομιλητές μου. Κάθε έναν από τους ανθρώπους στο πεδίο, που δέχτηκε να μοιραστεί μαζί μου τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Τέλος, ευχαριστώ θερμά, όλους τους καλλιτέχνες του δρόμου που συνάντησα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας και ιδιαιτέρως εκείνους που ανταποκρίθηκαν με συγκινητική προθυμία, αφιερώνοντάς μου το χρόνο τους και προσφέροντάς μου πολύτιμες πληροφορίες, συμβάλλοντας καθοριστικά στην υλοποίηση αυτής της προσπάθειας.

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	7
Ερευνητικά ερωτήματα	10
Μεθοδολογική Προσέγγιση και Περιγραφή πεδίου	11
Κεφ. Πρώτο	
Θεωρητική πλαισίωση και βασικές έννοιες	15
Η “χωρική στροφή” (spatial turn) στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες	17
Η μελέτη του χώρου στην ανθρωπολογία και την αστική ανθρωπολογία	20
Κεφ. Δεύτερο	
Η τέχνη του δρόμου στο δημόσιο αστικό χώρο	25
Ο Δημόσιος Χώρος – Γενικά χαρακτηριστικά και ποιότητες	25
Στο πεδίο του δρόμου: Απαγορεύσεις, αντιστάσεις και ανταγωνισμοί	26
Εναλλακτικές πρακτικές και δημοκρατικά συμφραζόμενα	33
Κεφ. Τρίτο	
Μετασηματιστικές δυνάμεις και διαδικασίες	36
Κοινωνικότητα και το δικαίωμα στην πόλη	36
Η αισθητηριακότητα και τα “ηχοτοπία”	40
Επιτελέσεις και αναπαραστάσεις	43
Αντί επιλόγου: Συμπερασματικές παρατηρήσεις και σκέψεις	48
Βιβλιογραφία	51

Περίληψη

Οι καλλιτέχνες και τα θεάματα του δρόμου αποτελούν ένα φαινόμενο με μακρά ιστορία και διαρκή παρουσία στους δημόσιους χώρους των πόλεων, συνυφασμένο με τη ζωή στις πόλεις και την αστική εμπειρία. Αναγνωρίζοντας τη δυναμική του φαινομένου αυτού, η παρούσα εργασία επιχειρεί να το προσεγγίσει στην χωρική του διάσταση, εστιάζοντας στους τρόπους και τις διαδικασίες μέσω των οποίων οι καλλιτέχνες του δρόμου αλληλεπιδρούν με και επανα-νοηματοδοτούν τον, δημόσιο αστικό χώρο. Αντιστοίχως, εξετάζεται η σχέση του κοινού των θεαμάτων του δρόμου με την καλλιτεχνική αυτή πρακτική και οι τρόποι με τους οποίους οι άνθρωποι της πόλης με την σειρά τους νοηματοδοτούν μέσω του φαινομένου αυτού τη δική τους σχέση και εμπειρία με τον δημόσιο χώρο και τη ζωή στην πόλη. Αναφορά γίνεται επίσης και στον τρόπο με τον οποίο θεσμικά κανονιστικά πλαίσια, επηρεάζουν το υπό εξέταση φαινόμενο.

Μεθοδολογικά η εργασία ενσωματώνει θεωρητικές και εννοιολογικές προσεγγίσεις του χώρου από τις κοινωνικές επιστήμες γενικότερα και την ανθρωπολογία ειδικότερα καθώς και αντίστοιχα εθνογραφικά παραδείγματα με τα οποία συνδιαλέγεται η παρούσα εθνογραφική έρευνα η οποία πραγματοποιήθηκε στο κέντρο της Αθήνας με ειδικότερο ερευνητικό πεδίο, τον πεζόδρομο της Διονυσίου Αεροπαγίτου.

Επιδίωξη της παρούσας εργασίας είναι να συμβάλλει κατά το δυνατόν, στην αναγνώριση της σημασίας των καλλιτεχνών και της τέχνης του δρόμου για την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα των σύγχρονων πόλεων, ειδικά σε σχέση με τον πάντα επίμαχο δημόσιο χώρο.

Λέξεις -κλειδιά: Καλλιτέχνες του δρόμου, τέχνη του δρόμου, δημόσιος χώρος, αστικός πολιτισμός, αστική εθνογραφία

Street performers and street performances in the city of Athens: Meanings of public space and the urban experience

Vourliotaki Anna

Abstract

Street performers and street performances (a.k.a. buskers and busking) constitute a phenomenon with a long history and enduring presence into the public spaces of cities, intertwined with urban life and experience. Acknowledging the dynamics of this phenomenon, this thesis attempts an approach from a spatial perspective, focusing mainly on the ways and processes through which street performers interact with and give new meaning to, public urban space. Correspondingly, it examines the relationship of the audience of street performances with this artistic practice and the ways in which city dwellers in turn, interpret their own relationship and experience of public space and urban life through this phenomenon. Reference is also made to the way in which institutional regulatory frameworks affect the phenomenon under examination.

Regarding the methodology used, the study incorporates theoretical and conceptual approaches of *space* from the field of social sciences in general and anthropology in particular. Corresponding ethnographies are presented and engage with this ethnographic research, which was conducted in the center of Athens, with the specific research field located in Dionysiou Aeropagitou pedestrian street.

The aim of this study is to contribute as much as possible, to the recognition of the importance of street artists and street performing for the social and cultural reality of contemporary cities, especially in relation to the ever contested public space.

Keywords: Street artists, street performance, busking, buskers, public space, urban ethnography

Εισαγωγή

Η παρουσία “καλλιτεχνών του δρόμου” στους δημόσιους χώρους της πόλης ανιχνεύεται ιστορικά ήδη από τους αρχαίους χρόνους όπως μαρτυρούν σπαράγματα τεκμηρίων, καθιστώντας την έτσι συνυφασμένη με την ίδια την ιστορία της πόλης ως κοινωνικού σχηματισμού, ακόμη και στην αρχαϊκή της μορφή. Παρακολουθώντας την πορεία τους κατά μήκος της δυτικής γραμμικής θεώρησης του ιστορικού χρόνου, οι καλλιτέχνες του δρόμου εμφανίζονται σταθερά, περιπλανώμενοι μέσα στις πόλεις και ανάμεσα στους ανθρώπους τους, ως μενεστρέλοι, τροβαδούροι και ζογκλέρ ενώ αργότερα με την εμφάνιση της τυπογραφίας, ως τραγουδιστές και πωλητές τραγουδιών τυπωμένων σε ένα φύλλο φτηνού χαρτιού (broadside ballads) που πωλούνταν σωρηδόν στους δρόμους, προς τέρψη των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, μια πρακτική που στη Βρετανία και την Ιρλανδία διήρκησε για τρεις αιώνες (16^ο έως και 19^ο αιώνα). Μπορούμε ήδη από αυτή τη συνοπτική αναφορά να συνάγουμε δύο συμπεράσματα. Αφενός την ανθεκτικότητα και την αδιάλειπτη παρουσία τους στον χώρο της πόλης και αφετέρου τη σύνδεση τους με το μεγαλύτερο πληθυσμιακό της κομμάτι, μέσω των διαφόρων μορφών λαϊκής διασκέδασης που προσέφεραν. Αυτά τα ειδοποιά χαρακτηριστικά μάλλον δεν λειτούργησαν προς όφελος των ίδιων των καλλιτεχνών του δρόμου αφού στην πορεία του χρόνου, όσο η αστικοποίηση, η εκβιομηχάνιση και μαζί η ταξική διαστρωμάτωση αυξάνονταν με σταθερούς ρυθμούς τόσο το κοινωνικό στάτους των καλλιτεχνών του δρόμου ακολουθούσε καθοδική πορεία με τον κόσμο συχνά να τους συγκαταλέγει ανάμεσα στους πένητες, τους ανέστιους, τους φτωχοδιάβολους και τους άλλους αλήτες της πόλης. Απαραίτητοι όσο και περιφρονημένοι, παρόντες όσο και παρείσακτοι, οι καλλιτέχνες του δρόμου αντιμετωπίζονταν με μια αμφίσημη στάση από τους συμ-πολίτες τους κατά τον ίδιο ίσως τρόπο που αντιμετωπίζονται οι ίδιες οι πόλεις: μας έλκουν και ταυτόχρονα μας απωθούν (Stevenson, 2007).

Η Harrison-Pepper (1990) περιγράφει του καλλιτέχνες του δρόμου (“street performers”) ως «μια ιδιαίτερη “ράτσα”¹ διασκεδαστών, οι οποίοι για μια σειρά από λόγους, έχουν επιλέξει τον δρόμο ως σκηνή» (xiii). Εκτός από τον όρο “street performers” στη σχετική βιβλιογραφία και ειδικά στην αγγλική, οι καλλιτέχνες του δρόμου αποδίδονται επίσης με τον όρο “buskers” και η πρακτική άσκηση της τέχνης

¹ Μετάφραση της λέξης “breed”. Στο σημείο αυτό επισημαίνεται ότι όπου στη συνέχεια της εργασίας εντάσσεται παράθεμα από μη μεταφρασμένη βιβλιογραφική πηγή, η μετάφραση είναι της γράφουσας.

τους στο δρόμο αντίστοιχα με τον όρο “busking”² (Bennett & McKay, 2019· Doughty & Lagerqvist, 2016· Simpson, 2011· Wees, 2017). Ο ειδικότερος σύγχρονος ορισμός του “busker” αναφέρεται σε άτομο που προσφέρει ψυχαγωγία στο δρόμο έναντι κάποιας δωρεάς, κατά κύριο λόγο χρηματικής. Οι καλλιτέχνες του δρόμου, κατά κανόνα και στην πλειοψηφία τους, είναι μουσικοί και οργανοπαίχτες αλλά υπάρχουν και άλλοι καλλιτέχνες όπως ηθοποιοί, μίμοι, κλόουν, εγαστρίμυθοι, μαριονετίστες, χορευτές, ταχυδακτυλουργοί, ακροβάτες, ισορροπιστές, ξυλοπόδαροι, ζογκλέρ και λοιποί καθώς όπως χαρακτηριστικά λέγεται, όριο μπορεί να αποτελέσει μόνο η ίδια η φαντασία των καλλιτεχνών. Πολλοί εξασκούν τη δραστηριότητα τους ατομικά, άλλοι σε ζευγάρια ενώ υπάρχουν και σχήματα κυρίως μουσικά ή χορευτικά με συμμετοχή περισσότερων ατόμων που επιτελούν την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα, ομαδικά. Στην τελευταία περίπτωση είναι πιθανόν να υπάρχει και συνδυασμός διαφορών καλλιτεχνικών πρακτικών, μια ποικιλία που παραπέμπει στο είδος καλλιτεχνικού θεάματος “βαριετέ” (variete).

Μια ενδιαφέρουσα και αντιπροσωπευτική τυπολογία των θεαμάτων του δρόμου διακρίνει τρεις βασικές μορφές: α) τα “κυκλικά θεάματα” (circle shows), λόγω της αυθόρμητης συγκέντρωσης του κοινού σε κύκλο ή ημικύκλιο γύρω από το θέαμα το οποίο συνήθως αντλεί από θεατρικές πρακτικές, (παντομίμα, κουκλοθέατρο/μαριονέτες, ακροβατικά, ζογκλερικά κ.α.) ή από τις τέχνες του χορού ή/και της μουσικής. Αυτού του είδους οι καλλιτεχνικές πρακτικές χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη διάρκεια, συνήθως με διακριτό τέλος και αρχή και ενδεχόμενη διάδραση με το κοινό το οποίο κατά κανόνα αφιερώνει κάποιο χρόνο για να παρακολουθήσει τα τεκταινόμενα. β) Τα “θεάματα προσπέρασης” (walk-by acts), που συνήθως αφορούν μουσική ή π.χ. τα “ζωντανά αγάλματα”. Οι δράσεις αυτές δεν χαρακτηρίζονται από κάποια αρχή και τέλος στην παρουσίαση τους και το κοινό συνήθως παρατηρεί καθώς προσπερνάει ή κάνει κάποια σύντομη παύση και γ) τα “θεάματα των φαναριών” (stoplight performers), όπου η δράση εντοπίζεται στη συμβολή δρόμων κυκλοφορίας με τους επιβαίνοντες στα οχήματα να συνθέτουν το κοινό και τους καλλιτέχνες, κυρίως ζογκλέρ, να αυτοσχεδιάζουν προσαρμόζοντας το νούμερο τους στην περιορισμένη διάρκεια εναλλαγής των ενδείξεων στους

² Σύμφωνα με το Miriam-Webster.com online Dictionary: *busk*, πιθανόν από το ιταλικό *buscare*: αποκτώ, κερδίζω ή/και το ισπανικό *buscar*: αναζητώ

κυκλοφοριακούς σηματοδότες.³ Η τυπολογία αυτή είναι αρκετά αντιπροσωπευτική για τα θεάματα δρόμου που συναντά κάνεις σε πόλεις του σύγχρονου δυτικού κόσμου μεταξύ των οποίων και η Αθήνα.

Στο σημείο αυτό κρίνονται σκόπιμες κάποιες πραγματολογικές και εννοιολογικές αποσαφηνίσεις. Η τέχνη του δρόμου όπως μελετάται στην παρούσα εργασία εντάσσεται στο πεδίο των παραστατικών/ερμηνευτικών τεχνών (performing arts) με κυριότερες τη μουσική, το χορό και το θέατρο (στις διάφορες μορφές του) που απευθύνονται σε κοινό και εμπεριέχουν το στοιχείο της ψυχαγωγίας. Στο ίδιο πεδίο κατατάσσονται και πιο συγκεκριμένα είδη όπως η όπερα, το μουσικό θέατρο, το κουκλοθέατρο, η παντομίμα, η ταχυδακτυλουργία/μαγεία και οι τέχνες του τσίρκο.⁴ Οι τέχνες που αντλούν απ' αυτό το πεδίο απαιτούν από τον καλλιτέχνη/εκτελεστή/περφόρμερ να χρησιμοποιήσει τη σωματικότητα του (σώμα, κίνηση, φωνή), προκειμένου να συνθέσει και να μεταδώσει την καλλιτεχνική του έκφραση στο κοινό. Σε αυτή τη βάση διακρίνονται από τη λεγόμενη *Street Art* (με κυριότερο εκφραστή της το γκράφιτι) ή άλλες μορφές τέχνης που εντοπίζονται στο δημόσιο χώρο και οι οποίες αντλούν είτε από το ευρύτερο πεδίο των *εικαστικών τεχνών* είτε απ' αυτό της *εννοιολογικής τέχνης* (π.χ. εγκαταστάσεις, περφόρμανς) ή συνδυάζουν στοιχεία και από τα δύο παραπάνω είδη τέχνης. Βάσει αυτού άλλωστε η κριτικός και ιστορικός τέχνης L. Lippard επιχειρώντας μια διευρυμένη προσέγγιση του περιεχομένου του όρου “δημόσια τέχνη”, διακρίνει εννέα *κατευθύνσεις* δημόσιας τέχνης, αποφεύγοντας τις κατηγοριοποιήσεις αφού οι συγχωνεύσεις και επικαλύψεις είναι συνήθεις ανάμεσά τους (όπως παρατίθεται στο Ντάφλος, 2015, σ. 208-209).

Αποτελεί κοινή διαπίστωση πολλών ερευνητών ότι η μακρά ιστορία και η διαχρονική παρουσία των καλλιτεχνών του δρόμου στο δημόσιο χώρο των αστικών σχηματισμών, είναι αντιστρόφως ανάλογη με την ακαδημαϊκή έρευνα και παραγωγή επί του θέματος τόσο γενικότερα, όσο και γύρω από τα ειδικότερα πεδία που άπτονται του θέματος όπως παραδείγματος χάρη η εθνομουσικολογία και μουσικολογία (Bennett & McKay, 2019). Επιπλέον λόγω της σύνθετης φύσης του θέματος και των πολλών προοπτικών που ανοίγονται μέσω αυτού, αποτελεί ένα εξαιρετικό πεδίο για διεπιστημονική μελέτη που μπορεί να περιλαμβάνει ιστορικές, κοινωνικές, ανθρωπολογικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις αλλά και τη συμβολή

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Street_performance.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Performing_arts

άλλων ακαδημαϊκών τομέων όπως οι αστικές σπουδές, η πολιτιστική πολιτική, οι performance studies, η κοινωνική γεωγραφία αλλά και η νομική. Εκκινώντας την έρευνα μου γύρω από το θέμα διαπίστωσα ότι το φαινόμενο αυτό δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει εκτενώς ούτε την εντόπια ακαδημαϊκή έρευνα και παραγωγή. Επίσης αν και το εν λόγω θέμα προσφέρεται για εθνογραφική προσέγγιση εντοπίστηκαν πολύ λίγες σχετικές ανθρωπολογικές προσεγγίσεις στη γενικότερη βιβλιογραφία.

Ερευνητικά Ερωτήματα

Επιδίωξη της παρούσας εργασίας αποτελεί η προσπάθεια προσέγγισης μιας ακόμη σχετικά ανεξερεύνητης ερευνητικής περιοχής, με τη χρήση ανθρωπολογικών μεθοδολογικών και θεωρητικών εργαλείων, εστιάζοντας στην χωρική διάσταση του φαινομένου των καλλιτεχνών και των θεαμάτων του δρόμου. Κεντρική είναι η επίκαιρη έννοια του δημόσιου αστικού χώρου και οι πολλαπλές σχέσεις, συνδέσεις, νοηματοδοτήσεις και αναπαραστάσεις του.

Μέσα από τη προσέγγιση του φαινομένου των καλλιτεχνών και των θεαμάτων του δρόμου στην πόλη, θα επιχειρηθεί η ανάδειξη των μετασχηματιστικών διαδικασιών και των δυνάμεων που συμβάλουν α) στην παραγωγή κοινωνικού χώρου β) στην κατασκευή κοινωνικού χώρου μέσω της απόδοσης νοήματος και γ) στη βίωση του αστικού χώρου. Βασικά ερευνητικά ερωτήματα που αναδύονται σε αυτό το πλαίσιο αφορούν:

-πως οι καλλιτέχνες του δρόμου μέσω των πρακτικών τους αντιλαμβάνονται, “οικειοποιούνται”, νοηματοδοτούν και επανα-νοηματοδοτούν το δημόσιο αστικό χώρο

-πως οι άνθρωποι της πόλης (κυρίως οι κάτοικοι) μέσα από την επαφή τους με θεάματα του δρόμου, νοηματοδοτούν τη δική τους σχέση και εμπειρία με το δημόσιο χώρο

- πως η ύπαρξη ή η απουσία θεσμικού κανονιστικού πλαισίου συμβάλει ως κρίσιμη παράμετρος στην ειδικότερη μελέτη του ζητήματος.

-πως εν τέλει ο συσχετισμός των παραπάνω, μπορεί να οδηγήσει στην άντληση συμπερασμάτων για το ρόλο του φαινομένου αυτού σε σχέση με την εμπειρία και τη βίωση της καθημερινής ζωής στην πόλη.

Μεθοδολογική προσέγγιση και Περιγραφή Πεδίου

Η διαπραγμάτευση του ζητήματος μας αντλεί από πρωτογενή και δευτερογενή βιβλιογραφία καθώς και από τις περιορισμένες σχετικές εθνογραφίες οι οποίες εντάσσονται διαλογικά στην παρούσα εθνογραφική απόπειρα, ενισχύοντας την προσπάθεια ανάδειξης κοινών κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών. Για τους σκοπούς της εργασίας, πραγματοποιήθηκε επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση στο πεδίο με καταγραφή σημειώσεων αλλά και λήψη φωτογραφιών και βίντεο. Ως γενικότερο πεδίο παρατήρησης λειτούργησε το ευρύτερο κέντρο της Αθήνας ενώ ειδικότερο πεδίο της επιτόπιας συμμετοχικής παρατήρησης αποτέλεσε ο πεζόδρομος της Διονυσίου Αεροπαγίτου.

Τα τελευταία χρόνια οι πεζόδρομοι αναπτύχθηκαν και αναβαθμίστηκαν ιδιαίτερα στα ιστορικά κέντρα των πόλεων, με στόχο την ενίσχυση της ελκυστικότητας των περιοχών αυτών και την αύξηση της τουριστικής κίνησης. Η θέση του συγκεκριμένου πεζόδρομου δίπλα στα ιστορικά μνημεία και τον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης τον καθιστά και πεδίο σύνδεσης του ιδιαίτερου αυτού χώρου με τον υπόλοιπο αστικό ιστό (Μπελαβίλας και Βαταβάλη, 2009). Ο πεζόδρομος Δ. Αεροπαγίτου, ξεκινά από την Λεωφόρο Αμαλίας στο ύψος της Πύλης του Αδριανού και στη διευρυμένη έκταση του περιλαμβάνει ως φυσική, κατά μήκος συνέχεια του, την Αποστόλου Παύλου και την Αγίων Ασωμάτων με κατάληξη στον σταθμό «Θησείο» του ηλεκτρικού σιδηρόδρομου και την ομώνυμη πλατεία.⁵ Είναι δρόμος περιπατητικός όπου απαγορεύεται η διέλευση οχημάτων (πλην των εξαιρούμενων). Οι καλλιτέχνες απαντούνται από το ύψος του Μουσείου της Ακρόπολης, μέχρι τη μέση περίπου της Αποστόλου Παύλου στο ύψος του θερινού σινεμά «Θησείων».⁶ Κατά μήκος της διαδρομής αυτής, εντοπίζεται αφενός η πυκνότερη, ταυτόχρονη συγκέντρωση καλλιτεχνών του δρόμου και αφετέρου η σταθερότερη παρουσία τους.

Το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας πραγματοποιήθηκε κυρίως από το τέλος Μαΐου μέχρι τις αρχές Ιουλίου του 2020 αλλά πραγματοποιήθηκαν και σποραδικές επισκέψεις κατά τη διάρκεια του φθινοπώρου της ίδιας χρονιάς καθώς και τον Ιανουάριο του 2021. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι, όταν ξεκίνησε η εθνογραφική

⁵ Πρόκειται για μια διαδρομή 1.700 μ. και χρειάζεται περίπου 19 λεπτά για να διανυθεί.

⁶ Σε εκείνο το σημείο εντοπίζεται μια άτυπη οριοθέτηση αφού από εκεί και κάτω και μέχρι την πλατεία στο ύψος του σταθμού του ηλεκτρικού σιδηρόδρομου, είναι ο χώρος των μικροπωλητών.

έρευνα είχε ήδη προκύψει το θέμα της πανδημίας λόγω του Covid-19 και είχε ήδη επιβληθεί ανά την επικράτεια αυστηρή απαγόρευση των μετακινήσεων (η πρώτη καραντίνα). Σταδιακή άρση των περιοριστικών μέτρων άρχισε να γίνεται από τις αρχές Μαΐου 2020. Η επισήμανση αυτή κρίνεται απαραίτητη καθώς τα καινοφανή μέτρα που ελήφθησαν στο πλαίσιο αντιμετώπισης της διασποράς του Covid-19, με κυριότερο τον περιορισμό των μετακινήσεων, συνετέλεσαν στη διαμόρφωση διαφορετικών συνθηκών ο αντίκτυπος των οποίων έγινε αισθητός ειδικά στο ερευνητικό μέρος της εργασίας. Οι γενικότεροι περιορισμοί των αεροπορικών και άλλων μετακινήσεων που σχετίζονται με τον τουρισμό, είχαν ως αποτέλεσμα να αλλάξει σημαντικά και η εικόνα του πεδίου σε σχέση με την προ της πανδημίας, περίοδο. Η παρουσία αλλοδαπών επισκεπτών ήταν σημαντικά περιορισμένη και δυσανάλογη με τη συνήθη μεγάλη τουριστική κίνηση που εντοπίζεται σε αυτή την περιοχή της πόλης και το ειδικότερο σημείο, ως τμήμα του ευρύτερου ενοποιημένου αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης και της Αρχαίας Αγοράς των Αθηνών. Από την άλλη, ειδικά τα πρώτα ανοιξιάτικα βράδια μετά τη λήξη της “καραντίνας”, δεν μπορούσε να μην προκαλέσει εντύπωση η αθρόα συρροή και ~~παρουσία~~ κόσμου αλλά και η εξαιρετικά πυκνή παρουσία καλλιτεχνών στον πεζόδρομο, καθιστώντας βάσιμο τον συσχετισμό αυτής της εικόνας με τα αυστηρά μέτρα περιορισμού της κίνησης των πολιτών που είχαν προηγηθεί, στο πλαίσιο αντιμετώπισης και ελέγχου της πανδημίας Covid-19. Επιπλέον, όπως είναι ευνόητο, στις συνεντεύξεις-συζητήσεις με τους συνομιλητές μου που ακολούθησαν, οι νέες συνθήκες που επέβαλε η πανδημία και τα μέτρα αντιμετώπισης της και οι προφανέστατες αλλαγές που επέφεραν στη ζωή και την καθημερινότητα των πολιτών, δεν μπορούσαν να απουσιάζουν από το σχολιασμό των συνομιλητών οι οποίοι αναφέρονταν συχνά σε μια νέα κατάσταση σε σαφή αντιδιαστολή με την προηγούμενη γνώριμη. Κρίνοντας ότι το στοιχείο αυτό δεν ήταν δυνατόν να μην επισημανθεί, θεώρησα ορθό να σημειωθεί μεν αυτή η διαφοροποιητική συνθήκη, χωρίς όμως να την ανάγω σε έναν πρόσθετο ερευνητικό προβληματισμό και ερώτημα, καθώς είναι προφανές πως κάτι τέτοιο θα άλλαζε άρδην την αρχική θεματική της εργασίας και την εργασία την ίδια.

Εκτός των εκτενών σημειώσεων από την παρατήρηση στο πεδίο, η εθνογραφική έρευνα συμπεριέλαβε ημιδομημένες συνεντεύξεις με καλλιτέχνες του δρόμου και συγκεκριμένα μουσικούς. Η μουσική μολονότι σίγουρα δεν είναι το μόνο, εμφανίζεται ως το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ιδίωμα των καλλιτεχνών του δρόμου

παγκοσμίως, αλλά και στο παράδειγμά μας. Έτσι και παρόλο που στις αρχικές προθέσεις αυτού του εγχειρήματος ήταν η συμπερίληψη καλλιτεχνών που ασκούν διάφορα είδη τέχνης του δρόμου, το ίδιο το πεδίο επέβαλλε κατά κάποιο τρόπο την ανάγκη προσαρμογής στην παραπάνω συνθήκη. Πραγματοποιήθηκαν επίσης στο πεδίο μικρότερης διάρκειας ημιδομημένες συνεντεύξεις – συζητήσεις με ανθρώπους που συνάντησα εκεί και είχαν παρακολουθήσει περισσότερο ή λιγότερο ενεργά, κάποιο καλλιτεχνικό θέαμα. Σε σχέση με αυτούς τους συνομιλητές μου, καταβλήθηκε προσπάθεια για μια όσο το δυνατόν ισόρροπη εκπροσώπηση όσον αφορά τα δημογραφικά χαρακτηριστικά του φύλου και της ηλικιακής κατηγορίας. Σε όλες τις περιπτώσεις, οι συνεντεύξεις ηχογραφήθηκαν κατόπιν συναίνεσης των συνομιλητών μου, για να απομαγνητοφωνηθούν σε ακόλουθο χρόνο.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται η θεωρητική πλαισίωση της παρούσας εργασίας. Στο επίκεντρο είναι η έννοια του χώρου και η εννοιολογική της διαπραγμάτευση από τις κοινωνικές επιστήμες γενικότερα και την ανθρωπολογία ειδικότερα. Οι κοινωνικές επιστήμες κατέστησαν σαφές ότι ο χώρος είναι πολλά περισσότερα από την γεωγραφική του διάσταση. Εμπεριέχει κοινωνικές σχέσεις και διαδικασίες, αξίες, εμπειρίες και συμβολισμούς και υπ' αυτή τη διαπίστωση, η μελέτη του είναι κρίσιμη για την κατανόηση των ανθρώπινων κοινωνιών. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται το φαινόμενο των καλλιτεχνών και της τέχνης του δρόμου σε σχέση με την έννοια του δημόσιου χώρου της πόλης. Ο δημόσιος χαρακτήρας των κοινόχρηστων χώρων της πόλης, οδηγεί συχνά σε μια ερμηνεία των χώρων αυτών ως ελεύθερων. Στην πραγματικότητα ρυθμίσεις και κανονιστικά πλαίσια, μέσω της παρουσίας τους, της έντασης είτε και δια της απουσίας τους λειτουργούν καθοριστικά για την τέχνη και τους καλλιτέχνες του δρόμου σε πολλαπλά επίπεδα. Σχετιζόμενες με την τέχνη του δρόμου ποιότητες όπως η δημοκρατικότητα και η ελευθερία έκφρασης τελούν υπό διαπραγμάτευση. Στο τρίτο κεφάλαιο, η προσέγγιση της τέχνης του δρόμου επιχειρείται μέσα από τον εντοπισμό μετασηματιστικών δυνάμεων και διαδικασιών που ενισχύει, όπως η κοινωνικότητα, η αισθητηριακότητα, καθώς και οι επιτελέσεις και οι αναπαραστάσεις. Η τέχνη του δρόμου, με τις αλληλεπιδράσεις που προκαλεί, ευνοεί την ανάπτυξη μιας αυθόρμητης κοινωνικότητας και μιας αίσθησης κοινότητας μέσα από ευχάριστες πρακτικές που συνδέονται με την έννοια του δικαίωματος στην πόλη,

όπως αναπτύχθηκε από τον Γάλλο θεωρητικό Henri Lefebvre που μας καλεί να σκεφτούμε την πόλη ως ένα έργο που παράγεται από τους κατοίκους μέσω της συμμετοχής τους και της δημιουργικής τους δραστηριότητας και όχι απλώς ως μέσο κατανάλωσης. Οι έννοιες της αισθητηριακότητας και του ηχοτοπίου αναφέρονται στην ηχητική εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος και τα αισθητηριακά ερεθίσματα που παράγονται και τα οποία ερμηνεύονται και αποκτούν συμβολικά νοήματα για τους ανθρώπους. Οι επιτελεστικές και αναπαραστατικές πρακτικές των καλλιτεχνών του δρόμου εικονογραφούν τους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται τον χώρο και εμπλέκονται σε μία σχέση αλληλεπίδρασης αρχικά με αυτόν και ακολούθως με το κοινό. Ο χώρος και η καλλιτεχνική παράσταση αλληλοεπηρεάζονται μέσα από μια δυναμική σχέση. Ο αντίκτυπος είναι ικανός να δημιουργήσει μια διαφορετική εμπειρία της πόλης για το κοινό και δρόμοι και περιοχές να αποκτήσουν νέα νοήματα και ταυτότητες.

Σχετικά εθνογραφικά παραδείγματα της βιβλιογραφίας που παρατίθενται στην ανάπτυξη της εργασίας συνδιαλέγονται με τα ευρήματα της παρούσας εθνογραφικής απόπειρας. Η εργασία ολοκληρώνεται με κάποιες συμπερασματικές παρατηρήσεις και σκέψεις, αντί επιλόγου.

Κεφάλαιο Πρώτο.

Θεωρητική πλαισίωση και βασικές έννοιες

Η έννοια του χώρου, άρχισε να απασχολεί τις κοινωνικές επιστήμες κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, (Οικονόμου, 2011· Τερζόγλου, 2009) καθώς έγινε αντιληπτό ότι ο χώρος δεν αποτελεί μια αφηρημένη έννοια, ούτε περιορίζεται στην υλική περιβαλλοντική του διάσταση ως μια γεωγραφική επιφάνεια και ανάγλυφο. Στην προβληματοποίηση αυτή του χώρου από το σώμα των κοινωνικών επιστημών, καταλυτικό ρόλο διαδραμάτισε η σύγχρονη πόλη της νεωτερικότητας έτσι όπως άρχισε να διαμορφώνεται στον δυτικό κόσμο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης και της αστικής ανάπτυξης. Μολονότι δεν θα επιχειρηθεί εδώ μια γενεαλογία της μελέτης του χώρου και του ρόλου του ως αναλυτικό εργαλείο για την κατανόηση των ανθρώπινων κοινωνιών, θα γίνει σύντομη αναφορά σε κομβικά σημεία αυτής της πορείας, με στόχο να σκιαγραφηθεί το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο προβληματισμού και να αναδειχθούν βασικές έννοιες που θα υποστηρίξουν την διαπραγμάτευση του ειδικότερου θέματός μας.

Ο Γερμανός φιλόσοφος και στοχαστής Georg Simmel επισημαίνεται ως ο πρώτος θεωρητικός που ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα επιχειρήσει μια κοινωνιολογική προσέγγιση της νεωτερικής πόλης προσπαθώντας να ερμηνεύσει τους τρόπους με τους οποίους το νεωτερικό υποκείμενο βίωσε την πόλη, θέτοντας έτσι τα θεμέλια του κλάδου της αστικής κοινωνιολογίας (Stevenson, 2007). Ο Simmel αντιλήφθηκε ότι η κατανόηση της πόλης επέβαλε μια σύνθετη προσέγγιση, που θα λάμβανε υπόψη την υλική-πραγματική της διάσταση, τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται εντός της αλλά και τη ψυχική-νοητική επίδραση που έχει πάνω στο υποκείμενο (Τερζόγλου, 2009 σ. 200). Με άλλα λόγια, ο Simmel ανέδειξε την σημασία της εμπειρικής και βιωματικής διάστασης της ζωής στη νέα, μοντέρνα πόλη, η οποία προσέφερε στο υποκείμενο, μια συνεχή και γοργά εναλλασσόμενη διεπαφή με άγνωστους ανθρώπους και μια πληθώρα αισθητηριακών ερεθισμάτων (Borer, 2013). Σύμφωνα με τη Stevenson στην θεώρηση του Simmel αρθρώνεται η ιδέα «ενός ιδιαίτερου αστικού αισθήματος» (ο.π., σ. 40).

Σε παρόμοιο πνεύμα κινήθηκε και η προσέγγιση του Γερμανού κριτικού και θεωρητικού του πολιτισμού Siegfried Kracauer, τα κείμενα του οποίου

εστιάζουν σε φαινόμενα, όψεις και “παραδειγματικές στιγμές” της καθημερινής ζωής στη μεγάλη πόλη, σε ιδιαίτερους αρχιτεκτονικούς χώρους, σε δρόμους, μικρο-γεγονότα, ψηφίδες εμπειρίας και στοιχεία αναμνήσεων, σε οικεία αντικείμενα του καθημερινού βίου ή σε ανθρώπινους τύπους της πόλης, επιχειρώντας να διεισδύσουν στο βάθος και την ιδέα του κοινωνικού νοήματος τους [...] Οι αστικοί μικρόκοσμοί του Kracauer, όπως σκιαγραφούνται μέσα από τα κείμενα του, αναγνωρίζουν τον χώρο ως μια ζωντανή εικόνα της κοινωνικής δομής, μια *κινούμενη εποπτεία ζωής* η οποία ενσωματώνει οργανικά τις δραστηριότητες και τις λειτουργίες των ανθρώπων: ο χώρος είναι ένας *πόλος ζωής*. (Τερζόγλου, 2009, σ. 204).

Ο Kracauer ενδιαφέρεται για την ποιότητα της εμπειρίας που γεννούν τα διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία των δημόσιων χώρων καθώς και για τους τύπους των υποκειμένων που χρησιμοποιούν έναν χώρο, δίνοντας σημασία στην κοινωνική τους τάξη και σε ψυχολογικά, κοσμοθεωρητικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά τους.⁷ Εν τέλει όπως σημειώνει ο Τερζόγλου, με το να συλλαμβάνει την ιδέα του κοινωνικο-πολιτισμικού χώρου αξεδιάλυτα από τις δραστηριότητες και τα υποκείμενα εντός του, τις νοηματικές-συμβολικές προβολές που επενδύονται σε αυτόν αλλά και τις προσδοκίες, τα όνειρα, τους φόβους, τις αναμνήσεις και τις συναισθηματικές καταστάσεις των υποκειμένων, «ο Kracauer ανοίγει το δρόμο για μια ανθρωπολογική θεώρηση [...] της πόλης και του δημοσίου χώρου» (ο.π., σ. 205). Καταλήγοντας, ο Τερζόγλου θεωρεί ότι με το έργο του, ο Kracauer υποδεικνύει ρητά ότι «ο *χώρος είναι πολιτισμός* ή καλύτερα μια ολότητα πολιτισμού που ενσωματώνει συμβολικά νοήματα, αξίες και κοινωνικά περιεχόμενα» (ο.π., σ. 207).

Οι ιδέες και οι θεωρίες του Simmel για την πόλη και τον αστικό πολιτισμό συνεχίζουν να έχουν και σήμερα βαρύτητα για τη μελέτη των πόλεων (Stevenson, 2007). Όπως π.χ. θα δούμε και στη συνέχεια της εργασίας, ο Borer (2013) αντλεί σημαντικά από το στοχασμό του Simmel για να αναλύσει την ενσώματη (embodied) εμπειρία της ζωής στην πόλη και τον ρόλο της αισθητηριακότητας. Το έργο του επηρέασε επίσης τις μελέτες του Walter Benjamin για τις πόλεις και τον αστικό πολιτισμό. Επέδρασε όμως καταλυτικά και για την εγκαθίδρυση της αστικής κοινωνιολογίας μέσω των μαθητών του, με σημείο αναφοράς τη Σχολή του Σικάγο.

⁷ Όπως επισημαίνει ο Τερζόγλου, απ’ αυτή την άποψη η ανάλυση του Kracauer για το χώρο του Λούνα Πάρκ και τους ανθρώπους που το χρησιμοποιούν, φαντάζει σχεδόν προφητική σε σχέση με την μετέπειτα ανάδειξη και προβληματική της κοινωνίας και της βιομηχανίας του θεάματος (2009, σ. 205).

Όπως αναφέρει η Stevenson (ο.π.) η εν λόγω Σχολή κυριάρχησε στο χώρο των αστικών σπουδών μέχρι τη δεκαετία του 1960 όταν εμφανίστηκαν στο προσκήνιο νέες θεωρίες και ερμηνείες κυρίως από Γάλλους μαρξιστές κοινωνικούς στοχαστές.

Η “χωρική στροφή” (spatial turn) στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες.

Ο Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος και στοχαστής Henry Lefebvre, είχε ήδη από τη δεκαετία του 1960 και υπό την καταλυτική επίδραση των γεγονότων του γαλλικού Μάη του '68, στοχαστεί πάνω στη διαλεκτική σχέση μεταξύ του κοινωνικού και του χωρικού, συλλαμβάνοντας το χωρικό ως μια κοινωνική κατασκευή αλλά και το κοινωνικό ως χωρική κατασκευή.⁸ Η εστίαση του ενδιαφέροντος των κοινωνικών επιστημών στην έννοια και την προβληματική του χώρου βοήθησε να πραγματοποιηθεί η λεγόμενη *χωρική στροφή* (spatial turn) και να αναδειχθεί ο καίριος ρόλος του χώρου ως “μια κοινωνική κατασκευή, η οποία σχετίζεται άμεσα με την κατανόηση των διαφορετικών ιστοριών των ατομικών και συλλογικών υποκειμένων και την παραγωγή των πολιτισμικών φαινομένων” (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010, σ.14). Ο χώρος αναβαθμίστηκε οντολογικά και κατέστη σαφές ότι «είναι εξίσου σημαντικός όσο και ο χρόνος» (ο.π., 14).

Μολονότι το πρώτο επιδραστικό έργο του Lefebvre που δημοσιεύτηκε το 1968 ήταν το *Δικαίωμα στην πόλη*, το έργο που σηματοδότησε την χωρική στροφή ήταν η *Παραγωγή του Χώρου* το 1974⁹, όπου και διατυπώθηκε η ιδέα της τριπλής διαλεκτικής του χώρου (Lefebvre, 1974/1991, σ. 30-46). Στο πρώτο έργο, θα επανέλθουμε στη συνέχεια της εργασίας. Στο δεύτερο έργο του ο Lefebvre συλλαμβάνει και αναπτύσσει ένα εννοιολογικό τριαδικό σχήμα σύμφωνα με το οποίο ο χώρος αναλύεται σε:

- Χωρικές πρακτικές (spatial practices)
- Αναπαραστάσεις του χώρου (representations of space)

⁸ Η επίδραση του στοχασμού του Lefebvre αποκαλύπτεται και από το γεγονός ότι σπανίως εντοπίζεται ακαδημαϊκή θεωρητική ή/και ερευνητική μελέτη γύρω από την έννοια του χώρου που να μην παραπέμπει είτε εκτενώς είτε πιο συνοπτικά στο έργο του, (όπως προκύπτει και από το βιβλιογραφικό σώμα που τεκμηριώνει την παρούσα εργασία).

⁹ (Το έργο του έγινε ευρύτερα γνωστό με την έκδοση του στα αγγλικά το 1991, σε μετάφραση του Donald Nicholson-Smith)

- Χώρους της Αναπαράστασης (spaces of representation)¹⁰

Ο Πέττας (2018), στη δική του ερμηνευτική προσέγγιση του σχήματος του Lefebvre τις αναφέρει ως «διαδικασίες παραγωγής του χώρου» (σ. 26). Ακολούθως, σχετίζει την πρώτη «με την παραγωγή και την αναπαραγωγή κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων στο χώρο μέσα από πρακτικές και συμπεριφορές». Η δεύτερη «πραγματοποιείται μέσα από την απόδοση αντιλήψεων για το χώρο» δηλαδή τους Λόγους (discourses) και ειδικά της κυρίαρχης πολιτικής εξουσίας για τον χώρο, που αποδίδονται «με τη μορφή γνώσης και κωδικών». Είναι ο επιστημονικός και τεχνοκρατικός λόγος που εκφέρεται από τους «ειδικούς» και αποσκοπεί να επιβάλλει μια τάξη. Η τρίτη διαδικασία «εμπλέκεται με τις συμβολικές διαστάσεις του χώρου και με τους τρόπους παραγωγής του μέσα από καθημερινές πρακτικές αλλά και μέσα από την τέχνη [...] καθώς και την παραγωγή του μέσα από αναπαραστάσεις και συμβολισμούς» (2018, σ. 26). Κάνοντας την προσέγγισή της τριάδας του Lefebvre πιο συγκεκριμένη, εν είδη παραδείγματος, αναφέρει:

Μια αστική περιοχή παράγεται ταυτόχρονα από (α) χωρικές εκφράσεις ροών και τις καθημερινές τους διαδρομές και ρυθμούς, κυκλοφορία ανθρώπων και κεφαλαίου στη βάση υποδομών, γενικότερα οποιαδήποτε χωρική συνθήκη και πρακτική συμβάλει στην κοινωνική αναπαραγωγή και οικονομική παραγωγή (β) το κυρίαρχο discours για τον χώρο, όπως αυτό εκφράζεται μέσα από πολεοδομικά σχέδια, master plans, δημιουργία ζωνών, χαρτογραφήσεις αλλά και γενικότερα τον κυρίαρχο λόγο όπως αυτός αποτυπώνεται π.χ., με την ανάδειξη της προσέλκυσης επενδύσεων ως κυρίου στόχου του Κράτους ή της τοπικής αυτοδιοίκησης και (γ) τις καθημερινές πρακτικές των χρηστών, είτε αυτόνομες είτε συλλογικές, τις συνδέσεις τους με τη μνήμη, τα νοήματα και τους συμβολισμούς που μεταφέρει ο χώρος καθώς και τους τρόπους με τους οποίους αυτοί επηρεάζουν τη δράση των χρηστών αλλά και τις συνδέσεις του χώρου με την τέχνη. Η διαλεκτική των παραπάνω διαδικασιών είναι αυτή που τελικά παράγει τον κοινωνικό χώρο (ο.π., σ. 27).

Έχει ενδιαφέρον η προσέγγιση του σχετικά με τη σύνδεση των παραπάνω διαδικασιών που είδαμε αναλυτικά, με επιστημονικά πεδία και εργαλεία. Σε μια τέτοια περίπτωση, «οι χωρικές πρακτικές συνδέονται με την οικονομία και την πολιτική οικονομία, οι αναπαραστάσεις του χώρου με το σχεδιασμό, την φιλοσοφία και τη χαρτογραφία και οι χώροι της αναπαράστασης με την ανθρωπολογία και την τέχνη» (ο.π., σ. 27).

¹⁰ Representational Spaces (Αναπαραστατικοί Χώροι) σύμφωνα με την μετάφραση του Nicholson-Smith, 1991), βλ. και Σίλντς, 1999/2007, σελ. 299.

Ο Lefebvre δεν ήταν ο μοναδικός κοινωνικός θεωρητικός και στοχαστής που συνέβαλε στη χωρική στροφή. Ο Michael Foucault ασχολήθηκε εκτενέστατα με το ζήτημα του χώρου κυρίως μέσα από την ανάλυση των σχέσεων εξουσίας που εντοπίζονται εντός του και την παραγωγή γνώσης (Knox & Pinch, 2009). Ο Φουκώ δεν αντιμετώπισε την εξουσία ως μια ιδιότητα που κάποιος κατέχουν και επιβάλουν πάνω σε κάποιους άλλους αλλά ως μια διαδικασία που εμπλέκει τους ανθρώπους σε μια συμπεριφορά συναίνεσης. Σύμφωνα με τον Φουκώ, «Η εξουσία ορίζεται ως μια σχέση μέσω της οποίας ο ένας προσπαθεί να καθοδηγήσει τη συμπεριφορά κάποιου άλλου» (όπως παρατίθεται στο Πέττας, 2018, σ. 62).

Στην προσέγγιση του Φουκώ, κυρίως σχετικά με την ανάλυση της εξουσίας ως «πειθάρχηση» ασκήθηκε κριτική σχετικά με την παθητικότητα που απέδωσε στην έννοια καθώς θεωρήθηκε πως δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη δυνατότητα των ατόμων να αντιστέκονται στις δυνάμεις της πειθάρχησης (Knox & Pinch, 2009, σ. 110). Ειδικά αναφορικά με την προσέγγιση του Φουκώ για τον τρόπο που η αρχιτεκτονική και ο αστικός σχεδιασμός λειτουργούν ως χωρικές πρακτικές που ενισχύουν την επιβολή εξουσίας μιας ομάδας σε μια άλλη μέσω του έλεγχου της κίνησης των ατόμων στο χώρο και την εποπτεία τους αλλά και μέσω του μετασχηματισμού των χωρικών ιδεολογιών, οι Low & Lawrence (2003) ασκούν κριτική στον ίδιο αλλά και στον Rabinow που εφαρμόζει μια παρόμοια προσέγγιση στο άρθρο του “Ordonnance, Discipline, Regulations: some reflections on urbanism” (1982), καθώς σύμφωνα με την άποψη τους, οι δυο θεωρητικοί «δεν εστιάζουν στην καθημερινή αντίσταση των ατόμων, σε αυτές τις χωρικές μορφές, κοινωνικού ελέγχου» (ο.π., σ. 31).

Το αντεπιχείρημα απέναντι σε αυτή την παράβλεψη του Φουκώ, αντλήθηκε κατά κύριο λόγο από το επιδραστικό έργο του Ντε Σερτώ, (1990/2010) ο οποίος ανέπτυξε την ιδέα της αντίστασης των απλών ανθρώπων, μέσα από την εφαρμογή πρακτικών που αναπτύσσουν τα υποκείμενα (ατομικά και συλλογικά) στην καθημερινή τους ζωή που τους επιτρέπουν να επανα-οικειοποιούνται χώρους, ενώ εξακολουθούν να βρίσκονται υπό την εποπτεία ελέγχου και επιτήρησης (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης, 2010).

Η αντίσταση τους αρθρώνεται μέσα από πρακτικές και τρόπους βίωσης του χώρου όπως το βάδισμα/περπάτημα, οι ονομασίες διαφόρων σημείων της πόλης, η

αφήγηση και η μνήμη των πόλεων όπου ζουν (ο.π.). Αναπτύσσεται έτσι η θεώρηση του βιωμένου χώρου και των χωρικών αυτών πρακτικών που διαφεύγουν της πειθάρχησης που πάει να επιβάλει ο αστικός σχεδιασμός. Η αμφισβήτηση της χωρικής κυριαρχίας πραγματοποιείται με την υιοθέτηση πρακτικών χωρίς ιδιαίτερη συνοχή, διάσπαρτων και κατακερματισμένων που δημιουργούν παρακάμψεις ή επιφέρουν ρωγμές στο συνεχές της επιτήρησης (ο.π.). Με άλλα λόγια, απέναντι στις στρατηγικές έλεγχου που προσπαθούν να επιβάλλουν οι ισχυροί, οι αδύναμοι επιστρατεύουν τις δικές τους τακτικές οι οποίες συνοψίζονται στην κινητικότητα και την αποστασιοποίηση από τους εκλογικευμένους χώρους της εξουσίας (Low & Lawrence, 2003). Σύμφωνα με τους Γιαννακόπουλο & Γιαννιτσιώτη, η αντίσταση των αδύναμων «δεν συμβαίνει μόνο χωρικά, αλλά παράλληλα αναζητεί να οικειοποιηθεί χώρους, να φτιάξει χώρους» (ο.π., σ. 25). Μπορεί η θεώρηση του Ντε Σερτώ να φαίνεται κάπως “αφηρημένη” αλλά το σχήμα των αντιθετικών δυνάμεων, κυρίαρχης εξουσίας και αντίστασης, εξουσιαστών και εξουσιαζόμενων, επιτρέπει την αναγνώριση πραγματικών προσώπων, διαδικασιών και μηχανισμών στις άκρες των παραπάνω δίπολων (Γιαννακόπουλος & Γιαννιτσιώτης, ο.π. σ. 25).

Η μελέτη του χώρου στην ανθρωπολογία και την αστική ανθρωπολογία

Το ενδιαφέρον για τα ζητήματα του χώρου στις κοινωνικές επιστήμες και ειδικά στην ανθρωπολογία αναθερμάνθηκε τη δεκαετία του 1990 (Low & Lawrence, 2003). Η θεωρητικοποίηση του χώρου από τους Γάλλους κοινωνικούς θεωρητικούς μέσα από την εστίαση στη δυναμική των χωρικών σχέσεων και το νόημα των καθημερινών χώρων και των καθημερινών πρακτικών επηρέασε και το έργο των ανθρωπολόγων (Low, 2014, σ. 19). Αντιλαμβανόμενοι ότι ο χώρος αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της κοινωνικοπολιτισμικής θεωρίας, οι ανθρωπολόγοι τοποθέτησαν στο προσκήνιο τις χωρικές διαστάσεις του πολιτισμού επιχειρώντας να ξανασκεφτούν και να επανα-εννοιολογήσουν την κατανόηση του πολιτισμού με χωρικούς όρους. Όπως αναφέρουν οι Low και Lawrence, η έμφαση στα χωρικά ζητήματα (spatial issues) έχει λειτουργήσει για τους ανθρωπολόγους αφενός απελευθερωτικά και αφετέρου ως μια πρόκληση με το να μελετήσουν πολιτισμικά φαινόμενα τα οποία δεν εντοπίζονται σε κάποια μακρινή, απομονωμένη περιοχή αλλά μας περιβάλλουν στις χώρες και τις πόλεις όπου ζούμε. Υπ’ αυτή την έννοια, εκείνη τη δεκαετία πραγματοποιείται μια δεύτερη “χωρική στροφή” στο ειδικότερο επιστημονικό

πεδίο της ανθρωπολογίας. Όπως αναφέρει ο Οικονόμου (2011) «οι περισσότερες σύγχρονες ανθρωπολογικές έρευνες επικεντρώνουν στη μελέτη των πολιτισμικών διαστάσεων της παραγωγής του χώρου και ιδιαίτερα στις αντιλήψεις και τις αναπαραστάσεις του χώρου που αποκαλούνται στη βιβλιογραφία “χωρικά νοήματα” ή “χωρικοί λόγοι”» (ο.π., 48). Οι χωρικοί λόγοι «ορίζονται ως σύνολο λόγων, εικόνων, αισθήσεων και πρακτικών μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι περιγράφουν, ερμηνεύουν, αξιολογούν, βιώνουν και φαντάζονται το χώρο της πόλης» (ο.π., σ.48) και θεωρείται ότι στο πλαίσιο της μελέτης παραγωγής του αστικού χώρου «αποτελούν τμήμα μιας ευρύτερης αστικής ιδεολογίας και γνώσης [...] ενός αστικού πολιτισμού που διαμορφώνεται ιστορικά και δίνει σε κάθε πόλη τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της» (ο.π., 48-49).

Παράλληλα τη δεκαετία 1990-2000, η αστική ανθρωπολογία βίωσε μια κρίση καθώς οι μέθοδοι της παραδοσιακής εθνογραφίας αμφισβητήθηκαν ως προς την επάρκεια τους για τη διαχείριση της πολυπλοκότητας των σύγχρονων πόλεων. Σύμφωνα με τη Low (2014) η αναγέννηση της αστικής ανθρωπολογίας προέκυψε μέσα από τη μελέτη των αστικών συστημάτων των ροών (π.χ. εργασίας) και των κοινωνικών δικτύων αλλά και την ενσωμάτωση προσεγγίσεων πολιτικής οικονομίας που αντλούσαν από τα πεδία της γεωγραφίας, την κοινωνιολογίας και των πολιτικών επιστημών. Τα παραπάνω συνέβαλαν στην ανάδυση της ανθρωπολογίας του χώρου και του τόπου, που εξετάζει τη πόλη στην υλική, χωρική και πολιτισμική της μορφή. Οι θεωρίες της διεθνικής και διατοπικής ανθρωπολογίας που προστέθηκαν στα παραπάνω, συνέβαλαν κρίσιμα στη εννοιολόγηση της πόλης ως ένα πλέγμα τοπικών και παγκόσμιων σχέσεων. Η αστική ανθρωπολογία διατήρησε τη χρήση του πολιτισμού ως θεωρητική κατασκευή αλλά ταυτόχρονα αμφισβήτησε την ουσιοκρατικοποιημένη φύση του και αποδόμησε την έννοια για να παράξει μια πιο ρευστή και σύνθετη σημασία. Την ίδια στιγμή η αστική εθνογραφία διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει ιστορικές, πολιτικές, οικονομικές καθώς και χωρικές αναλύσεις συνηγορώντας έτσι για μια ανθρωπολογία της πόλης πάρα στην πόλη.

Ως εκ τούτου το “αστικό” επανερμηνεύθηκε ως μια σειρά από διαδικασίες παρά ένα πλαίσιο και η υλική και χωρική του διάσταση ενσωματώθηκαν στη μελέτη των κοινωνικών σχέσεων. Η Low ορίζει την αστική εθνογραφία ως την πολιτισμική ανθρωπολογική μελέτη των πόλεων, των κατοίκων τους, των δικτύων, των συστημάτων και των περιβαλλόντων. Μια αστική εθνογραφία, προσφέρει ένα οικείο

βλέμμα στη ζωή της πόλης, μέσα από τα μάτια των κατοίκων της, όπως το παρατηρεί και το κατανοεί ο ανθρωπολόγος. Διαφέρει από τις άλλες μεθοδολογίες λόγω της έμφασης της σε αυτό που έχει χαρακτηριστεί ως “πυκνή περιγραφή”¹¹ και στην αφηγηματική ερμηνεία των πλούσιων λεπτομερειών της καθημερινής κοινωνικής ζωής (ο.π.).

Παραμένοντας στο ειδικότερο πεδίο της αστικής ανθρωπολογίας, η ίδια η Low εφάρμοσε αρχικά ένα διαλογικό μοντέλο βάσει του οποίου, διέκρινε την *κοινωνική παραγωγή* του χώρου και την *κοινωνική κατασκευή* του χώρου. Στην κοινωνική παραγωγή εντοπίζει όλους τους παράγοντες (κοινωνικούς, οικονομικούς, ιδεολογικούς και τεχνολογικούς) που συμβάλλουν ή επιδιώκουν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση του υλικού χώρου. Στην κοινωνική κατασκευή εντάσσει την φαινομενολογική και συμβολική εμπειρία του χώρου έτσι όπως διαμεσολαβείται από κοινωνικές διαδικασίες όπως οι ανταλλαγές, οι συγκρούσεις και ο έλεγχος. Υπό την έννοια της κοινωνικής κατασκευής του χώρου, εννοούνται οι κοινωνικοί, ψυχολογικοί και λειτουργικοί μετασχηματισμοί του χώρου όπως πραγματώνονται μέσα από τις κοινωνικές επαφές και ανταλλαγές των ανθρώπων, τις αναμνήσεις τους, τις αναπαραστάσεις και την καθημερινή χρήση του υλικού περιβάλλοντος, σε σκηνές και δράσεις που μεταφέρουν συμβολικό νόημα. Εντούτοις, αναγνωρίζει και στις δύο αυτές έννοιες την κοινωνική διάσταση, αφού αμφότερες πραγματώνονται μέσω κοινωνικών διαδικασιών και θεωρεί ότι η κατανόηση τους μας βοηθάει σε πολλές περιπτώσεις να αντιληφθούμε πώς διάφορες διαμάχες για το χώρο που συντελούνται σε τοπική κλίμακα, μπορούν να λειτουργήσουν αποκαλυπτικά για τα μεγαλύτερα ζητήματα που διακυβεύονται.

Επαναξιολογώντας όμως το μοντέλο αυτό, δεν το έκρινε ικανοποιητικά επαρκές, καθώς δεν συμπεριλαμβάνονταν δύο σημαντικές χωρικές διαστάσεις. Τη πρώτη την εντοπίζει στις έννοιες του *σώματος* και της *ομάδας* και την προσθέτει με τη διάσταση του *σωματοποιημένου χώρου* (embodied space)¹². Σύμφωνα με αυτή το άτομο εκλαμβάνεται το ίδιο ως ένα κινητό χωρικό πεδίο, μια χωροχρονική μονάδα με

11 Εθνογραφική μέθοδος που αποσκοπεί στην ανάδειξη των πολλαπλών νοημάτων και σημασιών που περικλείει η κοινωνική πραγματικότητα, μέσω της επάλληλης ανάλυσης των κοινωνικών φαινομένων, του πλαισίου όπου λαμβάνουν χώρα και της ερμηνείας τους. Τον όρο εισήγαγε ο Geertz (1973). Θησαυρός Ανθρωπιστικών Επιστημών ΔΥΑΣ, <https://humanitiesthesaurus.academyofathens.gr/dyas-resource/Concept/147>

12 Ο Ζαϊμάκης (2009) αντλώντας από το έργο της Law S., αποδίδει τον όρο embodied space ως “ενσωματωμένο χώρο”. Στην παρούσα εργασία επιλέγεται η απόδοση του όρου ως “σωματοποιημένος” όπως αναφέρεται στο Knox & Pinch, σ. 405, 576

αισθήματα, σκέψεις, προτιμήσεις, προθέσεις αλλά και ασύνειδες πολιτισμικές πρακτικές και αξίες, που δημιουργεί (creates) δυναμική για κοινωνικές σχέσεις, δίνει νόημα και μορφή και εντέλει μέσα από το σχεδιασμό της καθημερινής του κίνησης, παράγει τόπο και τοπίο. Η δεύτερη αφορά την προσθήκη της γλώσσας και των Λόγων (discourses)¹³ που επεκτείνουν την εννοιολόγηση της χωρικοποίησης του πολιτισμού κυρίως μέσα από την εξέταση των τρόπων με τον οποίο ο Λόγος και ειδικά μορφές ηγεμονικού Λόγου (π.χ. τα MME) χρησιμοποιούνται για να διαμορφώσουν το νόημα των πρακτικών και των χώρων (Low, 2009).

Σε μια διευρυμένη ανθρωπολογική θεώρηση του χώρου οι Low & Lawrence (2003) αναγνωρίζουν ακόμη πέρα από τους σωματοποιημένους χώρους (embodied spaces), τους *έμφυλους χώρους* (gendered spaces), τους *νοηματοδοτημένους* (inscribed spaces), τους *αμφισβητούμενους* (contested spaces), τους *διεθνικούς* (transnational spaces) και τέλος τις *χωρικές τακτικές/πρακτικές* (spatial tactics). Επισημαίνουν ότι οι παραπάνω κατηγορίες προσέγγισης του χώρου δεν είναι αυτοτελείς ούτε αλληλοαποκλειόμενες καθώς υπάρχει μια συνεχή αλληλεπικάλυψη των τρόπων με τους οποίους ορίζονται και θεωρητικοποιούνται τα κοινωνικοχωρικά ζητήματα (ο.π., σ. 1). Η παραπάνω θεώρηση κρίνεται ως εξαιρετικά χρήσιμη ακριβώς σε αυτή της διάσταση δηλαδή, όχι ως μια τυπολογία του χώρου αλλά ως εννοιολογικό εργαλείο που μας βοηθά αφενός να αντιληφθούμε τον χώρο στην κοινωνική και πολιτισμική ολότητα του και μας προσφέρει αφετέρου, κατεύθυνση εστίασης στο ειδικότερο θέμα που μας ενδιαφέρει να μελετήσουμε υπενθυμίζοντας μας ταυτόχρονα ότι είναι σε συνεχή και δυναμική σχέση με τα υπόλοιπα θεματικά πεδία.

Για παράδειγμα, στο γενικότερο πλαίσιο του ζητήματος των καλλιτεχνών του δρόμου, η έμφυλη διάσταση εντοπίζεται κυρίως στην υπο-αντιπροσώπηση των γυναικών καλλιτεχνών δρόμου. Όπως αναφέρει η Harrison-Pepper (1990) στο βιβλίο της -αποτέλεσμα της εκτεταμένης εθνογραφικής έρευνας που πραγματοποίησε σε πόλεις της Αμερικής καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980- η συντριπτική πλειοψηφία των καλλιτεχνών του δρόμου είναι άντρες. Οι γυναίκες συνήθως πράττουν καλλιτεχνικά σε ζευγάρι με κάποιον άντρα, σε ομάδες με άλλες γυναίκες ή σε μικτές ομάδες. Η ίδια αποδίδει αυτή τη διαπίστωση στο γεγονός ότι, οι γυναίκες-καλλιτέχνιδες του δρόμου είναι εκτεθειμένες σε πιθανή φυσική και λεκτική παρενόχληση από άνδρες που τις θεωρούν “εύκολη λεία” (1990, xiii). Τρείς δεκαετίες

¹³ Σύνολα αντιλήψεων ή αφηγήσεων που μοιράζονται οι άνθρωποι (Knox & Pinch, σ. 99)

μετέπειτα στις διαφορετικές χωροχρονικές και κοινωνικοπολιτισμικές συντεταγμένες του παρόντος εθνογραφικού παραδείγματος, η υπο-αντιπροσώπευση των γυναικών ανάμεσα στους καλλιτέχνες του δρόμου παρατηρείται επίσης. Η πτυχή αυτή του ζητήματος κρίνεται αξία σημασίας και αναφοράς αφού εγείρει ένα σημαντικό ερώτημα προς διερεύνηση, μολονότι μια τέτοια απόπειρα δεν επιχειρείται εδώ, καθώς υπερβαίνει το ειδικότερο ερευνητικό μας αντικείμενο.

Κεφάλαιο δεύτερο

Η τέχνη του δρόμου στο δημόσιο χώρο

Ο Δημόσιος Χώρος – Γενικά χαρακτηριστικά και ποιότητες

Ο δημόσιος χώρος μπορεί να οριστεί με ένα πλήθος τρόπων και συνήθως για τον προσδιορισμό του δίνεται έμφαση στο ιδιοκτησιακό καθεστώς και την προσβασιμότητα, αναδεικνύοντας τον κυρίαρχο δυϊσμό του χώρου σε δημόσιο και ιδιωτικό. Αυτή η προσέγγιση είναι χρήσιμη αλλά όπως επισημαίνει ο Πέττας (2018) μπορεί να μας «απομακρύνει από την εστίαση στις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται στο χώρο» (σ.20). Τους πόλους αυτού του σχήματος, δηλαδή το δημόσιο και ιδιωτικό, προτείνει να μην το περιορίσουμε στο επίπεδο του χώρου αλλά να αναγάγουμε τα χαρακτηριστικά αυτά στην ευρύτερη διάσταση της δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας. Όπως αναφέρει και μέσα από το παράδειγμα της βιωμένης εμπειρίας μας, στην ιδιωτική σφαίρα είμαστε πιο προστατευμένοι, πιο ασφαλείς, πλαισιωμένοι από άτομα και κοινωνικές σχέσεις που μας είναι γνώριμες. Αντιθέτως, στη δημόσια σφαίρα είμαστε εκτεθειμένοι σε άγνωστους προς εμάς ανθρώπους και κρινόμαστε στη βάση της δημόσιας συμπεριφοράς μας. Επιπλέον, στη σφαίρα αυτή είναι πιθανό το ενδεχόμενο να βρεθούμε σε πρωτόγνωρες και μη ελέγξιμες από εμάς καταστάσεις. Η επαφή μας και η αλληλεπίδραση μας με ξένους προς εμάς ανθρώπους δεν περιορίζεται στην έννοια του αγνώστου αλλά αφορά και αυτή του διαφορετικού. Υπ' αυτή την έννοια «ο δημόσιος χαρακτήρας ενός χώρου είναι ισχυρότερος όταν συναντάμε κυρίως αγνώστους και αυτοί οι άγνωστοι διαφέρουν σημαντικά από εμάς» (σ. 21).

Για τη Rosalyn Deutsche στην οποία παραπέμπει ο Ντάφλος (2015), «ο όρος “δημόσιο” ο οποίος προσδιορίζεται αντιθετικά ως προς τον όρο “ιδιωτικό” παρέχει αυτόματα δημοκρατικά συμφραζόμενα, κατευθύνοντας προς δημοκρατικές συνδηλώσεις και κερτημένα [...] τα οποία συνεπάγονται ανοικτές έννοιες για τους “πολίτες” όπως προσβασιμότητα, συμμετοχικότητα, συμπερίληψη και συνυπευθυνότητα. [...] Στο δημόσιο χώρο προβάλλονται τα πολιτικά δικαιώματα και οι συλλογικές πολιτικές και κοινωνικές διεκδικήσεις, ενώ παράλληλα αντιπροσωπεύει τον τρόπο ζωής, αποτελώντας δείκτη της “ποιότητας της ζωής” (σ. 194).

Σε αυτό το πλαίσιο θα λέγαμε ότι το αξίωμα σχετικά με μια ατμόσφαιρα ανεκτικότητας που χαρακτηρίζει την πόλη λόγω του στοιχείου της κοινωνικής και πολιτισμικής διαφορετικότητας, όπως επισημαίνει η Zukin (1995) δοκιμάζεται στην πράξη στο δημόσιο χώρο όπως π.χ. στα πάρκα και στο δρόμο αφού αυτούς τους ίδιους χώρους πρέπει να μοιραστούν άνθρωποι που βιώνουν τις ζωές τους με εμφανώς διαφορετικούς τρόπους (ο.π., viii).

Επίσης, οι καθημερινοί δημόσιοι χώροι νοούνται και στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, «όχι απλά ως υλικές οντότητες, αλλά ως μια σύνθεση κοινωνικών σχέσεων, ατομικών και συλλογικών πρακτικών και συμβολικών σημασιών [...] Από μια τέτοια οπτική, οι καθημερινοί χώροι της πόλης είναι δυναμικοί, ανοιχτοί και ρευστοί και όχι οριοθετημένοι, σταθεροί και στατικοί» όπως αναφέρουν οι Βαϊου - Καλαντίδης (2009, σ. 42).

Με μια περισσότερο ανθρωπολογική θεώρηση και στο πλαίσιο της έννοιας του αμφισβητούμενου χώρου όπως αναφέρει ο Σταυρίδης (2010) παραπέμποντας στους Hennaff & Strong, «ο δημόσιος χώρος είναι ο κατεξοχόν αμφισβητούμενος χώρος και μάλιστα υπό ένα συνεχές καθεστώς αμφισβήτησης αφού τα κριτήρια και τα δικαιώματα που ορίζουν τη χρήση του και το χαρακτήρα του είναι πάντα αντικείμενα αμφισβήτησης (ή διαπραγμάτευσης ή αναμέτρησης...)» (σ. 61).

Στο πεδίο του δρόμου: απαγορεύσεις, αντιστάσεις και ανταγωνισμοί

Ο δρόμος υποστηρίζει ο Barker (2009) συχνά αποτελεί μια συνεκδοχή για την πόλη καθ' αυτή και υπό το πρίσμα αυτό προσφέρει μια εννοιολογική ή/και εμπειρική σταθερά για μια διεπιστημονική συζήτηση σχετικά με τη δυναμική της σύγχρονης δημόσιας ζωής (σ. 155). Επίσης ως αντικείμενο μελέτης ο δρόμος είναι ελκυστικός όχι μόνο διότι είναι πιο εύκολος στην οριοθέτηση αλλά και γιατί παράγει και αναδεικνύει συνεχώς νέα αντικείμενα και κοινωνικούς σχηματισμούς που εξάπτουν την περιέργεια μας και μας ωθούν σε ερμηνευτικές πράξεις (ο.π., σ. 155).

Αν και ο δρόμος θεωρείται συνήθως ως ελεύθερος χώρος μια τέτοια οπτική συχνά παραβλέπει ότι είναι ένα πεδίο ρυθμιζόμενο από κανονιστικές διατάξεις (ειδικότερα των τοπικών αρχών) (Barker, ο.π.). Για πολλές πόλεις του δυτικού

κόσμου το φαινόμενο των καλλιτεχνών του δρόμου αποτελεί αντικείμενο ρυθμιστικών και κανονιστικών διατάξεων συνηθέστερα από τους τοπικούς φορείς διοίκησης της πόλης όπως τα δημοτικά συμβούλια. Για μητροπόλεις όπως το Λονδίνο αλλά και άλλες πόλεις της Μεγάλης Βρετανίας όπως π.χ. το Bath, οι καλλιτέχνες του δρόμου αποτελούν αναπόσπαστο συστατικό της ιδιαίτερης αστικής φυσιογνωμίας και κουλτούρας με ότι αυτό συνεπάγεται και για την τουριστική και κατ' επέκταση οικονομική διάσταση, αφού αθροίζεται στους πόλους έλξης της πόλης και της αποδίδει μια σειρά από θετικά χαρακτηριστικά όπως η ζωντάνια, η χαλαρή ατμόσφαιρα, η εύθυμη διάθεση κτλ (Simpson 2011).

Με πρωτοβουλία του “The Busking Project”¹⁴, μια online πλατφόρμα δικτύωσης και σύνδεσης των καλλιτεχνών του δρόμου μεταξύ τους που επιδιώκει να λειτουργήσει και ως μια ψηφιακή κοινότητα για τους καλλιτέχνες του χώρου με έμφαση επίσης στη συγκέντρωση και τη διάχυση πληροφορίας γύρω από την τέχνη του δρόμου, συντάχθηκε κατόπιν έρευνας μια αξιολογική συγκριτική μελέτη σε 34 πόλεις παγκοσμίως. Βασικός στόχος της μελέτης αυτής ήταν να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους οι αρμόδιοι κατά περίπτωση φορείς διαχειρίζονται την “τέχνη του δρόμου” στο πλαίσιο του δημόσιου χώρου.¹⁵ Τα αποτελέσματα έδειξαν σημαντική διαφοροποίηση από πόλη σε πόλη σχετικά με: α) τις αρχές, δημόσιες ή/και μη, που είναι αρμόδιες για το εν λόγω θέμα β) τα χαρακτηριστικά των ρυθμιστικών/κανονιστικών πλαισίων και συστημάτων αδειοδότησης και γ) την έμπρακτη εφαρμογή τους. Η ανάδειξη των ρυθμιστικών και άλλων κανόνων είναι ένα σημαντικό στοιχείο της έρευνας που αναιρεί και μια ίσως αβίαστη ταξινόμηση της καλλιτεχνικής εργασίας στο δρόμο ως άτυπης ή ανεπίσημης αφού αποδεικνύεται ότι σε πολλές περιπτώσεις ρυθμίζεται και μάλιστα με αυστηρά κριτήρια, πάντα σε συσχετισμό με την πολιτική και πολιτισμική αντιμετώπιση της τέχνης του δρόμου / busking, από τις τοπικές αρχές τόσο ως οικονομική πρακτική αλλά και ως κουλτούρα (2017).

Επίσης, στη σχετική του εθνογραφία ο Simpson (2011), επί της ουσίας εξετάζει το φαινόμενο των καλλιτεχνών του δρόμου με αφορμή και σε συνάρτηση με την τότε έντονη δημόσια συζήτηση που είχε προκύψει καθώς οι δημοτικές αρχές της

14 <https://busk.co/>

15 “The beat of the streets project” (2017). Διαθέσιμο στο: <https://busk.co/blog/busking-tips-tricks/busking-licenses-worldwide/>. Η μελέτη δεν συμπεριλαμβάνει κάποια ελληνική πόλη.

πόλης του Bath σκεφτόντουσαν να ενισχύσουν τον ρυθμιστικό κώδικα που ίσχυε εκείνη την περίοδο για τους καλλιτέχνες του δρόμου στην πόλη με πολύ πιο αυστηρά μέτρα, που περιλάμβαναν την χωρο/χρονική τοποθέτηση και οριοθέτησή τους στην πόλη αλλά και το ενδεχόμενο αδειοδότησής τους έπειτα από ποιοτική αξιολόγηση των καλλιτεχνικών τους δράσεων μέσω οντισιόν.

Τέτοιες ενέργειες προκαλούν ανησυχία καθώς συνιστούν απειλή για την ελευθερία του λόγου και την ελευθερία έκφρασης, την προσβασιμότητα και εν τέλει τη δημοκρατικότητα του δημόσιου χώρου ενώ αναφορικά με την πολιτιστική διάσταση, ενέχουν τον κίνδυνο της πολιτιστικής ομογενοποίησης και εμπορευματοποίησης. Στο πλαίσιο της συλλογικής δράσης για την περιφρούρηση της τέχνης του δρόμου από κατασταλτικές και εχθρικές πολιτικές, την ανάδειξη της ανάγκης συμπερίληψης των καλλιτεχνών στη διαδικασία λήψης αποφάσεων και παραγωγής καλών πρακτικών και εν τέλει στην ανάδειξη του θετικού αποτυπώματος της τέχνης του δρόμου στην πόλη και την ζωή σε αυτή, έχουν υλοποιηθεί πολύ σημαντικές εκστρατείες αντίδρασης, ευαισθητοποίησης και ενημέρωσης. Προς σε αυτές τις κατευθύνσεις λειτουργούν πλέον και πάρα πολλά δίκτυα, οργανώσεις, φορείς και συντονισμένες πρωτοβουλίες που προασπίζονται δυναμικά με διάφορους τρόπους την τέχνη του δρόμου (παραγωγή πολυμεσικών και ψηφιακών projects κτλ) (Bennett & McKay, 2019).

Στην περίπτωση της χώρας μας δεν υφίσταται νομικό ή κανονιστικό πλαίσιο αδειοδότησης για τους καλλιτέχνες του δρόμου σε αντίθεση με άλλες επαγγελματικές κατηγορίες (όπως π.χ. οι μικροπωλητές). Επίσης δεν υπάρχει ρυθμιστικό πλαίσιο που να αφορά τη δράση των καλλιτεχνών του δρόμου σε επίπεδο τοπικής αυτοδιοίκησης μέσω των κατά τόπους δημοτικών αρχών, κάτι που ισχύει και για την περίπτωση της Αθήνας. Η δράση και λειτουργία των καλλιτεχνών στο δρόμο, εμπίπτει στην ανάγκη τήρησης των γενικότερων (και συχνά αόριστων) κανονιστικών διατάξεων που αφορούν θέματα ηχητικής όχλησης, διατάραξης κοινής ησυχίας και κατάληψης δημοσίου χώρου, ενώ μέχρι πρόσφατα ήταν σε ισχύ το άρθρο 407 “περί επαιτείας” του Ποινικού Κώδικα βάσει ερμηνείας του οποίου μπορούσαν να συλληφθούν και να διωχθούν ποινικά οι καλλιτέχνες του δρόμου.¹⁶ Η κατάργηση του εν λόγω άρθρου

16 Το άρθρο 407 του Ποινικού Κώδικα, που καταργήθηκε προέβλεπε ότι "όποιος επαιτεί από φυγοπονία ή φιλοχρηματία ή κατά συνήθεια τιμωρείται με κράτηση έως έξι (6) μήνες ή με πρόστιμο έως τρεις χιλιάδες (3.000) ευρώ. Η χρηματική ποινή μπορεί να επιβληθεί και μαζί με την

έγινε πολύ πρόσφατα, το 2018, και ήταν αποτέλεσμα των εντονότατων αντιδράσεων και πιέσεων που προκλήθηκαν όταν στη βάση της εφαρμογής του, το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, συνελήφθη από τις αστυνομικές αρχές μια μουσικός του δρόμου στη Θεσσαλονίκη. Το γεγονός προκάλεσε την άμεση αντίδραση συντεχνιακών φορέων (Σύλλογος Μουσικών Βορείου Ελλάδος) και την έμπρακτη αντίδραση και υποστήριξη της ευρύτερης καλλιτεχνικής κοινότητας ανά την επικράτεια. Στην πόλη πραγματοποιήθηκαν εκδηλώσεις διαμαρτυρίας με σημαντική στήριξη από τους πολίτες. Η ανάδειξη του συγκεκριμένου συμβάντος από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και η μεγάλη δημοσιότητα που έλαβε, έθεσε το θέμα των καλλιτεχνών του δρόμου στο προσκήνιο της δημόσιας συζήτησης, έστω και μέσα απ' αυτή τη διάσταση.¹⁷ Πάντως, εντός σύντομου χρόνου και μετά από την κατάθεση σχετικής τροπολογίας στη βουλή, το άρθρο 407 του Ποινικού Κώδικα “περί επαιτείας” καταργήθηκε αυτούσιο με νομοθετική ρύθμιση,¹⁸ έχοντας στο μεταξύ δυσχεράνει τη ζωή και τη θέση πολλών ακόμη καλλιτεχνών του δρόμου.

Ο συνομιλητής μου ο Σ., καλλιτέχνης με περίπου οκτώ χρόνια συνεχούς παρουσίας στο δρόμο ασκώντας την τέχνη του μουσικού, μου δήλωσε χαρακτηριστικά ότι έχει καλύψει όλες τις πιθανές περιπτώσεις παραβάσεων αφού μέσα σε όλα αυτά τα χρόνια του έχουν αποδοθεί κατηγορίες για κατάληψη δημόσιου χώρου, διατάραξη κοινής ησυχίας αλλά και για φιλοχρηματία/επαιτεία/φυγοπονία, βάση του «νόμου του Μεταξά» όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε, ο οποίος καταργήθηκε πρόσφατα. Βέβαια σε κάθε περίπτωση, ακόμη και σε αυτή μηνυτήριας αναφοράς που εν τέλει έφτασε να εκδικαστεί, η τελική απόφαση ήταν αθωωτική για εκείνον που μου περιέγραψε το όλο περιστατικό με στωϊκότητα μεν αλλά και απογοήτευση αναλογιζόμενος την ταλαιπωρία και τη δαπάνη χρόνου, χρημάτων και ενέργειας προκειμένου να υπερασπιστεί τον εαυτό του εντός της δικαστικής αίθουσας.

Αντλώντας από τα εθνογραφικά παραδείγματα που αναφέραμε μέχρι στιγμής αλλά και από το δικό μας εμφανίζεται απολύτως ταιριαστή η διαπίστωση της

ποινή της κράτησης". <https://www.e-nomothesia.gr/law-news/kai-tupika-katargese-tou-arthrou-407-toy-poinikoy-kodika-gia-tin-epaiteia.html>

17 Ενδεικτικά: <https://www.kathimerini.gr/991548/gallery/epikairothta/ellada/o-manuchao-sto-pleyrotwn-moysikwn-toy-dromoy-se-diamartyria-sth-8essalonikh>

18 <https://www.e-nomothesia.gr/law-news/kai-tupika-katargese-tou-arthrou-407-toy-poinikoy-kodika-gia-tin-epaiteia.html>

Harrison-Pepper ότι, «Ένα σημαντικό κομμάτι της ιστορίας της τέχνης του δρόμου (street performance) βρίσκεται στους νόμους που την απαγορεύουν» (1990, σ. 22).

Η συγκεκριμένη διαπίστωση εμπεριέχει μια διάσταση που δεν μπορεί να παραβλεφτεί στην προσέγγιση της τέχνης του δρόμου.¹⁹ Εάν οι καλλιτέχνες του δρόμου είναι απαραίτητο να κατέχουν δεξιότητες αυτοσχεδιασμού και να τις εφαρμόζουν σε πολλαπλά επίπεδα, πρώτο και κυριότερο είναι να διαχειριστούν τη θέση τους μέσα στην πόλη και τους κανόνες λειτουργίας της. Στις περιπτώσεις πόλεων που υπάρχει έλλειψη αδειοδοτικού πλαισίου αφενός αλλά διάφορες άλλες κανονιστικές διατάξεις αφετέρου, σε αυτόν τον οριακό (liminal) χώρο οι σχέσεις μεταξύ των καλλιτεχνών και των εποπτευόντων αρχών ρυθμίζονται μέσα από άλλες διαδικασίες. Στην περίπτωση της Νέας Υόρκης π.χ. η Harrison-Pepper (ο.π.) παρατηρεί ότι συχνά αναπτύσσεται μια μορφή εκχειρίδας ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τις αρχές, ένας άγραφος νόμος σχετικά με το που επιτρέπεται και που δεν επιτρέπεται κάποιος να “παίζει”. Με τον τρόπο αυτό αφενός αποφεύγονται οι συγκρούσεις και αφετέρου δημιουργούνται, πάντα μέσα στο πλαίσιο αυτής της άτυπης διαδικασίας, οι επιτρεπόμενοι χώροι.

Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται και από το δικό μας εθνογραφικό παράδειγμα, αφού ο πεζόδρομος Διονυσίου Αεροπαγίτου -Αποστόλου Παύλου και λόγω των υπόλοιπων μορφολογικών του χαρακτηριστικών έχει εδραιωθεί ως κατεξοχήν τόπος συνάθροισης καλλιτεχνών του δρόμου. Από την άλλη είναι ένας από τους δρόμους με αρκετά έντονη παρουσία αστυνομικών οι οποίοι πραγματοποιούν συνεχείς περιπολίες αλλά με έναν τρόπο εμφανώς διακριτικό. Και ενώ την περίοδο της έρευνας, οι περιπολίες ήταν ακόμη πιο αυξημένες για την τήρηση των περιοριστικών μέτρων από τους πολίτες, ο πεζόδρομος εξακολουθούσε να φιλοξενεί σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών και φυσικά επισκέπτες. Κατά τη διάρκεια της παρουσίας μου στο πεδίο, δεν έτυχε να βρεθώ μπροστά σε περιστατικό ελέγχου, σύστασης ή άλλης ενέργειας από αστυνομική αρχή προς κάποιον καλλιτέχνη. Παρ’ όλα αυτά, σε μια από τις τελευταίες ερευνητικές μου επισκέψεις στο πεδίο και ενώ η χώρα και εν προκειμένω η Αθήνα βρισκόταν στη φάση του δεύτερου “λοκντάουν”, ξαφνιάστηκα από την απουσία οποιουδήποτε καλλιτέχνη κατά μήκος της Δ. Αεροπαγίτου. Χρειάστηκε να φτάσω μέχρι την Απ. Παύλου για να

¹⁹ Ενδεικτικό είναι ότι η παραπάνω διαπίστωση εντοπίζεται ως παράθεμα στην οικεία βιβλιογραφία τόσο στο άρθρο του Simpson (2011) όσο και στην έκθεση των Bennet & McKay (2019)

συναντήσω τον πρώτο καλλιτέχνη, τον πληροφορητή μου τον Γ., επίσης μουσικό. Όταν του μετέφερα την απορία μου, μου είπε ότι όπως άκουσε όταν έφτασε στο πεδίο, λίγο νωρίτερα είχαν εμφανιστεί στο χώρο «τα παιδιά με τα χάλκινα», μια ομάδα μουσικών με πνευστά και κρουστά που με την παρουσία τους και κυρίως τους ξεσηκωτικούς βαλκανικούς τους ήχους, δημιουργούν ιδιαίτερη αίσθηση, τραβώντας την προσοχή και το ενδιαφέρον του κόσμου. Στη συνθήκη του “λοκντάουν” μια αυθόρμητη συγκέντρωση κόσμου ακόμη και στον υπαίθριο χώρο του πεζοδρομίου δεν μπορούσε να περάσει απαρατήρητη, με αποτέλεσμα την άμεση κινητοποίηση των αρμόδιων για ανάγκη τήρησης των μέτρων. Όπως πάντως με πληροφόρησε ο συνομιλητής μου και πάλι οι σχετικές συστάσεις δεν γίνονται από τα κλιμάκια των ένστολων αστυνομικών με τις μηχανές, αλλά από υπαλλήλους της δημοτικής αστυνομίας με ποδήλατα που όπως μου περιέγραψε, σε κάποια άλλη φάση είχαν προσεγγίσει και τον ίδιο, ενημερώνοντας τον πως δεν μπορεί να βρίσκεται στο χώρο γιατί η «η ένδειξη σήμερα είναι κόκκινη».²⁰

Όπως γίνεται αντιληπτό το θέμα της αδειοδότησης εγείρει δύσκολα ζητήματα αλλά και η απουσία ρυθμιστικού πλαισίου από την άλλη, παράγει άλλα. Διότι όπως έχει γίνει κατανοητό, σχέσεις εξουσίας δεν εκπορεύονται μόνο μέσα από ένα κάθετο σχήμα των κυρίαρχων προς τους υπεξούσιους αλλά και σε οριζόντια βάση ανάμεσα σε μέλη της ίδια ομάδας. Στο παράδειγμα μας, οι σχέσεις αυτές εκφράζονται μέσα από το ζήτημα της διεκδίκησης του “πόστου”. Σε κάθε περιοχή που εντοπίζεται συνάθροιση καλλιτεχνών του δρόμου και δεν ορίζονται συγκεκριμένα πόστα βάσει σχετικής π.χ. ρύθμισης, η κατάληψη των πιο προνομιακών σημείων αποτελεί επίμαχο ζήτημα. Και αυτό γιατί η υλική σύνθεση και μορφολογία του χώρου κάνει κάποια πόστα πιο δημοφιλή ως σημεία που αναδεικνύουν την εκάστοτε καλλιτεχνική δράση και ευνοούν την προσέλκυση ή/και την παραμονή του “κοινού” και ως εκ τούτου την πιθανότητα για μεγαλύτερη είσπραξη. Εγείρεται έτσι ένας ανταγωνισμός για την κατάληψη του ιδανικού πόστου. Στην περίπτωση του δικού μας παραδείγματος, η διαχείριση του ζητήματος αυτού κατά κανόνα επιτυγχάνεται μέσα από τη συνεργασία των καλλιτεχνών και τη συναίνεσή τους προς την τήρηση κάποιων άγραφων κανόνων, ενός εθιμικού κώδικα που παράγεται και συνομολογείται μεταξύ τους. Σε

²⁰ Η αναφορά αυτή έχει να κάνει με την συστηματική τήρηση και κοινοποίηση των επιδημιολογικών δεδομένων δηλ. τα στατιστικά των κρουσμάτων της νόσου ανά περιοχές της επικράτειας, που εφαρμόζονταν την περίοδο εκείνη στο πλαίσιο των μέτρων ελέγχου της διασποράς της νόσου του κορωνοϊού – Covid 19. (Σημ. της γράφουσας)

αυτό, όπως μου εξηγεί ο συνομιλητής μου ο Σ. δεν υπάρχουν ιεραρχίες. Ο βασικός κανόνας είναι ότι το πόστο καταλαμβάνεται και κατοχυρώνεται απ' αυτόν που θα το "πιάσει" πρώτος. Στη βάση της θεμιτής πρακτικής, η κατοχύρωση δεν νοείται μέσω της τοποθέτησης π.χ. εξοπλισμού ή άλλου υλικού αλλά προϋποθέτει τη φυσική παρουσία του καλλιτέχνη και την αναμονή του εν ανάγκη στο σημείο. Στο ίδιο πλαίσιο, επιβάλλεται και ο σεβασμός στον συνάδελφο καλλιτέχνη μέσω της τήρησης των απαιτούμενων αποστάσεων, ειδικά για μουσικές δράσεις προκειμένου να μην καλύπτεται ο ήχος ενός μουσικού από τον ήχο κάποιου άλλου.

Ανταγωνισμοί για τον χώρο προκύπτουν όμως συχνά και ανάμεσα σε καλλιτέχνες και άλλους επιτηδευματίες του δρόμου όπως π.χ. μικροπωλητές. Αν και το επάγγελμα του μικροπωλητή υπόκειται σε αδειοδότηση, πολλές φορές δεν προσδιορίζεται συγκεκριμένο πόστο άσκησης της δραστηριότητας ή στην προσπάθεια να εξασφαλιστεί καλύτερο (και πιο επικερδές) πόστο, υιοθετούνται αθέμιτες πρακτικές όπως εκτενές άπλωμα των εμπορευμάτων στο χώρο ή τοποθέτηση πάνω σε δομικά υλικά του αστικού χώρου, (π.χ. παγκάκια, πεζούλια, κτιστά στηθαία) που γενικά είναι περιζήτητα από τους καλλιτέχνες του δρόμου καθώς δίνουν τη δυνατότητα στον κόσμο να καθίσει και άρα να παραμείνει για να απολαύσει π.χ. μια μουσική δράση που εκτυλίσσεται απέναντι. Πάντως οι συνομιλητές μου καλλιτέχνες συμφωνούν ότι οι άγραφοι αυτοί κανόνες είναι σεβαστοί και ως επί το πλείστον τηρούνται ανάμεσα στα μέλη της καλλιτεχνικής κοινότητας του πεζόδρομου, ενώ, όταν συμβαίνει να προκύπτει σχετική διαμάχη συνήθως επιχειρείται μια επί τόπου προσπάθεια διευθέτησης του ζητήματος μεταξύ των εμπλεκόμενων με επιδίωξη την αμοιβαία συνεννόηση χωρίς την παρέμβαση άλλων υποκειμένων.

Μολονότι ίσως να μην ασπάζονται όλοι την άποψη του Σ. πως «όποιος και αν είναι, (ο καλλιτέχνης του δρόμου) ακόμη και ένας που το κάνει καθαρά για το κέφι του, και όχι προς βιοπορισμό, πρέπει να γίνεται σεβαστός», ο δρόμος είναι πεδίο που ευνοεί την εφαρμογή δημοκρατικών διαδικασιών και μιας αίσθησης ισονομίας.

Εναλλακτικές Πρακτικές και δημοκρατικά συμφραζόμενα

Με αφορμή αυτή την επισήμανση των δημοκρατικών συμφραζομένων θα αναφερθούμε σε μια καταστατική παράμετρο των θεαμάτων του δρόμου και της καλλιτεχνικής πρακτικής σε αυτόν, που αφορά την οικονομική συνεισφορά. Η οικονομική ενίσχυση των καλλιτεχνών θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως είναι διπλά ελεύθερη: με όρους προαιρετικότητας (κανείς δεν σε υποχρεώνει να συνεισφέρεις και αυτό είναι κάτι που οι καλλιτέχνες το αποδέχονται ως de facto συνθήκη) και με όρους αποτίμησης (εσύ κρίνεις τι ποσό επιθυμείς να διαθέσεις). Υπ' αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εμπεριέχει και μια πολιτική διάσταση αφού αποτελεί μια ετερόδοξη προσέγγιση της οικονομικής συναλλαγής όπως την έχουμε αποδεχθεί στην κοινωνική και πολιτισμική μας πραγματικότητα.

Από μια μικρής κλίμακας εθνογραφική απόπειρα που είχε επιχειρηθεί στο πλαίσιο εκπόνησης εργασίας εξαμήνου με αντικείμενο την ανθρωπολογική προσέγγιση της πρακτικής της ελεύθερης οικονομικής συνεισφοράς σε καλλιτεχνικά θέαματα, (Βουρλιωτάκη, 2018) είχαν παραχθεί ιδιαίτερα χρήσιμα συμπεράσματα. Κομβικό εύρημα σε σχέση με την ερμηνεία και νοηματοδότηση της πρακτικής αυτής ήταν η διαπίστωση παραγωγής σχέσεων όπως αναλύεται μέσα από τις παρακάτω έννοιες και διαστάσεις:

Μέσα από τα λόγια των συνομιλητών μου, όταν τους ζητήθηκε να σχολιάσουν την πρακτική αυτή, δηλ. την ελεύθερη οικονομική συνεισφορά για κάποιο καλλιτεχνικό θέμα αναδύθηκε η έννοια της “δημοκρατικότητας”, αφού νοηματοδοτήθηκε από τα υποκείμενα ως μια εναλλακτική πρακτική που δεν αποκλείει, δεν διαφοροποιεί (π.χ. κοινωνικά ή ταξικά), δεν στιγματίζει και άρα σέβεται και θέτει επί ισότιμης βάσης θεατή και καλλιτέχνη, δημιουργώντας μια αντίστοιχα ισότιμη σχέση. Μια άλλη διάσταση που αναδείχθηκε κυρίως από τους καλλιτέχνες συνομιλητές, αφορά την ενσωμάτωση της οικονομικής συνεισφοράς στην ίδια την καλλιτεχνική πρακτική, ως αναπόσπαστο τμήμα της επιτελεστικής της διαδικασίας, γεγονός που συμπεριλαμβάνει τον θεατή με ένα τρόπο ενεργό αφού τον κάνει συμμετόχο, διαρρηγνύοντας έτσι με διπλό τρόπο την ψυχρή και απρόσωπη φύση της οικονομικής συναλλαγής. Επισημάνθηκε επίσης και η πολιτική διάσταση της πρακτικής αυτής, καθώς στηρίζεται στη βάση της αυτο-οργάνωσης και γενικότερα στην υιοθέτηση εναλλακτικών, ως προς την κυρίαρχη οικονομική

πρακτική, τρόπων και μεθόδων, στοιχεία που συνιστούν σαφή πολιτική θέση και προσέγγιση. Ο συνδυασμός των παραπάνω διαπιστώσεων αναδεικνύει πως μέσα από την εφαρμογή μιας συγκεκριμένης πρακτικής και τις πολλαπλές συνιστώσες της, παράγεται ένα κοινό πεδίο συσχέτισης μεταξύ των ανθρώπων που μπορεί να συμβάλει ακόμη και στη δημιουργία μιας διαφορετικής αντίληψης και συνείδησης για τον τρόπο που λειτουργούν και που μπορούν να λειτουργήσουν τα πράγματα γύρω μας.

Διαπιστώνεται έτσι, ότι η εγγύτητα ανάμεσα στους καλλιτέχνες του δρόμου και των θεατών/ακροατών τους δεν εντοπίζεται μόνο στην κοντινή φυσική παρουσία τους στο δημόσιο χώρο. Η εγγύτητα πραγματώνεται μέσα από τη δημιουργία και την παραγωγή νοημάτων και εν τέλει σχέσεων, οι οποίες ευνοούνται από το φαινόμενο που εξετάζουμε. Η παράμετρος αυτής της ετερόδοξης προσέγγισης της οικονομικής συναλλαγής είναι μια ακόμη βασική συνιστώσα των πολλαπλών οσμώσεων που πραγματοποιούνται στο χώρο δια μέσου αυτής της πρακτικής.

Στην εθνογραφία του σχετικά με τους μουσικούς στο δίκτυο του μετρό στο Μόντρεαλ, ο Wees (2017) διαπραγματεύεται την οικονομική πτυχή του ζητήματος μέσα από τις έννοιες της συνάντησης, της υλικότητας και του *δώρου* με άμεση αναφορά στη θεωρία του Marcell Mauss για το δώρο και τις μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής όπως την αποτύπωσε στο ομότιτλο έργο του που θεωρείται κλασσικό και για την ανθρωπολογία. Παρ' όλα αυτά, στηριζόμενος σε πολλές μαρτυρίες καλλιτεχνών του δρόμου, οι οποίοι ερμηνεύουν την πρακτική τους ως μια οικειοθελή προσφορά προς το κοινό που ενέχει το στοιχείο της ανταποδοτικότητας αλλά όχι απαραίτητα με οικονομικούς όρους, υποστηρίζει ότι η διαμεμβούμενη ανταλλαγή ακόμη και αν περιλαμβάνει χρηματικό αντίτιμο αναδεικνύει κυρίως (μέσα από τις μικρο-κοινωνικές στιγμές της συνάντησης, της ευχάριστης διάθεσης, της αμοιβαίας αναγνώρισης και εκτίμησης) την απόλυτη συνύφανση του κοινωνικού και του υλικού (ο.π., σ. 5-6). Επιπλέον, μέσα από το παράδειγμα του *κούλα* (kula) που κατέγραψε και ερμήνευσε ο M. Mauss, και δίνοντας έμφαση στην κυκλική φύση της ανταλλαγής, η οποία οφείλει να επαναλαμβάνεται προκειμένου να συνεχίσει να υφίσταται, ο Wees αντιλαμβάνεται την τέχνη του δρόμου ως μια διαδικασία συσχετισμών που μπορεί να παράξει νέες κατευθύνσεις υπόστασης, εμπλέκοντας κατά τη διαδικασία διαφορετικούς δρώντες παράγοντες, με απρόβλεπτους τρόπους. Επεκτείνοντας τον συλλογισμό του στην πρακτική της ανθρωπολογικής

εθνογραφίας, επιχειρεί έναν παραλληλισμό όπου αντιλαμβάνεται την προσπάθεια του ανθρωπολόγου αντίστοιχη με αυτή του καλλιτέχνη, υπό την έννοια ότι πρέπει να επιδιώκει τη συνάθροιση, τη συναρμογή των ποικίλων χαρακτηριστικών και δρώντων υποκειμένων (έμψυχων και άψυχων)²¹ που αναδύονται, «σε μια δημιουργική σύνθεση *μπρικολάζ* (bricolage),²² με κάποια μορφή ανθεκτικότητας» (ο.π. σ. 7), κάτι που αποτελεί και βασικό επιχείρημα της εν λόγω εθνογραφικής μελέτης. Το συγκεκριμένο επιχείρημα στοιχειοθετείται μέσα από την διαπραγμάτευση και άλλων όρων στο πλαίσιο της μελέτης των καλλιτεχνών του δρόμου, όπως π.χ. του *αυτοσχεδιασμού* (improvisation) και των *δημιουργικών τακτικών* (creative tactics).

Από την άλλη βέβαια, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι η πρακτική αυτή υπόκειται και σε αντιστάσεις. Οι άνθρωποι που απαρτίζουν το δυνητικό κοινό των καλλιτεχνών του δρόμου, μπορούν μόνο να υποθέσουν αν πίσω από τον κάθε καλλιτέχνη που θα συναντήσουν υπάρχει πρόθεση βιοπορισμού και αυτό με τη σειρά του επισύρει άλλα ζητήματα. Ένα απ' αυτά, έτσι όπως αποκαλύφθηκε από τις συζητήσεις με συνομιλητές μου, θεατές στο πεδίο, είναι οι έννοιες του επαγγελματισμού και της ποιότητας ως αναμενόμενα και πιθανώς αξιολογικά χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού θεάματος, παρά την προβληματική της υποκειμενικότητας των σχετικών κριτηρίων. Η σύγκλιση όμως αρκετών εκ των συνομιλητών μου στη θέση ότι, η ποιοτική αξιολόγηση ενός καλλιτεχνικού θεάματος θα κρίνει σημαντικά το εάν θα ενισχύσουν οικονομικά τον καλλιτέχνη, υποδεικνύει ότι η σχέση αυτή δεν διαπνέεται απαραίτητα από τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως επίσης δεν εφαρμόζεται απαραίτητα στη βάση ενδεχόμενων αισθημάτων φιλανθρωπίας ή ελεημοσύνης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε από μια συνομιλήτρια μου «Είναι γενναία ψυχή (σημ. κάποιος που εκτίθεται και πράττει καλλιτεχνικά στο δρόμο) και το ενισχύουμε, αλλά δεν χρειάζεται να δώσουμε και τα ευρώ μας».

²¹ Η παρενθετική σημείωση της γράφουσας

²² Στις τέχνες, ως *bricolage* νοείται η κατασκευή ή η δημιουργία ενός έργου από ένα ευρύ φάσμα πραγμάτων που τυχαίνει να είναι διαθέσιμα ή ένα έργο που κατασκευάζεται χρησιμοποιώντας μικτά μέσα. Ο όρος *bricolage* έχει επίσης χρησιμοποιηθεί σε πολλούς άλλους τομείς, όπως η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η κριτική θεωρία, η εκπαίδευση κ.α. βλ.: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bricolage>

Κεφάλαιο τρίτο

Μετασχηματιστικές δυνάμεις και διαδικασίες

Κοινωνικότητα και το δικαίωμα στην πόλη

«Στο εξής, το κέντρο της πόλης θα προσφέρει στους ανθρώπους της πόλης την κίνηση, το απρόοπτο, το πιθανό και τις συναντήσεις. Θα είναι το “αυθόρμητο θέατρο”, ή δεν θα είναι τίποτα».

(Henri Lefebvre (1968/2006), *Δικαίωμα στην Πόλη*, σελ. 173)

Ο συσχετισμός των θεαμάτων και της τέχνης του δρόμου είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την προαγωγή της κοινωνικότητας και της ευφορίας και την παραγωγή κοινωνικών σχέσεων ακόμη και εάν είναι εφήμερες και σύντομες (Simpson 2011). Επίσης σύμφωνα με τον Barker ο ίδιος ο δρόμος ευνοεί μια «χαλαρή» κοινωνικότητα που συνεισφέρει στην εδραίωση μιας αίσθησης του ανήκειν και της κοινότητας (2009, σ. 157).

Ο Simpson (ο.π.) αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος του εθνογραφικού του παραδείγματος, προκειμένου να περιγράψει το χτίσιμο μιας τέτοιας σκηνής μέσα από την περιγραφή της ενθουσιώδους αντίδρασης ενός μικρού παιδιού απέναντι σε έναν μουσικό του δρόμου. Καθώς το συνοδευόμενο από τον πατέρα του παιδάκι, παρακινημένο από τη ζωντανή μουσική που άκουγε άρχισε να εμπλέκεται με τη δράση αυτή όλο και πιο ζωντανά, με αυθόρμητες κινήσεις του σώματός του, με παλαμάκια, στρεφόμενο με πλατύ χαμόγελο και έκδηλη χαρά προς τον πατέρα του, ενέπλεξε πρώτα τον ίδιο σε μια πιο συμμετοχική διαδικασία (όπου και εκείνος χαμήλωσε και συνόδευε με παλαμάκια τον χορό του παιδιού του) αλλά και τους περαστικούς που παρακινημένοι από το θέαμα του μικρού αγοριού και τις αυθόρμητες εκδηλώσεις χαράς του, άρχισαν να μαζεύονται όλο και περισσότεροι, γύρω από τον μουσικό. Σε μια ατμόσφαιρα όπου κυριαρχούσαν τα χαμόγελα και η καλή διάθεση κάποιοι έπιασαν κουβέντα με τον πατέρα του παιδιού, στην οποία εκείνος ανταποκρίθηκε. Ο Simpson μέσα από το περιστατικό που παρακολούθησε αναγνωρίζει αφενός την ξεκάθαρη συν-αισθηματική (affective) ενέργεια που αναδύθηκε ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το παιδί και αφετέρου πως αυτή δημιούργησε τη βάση για μια αλληλεπίδραση μεταξύ αγνώστων που ενδεχομένως να μην είχε πραγματοποιηθεί διαφορετικά. Παραπέμποντας στην Tanenbaum (1995),

επισημαίνει ότι τέτοιες στιγμές «μεταβατικής κοινότητας» επιστούν την προσοχή στην αξία που έχουν πρακτικές όπως η τέχνη του δρόμου, ευνοώντας στιγμές επαφής μεταξύ αγνώστων και παράγοντας μια φιλική και απολαυστική μορφή του δημόσιου χώρου (2011, σ. 423).

Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας παρατήρησης μου στον πεζόδρομο της Δ. Αεροπαγίτου υπήρξα μάρτυρας ανάλογων στιγμών που η δράση κάποιων μουσικών του δρόμου και το ρεπερτόριο τους, συνέβαλε στην παραγωγή ενός ευφορικού κλίματος το οποίο με τη σειρά του οδηγούσε σε αυθόρμητες εκδηλώσεις κοινωνικότητας με χαρακτηριστικότερη το χορό. Σε μια περίπτωση ένα σημείο του πεζόδρομου έγινε αυτοσχέδια πίστα χορού με συμμετοχή αγνώστων μεταξύ τους ανθρώπων ενώ αρκετός κόσμος συμμετείχε σε ένα δεύτερο επίπεδο δράσης, πλαισιώνοντας ημι-κυκλικά τους χορευτές, κουβεντιάζοντας και γελώντας, απαθανατίζοντας τα τεκταινόμενα με τα κινητά τους τηλέφωνα, χειροκροτώντας και επευφημώντας με τη λήξη του χορού. Σε άλλες περιπτώσεις, παρατήρησα ζευγάρια, παρέες αλλά και μεμονωμένα άτομα να παρασύρονται σε χορευτικές φιγούρες ή λίκνισμα στο ρυθμό της μουσικής ενώ το κοινό τραγούδισμα ήταν μια από τις συνηθέστερες αυθόρμητες αντιδράσεις των θεατών των μουσικών εκδηλώσεων στον πεζόδρομο.

Σχέσεις βέβαια, δημιουργούνται και αναπτύσσονται μέσα από τη δυναμική του δρόμου μεταξύ και των ίδιων των καλλιτεχνών αλλά και ανθρώπων από το κοινό που είτε παρακινούνται είτε παίρνουν πρωτοβουλία να συμπράξουν καλλιτεχνικά με τους μουσικούς. Σε μια περίπτωση καθώς βρισκόμουν στο πεδίο παρακολουθώντας έναν μουσικό που έπαιζε με την κιθάρα του και ερμήνευε τραγούδια από το σύγχρονο ελληνικό ρεπερτόριο, σε μια του παύση, μια κοπέλα από το «κοινό» σηκώθηκε, τον προσέγγισε και αφού αντάλλαξαν κάποιες λίγες κουβέντες, έβγαλε από το σακίδιο της ένα ζευγάρι ζίλιες και για τα επόμενα δύο, τρία κομμάτια, τον συνόδεψε στο τραγούδι του, παίζοντας τα κρουστά της και κάνοντας δεύτερη φωνή.

Τους Γ. και Μ., μουσικούς στον πεζόδρομο και μετέπειτα συνομιλητές μου, τους συνάντησα τη μέρα που και οι ίδιοι είχαν μόλις γνωριστεί και είχαν αποφασίσει να συμπράξουν καλλιτεχνικά “τζαμάροντας”, όπως λέγεται στη μουσική πρακτική, παίζοντας δηλαδή μαζί και δημιουργώντας έναν ενδιαφέροντα, τόσο μουσικά όσο και κοινωνικά, αυτοσχεδιασμό. Όπως μου εξήγησαν οι συνομιλητές μου αργότερα στις

συνεντεύξεις, περιπτώσεις σαν κι αυτές είναι αρκετά συνήθεις και φυσικά ευνοούν και ενισχύουν πέρα από την καλλιτεχνική δημιουργία, και την αίσθηση του ανήκειν σε μια κοινότητα. Πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του καλλιτέχνη συνομιλητή μου, Σ. Από την πρώτη φορά που τον παρατήρησα στο πεδίο διαπίστωσα ότι έκανε τη διαφορά καθώς ήταν από τους καλλιτέχνες που είχε ιδιαίτερη απεύθυνση στο κοινό: αφηγούνταν πολλές φορές την ιστορία των τραγουδιών με αναφορά στους δημιουργούς του, ζητούσε από τους θεατές/ακροατές που τον παρακολουθούσαν να προτείνουν τραγούδια που θα ήθελαν να ακούσουν ή/και τους παρότρυνε να εκφράσουν την επιδοκιμασία τους στις καλλιτέχνιδες που τον συνόδευαν στο τραγούδι, καθώς εκείνος κρατάει τον υποστηρικτικό όπως λέει ρόλο του πιανίστα και της δεύτερης φωνής. Το σημαντικότερο όμως, είναι ότι παρότρυνε όποιον άνθρωπο από το κοινό ήθελε να συμμετέχει πιο ενεργά παραχωρώντας του τη θέση του στο πιάνο ή δίνοντας το μικρόφωνο για να τραγουδήσει, αρκετές φορές και τα δύο. Ως αποτέλεσμα και όπως διευκρινίστηκε και αργότερα κατά τη συζήτηση μας, μέσα από αυτή την πρακτική, προέκυψαν ακόμη και συνεργασίες άλλες πιο βραχύβιες και άλλες πιο σταθερές, όλες όμως *επί τόπου*, ενώ καλλιτέχνες (μουσικοί και τραγουδιστές) είχαν την ευκαιρία να δείξουν το ταλέντο τους και να εκφραστούν καλλιτεχνικά στην ιδιότυπη αυτή σκηνή του δρόμου. Άλλωστε όπως μου ανέφερε ο συνομιλητής μου, πολλές φορές, πριν την πανδημία και τις περιορισμούς που επέβαλλε, το μουσικό πρόγραμμα του στον πεζόδρομο, ολοκληρώνονταν χορωδιακά, με τον κόσμο να τον πλαισιώνει στο τραγούδι γνωστών και αγαπημένων συνθέσεων δημιουργώντας όλοι μαζί «κάτι βραδιές μαγικές» όπως τις χαρακτηρίζει με τα δικά του λόγια.

Συνθήκες σαν αυτές που περιγράφηκαν αποδίδουν παραστατικά τη δυναμική εννοιών όπως η συμμετοχικότητα και η κοινωνικότητα έτσι όπως αναδύονται σε σχέση με το φαινόμενο των καλλιτεχνών του δρόμου και την αντίστοιχη τέχνη. Δυνάμεις σαν και αυτές λειτουργούν μετασχηματιστικά αναφορικά και με τον χώρο αλλά και την εμπειρία βίωσης της πόλης και σε αυτή τους τη δυναμική εντοπίζονται συνδέσεις με τη ριζοσπαστική θεώρηση αλλά και το όραμα του Lefebvre (1968/2006) για την πόλη, στην οποία κομβικό ρόλο διαδραματίζει η διάκριση της “πόλης – προϊόν” από “την πόλη – έργο”. Στη βάση αυτής της προσέγγισης η “πόλη – έργο” θα παράγεται συλλογικά από τους κατοίκους της και δεν θα καταναλώνεται απλώς ως προσφερόμενο προϊόν. Ο Lefebvre ανέπτυξε τον στοχασμό του,

θεωρητικό αλλά και πολιτικό μέσα από τη διαπίστωση ότι η σύγχρονη πόλη έχει αλλοτριωθεί από τις δυνάμεις του βιομηχανικού καπιταλισμού που έχουν υποβιβάσει και την ίδια, σε ένα υλικό μέσο για την οργάνωση της παραγωγής, τον έλεγχο της καθημερινής ζωής και την κατανάλωση των προϊόντων. Μια πόλη δηλαδή, υποδουλωμένη στις αναγκαιότητες του συστήματος και σε ανάγκες κατευθυνόμενες μάλλον, παρά τις εγγενείς στην κοινωνία της πόλης ανάγκες, οι οποίες όπως γράφει,

έχουν ανθρωπολογική βάση: αντιθετικές και συμπληρωματικές, περιλαμβάνουν την ανάγκη της ασφάλειας αλλά και της διαφυγής, την ανάγκη της σιγουριάς αλλά και της περιπέτειας, της ανάγκη οργάνωσης της δουλειάς αλλά και την ανάγκη παιχνιδιού, τις ανάγκες πρόβλεψης και απρόοπτου, ενότητας και ποικιλίας, απομόνωσης και επαφής, ανταλλαγών και επενδύσεων, ανεξαρτησίας (βλέπε μοναξιάς) και επικοινωνίας, αμεσότητας και μακροπρόθεσμης προοπτικής. Το ανθρώπινο ον έχει ανάγκη να συσσωρεύει ενέργεια όσο και να την ξοδεύει, ακόμη και να την σπαταλά στο παιχνίδι. Έχει ανάγκη να βλέπει, να ακούει, να εγγίζει, να γεύεται και την ανάγκη να συνενώνει τις αισθήσεις αυτές σε έναν “κόσμο”. Στις παραπάνω κοινωνικά επεξεργασμένες ανθρωπολογικές ανάγκες [...] προσθέτονται και ανάγκες ιδιότυπες, τις οποίες δεν ικανοποιούν οι εμπορικοί και πολιτισμικοί εξοπλισμοί που προβλέπον, λιγότερο οι περισσότεροι φειδωλά οι πολεοδόμοι. Πρόκειται για την ανάγκη δημιουργικής δραστηριότητας, ανάγκη έργου (όχι μόνο προϊόντων και καταναλώσιμων υλικών αγαθών), για τις ανάγκες πληροφόρησης, συμβολισμού, φαντασίας, για την ανάγκη δραστηριοτήτων αναψυχής. Μέσα σε τούτες τις εξειδικευμένες ανάγκες ζει και επιζητεί μια θεμελιώδης επιθυμία: δικές της εκδηλώσεις και στιγμές είναι το παιχνίδι, η σεξουαλικότητα, οι σωματικές δραστηριότητες όπως ο αθλητισμός, η δημιουργική δραστηριότητα, η τέχνη και η γνώση που ξεπερνούν λίγο-πολύ τον κατακερματισμό της δουλειάς. (Lefebvre 2006/1968, σ. 135-136).

Ο Lefebvre συνοψίζει το όραμα του για την πόλη γράφοντας : «Η πόλη, [...] δεν έχει νόημα, παρά μόνο σαν έργο, σκοπός, τόπος ελεύθερης απόλαυσης, τομέας της αξίας χρήσης.» (1968/2006, σ. 105). Μια τέτοια πόλη, σημειώνει ο Σταυρίδης (2006) συνοψίζοντας το στοχασμό του Lefebvre, είναι απαραίτητη προκειμένου να μπορέσει να αναπτυχθεί ουσιαστικά το δικαίωμα στην πόλη δηλαδή όχι απλώς ως μια διατύπωση του αιτήματος για γενικευμένη προσβασιμότητα στα αγαθά και τις υπηρεσίες που η πόλη προσφέρει, αλλά ως μια διαδικασία εκδίπλωσης της ανθρώπινης χειραφέτησης σε μια διαφορετική κοινωνία πόλης, σε μια εντέλει διαφορετική αστική συνθήκη.

Η αισθητηριακότητα και τα “ηχοτοπία”

Ο Borer (2013) επιχειρεί να καταδείξει τη σημασία προσέγγισης της ζωής στην πόλη με όρους εμπειρίας και αισθητηριακότητας μιας και το περιβάλλον της πόλης συνιστά δίχως αμφιβολία, ένα πυκνό αισθητηριακά περιβάλλον. Τα αισθητηριακά αυτά ερεθίσματα ερμηνεύονται και ακολούθως επενδύονται με μια σειρά από συμβολικά νοήματα. Οι πολιτισμικοί μηχανισμοί ερμηνείας των αισθητηριακών ερεθισμάτων διαμορφώνουν τις καθημερινές πρακτικές και διαδράσεις στο δημόσιο χώρο της πόλης αλλά τους τρόπους σύνδεσης των ανθρώπων με τους χώρους και τους τόπους (ο.π. σ. 966). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στόχος είναι να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους πολιτισμικά ενσωματωμένα και ενσώματα υποκείμενα χρησιμοποιούν τις αισθήσεις τους για να νοηματοδοτήσουν τις πόλεις όπου ζουν, εργάζονται και παίζουν (ο.π. 966).

Σύμφωνα με τον Borer (2013), η κοινωνιολογία της αστικής εμπειρίας οφείλει την επιστημολογική της εδραίωση στον θεωρητικό στοχασμό και το έργο του George Simmel ο οποίος στην ανάδυση της σύγχρονης πόλης διέκρινε μια παράλληλη ανάδυση μιας νέας, μοντέρνας συνειδητότητας που χαρακτηρίζονταν από ταχείς ρυθμούς συναντήσεων με αγνώστους και μια πλημμυρίδα αισθητηριακών ερεθισμάτων. Στόχος του Simmel δεν ήταν να εδραιώσει μια νέα επιστημονική κατεύθυνση αλλά να καταδείξει τη σπουδαιότητα μιας κοινωνιολογίας βασισμένης στην αλληλεπίδραση και τις εμπειρίες και να αναζητήσει τις σημασίες που οι αμοιβαίες αισθητηριακές προσλήψεις και επιρροές έχουν για την κοινωνική ζωή των ανθρώπων, την συνύπαρξη και τη συνεργασία τους αλλά και τις αντιθέσεις τους. Ο W. Benjamin που είχε επηρεαστεί από τη σκέψη του Simmel αναγνώρισε επίσης τον αστισμό ως σωματική και αισθητηριακή εμπειρία. Η εμβληματική φιγούρα του Benjamin ο flaneur, (1955/1994) διαβάσει την πόλη σαν κείμενο παρ' όλα αυτά αντιστέκεται στις αισθητηριακές παροχές της πόλης.

Σε αυτή την αισθητηριακή προσέγγιση και σε σχέση με την ειδικότερη συμβολή των μουσικών καλλιτεχνών του δρόμου κεντρική θέση έχει η έννοια του “ηχοτοπίου”. Όπως αναφέρει ο Πανόπουλος, (2005, 2010) την έννοια του “ηχοτοπίου” (soundscape) εισηγήθηκε ο Καναδός συνθέτης και θεωρητικός R. Murray Schafer. Το ηχοτοπίο «συνδέει σε ένα ενιαίο, συνθετικό πλαίσιο, αφενός ηχητικά στοιχεία καθαυτά και αφετέρου την πρόσληψη και την κατανόηση αυτών

των στοιχείων σε ένα πολιτισμικό σύστημα. Το κάθε ηχοτοπίο είναι δημιούργημα των ανθρώπων που το συγκροτούν τη στιγμή ακριβώς που το προσλαμβάνουν ή το δημιουργούν» (2010, σ. 167 & 2005, σ. 218-219). Στην ίδια πηγή και σύμφωνα με τον Chuengsatiasup στον οποίο παραπέμπει ο Πανόπουλος επισημαίνεται και η διάσταση της “ηχητικής ενέργειας”. Όπως μπορούμε να αντιληφθούμε, ο ήχος συνιστά ενέργεια με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως η ξαφνική έναρξη και παύση του, η αίσθηση της δόνησης που μπορεί να προκαλέσει και η ιδιότητα να διαπερνά φυσικά εμπόδια (2005, σ. 233). Η πρόσληψη του ήχου, η βίωσή του και η ερμηνεία του εντός του αστικού περιβάλλοντος ως ενέργεια, κρίνεται σημαντική καθώς μας οδηγεί στο πώς αισθανόμαστε την πόλη μέσα από μια πρακτική που κλονίζει την πρωτοκαθεδρία της όρασης επί των άλλων αισθήσεων.

Οι καλλιτέχνες του δρόμου μετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση του αστικού ηχοτοπίου, με χαρακτηριστικότερους τρόπους την άμεση παραγωγή ήχου (μουσική, τραγούδι, φωνή, πρόζα) όσο και την έμμεση (χειροκρότημα, σφυρίγματα, επευφημισμούς) που παράγεται από το κοινό σε ανταπόκριση. Από την άλλη, οι καλλιτέχνες του δρόμου και εν προκειμένω οι μουσικοί μιας και εστιάζουμε σε αυτούς, δεν παράγουν ήχο “εν κενώ”.²³ Παρεμβαίνουν σε, και αναδιαμορφώνουν διαρκώς τα παραγόμενα και μεταλλασσόμενα ηχοτοπία που μπορούν να αναλυθούν στη βοή του διερχόμενου πλήθους, τα βήματα, τις ομιλίες των περαστικών, τις φωνές των παιδιών, τα γαβγίσματα των δεσποζόμενων αλλά και αδέσποτων σκύλων ειδικά όταν ξεσπούν “σκυλοκαβγάδες”, τις φωνές των ανθρώπων για να επιλύσουν τις διαφορές ή να νουθετήσουν τους κηδεμονευόμενους (είτε κατοικίδια είτε και παιδιά), τον θόρυβο των μηχανών των εξαιρούμενων διερχόμενων αυτοκινήτων (περιπολικά, ασθενοφόρα) και δικύκλων (αστυνομικών αλλά και ιδιωτικών), τους λογής θορύβους από τη διέλευση άλλων μέσων πάνω στο δαπεδόστρωμα, σύνθεση κυβόλιθων και μαρμάρινων πλακών όπως ποδήλατα, ηλεκτρικά και συμβατικά πατίνια και διάφορα άλλα τροχήλατα αντικείμενα.²⁴ Στο βασικό φυσικό πεδίο της έρευνας μας, τον

²³ Και φυσικά δεν είναι οι μόνοι που παράγουν μουσικό ήχο. Στη διάρκεια της έρευνας μου «ξεγελάστηκα» δύο φορές από μουσική που ακουγόταν κάπου μακριά και ενώ βάδιζα προς την κατεύθυνση του ήχου, πιστεύοντας ότι πλησιάζω σε κάποιο μουσικό δρώμενο, αντιλήφθηκα ότι η μουσική πλησίαζε εμένα· ήταν νεαρά άτομα που βολτάρανε στον πεζόδρομο έχοντας ανά χείρας ασύρματο φορητό ηχείο που αναπαρήγαγε τη μουσική της προτίμησής τους, δημιουργώντας έτσι το δικό τους προσωπικό ηχοτοπίο, μέσα στο ετεροκαθοριζόμενο ηχητικό περιβάλλον. βλ. Πανόπουλος (2010) σ. 234.

²⁴ Όλο αυτό το συνονθύλευμα ήχων αποτυπώθηκε και στις ηχογραφημένες συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στο πεδίο. Κατά τη διαδικασία της απομαγνητοφώνησης αποκαλύφθηκε ότι ο

πεζόδρομο της Δ. Αεροπαγίτου ένα βράδυ που υπήρχε μεγάλη πυκνότητα καλλιτεχνών, κυρίως μουσικών, αλλά και παρουσία πολυάριθμου κόσμου η περιδιάβαση του δρόμου συνιστούσε ταυτόχρονα έξοδο από και είσοδο σε μικρότερα, εναλλασσόμενα “ηχοτοπία” καθώς άλλαζε διαδοχικά η εγγύτητα από τον ένα στον άλλο καλλιτέχνη. Φυσικοί παράγοντες όπως το ενισχυμένο καλοκαιρινό αεράκι, συντελούσαν σε ένα ηχητικό κολάζ εναλλασσόμενων και αλληλοκαλυπτόμενων ήχων, μια ηχητική πολυφωνία και παραφωνία που ενσωμάτωνε όλους τους παραγόμενους ήχους (έντεχνους και άτεχνους) και έκανε αντιληπτή την πυκνότητα π.χ. των καλλιτεχνών στο δρόμο μέσω της ακουστικότητας, με τρόπο σχεδόν εφάμιλλο μιας οπτικής καταμέτρησής τους.

Κυρίως όμως η παρουσία ή η απουσία καλλιτεχνών και άλλων περφόρμερ στον δρόμο και τους δημόσιους χώρους της πόλης, μετασχηματίζει την εμπειρία μας μέσω των πολλαπλών και σύνθετων αισθητηριακών ερεθισμάτων που προκύπτουν ή απουσιάζουν και την αντίδραση μας ως προς αυτή την παρουσία ή απουσία. Σύμφωνα με την ερμηνεία του συνομιλητή μου Παναγιώτη, η ηχητική επένδυση που προκαλείται από τη μουσική στον πεζόδρομο της Δ. Αεροπαγίτου, «δίνει ένα *ambience* (sic) στη βόλτα. Δίνει το κάτι παραπάνω, από το να είναι απλά μια βόλτα».

Οι Doughty & Lagerqvist (2016) στο εθνογραφικό τους παράδειγμα επιχειρούν να εντοπίσουν το ρόλο ειδικά της μουσικής του δρόμου στην ανάδειξη αισθηματικών και συν-αισθηματικών ποιοτήτων του δημόσιου χώρου με σκοπό την τεκμηρίωση μιας πιθανής ηθικής δυναμικής του ήχου στο δημόσιο χώρο. Αντλώντας από το εγχείρημα τους θα σταθούμε στη διαπίστωση τους ότι «η συν-αισθηματική δύναμη του ήχου εντοπίζεται στη δυναμική που έχει να μας κάνει να αισθανθούμε και να λειτουργήσουμε διαφορετικά» (ο.π., σ. 66)

Στην κουβέντα μας η συνομιλήτρια μου Κατερίνα μου λέει: «Παρατηρώ ότι άπαξ και παιχτούν τραγούδια που ξέρω δεν υπάρχει περίπτωση να συγκεντρωθώ στη συζήτηση... απλά δεν μπορώ και θα αρχίσω να τραγουδάω..» Αναφέροντας μου ένα περιστατικό που είχαν καθίσει με μια φίλη της απέναντι από ένα μουσικό που έπαιζε κρητική μουσική και σε κάποια στιγμή έπαιξε τον “Ερωτόκριτο”, λέει

λόγος των συνομιλητών μου ήταν ένα μόνο από τα ακούσματα ενός πολυσύνθετου ηχητικού τοπίου το οποίο ξαναζωντάνευε μέσα από την αναπαραγωγή αναδεικνύοντας ήχους που τη στιγμή της καταγραφής είχαν περάσει απαρατήρητοι.

χαρακτηριστικά: «Δεν μπορούσα να συγκρατηθώ. Σηκώθηκα πάνω να κάνω ότι χορεύω. Απλά δεν μπορούσα να συγκρατηθώ άλλο».

Επιτελέσεις και αναπαραστάσεις

«Ο καλλιτέχνης πρέπει να λαξεύσει το μέρος [...]

Ο δρόμος δεν είναι θεατρική σκηνή, ο καλλιτέχνης πρέπει να εδραιωθεί εκεί,
να υπερασπιστεί τον εαυτό του εκεί.

Πρέπει να χτιστεί ένα φανταστικό θέατρο».

Philippe Petit

(όπως παρατίθεται από την Harrison-Pepper, 1990, σ. 42)

Όταν παρατήρησα για πρώτη φορά τον καλλιτέχνη συνομιλητή μου Σ. στον πεζόδρομο της Δ. Αεροπαγίτου, λαμβάνοντας υπόψη το “στήσιμο” του στο χώρο, τον τρόπο της καλλιτεχνικής ερμηνείας, την ένταση, τη διάδραση με το κοινό και φυσικά το ρεπερτόριο, όλη αυτή η φόρμα του μουσικού θεάματος που παρουσίαζε, με παρέπεμψε σε μουσική παράσταση που θα μπορούσε να εντοπίζεται σε έναν χώρο τύπου “μπουάτ” ή μια σύγχρονη μουσική σκηνή μικρής κλίμακας, με καθημένο ακροατήριο.

Στη συνέντευξη/συζήτηση που κάναμε μετέπειτα, ο Σ. μου είπε ότι βασικά κριτήρια για την επιλογή του πόστου του, είναι η ύπαρξη κάποιων δομικών κατασκευών στο χώρο που επιτρέπουν στον κόσμο να καθίσει καθώς και ο φωτισμός. Απαριθμώντας τους λόγους επιλογής συγκεκριμένων σημείων αναφέρει αρχικά τη μεγάλη χρονική διάρκεια του μουσικού του προγράμματος, που μπορεί να κρατήσει τρεις και τέσσερις ώρες. Ακολούθως επισημαίνονται τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, όπως το ίδιο το μουσικό μέσο, το ηλεκτροκίνητο πιάνο του και ο υπόλοιπος συνοδευτικός εξοπλισμός που χρειάζεται να στήσει (μπαταρίες, ενισχυτής, μικρόφωνα, αναλόγια κτλ) αλλά και τα υφολογικά, όπως το συγκεκριμένο ρεπερτόριο του που αντλεί από την έντεχνη μουσική παραγωγή των τελευταίων δεκαετιών, (Χατζηδάκης, Θεοδωράκης, Νέο Κύμα αλλά και πιο σύγχρονες έντεχνες δημιουργίες), καθώς επίσης και την οπτική και λεκτική επαφή και αλληλεπίδραση που επιδιώκει να έχει με το κοινό. Ως εκ τούτου, η επιλογή ενός σημείου – πόστου με αυτά τα ειδικά χαρακτηριστικά (φωτισμός και στοιχεία “αστικής επίπλωσης” όπως

γτισμένα στηθαία, πάγκοι και πεζούλια) είναι σε άμεσο συσχετισμό με τα χαρακτηριστικά του μουσικού θεάματος που προσφέρει.

Διαπιστώνεται έτσι ότι μέσω της μεθοδικής οικειοποίησης του χώρου με γνώμονα τη εξυπηρέτηση των αναγκών της μουσικής του παράστασης, ο χώρος επενδύεται με τη σειρά του με τα χαρακτηριστικά που του αποδίδουν τα συνθετικά στοιχεία της παράστασης (το πιάνο, η μουσική, το κοινό που δεν περνά απλώς αλλά μπορεί και κάθεται σε κοντινή απόσταση, παρακολουθεί, τραγουδά, χειροκροτεί, συμμετέχει και απολαμβάνει). Με άλλα λόγια, ο χώρος παράγει/δημιουργεί την παράσταση, αλλά και η παράσταση με τη σειρά της παράγει και δημιουργεί τον χώρο. Μια αλληλοτροφοδότηση νοήματος μέσω της επιτέλεσης και της αναπαράστασης.

Αντιστοίχως στην περίπτωση του συνομιλητή μου Γ., που την περίοδο διεξαγωγής της έρευνας έπραττε καλλιτεχνικά στον πεζόδρομο παίζοντας handpan, ένα μεταλλικό κρουστό όργανο συμπεριλαμβάνοντας κάποιες φορές στο παίξιμο του και φουσαρμόνικα και πάλι η επιλογή του χώρου πραγματοποιείται σε συνάρτηση με τις ανάγκες και τις ιδιαιτερότητες της καλλιτεχνικής επιτέλεσης. Εδώ, η απουσία ενισχυτή που μοιάζει ως απαραίτητη συνθήκη προκειμένου να αναδειχθεί ο ιδιαίτερος ήχος που παράγει το συγκεκριμένο κρουστό και οι μελωδικοί αυτοσχεδιασμοί που επιχειρεί ο καλλιτέχνης, συνηγορούν προς την αναζήτηση ενός σημείου στο χώρο που να ευνοεί την καλή ακουστική αναδεικνύοντας την ποιότητα της παραγόμενης μελωδίας. Παράλληλα όμως, στη βάση της αναγκαιότητας όλη αυτή η προσπάθεια να τύχει της προσοχής και της υποστήριξης του κοινού, το ιδανικό πόστο πρέπει να είναι και «πέρασμα», να έχει ορατότητα και εγγύτητα στην κίνηση και τη ροή των ανθρώπων στον πεζόδρομο.

Μέσα από την παρατήρηση στο πεδίο εντοπίστηκαν επίσης περιπτώσεις μουσικών καλλιτεχνών η τοποθέτηση των οποίων στο χώρο έμοιαζε να μην επιδιώκει την άμεση απεύθυνση στο κοινό. Η διαπίστωση αυτή αφορούσε κυρίως άτομα που έπαιζαν μουσική μεμονωμένα, επιλέγοντας υπο-φωτισμένα σημεία (ειδικά τις βραδινές ώρες). Παρατηρώντας τη συμπεριφορά και την αντίδραση του κόσμου φάνηκε ότι οι καλλιτέχνες που δεν επιδίωκαν ιδιαίτερα την απεύθυνση προς τους διερχόμενους συνήθως δεν εισέπρατταν χειροκρότημα. Η ανταπόκριση του κόσμου με όρους συμβολικούς (στάση, παραμονή, χειροκρότημα, λήψη φωτογραφιών και

βίντεο) και υλικούς (οικονομική συνεισφορά) φάνηκε, πέρα των οποιωνδήποτε άλλων υποκειμενικών κριτηρίων, να σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τους τρόπους που οι ίδιοι καλλιτέχνες επέλεξαν να παρουσιαστούν αλλά και να εμπλακούν με το διερχόμενο πλήθος των ανθρώπων, δηλαδή με τις επιτελεστικές πρακτικές τους.

Στη βάση των παραπάνω, συναντάμε και πάλι την προσέγγιση του Lefebvre η οποία σύμφωνα με τον Πέττα (2018) «στηρίζεται στην ταυτόχρονη υλική και φαντασιακή ή συμβολική παραγωγή του χώρου» (σ. 25).

Σύμφωνα με τους Cinar & Bender (2007), η κατανόηση της πόλης μέσα από την αστική εμπειρία δεν επιδιώκει να προσδιορίσει την πόλη μέσα από την υλικότητα της αλλά ως ένα πεδίο εμπειρίας και φαντασιακής πρόσληψης του κοινωνικού και φυσικού χώρου, που οδηγεί στη δημιουργία της λεγόμενης αστικής κουλτούρας. Η πόλη εδράζεται και συνεχώς αναπαράγεται μέσα από φαντασιακές δράσεις και δράσεις που εντοπίζονται σε αυτή τη συνάρθρωση του υλικού χώρου και της κοινωνικής πρακτικής. Σχετικά με την έννοια του φαντασιακού αντλούν από τη θεωρία του Benedict Anderson που ερμήνευσε τα έθνη-κράτη ως “φαντασιακές κοινότητες”, θεωρώντας ότι η θεωρία αυτή λειτουργεί και με την υπαγωγή της στο πεδίο της σύγχρονης ειδικά πόλης. Το συλλογικό φαντασιακό/τα συλλογικά φαντασιακά δεν παράγει/παράγουν μόνο κοινότητες και σχέσεις αλληλεγγύης αλλά και χώρο. Έτσι και η πόλη πραγματώνεται κατά τον ίδιο τρόπο που η αφηρημένη έννοια του έθνους πραγματώνεται μέσα από μια ποικιλία αναπαραστάσεων που διατρέχουν την καθημερινή μας ζωή (ο.π., xv).

Στις συνομιλίες που είχα με ανθρώπους στο πεδίο, τους ζήτησα να μου μεταφέρουν την αίσθηση που τους δημιουργεί η παρουσία καλλιτεχνών και θεαμάτων του δρόμου στην πόλη γενικότερα αλλά και στο ειδικότερο πεδίο της Δ. Αεροπαγίτου. Απαντώντας μου σχετικά, τα λόγια της συνομιλήτριας μου Κατερίνας ήταν: «Εγώ δεν μπορώ να φανταστώ τον εαυτό μου να περπατάω στην Ακρόπολη, και να κάτσω εδώ πέρα, στη Δ. Αεροπαγίτου και να μην ακούω κάποιον να παίζει μουσική. Εννοώ ότι τους ψάχνουμε (σημ. με την παρέα της), όπως περπατάμε για να κάτσουμε απέναντι τους γιατί παρατηρώ ότι όταν ακούω τη μουσική να παίζει και κοιτάω το τοπίο και τους ανθρώπους γύρω μου, όλα μου φαίνονται πολύ πιο ρομαντικά σαν από ταινία...». Στο ίδιο πλαίσιο, η συνομιλήτρια μου Μαρίνα αισθάνεται την παρουσία και τη δράση των καλλιτεχνών του δρόμου ως «ένας τρόπος

να σπάει η μονοτονία της πόλης. Να της δίνουν ένα χρώμα, ότι δεν έχει χαθεί ο πολιτισμός».

Σε μια άλλη περίπτωση η γνωστή μπάντα με τα χάλκινα που προαναφέρθηκε, έκανε τον συνομιλητή μου Δημήτρη να αναστοχαστεί κατά κάποιο τρόπο τη σχέση του με τον πεζόδρομο. Και ενώ κατά κανόνα είναι ο δρόμος που διασχίζει δύο φορές στην καθημερινότητά του, μια το πρωί για να πάει προς την εργασία του στο κέντρο της πόλης και μια το απόγευμα επιστρέφοντας απ' αυτή, εκείνο το Σάββατο που διασταυρώθηκαν και οι δικές μας πορείες, συνειδητοποίησε πως ο πεζόδρομος, μέρος της καθημερινής του ρουτίνας, μπορεί να γίνει ο ειδικότερος προορισμός για να μπορέσει να απολαύσει κάτι που του έχει λείψει. «Πετύχαμε τη μπάντα» μου λέει «και σκέφτηκα, κοίτα να δεις, είναι ό,τι πιο κοντινό σε συναυλία, σε live αυτόν τον καιρό και [σκέφτηκα] ότι μπορεί να γίνει προορισμός, θα κατέβω στην Αεροπαγίτου να ακούσω μουσική».

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο που αναδείχθηκε μέσα από τις συζητήσεις με τους συνομιλητές και τις συνομιλήτριες μου αποτελεί η συσχέτιση ενός συγκεκριμένου χωρικού σημείου της πόλης με την παρουσία ενός θεάματος του δρόμου, όπως π.χ. η πλατεία μπροστά στο σταθμό του ηλεκτρικού στο Θησείο με μια ομάδα που παίζει αφρικάνικα κρουστά ή παρομοίως η οδός Ερμού με την παρουσία της λατέρνας. Μια συνομιλήτρια μου, μου ανέφερε χαρακτηριστικά ότι δεν μπορεί να φανταστεί να περπατάει στην Ερμού και να μη δει/ακούσει τη λατέρνα ενώ μια άλλη συνομιλήτρια μου αναρωτήθηκε κατά τη διάρκεια της συζήτησής μας, πόσο καιρό έχει να ακούσει λατέρνα εκφράζοντας ότι της έχει λείψει.

Παρατηρούμε έτσι πως τα θεάματα του δρόμου, μέσα από τη μνήμη και τη εμπειρία των ανθρώπων μπορούν να αποτελέσουν ουσιαστικά *τοπόσημα*, για συγκεκριμένες περιοχές και σημεία της πόλης. Ένα άλλο παράδειγμα που προέκυψε απρόσμενα στο πεδίο, αφορούσε την αναζήτηση της περιοχής “Βραχάκια” από μια παρέα νέες κοπέλες που ζητούσαν οδηγίες για το πώς θα φτάσουν εκεί. Η περιοχή Βραχάκια που είναι γνώριμη και σε μένα μέσα από παλαιότερες επισκέψεις μου στα φοιτητικά μου χρόνια, είναι στην επίσημη γεωγραφία της πόλης ο βραχώδης λόφος του Αρείου Πάγου, που υψώνεται 115 περίπου μέτρα στα βορειοδυτικά της Ακρόπολης, προσφέροντας μια ειδυλλιακή θέα της πόλης. Τα Βραχάκια αποτελούν ένα μέρος της πόλης που συγκεντρώνει παραδοσιακά και διαχρονικά εδώ και

δεκαετίες παρουσία κυρίως νέων ατόμων αλλά και οποιονδήποτε άλλων έχουν διάθεση για μια περισσότερο περιπετειώδη βόλτα στην πόλη, δίνοντας σε όλους αυτούς, την ευκαιρία για μια σειρά από δραστηριότητες πραγματικής ανα-ψυχής όπως να απολαύσουν τη θέα της πόλης από ψηλά, να μοιραστούν ρομαντικές στιγμές, να μιλήσουν, να γελάσουν, να διασκεδάσουν πίνοντας μπύρες και ακούγοντας μουσική (σήμερα πλέον) από τα κινητά τους. Δίπλα στα παραπάνω, στο πλαίσιο της ανάλυσης που επιχειρούμε, αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα χωρικού σημείου της πόλης που δεν ορίζεται σε κανένα επίσημο χάρτη με το όνομα αυτό. Τα “Βραχάκια” συνεχίζουν να επιβιώνουν ως άτυπη τοπωνυμία μια περιοχής-χωρικού σημείου, ως ένα σημαίνον που έχει παραχθεί μέσα από τη γλώσσα και την πρακτική των κατοίκων της πόλης και ως σημαινόμενο που νοηματοδοτείται από τους τρόπους με τους οποίους λειτουργεί για τους ανθρώπους αυτούς. Και αυτό θα μπορούσαμε να το δούμε και ως ένα ακόμη από τα πολλά παραδείγματα παραγωγής αστικού πολιτισμού.

Προκύπτει έτσι, μέσα από τα παραδείγματα που αναφερθήκαν παραπάνω, ότι οι άνθρωποι πραγματοποιούν και μοιράζονται τις δικές τους παράλληλες ατομικές και συλλογικές χαρτογραφήσεις της πόλης. Χαρτογραφήσεις που προκύπτουν από τη βιωμένη εμπειρία τους, τις ανάγκες τους, τις μνήμες που φέρουν και τις μνήμες που διαμορφώνουν.

Αντί επιλόγου: Συμπερασματικές παρατηρήσεις και σκέψεις

Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας η τέχνη του δρόμου και οι άνθρωποι που την ενσαρκώνουν, συνιστούν ένα διαχρονικό πολιτισμικό φαινόμενο συνυφασμένο με την ίδια την πόλη και τις αστικές κουλτούρες που σχηματίζονται και συνυπάρχουν εντός της. Χωρικά, συνδέεται με την πόλη μέσα από το πιο ενδιαφέρον και ζωτικό τμήμα της που δεν είναι άλλο από τον δημόσιο χώρο που εδαφικά αναλύεται στους δρόμους και τους πεζόδρομους, τα πάρκα και τις πλατείες στους χώρους δηλαδή της ελεύθερης πρόσβασης και της κοινής χρήσης από κατοίκους και επισκέπτες.

Ως αντικείμενο στοχασμού ο δημόσιος αστικός χώρος, μέσα από το παράδειγμα της νεωτερικής πόλης, ευνόησε την παραγωγή πληθώρας θεωρητικών ιδεών, συλλήψεων και ερμηνειών με κάποιες εξ' αυτών να παραμένουν επιδραστικές και στο σήμερα, συμβάλλοντας στην προσπάθεια κατανόησης των πολυεπίπεδων και πολυσύνθετων διαδικασιών που συντελούνται στο πλαίσιο της κοινωνικής πραγμάτωσης του δημόσιου χώρου της πόλης. Στο ειδικότερο πεδίο της ανθρωπολογικής μελέτης και της εθνογραφικής προσέγγισης που επιχείρησε και η παρούσα εργασία, η θεωρητική ανάλυση και ερμηνεία του χώρου τοποθετεί στο επίκεντρο τις διαδικασίες που εντοπίζονται σε αυτόν ενώ ενισχύεται από τα ειδοποιά μεθοδολογικά εργαλεία της, που σύμφωνα με τον Brash (2006) αφορούν «την εθνογραφική ανάλυση, την προσοχή στη λεπτομέρεια και την ιδιαιτερότητα του συγκείμενου, την σοβαρή αντιμετώπιση του λόγου των πληροφορητών, την δεκτικότητα στο απρόσμενο και το ξαφνικά αναδυόμενο και τέλος την εξοικείωση με ιδιότροπα ζητήματα όπως οι ταυτότητες, οι ιδεολογίες, οι μυθολογίες, το παρά-λογο και το άρρητο, κοντολογίς το πολιτισμικό» (σ. 342). Στο ίδιο πλαίσιο η Low (2009) αναφέρει ότι μια ανθρωπολογική θεωρία του χώρου και του τόπου οφείλει να είναι προσανατολισμένη στη διαδικασία και ατομο-κεντρική. Αυτό το σημείο εστίασης προσπάθησε να έχει και η παρούσα εργασία.

Στο επίκεντρο του παρόντος εθνογραφικού παραδείγματος τίθεται η διαλεκτική σχέση του πολιτισμικού φαινομένου της τέχνης και των καλλιτεχνών του δρόμου με τον δημόσιο χώρο της πόλης και τη νοηματοδότηση της αστικής εμπειρίας. Μέσα από την ανάδειξη των πρακτικών και των λόγων των υποκειμένων που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το φαινόμενο των καλλιτεχνών και των

θεαμάτων του δρόμου, έγινε προσπάθεια να αναδειχθούν κάποιες από τις πρακτικές και τις διαδικασίες που λειτουργούν μετασχηματιστικά μετατρέποντας έναν δημόσιο χώρο όπως τον πεζόδρομο της Δ. Αεροπαγίτου, σε ένα τόπο με πολλαπλά κοινά αλλά και διαφορετικά νοήματα για τους ανθρώπους και την εμπειρία της καθημερινής τους ζωής στην πόλη.

Η τέχνη του δρόμου, βγαίνοντας εκτός του προσδιορισμένου, χωρικά και πολιτισμικά, χώρου της θεατρικής αίθουσας ή της μουσικής σκηνής, αφενός διαταράσσει την τάξη ή την αταξία του δημόσιου χώρου και αφετέρου διαρρηγνύει τους καθιερωμένους κανόνες αναζήτησης και κατανάλωσης της τέχνης. Με το να τοποθετείται στο πεδίο αυτό αυτόματα λαμβάνει το χαρακτήρα του δημοσίου θεάματος. Και όπως επισημαίνει η Γρηγοριάδου, «το δημόσιο θέαμα επεμβαίνει και μεταμορφώνει τον δημόσιο χώρο, προσδίδοντας του εφήμερες ποιότητες που ωστόσο φαίνεται να “πλάθουν κοινωνία” μακροπρόθεσμα, επηρεάζοντας και στο σήμερα»

Από την παρούσα εθνογραφική απόπειρα αλλά και από τα υπόλοιπα εθνογραφικά παραδείγματα με τα οποία συνδιαλέγεται, διαπιστώνεται ότι οι καλλιτεχνικές πρακτικές και θεάματα που συνοψίζονται ως *τέχνη του δρόμου*, ενισχύουν τον εκδημοκρατισμό του δημόσιου χώρου. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τη διάχυση της καλλιτεχνικής πρακτικής, την ελεύθερη προσβασιμότητα, την επιδίωξη της ορατότητας και αλλά και τους τρόπους με τους οποίους οικειοποιούνται τον χώρο και συνδιαλέγονται μαζί του. Η επαφή και η πρόσληψη των παραπάνω από τους ανθρώπους που αποτελούν το κοινό, συνδιαμορφώνει την υπό εξέταση αστική συνθήκη, την νοηματοδοτεί και την επανα-νοηματοδοτεί παράγοντας πολλαπλά επίπεδα νοήματος, σημασιών και εν τέλει βίωσης της αστικής εμπειρίας. Στην συνολική της διάσταση η τέχνη του δρόμου λειτουργεί ως ένα παράδειγμα χειραφέτησης της ανθρώπινης δραστηριότητας στο αστικό περιβάλλον.

Επιχειρώντας να προσεγγίσω τον λόγο των υποκειμένων με τα οποία συνομίλησα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας με μια αναστοχαστική διάθεση, έχω με ευγνωμοσύνη συγκρατήσει τη θετική αποτίμηση κάποιων εξ' αυτών ως προς το αντικείμενο της έρευνας, την οποία μου εξέφραζαν συνήθως στο τέλος της συνομιλίας μας, αλλά και το σχόλιο δύο συνομιλητριών μου που όταν, μετά την κουβέντα μας, έτυχε να διασταυρωθούν ξανά οι πορείες μας στον πεζόδρομο, μου

απευθύνθηκαν λέγοντας μου «ξέρεις τι μας έκανες τώρα ε; θα τους παρατηρούμε όλους!» (εννοώντας τους καλλιτέχνες του δρόμου).

Αξίζει ακόμη να αναφερθεί ότι, στην πρωτόγνωρη συνθήκη της πανδημίας με τα περιοριστικά μέτρα που επέβαλλε η καραντίνα και την αναστολή των λειτουργιών της κοινωνικής ζωής, ο δημόσιος χώρος λειτούργησε ως βαλβίδα εκτόνωσης της κοινωνικής ενέργειας προσφέροντας διέξοδο και έδαφος στους ανθρώπους να πραγματώσουν και να εκφράσουν εγγενείς και ζωτικές ανάγκες τους, όπως η ανάγκη για κοινωνικότητα, σύνδεση, ψυχαγωγία και διασκέδαση, παράγοντας και αναπαράγοντας μέσα από τη δράση τους εμπειρίες και βιώματα που νοηματοδοτούν την καθημερινότητα και τη ζωή στην πόλη. Τα σκαλάκια του Ηρωδείου ειδικότερα, σε όλη τους τη κλίμακα, είχαν αναχθεί επίσης σε ιδανικό χώρο συνάθροισης, κοινωνικότητας και βίωσης για τους πολίτες. Παρατήρησα πολλές μικρές και μεγάλες παρέες να διοργανώνουν τα δικά τους αυτοσχέδια γλέντια και πάρτυ, παίζοντας μουσική, τραγουδώντας, γελώντας, χορεύοντας και γιορτάζοντας γενέθλια. Κάτοικοι αυτής της πόλης που οικειοποιούνταν τη δίοδο προς τον μνημειακό χώρο για να δημιουργήσουν τις δικές τους μνημειακές στιγμές μέσα από απλές, καθημερινές, συνηθισμένες πρακτικές που όμως συνυφαίνουν το πλέγμα της κοινωνικής μας ζωής σχηματίζοντας ουσία και παράγοντας νόημα. Το καλοκαίρι του 2020, ο πεζόδρομος έσφυζε από καλλιτέχνες, κυρίως μουσικούς και το προνομιακό πόστο περίξ της εισόδου του Ηρωδείου ήταν πάντοτε κατειλημμένο από καλλιτέχνες και κοινό, χωρίς το φόβο όχλησης των “θεσμικών” πολιτιστικών εκδηλώσεων εντός του αρχαίου θεάτρου. Τελικά μέσα στη συνθήκη της πανδημίας, με την αναστολή των επίσημων καλλιτεχνικών θεαμάτων θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η τέχνη του δρόμου κατά κάποιο τρόπο «πήρε το αίμα της πίσω».

Με τον διαθέσιμο δημόσιο χώρο να βρίσκεται διαρκώς υπό την απειλή συρρίκνωσης και αλλοίωσης που επιχειρείται τόσο εδαφικά, στο όνομα κατά κανόνα της οικονομικής ανάπτυξης όσο και κοινωνικοπολιτικά μέσα από ενέργειες και μέτρα που παρεμβαίνουν σε κρίσιμα ποιοτικά χαρακτηριστικά του όπως η ελεύθερη πρόσβαση και συμμετοχή, η ορατότητα και η συμπερίληψη, η δημοκρατικότητα, η πολυφωνία και η πολυμορφία, η προάσπισή του ανάγεται σε μείζον και πάντα επίκαιρο ζήτημα.

Βιβλιογραφία

- Βαΐου, Ν. & Καλαντίδης, Α. (2009). Πόλεις των «άλλων». Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου. Στο Μ. Σπυριδάκης (επιμ.) *Μετασχηματισμοί του χώρου: Κοινωνικές και Πολιτισμικές διαστάσεις* (σ. 23-47). Αθήνα: Νήσος
- Barker, J. (2009). Introduction: Street Life. *City & Society*, Vol. 21, Issue 2, 155-162. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1548-744X.2009.01019.x>
- Benjamin, W. (1994). *Σάρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. (μτφρ. Γ. Γκουζούλης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1955)
- Bennett, E. & McKay, G. (2019). *From Brass Band to Buskers: Street Music in the UK*. AHRC/UEA. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18521.98408>
- Borer, M. (November 2013). Being in the City: The Sociology of Urban Experiences. *Sociology Compass*. 7/11, 965-983 DOI: 10.1111/soc4.12085
- Brash, J. (Winter 2006). Anthropologies of Urbanization: New Spatial Politics And Imaginaries. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, Vol.35, No 4, 341-353. <https://www.jstor.org/stable/40553527>
- Βουρλιωτάκη, Α. (2019). *Καπέλο, Παπούτσι, Κουτί. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση της πρακτικής της ελεύθερης οικονομικής συνεισφοράς σε καλλιτεχνικά θεάματα*. (Αδημοσίευτη εργασία εξαμήνου). Αθήνα: Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Γιαννακόπουλος, Κ. & Γιαννιτσιώτης, Γ. (2010). Εισαγωγή: Εξουσία, αντίσταση και χωρικές υλικότητες. Στο Κ. Γιαννακόπουλος και Γ. Γιαννιτσιώτης (επιμ.) *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη. Χωρικές Προσεγγίσεις του Πολιτισμού* (σ. 11-53). Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Γρηγοριάδου, Θ. (2011). Όταν το θεατρικό τοπίο συναντά το αστικό: Προς τον εκδημοκρατισμό του δημόσιου. Στο 1^ο Συνέδριο: «Δημόσιος Χώρος...Αναζητείται», *Θεσσαλονίκη 20-22 Οκτωβρίου 2011*, (σ. 523-526). Έκδοση Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος/Τμήμα Κεντρ. Μακεδονίας. Ανακτήθηκε από: http://library.tee.gr/digital/m2501_2600/m2569/m2569_contents.htm

- Cinar, A. & Bender, T. (2007). Introduction. *The City: Experience, Imagination, and Place*. Στο A. Cinar & T. Bender (επιμ.) *Urban Imagineries. Locating the Modern City* (σ. xi-xxvi). Minneapolis • London: University of Minnesota Press
- Doughty, K. & Lagerqvist, M. (2016). The ethical potential of sound in public space: migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a 'failed' public square. *Emotion, Space and Society*, 20, 58-67. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.06.002>
- Harrison-Pepper, S., (1990) *Drawing a Circle in the Square. Street Performing in New York's Washington Square Park*, University Press of Mississippi
- Κnox, P. & Pinch, S. (2009). *Κοινωνική Γεωγραφία των Πόλεων*. (επιμ., μτφρ. Θ. Μαλούτας). Αθήνα: Σαββάλας.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (μτφρ. Donald Nicholson-Smith). Oxford UK: Blackwell
- Lefebvre, H. (2006). *Δικαίωμα στην πόλη - Χώρος και πολιτική*. (μτφρ. Π. Τουρνικιώτης – Κ. Λωράν). Αθήνα: Κουκίδα. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1968)
- Low, S. & Lawrence-Zuniga, D. (2003). Locating Culture. Στο S. Low & D. Lawrence-Zuniga (επιμ.) *The Anthropology of Space and Place*. (σ. 1-47). Malden MA & Oxford: Blackwell
- Low, S. (2009). Towards an anthropological theory of space and place. *Semiotica* (175), 21-37. <https://doi.org/10.1515/semi.2009.041>
- Low, S. (2014). Spatialities: The Rebirth of Urban Anthropology through Studies of Urban Space. Στο D. Nonini, (επιμ.) *A Companion to Urban Anthropology*. (σ. 15-27). Malden MA & Oxford: Wiley Blackwell
- Μπελαβίλας, Ν. και Βαταβάλη, Φ. (2009). *Πράσινο και ελεύθεροι χώροι στην πόλη*. Αθήνα: WWF Ελλάς
- Ντάφλος, Κ. (2015). *Επιτελεστικές Πρακτικές της Τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων – Δρώντα πρόσωπα*. [ηλεκτρονικό βιβλίο] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: www.kallipos.gr
- ντε Σερτώ, Μ. (2010). *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική. Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν*. (μτφρ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Σμίλη. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990)

- Οικονόμου, Λ. (2012). *Η Κοινωνική Παραγωγή του Αστικού Χώρου στη Μεταπολεμική Αθήνα. Η Περίπτωση της Βούλας*. Αθήνα: Πατάκη.
- Πανόπουλος, Π. (2005). Επίμετρο. Στο Π. Πανόπουλος (επιμ.) *Από την μουσική στον ήχο* (σ.217-242). Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Πανόπουλος, Π. (2010). Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές ανανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο. Στο Κ. Γιαννακόπουλος & Γ. Γιαννιτσιώτης (επιμ.) *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη. Χωρικές Προσεγγίσεις του Πολιτισμού* (σ.163-193). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Πέττας, Δ. (2018). *Δημόσιος Χώρος, Πόλη και Εξουσία*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων
- Σίλντς, Ρ. (2007). *Λεφέβρ: Έρωτας και Αγώνας. Διαλεκτικές του Χώρου*. (μτφρ. Λία Γυιόκα). Αθήνα: Εκδόσεις Βάνιας. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999)
- Simpson, P. (2011). Street performance and the city: Public space, sociality and intervening in the everyday. *Space and Culture*, 14 (4), 415-430
- Σταυρίδης, Σ. (2010). Οι δρόμοι της μεγαλούπολης ως αμφισβητούμενοι χώροι. Στο Κ. Γιαννακόπουλος & Γ. Γιαννιτσιώτης (επιμ.) *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη. Χωρικές Προσεγγίσεις του Πολιτισμού* (σ.59-75). Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Stevenson, D. (2007). *Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί*. (μτφρ. Ιουλία Πεντάζου). Αθήνα: Κριτική.
- Τερζόγλου, Ν-Ι. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: νήσος
- The Busking Project. (2017). *The Beat of the Street Report*. Ανακτήθηκε από: <https://busk.co/blog/busking-tips-tricks/busking-licenses-worldwide/>
- Wees, N. (2017). Improvised Performances: Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers. *Humanities*, 6 (3) 67; Doi: <https://doi.org/10.3390/h6030067>
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Malden MA & Oxford: Blackwell Publishers