

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ. “ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ”

“Αποτυπώσεις Αστικών Παρεμβάσεων
σε δημιουργικό έντυπο καταγραφής”



Ναζλίδης Χαράλαμπος

Μεταπτυχιακός φοιτητής Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Pat00168

Εξεταστική επιτροπή

Επιβλέπων: **Παπαδημητρίου Νικόλαος**, Επίκουρος Καθηγητής, Σχολής Καλών
Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη: **Αρτέμης Νικόλαος**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Σχολής Καλών Τεχνών
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, **Μπασάνος Κωσταντίνος**, Αναπληρωτής
Καθηγητής Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ. “ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ”

“Αποτυπώσεις Αστικών Παρεμβάσεων
σε δημιουργικό έντυπο καταγραφής”

Ναζλίδης Χαράλαμπος

Μεταπτυχιακός φοιτητής Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Pat00168

Επιβλέπων καθηγητής
Παπαδημητρίου Νικόλαος

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2024
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ. “ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ”

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Είμαι συγγραφέας αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

***‘It’s for the fun
It’s for the company
not to feel alone in the city”***

“Πίσσα” ‘

Ανεξάρτητη έκδοση για το γκράφιτι

Αθήνα / 2012

Περιεχόμενα

1. Πρόλογος	σελ 7
2. Κατάλογος εικόνων	σελ 8
3. Μέρος πρώτο	
1α. Μητρόπολη, υποκουλτούρες και η γέννηση του γκράφιτι	σελ 9-10
1β. Μητροπολιτικό υποκείμενο - απο τον πλάνητα στον γκραφιτά	σελ 11-13
1γ. Το γκράφιτι στη μητρόπολη και η σημασία του χώρου	σελ 13-15
4. Μέρος δεύτερο	
2α. Ντόπιες Μουντζούρες - Η αθηναϊκή περίπτωση	σελ 16-17
2β. Η περίπτωση του Ελαιώνα	σελ 17-20
5. Μέρος Τρίτο	
3α. Οριοθετώντας το χώρο	σελ 20-21
3β. Περιπλάνηση	σελ 22-23
5. Μέρος Τέταρτο	
4α. Επιρροές και εικαστικά παραδείγματα	σελ 24-29
4β. Κυριακές απόγευμα	σελ 29-34
6. Επίλογος	σελ 35
7. Βιβλιογραφία	σελ 36

Πρόλογος

Η πτυχιακή εργασία μου αποτελείται από ένα φωτογραφικό λεύκωμα που εστιάζει στο γκράφιτι και το αστικό τοπίο. Αποφάσισα να ασχοληθώ με αυτό το έργο λόγω της επιθυμίας μου να εξερευνήσω την πολυεπίπεδη φύση του αστικού χώρου, ειδικά στην Αθήνα, την πόλη που κατοικώ και εργάζομαι. Η Αθήνα, βρίσκεται σε μια διαρκή διαδικασία μετασχηματισμού, ειδικά τα τελευταία χρόνια μετά την πολυετή καπιταλιστική οικονομική κρίση. Αυτή η μεταμόρφωση συνοδεύεται σχεδόν πάντα από μια βίαιη διαδικασία ανάπλασης και αστικού εξευγενισμού, η οποία έχει ως μοναδικό στόχο την εμπορευματοποίηση και κατάχρηση του δημόσιου χώρου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή του προσώπου και της ταυτότητας των γειτονιών και των αστικών χώρων, ενώ οι κάτοικοι γίνονται θύματα της ίδιας της διαδικασίας.

Παράλληλα με αυτήν την επίμονη αλλαγή, αναδύονται νέες εκφάνσεις δημιουργικής αντίστασης, με το παράνομο γκράφιτι να αποτελεί ένα από τα πιο εκδηλωτικά παραδείγματα. Μέσα από την έρευνα μου, επιδιώκω να κατανοήσω το βάθος της κοινωνικής, πολιτισμικής και πολιτικής σημασίας του γκράφιτι, ενώ παράλληλα εξετάζω τη συνεισφορά του στη διαμόρφωση της ταυτότητας της πόλης. Τέλος, μέσα από την αναζήτηση της ανθρώπινης εμπειρίας στο αστικό τοπίο, προσπαθώ να εστιάσω στην ψυχολογία της περιπλάνησης και της αυτοέκφρασης μέσα σε ένα περιβάλλον που συνεχώς εξελίσσεται και μετασχηματίζεται.

Η έρευνα μου δεν είναι απλώς μια προσπάθεια να κατανοηθεί το φαινόμενο του παράνομου γκράφιτι, αλλά και μια ευκαιρία να εξερευνήσω τις βαθύτερες διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας, της ελευθερίας της έκφρασης και της δημιουργικότητας που σου προσφέρει ο αστικός χώρος της Αθήνας. Επιπλέον, η παραγωγή του καλλιτεχνικού εντύπου αποσκοπεί τόσο στην καταγραφή όσο και στην απεικόνιση μέσα από τη δικιά μου σχεδιαστική αντίληψη της σχέσης πόλης-γκράφιτι.

Κατάλογος εικόνων

εικόνα 1 / Νέα Υόρκη / ανατολικό Χάρλεμ / 1970 / www.rarehistoricalphotos.com

εικόνα 2 / Σόχο Μανχάταν / 1970 / www.grubstreet.com

εικόνα 3 / flaneur / www.ebesui.com

εικόνα 4 / Ο ήρωας ζορό απο τη ταινία wild styles του Charlie Ahearn / 1983 / www.qwipster.net

εικόνα 5 / από την έκθεση στο MoMa high and low modern art and popular culture / 1991 / www.moma.org

εικόνα 6 / Φεστιβάλ γράφιτι / Θησείο 1998 / www.vice.com

εικόνα 7 / Παροπλισμένη εργοστασιακή μονάδα / Ιερά οδός / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 8 / graffiti στο Χώρο διεξαγωγής του παζαριού Ρακοσυλλεκτών / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 9 / πρόχειρη κατασκευή μεταφοράς προϊόντων / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 10 / Θεμέλεια κατασκευής εμπορικού κέντρου / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 11 / εναπομείναντες κατοικίες / οδός Νεότητος / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 12 / εναπομείναντες κατοικίες / οδός Νεότητος / 2024 / Περιοχή Ελαιώνα

εικόνα 13 / Raoul Hausmann / The art critic / 1920 / www.independent.co.uk/arts-entertainment

εικόνα 14 / Raoul Hausmann / Mechanical Head (The Spirit of Our Time) / 1920 / www.arhive.com

εικόνα 15 / Raoul Hausmann / Tatlin at home / 1920 / www.galleryintell.com

εικόνα 16 / Constant Anton / άτιτλο / 1975 / www.tate.com

εικόνα 17 / Constant Anton / γυναίκα και σκύλος / 1965 / www.ysebaert-louisseize-arts.com

εικόνα 18 / Constant Anton / η καρέκλα / 1971 / www.ysebaert-louisseize-arts.com

εικόνα 19 / Jamie reid / Union Jack / www.widewalls.ch

εικόνα 20 / Jamie reid / www.pinaaxis.com

εικόνα 21 / Jamie reid / anarchy in the u.k / 2005 / www.eddielock.co.uk

εικόνα 22 / Cover art for Dutch magazine Volkskrant / David garson / www.creativebycollective.com

εικόνα 23 / David garson / www.adcn.nl

εικόνα 24 / David garson / www.adcn.nl

εικόνα 25 / return to the central system / A.R Penck / 1996 / www.operagallery.com/

εικόνα 26 / landscape remote / 2011 / A.R Penck / www.nytimes.com

εικόνα 27 / untitled / A.R Penck / www.operagallery.com

εικόνα 28 / Μητροπολιτικοί χάρτες / 2024 / Ναζλίδης Χάρης

εικόνα 29 / Τυπογραφικό Σαλόني απο το έντυπο Κυριακές απόγευμα / 2024 / Ναζλίδης Χάρης

εικόνα 30 / Στιγμιότυπο από το βίντεο της πτυχιακής εργασίας / 2024 / Ναζλίδης Χάρης

εικόνα 31 / Εξώφυλλο εντύπου Κυριακές απόγευμα / 2024 / Ναζλίδης Χάρης

Μέρος Πρώτο

1α. Μητρόπολη, υποκουλτούρες και η γέννηση του γκράφιτι

Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για την ιστορία του γκράφιτι, τις πόλεις που το γέννησαν και τις υποκουλτούρες που το ανέδειξαν και το συνοδεύουν ως σήμερα.

Από την πάνκ μέχρι το χιπ χοπ, από τις βιομηχανικές εγκαταλελειμμένες περιοχές του Bristol και του soho, το σιδηροδρομικό δίκτυο της νέας Υόρκης μέχρι τις εργατικές στην Αλεξάνδρας, τον Ηλεκτρικό και τα βιομηχανικά του Ελαιώνα. Προκειμένου να κατανοήσω καλύτερα το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται το έργο μου, τα αντεργκράουντ κινήματα που γέννησαν το γκράφιτι και τη σχέση με την όλο και αναπτυσσόμενη και εξευγενισμένη πόλη, θα αναπτύξω τους προβληματισμούς μου χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα αυτό της Νέας Υόρκης του 1970 για να καταλήξω στη σκηνή της Αθήνας και τη περίπτωση του Ελαιώνα όπου και λαμβάνει χώρα το έργο μου.

Λαμβάνοντας ως δεδομένες κάποιες από τις θέσεις και τα επιστημονικά εργαλεία των Lefebvre και Deutsche επιδιώκω να κατανοήσω το βάθος της κοινωνικής, πολιτισμικής και πολιτικής σημασίας του γκράφιτι, ενώ παράλληλα εξετάζω το ρόλο του χώρου στη διαμόρφωση αυτού και αντίστροφα.



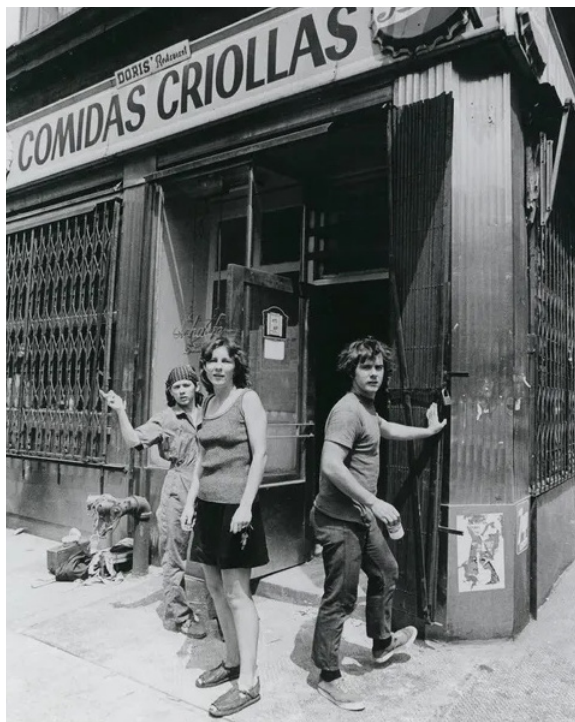
Εικόνα 1

Στη Νέα Υόρκη το 1970 έλαβαν χώρα μια σειρά πολεοδομικών μεταρρυθμίσεων και αστικών αναπλάσεων από τη δεκαετία του '50, μέρος μιας ευρύτερης οικονομικής κρίσης.

Σύμφωνα με τη Jane Jacobs(1961) Αμερικανο-καναδέζα, δημοσιογράφο και ακτιβίστρια, οι πολεοδομικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν, ευνοούσαν

τα μεγάλης κλίμακας, άνωθεν καθοδηγούμενα αναπτυξιακά έργα και τον διαχωρισμό των διαφόρων αστικών λειτουργιών (κατοικίες, εμπόριο, βιομηχανία), ήταν επιζήμιες για την κοινωνική και οικονομική ζωντάνια των πόλεων.

Συνοπτικά η Jacob αναφέρεται σε αναγκαστικές απαλλοτριώσεις και καταστροφή του κοινωνικού ιστού, οικονομικό αποκλεισμό που οδήγησε σε περιθωριοποίηση και γκετοποίηση. Οι κοινότητες που πλήττονται βαθύτερα είναι αυτές της εργατικής τάξης και κυρίως αυτές της μαύρης κοινότητας οι οποίες έμελλε να αναδείξουν και το γκράφιτι και τη κουλτούρα του χιπ χοπ.



Εικόνα 2

Η περιοχή του Soho¹, μια περιοχή γεμάτη με παλιά βιομηχανικά κτίρια, αποθήκες και εργοστάσια που ήταν κέντρο της καλλιτεχνικής και μουσικής σκηνής θα αποτελέσει παράδειγμα αυτού που αργότερα θα ονομαστεί «εξευγενισμός». Οι βιομηχανικοί χώροι μετατράπηκαν σε πολυτελή lofts και γκαλερί τέχνης.

Αντίστοιχα στη περίπτωση της Αθήνας και συγκεκριμένα του Ελαιώνα θα δούμε πως άνωθεν αναπτυξιακά έργα μεγάλης κλίμακας ευνοούν αναπλάσεις της περιοχής με συνέπειες αντίστοιχες με αυτές που περιέγραψε η Jacobs.

1/ περιοχή στο νότιο Μανχάταν της Νέας Υόρκης. Το όνομα Σόχο έρχεται από την φράση "South of Houston", που σημαίνει «νότια της οδού Χιούστον». Πολλοί καλλιτέχνες νοίκιαζαν χώρους και τους μετέτρεπαν σε εργαστήρια.

1β. μητροπολιτικό υποκείμενο - απο τον πλάνητα στον γκραφίτά

Η Jacobs(1961) παραθέτοντας τα λόγια του Mumford για τη Νέα Υόρκη, από το βιβλίο του *“The Culture of Cities”* θα περιγράψει τη μητρόπολη ως ένα χαοτικό ατύχημα, «η Μεγαλόπολη, η Τυραννόπολη,...Έπρεπε να εξαφανιστεί...Το κέντρο της Νέας Υόρκης ήταν στερεοποιημένο χάος» και συνεχίζει σημειώνοντας «Το σχήμα και η εμφάνιση των πόλεων δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ‘ένα χαοτικό ατύχημα’... το άθροισμα των τυχαίων, πολλών ανταγωνιστικών ιδιότροπων εγωκεντρικών ατόμων»

Οι νεωτερικές πόλεις ήταν ένα πεδίο ανταγωνιστικών κινήσεων και συγκρούσεων που προκαλούσαν αμηχανία ως προς τη μορφή τους και ως προς τα νεωτερικά υποκείμενα που αναδειόντουσαν απο τη παραπάνω βίαιη διαδικασία αστικοποίησης, εκβιομηχάνισης και εμπορευματοποίησης.

Ο Benjamin(2002) θα εντοπίσει στη καρδιά της νεωτερικότητας και του πολυάσχολου πλήθους του εν ανοικοδομηθέντος Παρισιού, τον πλάνητα ή αλλιώς flaneur³, σε μια προσπάθεια να κατανοήσει καλύτερα αυτό που ονομάζουμε “modernité”. Καταλήγει πως ο ήρωας είναι το αληθινό υποκείμενο της νεωτερικότητας, «αυτό σημαίνει ότι για να ζήσει κανείς στη νεωτερικότητα απαιτείται μια ηρωική διάθεση». (Benjamin).



Εικόνα 3

Κάπου μεταξύ των εγωκεντρικών ιδιότροπων του Mumford και του ήρωα-πλάνητα του Benjamin βλέπουμε ως κληρονόμο της παράδοσης των παραπάνω, εκείνου του «περιθωριακού» υποκειμένου, στη περίπτωση μας του γκραφίτά. Ο Φώτης Τερζάκης(1994) σημειώνει σχετικά με το περιθώριο και την εξέγερση του Μάη του 68 «Ο περιθωριακός εκφράζει το νέο τύπο του εξεγερμένου αμφισβητία στα πλαίσια μιας ευρείας κατανάλωσης νέας μυθολογίας, αποκλεισμένου από τις κυρίαρχες νόρμες ζωής και συμπεριφοράς, αρνητή όλων των καθιερωμένων αξιών και σημασιών, πραγματικός ή ιδεοτυπικός ανασυστημένος γίνεται ο προνομιακός τόπος μιας ανακλαστικής κατανόησης της ίδιας της κοινωνίας»

2/Lewis Mumford-αμερικάνος ιστορικός, ασχολήθηκε με τη πόλη και την αρχιτεκτονική.

3/Λογοτεχνική μορφή - Ιστορικά: ο περιπατητής που περιπλανιέται αμέριμνα στους δρόμους του Παρισιού το 19ο αιώνα.

Μια τέτοια «ηρωική διάθεση» είχε και ο περιθωριακός χαρακτήρας Zoro από τη ταινία *Wild Styles*. Η ταινία σε σκηνοθεσία του Charlie Ahearn⁴, θεωρείται μία από τις πρώτες ταινίες που καταγράφουν και αναδεικνύουν την κουλτούρα του χιπ χοπ και του γκράφιτι στα γκέτο της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1980.

Η πλοκή της ταινίας επικεντρώνεται γύρω από τον Zoro, έναν νεαρό καλλιτέχνη γκράφιτι, μέσω αυτού βλέπουμε τους πρώτους προβληματισμούς που αναδύθηκαν με το νέο μέσο, η παραβατική φύση της τέχνης και η έμφυτη εναντίωση στην εμπορευματοποίηση του εικαστικού έργου, τη σύγκρουση μεταξύ ανωνυμίας και δημιουργού, εν τέλει όμως πως το γκράφιτι λειτουργεί ως μηχανισμός επιβίωσης στη πόλη.



Εικόνα 4

Η ταινία κορυφώνεται με μια μεγάλη παράσταση που περιλαμβάνει ζωντανές εμφανίσεις από διάσημους ράπερ όπως ο Grandmaster Flash, Busy Bee Star-ski, The Cold Crush Brothers, χορευτές μπρέικντανς και άλλους καλλιτέχνες γκράφιτι. Ο Zoro παρουσιάζει ένα από τα μεγαλύτερα και πιο εντυπωσιακά έργα του, το οποίο γίνεται το σύμβολο της δύναμης και της ενότητας της κουλτούρας του χιπ χοπ.

Όπως ανέφερα και στο πρώτο κομμάτι της εργασίας, δομικό στοιχείο στις νεανικές υπο πολιτισμικές εκφάνσεις είναι ο συλλογικός χαρακτήρας και η ομαδική τους φύση. Ένα από τα πιο ενδιαφέρον κοινωνιολογικά κομμάτια της χιπ χοπ είναι αυτό των crews. Αποτελούν εναλλακτικές μορφές υπο-πολιτισμικής ταυτότητας, με άτυπους οικογενειακούς δεσμούς

4/ Αμερικάνος σκηνοθέτης από τη πόλη της Νέας Υόρκης. Γνωστότερος για το *Wild style* (1983), the *deadly art of survival* (1979), *Fear of fiction* (2000).

παρόμοιους με αυτούς των νεανικών συμμοριών. Κάθε μέλος μπορεί να κερδίσει σεβασμό και αναγνωρισιμότητα, εντός της κοινότητας, μέσα από το προσωπικού του στυλ, (στο γκράφιτι, στη μουσική, στο ντύσιμο). Το στυλ είναι μείζονος σημασίας στη κουλτούρα του χίπ χόπ, και στα τέσσερα στοιχεία, μουσική -γκράφιτι - ντιτζαίν και μπρέικντάνς.

Ο Fab Five Freddy⁵ στο βιβλίο του *Can't Stop Won't Stop- A History of the Hip-Hop Generation*(2005) αναφέρεται στη συνεκτικότητα του στυλ «*You make a new style. That's what life on the street is all about.*» Σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο(2002) η προϊστορία της *street art* χαρακτηρίζεται από το παραβατικό στοιχείο των αντίστοιχων «συμμοριών», την αμήχανη και κατασταλτική στάση του κράτους απέναντι στα αστυακά φαινόμενα , και το εγωιστικό στοιχείο των ίδιων των δημιουργών της, δηλαδή η έννοια του στυλ.

1γ. Το γκράφιτι στη μητρόπολη και η σημασία του χώρου

Οι γκραφιτάδες και οι χιπ χοπαδες οικιοποιήθηκαν τη πόλη και τα νέα τεχνολογικά μέσα όπως τα εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά συγκροτήματα του soho και το τεράστιο σιδηροδρομικό δίκτυο της Νέας Υόρκης και της Φιλαδέλφειας για να επικοινωνούν μεταξύ τους, ενώ παράλληλα η εξέλιξη του σπρέι τους επέτρεψε να καλύψουν μεγαλύτερη επιφάνεια σε σύντομο χρονικό διάστημα. Μεταφέροντας το στυλ τους σε όλο τον αστικό ιστό, κατασκεύασαν ένα δικό τους μητροπολιτικό παιχνίδι επιβίωσης.

Αν μπορούσαμε να ορίσουμε εξάλλου κάποια σύμβολα της νεωτερικότητας, δεν θα ήταν αλλα παρα τα κτίρια της βιομηχανίας και ο σιδηρόδρομος. Ο ρυθμός της μηχανής ορίζει τους χρόνους της πόλης, της εργασίας και της κατανάλωσης, ή αλλιώς της ζωής και του θανάτου των σπουδαίων αμερικανικών (και μη) πόλεων.

Επιπλέον Τα μέσα μαζικής μεταφοράς εξασφαλίζουν τη προσδοκία του καλλιτέχνη για μαζική κατανάλωση. Έτσι λοιπόν τοίχοι, βαγόνια και λεωφορία παρέχουν τους καμβάδες. Το αποτέλεσμα που επιδιώκεται δεν είναι κάτι το αποκομμένο από τη αρχιτεκτονική ταυτότητα μιας πόλης αλλά μια απόπειρα να ενταχθεί σε αυτή σαν ένα κομμάτι δικό της.

Είναι οι ασυνέχειες, τα κενά των χρήσεων γης, οι βιομηχανικές εκτάσεις, τα εγκαταλελειμμένα κτίρια και υποδομές που αποτελούν προνομιακό πεδίο επέμβασης και αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, ανάμεσα στο βιωμένο χώρο και την εικόνα του, τη χωρική πρακτική και τον αναπαραστατικό χώρο.

5/ Απο τους πρωτοπορους της Χιπ Χοπ κουλτουρας. Visual artist , μουσικός και Filmmaker , θεωρείται ένας απο τους αρχιτεκτονες της γκραφίτι σκηνης στη Νεα Υορκη.

Με βάση τη παραγωγή του χώρου από τον Lefebvre έχει ενδιαφέρον η εξέταση του τρόπου με τον οποίο το γκράφιτι αναπαριστά και αναπαράγει τον χώρο, δημιουργώντας έναν εναλλακτικό αστικό τοπίο που αντανακλά τις κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες των κατοίκων. Ενώ μπορεί να θεωρηθεί και ως μορφή διεκδίκησης του δικαιώματος στην πόλη, όπου οι καλλιτέχνες απαιτούν την αναγνώριση και την αξιοποίηση του δημόσιου χώρου σύμφωνα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες των τοπικών κοινοτήτων.

Το γκράφιτι και η σχέση του με το περιβάλλον της πόλης λειτουργούν αμφίδρομα με την έννοια δηλαδή που ο Lefebvre (2017) αντιλαμβάνεται διαλεκτικά το χώρο και κατ' επέκταση τη πόλη ως μέσο των κοινωνικών σχέσεων και δραστηριοτήτων, αφού μέσα σε αυτήν δομούνται, αλλά είναι ταυτόχρονα και προϊόν της. Ο χώρος είναι δηλαδή παραγωγός και προϊόν ταυτόχρονα.

Ακολουθώντας τις αναλύσεις του Henri Lefebvre, η ιστορικός τέχνης Deutsche⁶ (2007) αντιλαμβάνεται τον χώρο ως εξαρχής πολιτικοποιημένο και με διάφορες δυναμικές χρήσεις, ως κάτι που παράγεται κοινωνικά και όχι οντολογικά αφηρημένο. Για την Deutsche (2007), ο δημόσιος χώρος, έτσι όπως εμφανίζεται στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, δεν είναι παρά ένας κρατικός - ιδιωτικός χώρος που καθορίζεται κάθε φορά από το κέρδος, μετατρέποντας ουσιαστικά τον χώρο σε εμπόρευμα. *«Ο πραγματικός δημόσιος χώρος προκύπτει όταν... η δημόσια τέχνη και τα κυριαρχούμενα υποκείμενα καταφέρουν να ιδιοποιηθούν τον χώρο από τα κεφάλαια και το κράτος.»*

Αν ο πλάνητας του Μπωντλαίρ (Benjamin, 2002) περιπλανιέται ανάμεσα στα πλήθη των δρόμων και των στοών του Παρισίου είναι δηλαδή *«έρμαιο του πλήθους, έτσι μοιράζεται τη κατάσταση του εμπορεύματος»*. Αντίστοιχα οι καλλιτέχνες των μεγαλουπόλεων της κοινωνίας του θεάματος είδαν στις φωτεινές διαφημιστικές επιγραφές, τις πινακίδες των αυτοκινητοδρόμων και τον απόηχο των εμπορευματοποιημένων πόλεων τη δυνατότητα ρήξης και παρέμβασης.

Ενδεικτικά η Susan Stewart⁷ (1988) γράφει, *«το graffiti υπόσχεται και στην πραγματικότητα στηρίζεται πάνω στο όνειρο μιας εξατομικευμένης μάζας. Δανείστηκε στοιχεία από επαναλήψεις της διαφήμισης και την διαφημιστική κουλτούρα για να φτιάξει έναν αντι-επιτόφιο, πίσω από τη συχνή επανάληψη του ονόματος κρύβεται το επίμονο φάντασμα της ατομικότητας και η πρόθεση στη μαζική κουλτούρα, η ειρωνική επανα-δήλωση του καλλιτέχνη ως «brand name».*

6/ Ιστορικός τέχνης και καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο του Barnard στη νέα Υόρκη ασχολήθηκε με τη τέχνη και τον αστικό χώρο.

7/ Αμερικανίδα ποιήτρια, διδάσκει ιστορία της ποίησης και αισθητική στο πανεπιστήμιο του Princeton στο New Jersey.

Η υπογραφή του δεν είναι παρά μια μαρτυρία της ύπαρξης ανάμεσα στο αποξενωμένο πλήθος και τη μαζική κουλτούρα. «Έπειτα απο μερικούς μήνες που έτρεχα μαζί του, είχα μάθει πολλά απο τα βασικά της γραφής, αλλά επίσης μου ενστάλαξε μια φιλοσοφία που την ονόμασε 'Graffiti Ergo Sum'. Χονδρικά μεταφρασμένο, σημαίνει 'I write, therefore I am'». (Powers)

Επομένως τόσο το γκράφιτι όσο και η χίπ χοπ κουλτούρα, όντας ενα υπο-πολιτισμικό μόρφωμα του δρόμου (και όπως όλα σχεδόν τα υπο-πολιτισμικά κινήματα που είναι πρωτοποριακά), θα δεχτεί τη συντονισμένη επίθεση από το κράτος και τις βιομηχανίες της τέχνης παράλληλα συνήθως με τον εξευγενισμό και την εμπορευματοποίηση της πόλης.



Εικόνα 5

Ενδεικτική για τη περίπτωση του γκράφιτι αποτελεί η έκθεση στο μουσείο σύγχρονης τέχνης της Νέας Υόρκης Moma "*Hight and Low: modern art and popular culture*" το 91' όπου εκτέθηκαν έργα του Picasso, του Duchamp, του Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, κ.α. ως ανάγκη των μουσείων να διευρύνουν τα εικαστικά μέσα και την εικονογράφηση έξω απο τα περιοριστικά όρια του τελάρου. Ο Mario Maffi⁸(1983) σημειώνει «Ο μεγάλος εχθρός του *underground* ήταν πάντα η ικανότητα του κατεστημένου να αποπλανεί»

8/ Mario Maffi ιταλός ακαδημαϊκός διδάσκει αγγλό-αμερικάνικη λογοτεχνεία στο πανεπιστήμιο του Μιλάνου

Μέρος Δεύτερο

2α. Ντόπιες Μουντζούρες - Η αθηναϊκή περίπτωση

Η ιστορία του γκράφιτι στην Αθήνα ξεκινά από τη δεκαετία του 1980 και ακολουθεί μια πορεία παράλληλη με την εξέλιξη του γκράφιτι διεθνώς ή στη περίπτωση μας με το παράδειγμα της Νέας Υόρκης.

Το γκράφιτι εμφανίστηκε στην Αθήνα τη δεκαετία του 1980, επηρεασμένο από την παγκόσμια κουλτούρα του χιπ χοπ και του πάνκ στις Ηνωμένες Πολιτείες και των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων όπως το Παρίσι και το Βερολίνο. Η γκραφίτι, μπρέικντανς σκηνή, με έδρα της τη Νέα Ιωνία, το Νέο Ηράκλειο και άλλες συνοικίες, συνόδευσε το χιπ χοπ, στην πορεία του.

Η πάνκ μουσική, σε μια παράλληλη διαδρομή με την ελληνική ραπ, ξεκίνησε τέλη 70ς και αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι του αθηναϊκού underground. Απο το '90 μέχρι και τα χρόνια της οικονομικής κρίσης το γκράφιτι έγινε έντονα πολιτικοποιημένο εκφράζοντας ομάδες του αντιεξουσιαστικού χώρου αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος της εικόνας της πόλης.



Εικόνα 6

Ένα από τα σημαντικότερα ίσως γεγονότα στην ιστορία του Αθηναϊκού graffiti είναι το πρώτο φεστιβάλ που διοργανώνει ο δήμος αθηναίων στο θησείο⁹ το 1998 και όπως κάθε πράξη εξέγερσης, όπως νοούταν τουλάχιστον στη νεωτερικότητα, όντας καταδικασμένη να αφομοιωθεί από το σύστημα που την καθιστά δυνατή, έτσι και στην Ελλάδα το γκράφιτι παίρνει μια διαφορετική στροφή.

Από το 2010 και μετά ο δήμος φιλοξενεί φεστιβάλ γκράφιτι, εκθέσεις και εργαστήρια, ενδεικτικό παραδειγμα αποτελεί η έκθεση του 2014 στη «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» του Ιδρύματος Ωνάση με τίτλο: «*no respect – graffiti και street art στη στέγη - Ασεβής δημιουργικότητα: Graffiti και Street Art στη σύγχρονη κοινωνία και στον αστικό χώρο*».

9/ Για πρώτη φορά έρχονται στην Ελλάδα μεγαθήρια της παγκόσμιας graffiti σκηνής όπως ο Ioomit-Seen-daim. Το 2002 με τη ανάθεση των ολυμπιακών αγώνων και στα πλαίσια της πολιτιστικής ολυμπιάδας οργανώθηκε και το Chromopolis ένα ακόμα μεγαλύτερο φεστιβάλ σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας

Η ανάδειξη δηλαδή της πρωτεύουσας ως πόλη της underground τέχνης το 2014-2015 προσέλκυσε και συνεχίζει να προσελκύει πλήθος καλλιτεχνών από το εξωτερικό ή και απλούς τουρίστες που θέλουν να δουν απο κοντά τα «δέκα καλύτερα γκράφιτι σύμφωνα με το tripadvisor».

Έτσι το γκράφιτι παράλληλα με τους ραγδαίους αστικούς μετασχηματισμούς στην Αθηνά συνέβαλε σε αυτό που αναγνωρίζουμε ως εξευγενισμό του κέντρου. Ο Μουτσόπουλος(2021) αναρωτιέται αν σε μια *lifestyle* ατμόσφαιρα και με τις πόλεις να μετατρέπονται στη καλύτερη σε προθάλαμους μουσείων, αν μπορεί ακόμα κανείς να βρει κάτι χρήσιμο στην έννοια του «περιθωρίου», κάτι που πραγματεύομαι και εγώ επιλέγοντας τη τοποθεσία του Ελαιώνα, ενός αδιαμφισβήτητα περιθωριακού σημείου των Αθηνών.

2β.Η περίπτωση του Ελαιώνα

Ο Ελαιώνας αναπτύχθηκε ανάμεσα σε γειτονιές προσφυγικές (Περιστέρι. Αιγάλεω. Ταύρος. Αγ. Ιωάννης Ρέντης), γειτονιές της εργατικής τάξης και μέρος της χιπ χοπ σκηνής της Αθήνας . Η ανάπτυξη της περιοχής δεν ακολουθεί κάποια γραμμική ανάπτυξη αντίθετα χαρακτηρίζεται κυρίως απο ασυνέχειες, αντιφάσεις και ασυγχρονίες, όπως και η γενικότερη ανάπτυξη της πόλης. Ο Ελαιώνας δηλαδή δεν αποτελεί μονάχα τη «πίσω αυλή» της Αθήνας ή «ένα χαοτικό ατύχημα» όπως αναγνώρισε ο Mumford στη Νέα Υόρκη αλλά και παράδειγμα της ως τώρα εξέλιξης της Αθήνας και πιθανά του μέλλοντος της πόλης.

Στον Ελαιώνα ή αλλιώς και «χωματερή» των Αθηνών συγκεντρώνεται πλήθος δραστηριοτήτων τέτοιες που είτε δε μπορούν να εμφανιστούν στα χαρτιά γιατί είναι παράνομες, είτε κοινωνικά εγγράφονται ως λιγότερο απαραίτητες.

Αυτό το κομμάτι της Αθήνας έχει καταλήξει με τα χρόνια να διαμορφώνεται άτυπα και οργανικά γύρω και μέσα από τα όσα συμβαίνουν εκεί, παρά μέσα από κάποιον κεντρικό σχεδιασμό φέροντας μεγάλες εκτάσεις μαντρών και άκτιστων οικοπέδων, ασαφή όρια και χαοτικά ενίοτε αδιέξοδα δρομάκια.

Οι εργασίες και οι λειτουργίες, καθώς και τα υποκείμενα που ζούσαν και εργάζονταν στην περιοχή αυτή έχουν αποδώσει τελικά και τη φυσιογνωμία της. Με τρόπο που η περιοχή εξελίσσεται με διαφορετικούς ρυθμούς και ποιότητες από την υπόλοιπη πόλη. Μάντρες, χυτήρια, φορτηγά, πρώην βιομηχανικά κελύφη από θήκες, βουνά από σκραπ σίδερα, κιβώτια και μαχαλάδες είναι μερικά στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα.



Εικόνα 7



Εικόνα 10



Εικόνα 8



Εικόνα 11



Εικόνα 9



Εικόνα 12

Μια εικόνα που χαρακτηρίζεται στην καλύτερη ως αντικανονική, ξεχασμένη, εγκαταλειμμένη, βρώμικη. Σίγουρα αντιαισθητική. Ο Ελαιώνας στο σήμερα φιλοδοξεί να αποτελέσει μέρος των μεγάλων αναπτυξιακών προτάσεων που περιλαμβάνουν τη μεταφορά του γηπέδου του Παναθηναϊκού, μετατροπή του σε ένα Μητροπολιτικό Πάρκου με χώρους πρασίνου, εντευκτήριο, αθλητικό μουσείο, καθώς και υπόγειο πάρκινγκ. Αυτό πρακτικά σημαίνει και αναβαθμισμένοι μηχανισμοί ασφαλείας και άρα αναβαθμισμένοι όροι επιτήρησης κάτι που αφορά συνολικά τους χώρους της ανάπλασης.

Το όραμα της ανάπλασης έρχεται να πραγματοποιήσει τις απαραίτητες αλλαγές που αφορούν τέτοιους κλάδους της οικονομίας (αποθήκευση, logistics) αλλά και τις σχέσεις που παράγονται στα συγκεκριμένα σημεία της πόλης. Από κει και πέρα, το μοτίβο είναι γνωστό: οι μεγαλοεπενδυτές αγοράζουν φθηνά σε μια περιοχή που αναγνωρίζουν το ενδιαφέρον των διαφόρων εναλλακτικών καταναλωτών, ευκατάστατων τουριστών, οι αξίες γης ανεβαίνουν και όλοι οι άλλοτε κάτοικοι της περιοχής μετανάστες, Ρομά, φτωχοί, βαφτισμένοι περιθωριακοί απομακρύνονται με συνοπτικές διαδικασίες.

Με άλλα λόγια μια ιστορία που μας θυμίζει τις μεγάλες αναπλάσεις για τις οποίες έκανε λόγο η Jacobs στη Νέα Υόρκη, τα άνωθεν καθοδηγούμενα αναπτυξιακά έργα, οι αναγκαστικές απαλλοτριώσεις και καταστροφή του κοινωνικού ιστού και τον οικονομικό αποκλεισμό που οδήγησε σε περιθωριοποίηση πολλών μειονοτήτων.

Με βάση τα παραπάνω αναγνωρίζουμε ότι ο Ελαιώνας αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα του τρόπου που το κεφάλαιο αναπαράγεται στην Ελλάδα και ενός μέρους της κοινωνικής γεωγραφίας της πόλης. Ακολουθώντας τη σκέψη του Lefebvre το γκράφιτι στον Ελαιώνα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα μέσο κοινωνικής παραγωγής του χώρου, αντίστασης και διεκδίκησης του δικαιώματος στην πόλη, αποκαλύπτοντας τις σύνθετες κοινωνικές διαδικασίες και τις συγκρούσεις που διαμορφώνουν τον αστικό χώρο.

Εφόσον ο χώρος δεν είναι απλά ένα φυσικό υπόβαθρο, αλλά παράγεται κοινωνικά μέσα από σχέσεις εξουσίας και κοινωνικές διαδικασίες, το γκράφιτι στον Ελαιώνα μπορεί να θεωρηθεί ως μια πράξη κοινωνικής παραγωγής του χώρου, όπου μέσω αυτού μετασχηματίζεται το υποβαθμισμένο αστικό τοπίο. Αυτός ο μετασχηματισμός αμφισβητεί και επαναπροσδιορίζει τον χώρο, αποδίδοντάς του νέο νόημα και αξία.

Σύμφωνα με τον Chaffee(1993), το γκράφιτι μελετήθηκε ως ένας τύπος **«δημοκρατικής μορφής στην οποία υπάρχει καθολική πρόσβαση και ένα βαρόμετρο που καταγράφει το φάσμα της σκέψης, διαδραματίζοντας ένα περίπλοκο ρόλο στην διάταξη του χώρου»**, καθιερώνοντας και επικοινωνώντας σύμφωνα με τον Stampoulidi(2016), **«με κώδικες συμπεριφοράς, αξιών και πεποιθήσεων, που συντελούν στην πολιτιστική (επανα) παραγωγή του αθηναϊκού αστικού τοπίου»**.

Η ενδεχόμενη ανάπλαση του Ελαιώνα μπορεί να οδηγήσει σε εξευγενισμό, με την περιοχή να γίνεται πιο ελκυστική για πιο εύπορους κατοίκους και επενδυτές, εις βάρος των μειονοτήτων που κατοικούν και εργάζονται. Το γκράφιτι μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο αντίστασης σε αυτές τις διαδικασίες ή τουλάχιστον μέρος αυτής της «σύγκρουσης» στην οποία πιθανά να αναφέρεται η Rosalyn Deutsche(2007) **«το δημόσιο αναδύεται μόνο και πάντα εκ νέου τη στιγμή της σύγκρουσης και της διαμάχης. Όπου υπάρχει σύγκρουση ή, ακριβέστερα ανταγωνισμός, εκεί υπάρχει και το δημόσιο όπου αυτός εξαφανίζεται, μαζί του εξαφανίζεται και το δημόσιο... Αν εξετάσουμε τα πράγματα από πολύ κοντά, θα δούμε ωστόσο ότι το δημόσιο δεν αποτελεί «προϊόν» αυτής της σύγκρουσης το δημόσιο είναι η ίδια η σύγκρουση.»**

Μέρος 3ο

3α. Οριοθετώντας το χώρο

Η ιδέα της πόλης, σύμφωνα με τους καταστασιακούς γεννήθηκε τη δεκαετία του '50 όταν ο G.Ivan¹⁰(1952) έγραφε ότι δεν θα πρέπει να διαιωνίζουμε τους μηχανικούς πολιτισμούς και τη ψυχρή αρχιτεκτονική των οποίων στόχο αποτελεί η βαρετή ψυχαγωγία. Το αρχιτεκτονικό σύμπλεγμα θα είναι μεταλλάξιμο, η όψη του θα πρέπει να τροποποιείται μερικά ή εξ ολοκλήρου σύμφωνα με τη θέληση εκείνων που την κατοικούν.

Σύμφωνα με τον Henri Lefebvre¹¹(2007) η ποσοτική ανάπτυξη της οικονομίας και των παραγωγικών δυνάμεων δεν έφερε κοινωνική εξέλιξη αλλά αντίθετα μια επιδείνωση της κοινωνικής ζωής. Αυτό ορίζεται ως αντίφαση του χώρου αφού από τη μια μεριά η κυρίαρχη τάξη και το κράτος ενισχύουν τη πόλη σαν κέντρο δύναμης και πολιτικών αποφάσεων από την άλλη η κυριαρχία αυτής της τάξης και του κράτους κάνουν τη πόλη να διαλύεται.

Ο Constant Anton Nieuwenhuys¹²(1938) θα γράψει πως προς τη αναγκαιότητα γρήγορης κατασκευής ολόκληρων πόλεων, χτίζουμε νεκροταφεία από μπετόν αρμέ, όπου μεγάλες μάζες του πληθυσμού είναι καταδικασμένες να πλήττουν μέχρι θανάτου.

10/ Το πραγματικό του όνομα είναι Ivan Chhtcheglov. Υπήρξε ποιητής- Ακτιβιστής και θεωρητικός.

11/ Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, γνωστός ως ο πρώτος που ασχολήθηκε με την κριτική της καθημερινής ζωής

12/ Δανός γλύπτης- ζωγράφος - συγγραφέας- μουσικός. Μέλος της ομάδας COBRA και αργότερα της καταστασιακής διεθνής.

Σύμφωνα με το Foucault(1975) ο οποίος τοποθέτησε τις πειθαρχικές κοινωνίες στο 18ο και 19ο αιώνα και φτάνουν στο απόγειο τους στις αρχές του 20ου, το άτομο περνά ακατάπαυστα από τον ένα κλειστό χώρο στον άλλο, οι οποίοι έχουν ο καθένας τους νόμους του. Πρώτα από την οικογένεια, ύστερα από το σχολείο, κατόπιν από το εργοστάσιο και πιθανόν από τη φυλακή, που είναι ο κατεξοχήν χώρος εγκλεισμού. Οι κυρίαρχες κοινωνίες έχουν σκοπό να υφαρπάζουν την παραγωγή αντί να την οργανώνουν, να αποφασίζουν για το θάνατο αντί να διαχειρίζονται τη ζωή.

Ο δημόσιος χώρος αποτελεί το πεδίο μέσα στο οποίο συγκροτείται ο δημόσιος βίος, δομείται η συλλογική μνήμη και η ταυτότητα της κοινωνικής ζωής μια πόλης. Είναι ο χώρος συνύπαρξης ετερόκλητων κοινωνικών ομάδων, δίνει αφορμή για ζύμωση και ενίοτε συγκρούσεων.

Η παγκοσμιοποίηση θα οδηγήσει στην από-βιομηχάνιση των πόλεων ξεκινάει τη δεκαετία του 60' και θα αλλάξει τη δυναμική του δημόσιου αστικού χώρου. Ένα νέο μοντέλο πόλης θα δημιουργηθεί, η λεγόμενη επιχειρηματική πόλη, στο πυρήνα της οποίας είναι το κέρδος. Η ανώτερη τάξη αναδεικνύεται ως κυρίαρχη στη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου και όπως ανέφερα και στο πρώτο μέρος της εργασίας ως συνέπεια του μονοπωλίου αυτού, είναι συρρίκνωση των ελεύθερων κοινόχρηστων χώρων.

Η καταστροφή του δημόσιου χώρου στα πλαίσια νεοφιλελεύθερων πολιτικών γίνεται κατά κύριο λόγο μέσω της δημιουργίας ιδιωτικών χώρων για λίγους ή χώρους μαζικής κατανάλωσης. Σύμφωνα με τον Mitchell¹³(2003) ο σύγχρονος σχεδιασμός βασίζεται περισσότερο στον έλεγχο και στον καταναλωτισμό παρά στον προσανατολισμό του δημόσιου χώρου ως τόπου κοινωνικοποίησης και πολιτικοποίησης.

Ο Henri Lefebvre θα τονίσει την αξία της συμμετοχής των κατοίκων στη συνδιαμόρφωση του αστικού χώρου. Σύμφωνα με τον Lefebvre η πόλη είναι έργο, που πλησιάζει περισσότερο στο έργο τέχνης, παρά στο απλό υλικό προϊόν. Αν υπάρχει παραγωγή της πόλης, και των κοινωνικών σχέσεων μέσα στην πόλη, πρόκειται μάλλον για παραγωγή και αναπαραγωγή ανθρώπινων υπάρξεων από ανθρώπινες υπάρξεις, παρά για παραγωγή αντικειμένων. Το δικαίωμα στην πόλη εκδηλώνεται ως υπέρτατη μορφή των δικαιωμάτων. Ο David Harvey¹⁴(2012) θα γράψει ότι το δικαίωμα στη πόλη δεν αφορά μόνο την ατομική ελευθερία της ελεύθερης πρόσβασης σε αστικούς πόρους αλλά ταυτόχρονα το δικαίωμα να αλλάξει ο καθένας τον εαυτό του μέσω της αλλαγής από τον ίδιο του αστικού χώρου και των λειτουργιών του.

13/ Don Mitchell αμερικάνος καθηγητής γεωγραφίας στο πανεπιστήμιο uppsala στην Σουηδία

14/ David harvey αγγλό-αμερικάνος καθηγητής ανθρωπολογίας και αστικής-γεωγραφίας στο Gambridge

3β. Περιπλάνηση

Κάποια επαναστατικά κινήματα που έδρασαν στην Ευρώπη, στα μέσα του 20ού αιώνα, στον απόηχο του κινήματος του Σουρεαλισμού και του ντάντα(DADA), όπως αυτό της Cobra, των Λετριστών και των Καταστασιακών, έθεσαν το ζήτημα της πολεοδομίας των πόλεων και της αρχιτεκτονικής ως το αποκορύφωμα της θεμελίωσης της τέχνης στη ζωή.

Η Cobra μια διεθνής καλλιτεχνική ομάδα, το όνομα της οποίας προέρχεται από τα αρχικά των πόλεων που ήταν τα ιδρυτικά της, σχηματίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 40', και στο θεωρητικό της πλαίσιο αγκάλιασε ένα μέρος του υπερρεαλιστικού κινήματος με ένα είδος μυστικιστικού ιδεαλισμού. Τα μέλη της έδωσαν έμφαση στη συλλογικότητα, τη δημιουργική συνύπαρξη αλλά και το σεβασμό στη απόλυτη υπεράσπιση της ελευθερίας της έκφρασης και της φαντασίας, εντός της ομάδας.

Η έλλειψη αυστηρής ιδεολογικής ταυτότητας, κυρίως λόγω του ότι οι αναζητήσεις τους έμειναν κυρίως γύρω από τις πλαστικές τέχνες αλλά και η απουσία μιας συνολικής θεωρίας των συνθηκών και των προοπτικών του πειράματος είχαν ως αποτέλεσμα τη σύντομη διάρκεια ζωής της ομάδας.

Την ίδια περίοδο στο Παρίσι έδρασε μια άλλη ομάδα οι Λετριστές. Αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια των ετών αμέσως μετά το δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Μέσα στους κόλπους της Λετριστικής Διεθνούς έδρασαν τρεις ομάδες με διαφορετικούς άξονες η καθεμιά.

Η πρώτη ομάδα που είχε ως αφετηρία το Νταντά ασχολήθηκε με το σαμποτάζ στη τέχνη. Η δεύτερη ομάδα επικεντρώθηκε στην επινόηση μιας νέας δραστηριότητας που θα αντικαθιστούσε την τέχνη και η τρίτη ομάδα η οποία συσπειρώθηκε γύρω από τον Ιζί ντορ Ιζου και ασχολήθηκε με την αισθητική και την τέχνη κάθε αυτή. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950 υπήρχε μια συνεχής προσπάθεια ως προς τη δράση τους για αντικατάσταση της Τέχνης.

Το 1953 ο Ivan Chtcheglov συνέγραψε ένα μανιφέστο με τίτλο *Συνταγές για μια νέα πόλη* και ουσιαστικά τοποθετούσε την πόλη ως το συνολικό έργο της Τέχνης το συνολικό έργο της αληθινής ζωής. Η ανάγκη για συνολική δημιουργία ήταν ανέκαθεν αδιαχώριστη από την ανάγκη να παίξει κανείς με το χώρο και τον χρόνο. Μόνο στις δυνατότητες που προσφέρει ο αληθινός εμπειρισμός του χώρου και του χρόνου μπορούν να πραγματοποιηθούν τα όνειρα και να γίνουν ένα.

Το μανιφέστο αυτό έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο των δύο βασικότερων τεχνικών που χρησιμοποίησαν οι Λετριστές. Τη περιπλάνηση και τη ψυχογεωγραφία. Η περιπλάνηση είναι μια τεχνική βιαστικού περάσματος μέσα από ποικίλες ατμόσφαιρες μιας πόλης. Ένα ή περισσότερα άτομα που ρίχνονται στην περιπλάνηση απαρνιούνται για κάποιο χρονικό διάστημα, τους λόγους για τους όποιους συνήθως μετακινούνται και δρουν τις σχέσεις τους, τις δουλειές τους και τις συνηθισμένες διασκεδάσεις τους, για αφεθούν ελεύθερα όπου τα πάει ο χώρος και οι συναντήσεις που αντιστοιχούν σε αυτόν.

Στην περιπλάνηση, η τύχη παίζει ρόλο που γίνεται όλο και πιο σημαντικός όσο μένει αβέβαιη η ψυχογεωγραφική παρατήρηση. Η μέση διάρκεια της περιπλάνησης είναι η μέρα, όσο είναι το χρονικό διάστημα από το ξύπνημα ως τον ύπνο. Η περιπλάνηση θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα είδος ελεύθερου συνειρμού με όρους χωροταξικούς, μετατρέποντας την πόλη σε είδος θεραπευτικού μέσου.

Η ψυχογεωγραφία ήταν η μελέτη και η συσχέτιση του υλικού που επέφερε η περιπλάνηση. Χρησιμοποιήθηκε από τη μια μεριά για την επιδίωξη και την επεξεργασία νέων συναισθηματικών χαρτών των υφιστάμενων περιοχών και απ την άλλη για την εκπόνηση σχεδίων σύνδεσης σωμάτων - καταστάσεων μέσα στις ίδιες τις νέες ουτοπικές πόλεις.

Οι Λετριστές ήταν η πρώτη ομάδα καλλιτεχνών που κατανόησε την τεράστια δυνατότητα του γκράφιτι ως στοιχειώδους μέσου έκφρασης και τη πόλη ως μέσο για να επιτευχθεί η διάδοση σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κλίμακα, όπως ακριβώς και οι γκραφιτάδες στη Νέα Υόρκη από τη δεκαετία του 80' μέχρι και σήμερα.

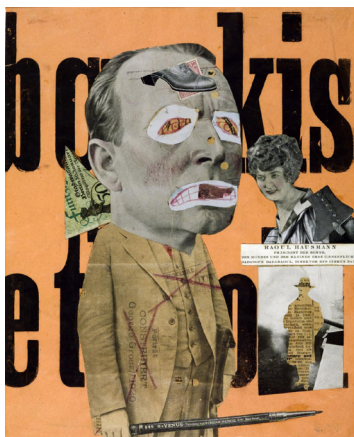
Μερος 4ο

4α. Επιρροές και εικαστικά παραδείγματα

Θα αναφερθώ συνοπτικά σε ορισμένους καλλιτέχνες που άσκησαν επιρροή τόσο στην προσωπική μου εικαστική εξέλιξη όσο και στην κουλτούρα του γκράφιτι γενικά, στην αντίληψη για το χώρο της πόλης και την εικαστική γλώσσα.

Raoul Hausmann

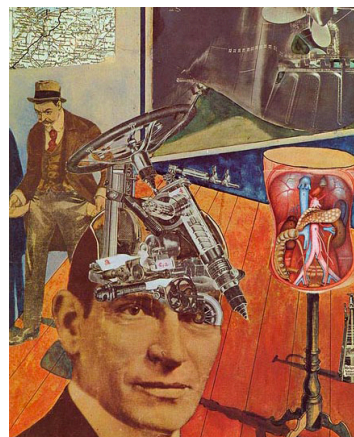
Ένας από αυτούς είναι ο Raoul Hausmann, καλλιτέχνης που έπαιξε σημαντικό ρόλο στο κίνημα του ντανταισμού. Η εργασία του εστίασε στην καταστροφή των παραδοσιακών αισθητικών και κοινωνικών αξιών μέσω της τέχνης.



Εικόνα 13



Εικόνα 14



Εικόνα 15

Οι καλλιτέχνες του Νταντά απορρίπτοντας τις μοντερνιστικές θέσεις, τους περιορισμούς του μέσου και του καμβά, δημιούργησαν έργα που περιλαμβάνουν το κολάζ, τη ποίηση τον ήχο, τη περφόρμανς και το ready-made.

Έτσι και ο Hausmann δημιούργησε πολυμεσικά έργα που περιλαμβάνουν σκηνικές συνθέσεις, κολάζ, φωτομοντάζ και ποιήματα. Ένα από τα πιο γνωστά του έργα είναι το κολάζ “Mechanical Head (The Spirit of Our Time)” (1920), το οποίο προκαλεί σε σκέψη σχετικά με την ανθρώπινη ταυτότητα και την τεχνολογική πρόοδο.

Το Νταντά επηρέασε το γκράφιτι εν γέννη, ο Powers(1999) στο βιβλίο του “The art of getting over” σε μια αυτοβιογραφική συνέντευξη του γκραφιτά

Souros που έδρασε στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 80', θα αναφερθεί πώς το κίνημα του Νταντά επηρέασε τον τρόπο αντίληψης του, «Ήταν μέσω πολλής σκέψης που μπηκά σε αυτό το πιο παιδαριώδες μέσο, ερευνώντας διεξοδικά την ιστορία της σύγχρονης τέχνης, και κατανόησα πριν τελειώσει το λύκειο γιατί οι Duchamp και Heartfield ήταν σημαντικοί για την έκφρασή μου...ο Duchamp ανέτρεψε την αντίληψη για το τι θεωρείται τέχνη και ποιος θεωρείται καλλιτέχνης. Με τον Heartfield¹⁵ ήταν ο τρόπος που χρησιμοποιούσε τη φωτομοντάζ και το κολάζ για να επικρίνει το ναζιστικό καθεστώς της πατρίδας του, της Γερμανίας, εύγλωττα και αποτελεσματικά. Κάπου ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πύργους έστησε το εργαστήριό του και άρχισε να εξερευνά τις αποστάσεις που μπορούσε να διανύσει το γκράφιτι στον δικό του κόσμο.»

Ενάντια στον ορθολογισμό του μοντέρνου οι ντανταϊστές υιοθέτησαν το τυχαίο και τον αυτοσχεδιασμό με εργαλεία όπως το κολάζ, το assemblage και το φωτομοντάζ. Ήταν μια μορφή προσωπικής διαμαρτυρίας και ένα εργαλείο για την κριτική της ολοένα και πιο μηχανοποιημένης και βίαιης κοινωνίας στην οποία ζούσαν. Το έργο του Hausmann αξιοποιεί επίσης τη τεχνική του κολάζ και του φωτομοντάζ για να δημιουργήσει έργα που αντανakλούσαν την πολυπλοκότητα και τον κατακερματισμό της σύγχρονης ζωής περιλαμβάνοντας αντικείμενα και υλικά από την καθημερινή ζωή. Αντίστοιχα και εγώ επιθυμώ στο έργο μου να χρησιμοποιήσω αντίστοιχες μεθόδους στο έντυπο και το βίντεο, να ενσωματώσω στοιχεία της καθημερινής αστικής ζωής δημιουργώντας έργα που συνομιλούν άμεσα με το περιβάλλον τους και αντικατοπτρίζουν τη πολυπλοκότητα του. Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης και το κίνημα του ντανταϊσμού αποτέλεσε για μένα την αφετηρία και μεγάλη επιρροή. Υπήρξε ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που μελέτησα το έργο του και δανείστηκα στοιχεία.

Constant Anton

Αντίστοιχα στο έργο του Constant Anton τοποθετώντας ως κεντρικό ζήτημα τη πόλη αποτέλεσε σημαντική επιρροή για το έργο μου και το τρόπο που αντιλαμβάνομαι τη μητρόπολη.

Τα έργα του Constant είναι εξαιρετικά φουτουριστικά και ερευνούν τις έννοιες του χώρου, της ελευθερίας και της κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Ο Constant έπαιξε σημαντικό ρόλο στον κινηματογραφικό και το αφηγηματικό έργο του Κινήματος Cobra ενώ γνωστός έμεινε για το έργο του «Νέα Πόλη» (New Babylon).

Σχεδόν δύο δεκαετίες αφιερώθηκε στο μεγαλύτερο κατα μια έννοια αρχιτεκτονικό έργο στην ανθρώπινη ιστορία, περιγράφοντας μια αιωρούμενη

15/ Γερμανός καλλιτέχνης από τους πρώτους που χρησιμοποίησε την τέχνη του ως πολιτικό όπλο.

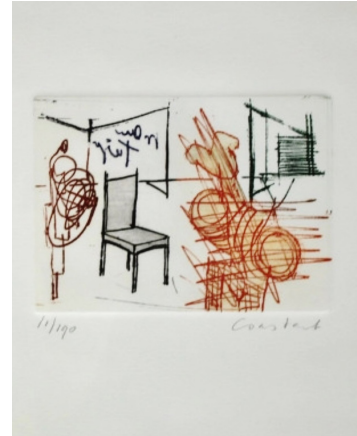
δομή που θα εξαπλωνόταν γύρω από τον πλανήτη σαν ένας ιικός οργανισμός μέχρι να σχηματίσει ένα ενιαίο κτίριο στο μέγεθος του πλανήτη για να φιλοξενήσει τις ζωές και τα όνειρα όλων. Σύμφωνα με τον Mark Wigley (2015) σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να προσφέρει ένα μέρος φιλοξενίας με τη γενναιοδωρία του οικοδεσπότη να μην έγκειται μόνο στην διευκόλυνση κατάληψης του, αλλά στη δυνατότητα μεταμόρφωσης του.



Εικόνα 16



Εικόνα 17



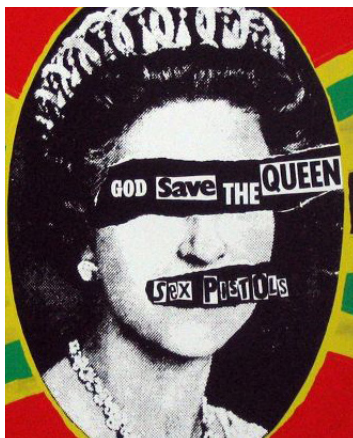
Εικόνα 18

Αυτό σημαίνει να μπορεί να μεταβάλλεται από τα πράγματα που φιλοξενεί, κάτι που ο Constant αντιλαμβανόταν βαθιά. Η αρχιτεκτονική της φιλοξενίας επομένως εμφανίζεται μόνο για να αναιρεθεί, όσο αφαιρεί περιοριστικά τόσο αναιρείται ξανά και ξανά από τους ανθρώπους, τις δράσεις και τις ιδέες που φιλοξενεί. Σύμφωνα με τον Wigley(2015) «Η αρχιτεκτονική της φιλοξενίας δεν είναι ποτέ απλή ή στατική: είναι ένας αδιάκοπος αγώνας αποδόμησης.» Ο Ελαιώνας για μένα αποτελεί ένα μέρος φιλοξενίας, κατάληψης και αναίρεσης με την έννοια ότι μεταβάλλεται συνεχώς και εξελίσσεται οργανικά από τις δράσεις και τα άτομα που φιλοξενεί. Κάτι που βίωσα τόσο σε προσωπικό επίπεδο με τη περιπλάνηση και εικαστικής παρέμβασης μου στο χώρο, όσο και σε επίπεδο αναπαράσταση μέσω του κολαζ και του βίντεο. Επιπλέον αυτή την αποδομιστική τάση του χώρου προσπάθησα να αποδώσω δυσδιάστατα μια σειρά αυτοτελή εικαστικών που περιλαμβάνονται στο τεύχος.

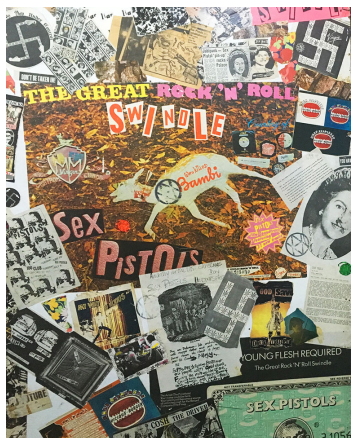
Jamie Reid

Σύμφωνα με τον Manuel J. Borja-Villel(2007) σε μια εποχή όπου η νέα κοινωνία του θεάματος αρχίζει να εδραιώνεται ως η φυσική κατάσταση των πραγμάτων, υπήρξε αντίδραση από ομάδες διανοούμενων όπως ο Guy Debord και άλλα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς οι οποίοι κατέστρωσαν στρατηγικές δράσης με τις οποίες επαναστοχάζονταν το ρόλο του

καλλιτέχνη, τη δραστηριότητά του και τη σχέση του με τον θεατή και το περιβάλλον. «Η επιρροή του Debord σε πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες, όπως ο Gordon Matta-Clark, η ακόμη και σε μορφές ή συγκροτήματα από τη δημοφιλή κουλτούρα, όπως ο Malcom McLaren ή οι Sex Pistols, είναι φανερή». Το παράδειγμα του Jamie Reid που έγινε γνωστός για τη συνεργασία του με τους Sex Pistols, την DIY κουλτούρα του πανκ και του πολιτικοποιημένου του εικαστικού λόγου είναι το επόμενο παράδειγμα που θα ήθελα να αναλύσω. Είναι περισσότερο γνωστός για τον σχεδιασμό του εξωφύλλου του άλμπουμ “Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols”, το οποίο έγινε σύμβολο του πανκ κινήματος.



Εικόνα 19



Εικόνα 20



Εικόνα 21

Ο Jamie Reid είναι ένας από τους καλλιτέχνες που με έχουν επηρεάσει σημαντικά μέσα στα χρόνια. Η τεχνική του κολάζ και η πολιτικοποιημένη γλώσσα που χρησιμοποιεί μέσα από την ανατρεπτική τυπογραφία, είναι μερικά από τα στοιχεία που επιθυμώ να παρουσιάσω στη δουλειά μου. Κυρίως όμως έχει να κάνει με το τι συμβολίζει η δουλειά του, δηλαδή την κουλτούρα του πανκ. Το πανκ ήταν μια στάση φτιαγμένη από οργή, ταχύτητα, θόρυβο, αντικομφορμισμό και πρόκληση που διατρέχει τον 20ό αιώνα και εκτείνεται πέρα από χρονολογίες, σύνορα, καλλιτέχνες και τάσεις. Ήταν αυτή η έλλειψη μέλλοντος για τους νέους που ήταν καταδικασμένοι στην ανεργία, το γνωστό “No future” που υιοθετήθηκε από τη Καταστασιακή Διεθνή και το Dada με τη διαφορά ότι στη πανκ αναδύθηκε μέσα από τη μαζική κουλτούρα. Κάτι που επηρέασε βαθιά την καλλιτεχνική έκφραση των underground κινήσεων και στην Ελλάδα, κάτι που αισθανθήκαμε πολλοί ιδιαίτερα τα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Προσωπικά στο έργο του Jamie Reid διακρίνω το πανκ ως ένα επίθετο που προσδιορίζει έναν τρόπο κατανόησης του κόσμου και ευρύτερα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

David Garson

Αντίστοιχα ανατρεπτικός ήταν και ο καλλιτέχνης David Garson όντας ιδιαίτερα γνωστός στο τομέα της τυπογραφίας και της γραφιστικής. Ο Carson έχει επίσης εργαστεί σε πολλά διάφορα μέσα, από περιοδικά μέχρι διαφημιστικές καμπάνιες, ενώ η επιρροή του στον τομέα του γραφιστικού σχεδιασμού παραμένει δυνατή και σήμερα. Προσωπικά πιστεύω πως ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται την τυπογραφία είναι πολύ πρωτοποριακός ακόμα και σήμερα. Η συνθέσεις του τείνουν να γίνονται με ένα τρόπο που θεωρώ ότι συγκλίνει με το κίνημα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Η τυπογραφία μετατρέπεται σε μορφή τέχνης από μόνη της όπως αντιστοιχα στο graffiti τα γράμματα και οι λέξεις συχνά αποτελούν το κύριο θέμα.



Εικόνα 22



Εικόνα 23



Εικόνα 24

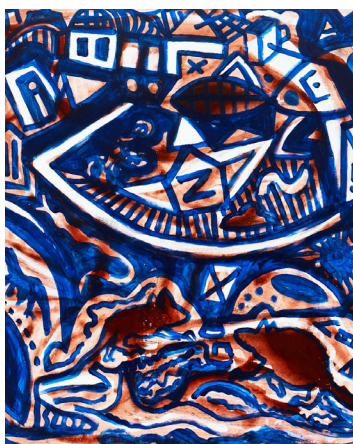
Όπως σε ένα αρκετά διαφορετικό ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο ο λετρισμός ανέδειξε το γράμμα σε ένα νέο επίπεδο, αυτό του συμβόλου και το έκανε αναπόσπαστο στοιχείο του χώρου της τέχνης, όπως και των μαθηματικών, της μόδας, της διαφήμισης και του γκράφιτι. Παράλληλα το έργο του Carson απελευθερωμένο από τις συμβατικές σχεδιαστικές πλέξεις, είχε μια αισθητική πανκ που έκανε το έργο και τα εξώφυλλα περιοδικών που επιμελήθηκε να φαίνονται χειροποίητα. Ήταν ένα επιμελημένο αλλά ταυτόχρονα αυτοσχέδιο αριστούργημα.

Ο David Carson δεν συνδέεται άμεσα με το συγκεκριμένο εικαστικό έργο ωστόσο αποτέλεσε σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής μου ταυτότητας μέσα στα χρόνια. Στοιχεία όπως η DIY αισθητική και η αίσθηση του χειροποίητου και του μοναδικού ήταν κάτι που ήθελα και εγώ να αποδώσω στο τεύχος χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της ριζογραφίας προσφέρει χαρακτηριστική υφή και χρωματική ποιότητα, προσθέτοντας στην αισθητική του εντύπου μια μοναδική, χειροποίητη αίσθηση. Σε κάθε περίπτωση η αποδοχή φρασεων, λεξεων σε μια ανατρεπτική και έντονη οπτική γλώσσα είναι κάτι που πραγματεύομαι μέσα στο έργο και αποτελεί και δομικό στοιχείο της ίδια της φύσης του γκράφιτι.

Τέλος θα ήθελα να αναφερθώ στο έργο του A.R.Penck. Ο Penck χρησιμοποίησε εικόνες και σύμβολα που ενσωμάτωναν στοιχεία από τη σύγχρονη αστική κουλτούρα και την pop art. Επηρεασμένος από τον πρωτοποριακό αυτοδίδακτο χαρακτήρα του, ο Penck ανέπτυξε ένα προσωπικό στυλ που συνδύαζε τον πρωτογονικό χαρακτήρα με γεωμετρικά στοιχεία. Οι γνωστές του σειρές έργων περιλαμβάνουν τους “Standart” και “System”, όπου αντιμετωπίζει το θέμα του ατόμου σε σχέση με το σύνολο ή το σύστημα. Αν και η τεχνική του ήταν διαφορετική, οι αφηρημένες μορφές και τα σύμβολα στο έργο του θυμίζουν κάποιες από τις εικαστικές γλώσσες του γκράφιτι π.χ. στο έργο του Basquiat. Σε ζητήματα θεματικής και περιεχομένου αναγνωρίζω την ανθρώπινη αλληλεπίδραση, την πολιτική και την κοινωνική δυναμική και το ζήτημα της προσωπικής ταυτότητας στους πίνακές του, ζητήματα που θεωρώ αντιστοιχούν στον πλουραλισμό της ζωής και της συνύπαρξης εντός του Ελαιώνα σε σχέση με την εικαστική επέμβαση που πραγματοποιήσα εκεί.



Εικόνα 25



Εικόνα 26

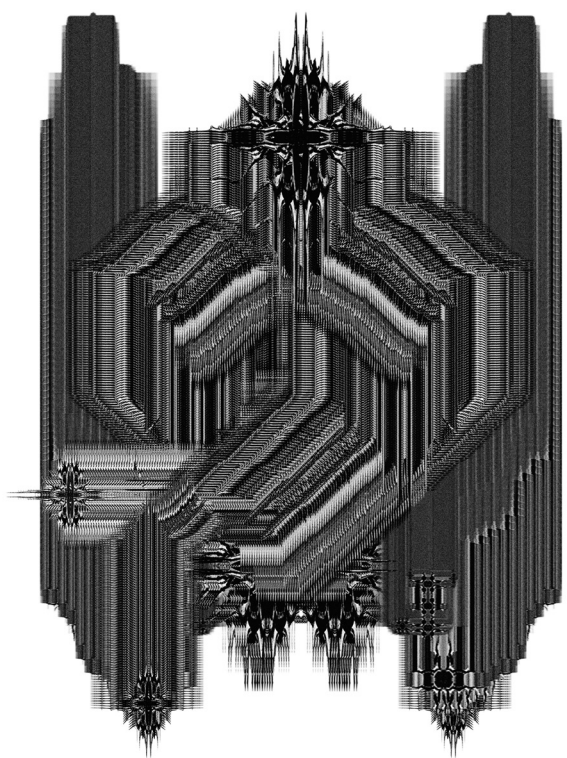
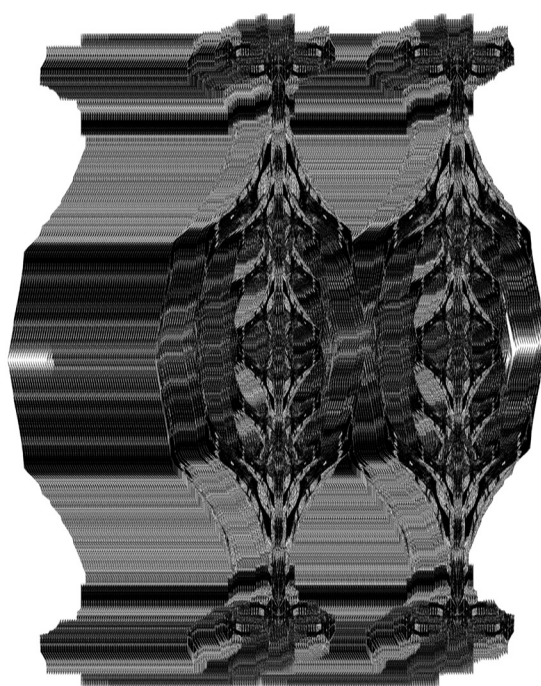
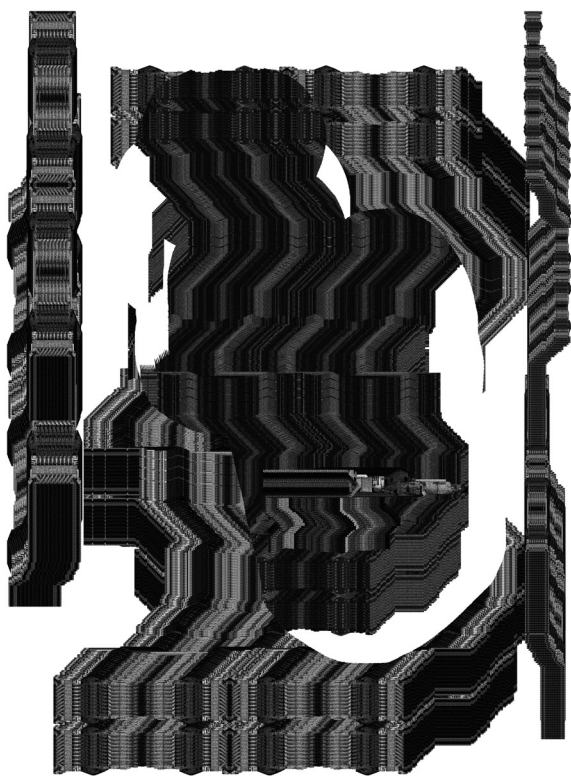


Εικόνα 27

4β. Κυριακές απόγευμα

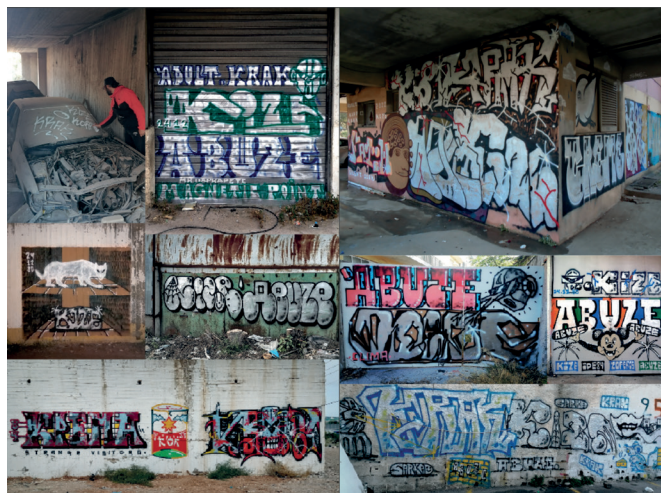
Το πρακτικό μέρος της διπλωματικής μου εργασίας εστιάζει στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού εντύπου, ένα είδος φωτογραφικού λευκώματος που αποτυπώνει δράσεις στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας και συγκεκριμένα του Ελαιώνα. Αυτές οι δράσεις μπορούν να θεωρηθούν και ως μια μορφή μητροπολιτικής εξερεύνησης, σύμφωνα με τη μέθοδο της περιπλάνησης που προτείνουν οι καταστασιακοί.

Τα περισσότερα γκράφιτι έγιναν χρονικά σε μια περίοδο που ξεκινά από τα χρόνια της πανδημίας μέχρι και σήμερα. Το γεγονός αυτό έκανε τη διαδικασία της περιπλάνησης στην πόλη ακόμη πιο δύσκολη αλλά και συναισθηματικά πιο φορτισμένη. Αν συνυπολογίσουμε και τον ήδη παράνομο χαρακτήρα του γκράφιτι, αυτοί οι παράγοντες νομίζω ήταν καθοριστικοί για να αναπτύξουμε μια διαφορετική φιλοσοφία - προσέγγιση πάνω στο γράψιμο. Τα κομμάτια πλέον γίνονται πιο γρήγορα υπό το φόβο



Εικόνα 28

της σύλληψης. Τα σημεία στην πόλη και η ώρα αλλάζουν. Η περιπλάνηση γίνεται πιο απαιτητική. Στόχος είναι η ανακάλυψη επιφανειών σε πιο απομονωμένους χώρους και όχι τόσο πολυσύχναστους. Η χωροταξική θέση, η χωρική οργάνωση του Ελαιώνα όπως και η πληθώρα παράνομων δραστηριοτήτων, προσφέρει τη δυνατότητα δράσης μακριά από τον ασφυκτικό κλοιό ασφάλειας και επιτήρησης του κέντρου.



Εικόνα 29

Κατά συνέπεια η αισθητική προσαρμόζεται και στους χρόνους. Γίνεται πιο απλή, πιο παρορμητική και αντισυμβατική. Μια αισθητική του περιθωρίου και της υποκουλτούρας με τον τρόπο που το ορίσαμε παραπάνω, μια αισθητική Art Brut, ντανταϊστική. Είναι διαφορετική συνθήκη από το βάσιμο τη μέρα, επί πληρωμή σε προσόψεις κτιρίων, στόρια μαγαζιών και άλλες επιφάνειες, μέσα στον εμπορικό αστικό ιστό.

Το βράδυ αντιθέτως τέτοιες κινήσεις στη πόλη κινούν υποψίες και δημιουργεί ρίσκα όχι μόνο νομικά αλλά κάποιες φορές και για την ίδια τη ζωή σωματική ακεραιότητα. Ίσως απαιτεί και κάτι από αυτή την «ηρωική διάθεση» που αναγνώρισε ο Μπένγκιαμιν όταν μιλούσε για τη νεωτερική πόλη. Γι' αυτό αναφέρθηκα εκτενώς στο ζήτημα του περιθωρίου, της φιγούρας του πλάνητα - γκράφιτι και στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το γκράφιτι στην Αθήνα και της underground σκηνής με την οποία συνδέθηκε, σε μια προσπάθεια να κατανοήσω καλύτερα και τις προσωπικές μου προθέσεις και στάση. Θεωρώ σημαντικό να αντιμετωπίζουμε την καλλιτεχνική παραγωγή ως ένα χωροχρονικό συνεχές στην πόλη που συνομιλεί με την ιστορία του ίδιου του μέσου και της κουλτούρας ή καλύτερα υποκουλτούρας που ανήκει. Το έργο φιλοδοξεί να αναδείξει στοιχεία αυτών όπως η ανωνυμία, το προσωπικό στυλ, αλλά στο πλαίσιο μιας ευρύτερης κοινότητας.

Όπως αναλύσαμε η πόλη της Αθήνας είναι μια πόλη γεμάτη με «τέχνη του δρόμου», είδαμε δηλαδή ότι όντας εμπλεκόμενοι στις δυναμικές της σύγχρονης πόλης και της εμπορευματοποίησης αυτής, το γκράφιτι σταδιακά έπαψε να αποτελεί βανδαλισμό ή έκφραση της εξέγερσης αλλά

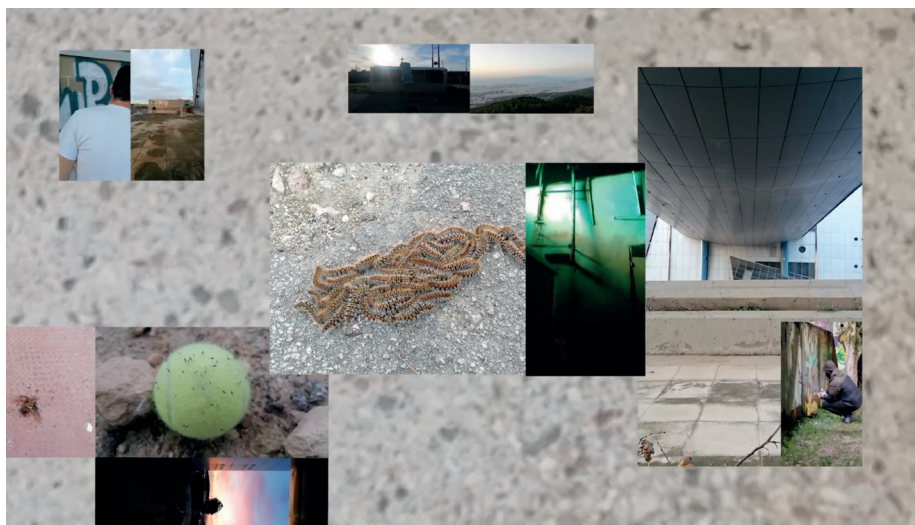
μετατράπηκε σε «τέχνη του δρόμου» αποκαλύπτοντας όχι μόνο της τάσεις εξευγενισμού στη πόλη αλλά και μια σειρά διαλεκτικών εντάσεων που αφορούν το ίδιο το μέσο. Σύμφωνα με τους Avramidi και Tsilimprounidi(2018) *«Στο δρόμο, οι δυναμικές της σύγχρονης πόλης είναι κωδικοποιημένες στις διαλεκτικές σχέσεις της τέχνης της... Το να διαβάσει κανείς το ένα είναι το ίδιο με το να διαβάσει το άλλο.»* Επομένως όπως η δομή αυτής της εργασίας κινείται εξίσου ανάμεσα στο ζήτημα του γκράφιτι και της πόλης, έτσι και το έργο και η επιλογή του Ελαιώνα κινείται μεταξύ των δίπολων ορατότητας και αορατότητας, τέχνης και δράσης, νομιμότητας και παρανομίας.

Ο Ελαιώνας δεν αποτελεί προθάλαμο κάποιου ιδρύματος τέχνης και το έργο μου δεν αποσκοπεί στην αισθητικοποίηση της περιοχής και των ποικίλων ανθρώπων (και μη) κοινοτήτων εντός αυτής. Παροπλισμένες εργοστασιακές μονάδες, εγκαταλελειμμένες γειτονιές, οικόπεδα που δημιουργήθηκαν από το γκρέμισμα παλαιών κατοικιών σε συνδυασμό με τις ανερχόμενες αναπλάσεις αντανakλούν μέρος της ιστορίας της πόλης, της χωρικής εξέλιξης, της κοινωνικής γεωγραφίας και των ανταγωνιστικών συμφερόντων εντός της, δηλαδή μια στιγμή «σύγκρουσης» σύμφωνα με την Deutsche κατά την οποία αποκρυσταλλώνεται η έννοια του δημόσιου και του πολιτικού χαρακτήρα της τέχνης. Με άλλα λόγια δεν θα μπορούσαμε να απομονώσουμε το έργο από τις σχέσεις και τη κοινότητα με την οποία αλληλεπιδρά εφόσον αναγνωρίζουμε την αμφίδρομη σχέση του με το περιβάλλον της πόλης. Είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια ότι ο Lefebvre αντιλαμβάνεται διαλεκτικά το χώρο και κατ' επέκταση τη πόλη, δηλαδή ο χώρος και η αρχιτεκτονική φιλοξενεί σαν άλλος «οικοδεσπότης» άτομα, σχέσεις και δραστηριότητες τις οποίες επηρεάζει και ταυτόχρονα μεταβάλλεται από αυτές. Ο χώρος είναι δηλαδή παραγωγός και προϊόν ταυτόχρονα.

Η σύνθεση δεν περιορίζεται μονάχα στο γκράφιτι, αντιμετωπίζει ως κομμάτι του έργου το αστικό κέλυφος. Στόχος μου ήταν να ανακαλύψω επιφάνειες της πόλης που προσφέρουν τη δυνατότητα μιας εικαστικής παρέμβασης μέσω του γκράφιτι. Οι επιφάνειες, τα κενά, οι υλικότητες, οι αντιφάσεις και οι ασυμφωνίες γίνονται μέρος του αισθητικού αποτελέσματος. Επιπλέον η μίξη χρήσεων και η ποικιλία των κτισμάτων προσφέρει ένα ενδιαφέρον μέρος προς περιπλάνηση και ένα πλούσιο καμβά επιφανειών προς πειραματισμό λαμβάνοντας υπόψη γκράφιτι που ήδη υπάρχουν εκεί ως συμπληρωματικά και ως μέρος της συνολικής κουλτούρας του γκράφιτι. Παράλληλα τα γραψίματα γίνονται πιο συλλογικά ώστε στο τελικό αποτέλεσμα ο ακροατής να διαβάζει συνολικά τη σύνθεση και όχι μεμονωμένα το κομμάτι. Επομένως κατά τον σχεδιασμό του εντύπου σκοπός μου ήταν να δημιουργήσω ένα κολάζ από το φωτογραφικό υλικό που προέκυψε κατά τη περιπλάνηση μου στον Ελαιώνα δημιουργώντας μια σύνθεση συνεχής σύνθεση από υφές, χρώματα, επιφάνειες αντανakλωντας το τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζω την παρέμβαση στον Ελαιώνα. Βασική επιδίωξη στο σχεδιασμό δεν είναι το στοιχείο του γκράφιτι αυτό κάθε αυτό

αλλά το να καταφέρω να συνδυάσω τις φωτογραφίες με τέτοιο τρόπο ώστε στο τελικό αποτέλεσμα ο θεατής να κοιτάει μια σύνθεση από σχέδια και χρώματα. Εμπνεόμενος από το τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες που ανέφερα κατάφεραν να κινηθούν ανάμεσα στα πεδία της τυπογραφίας και της τέχνης, της «χαμηλής» και της «υψηλής» αισθητικής, διατηρώντας ένα συγκεκριμένο παρόλα-αυτά στύλ.

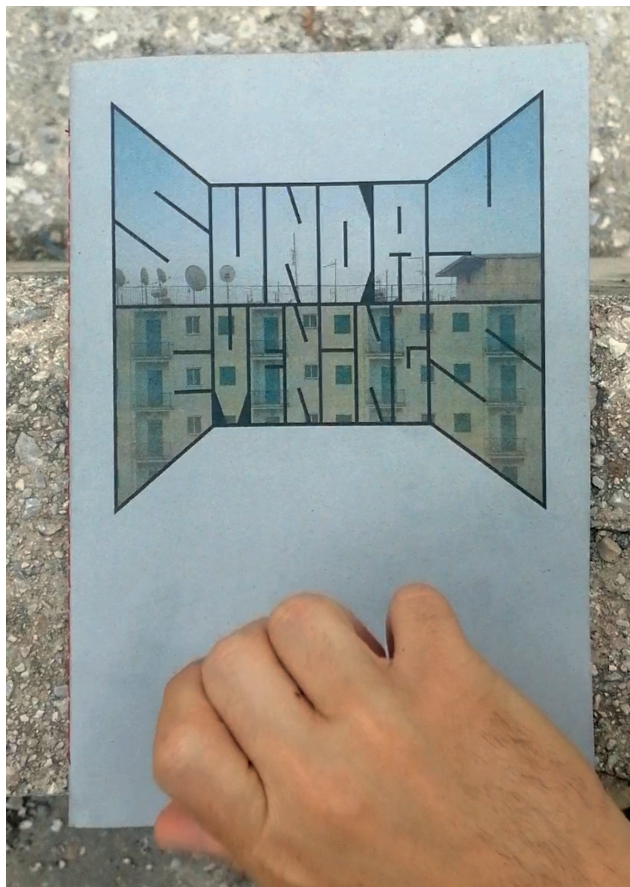
Επιπλέον, μέσα στη διπλωματική εντάσσω και έξι αυτοτελή εικαστικά έργα που έχω ενσωματώσει και μέσα στο έντυπο. Αυτά τα έργα επιδιώκουν να λειτουργήσουν ως χάρτες μνήμης από τη διαδικασία της περιπλάνησης σε μια τυχαία σειρά μέσω μιας σχεδιαστικής αποδόμησης και ανακολουθίας, στα όρια μεταξύ γεωμετρίας και αφαίρεσης. Οι εικαστικοί μητροπολιτικοί χάρτες προκύπτουν από την καταγραφή και επεξεργασία φωτογραφιών από τη πόλη της Αθήνας εικονογραφούν ένα δυστοπικό φαντασιακό τοπίο. Δεν αποσκοπούν στην αναγνώριση αρχιτεκτονικών και άλλων ποιοτήτων που ορίζουν την καθιερωμένη μορφή της πόλης παρά προσεγγίζουν μια αποδομημένη και αφηρημένη απόδοση του χώρου. Εμπνεόμενος από τις ψυχογεωγραφικές και αφηρημένες αποδόσεις του χώρου σαν αυτές στο έργο του Constant. Αποδίδοντας μεταφορικά αυτή τη τάση της αρχιτεκτονικής της «φιλοξενίας» να εμφανίζεται μόνο για να αναιρεθεί σε ένα «αδιάκοπο αγώνα αποδόμησης».



Εικόνα 30

Το βίντεο που συνοδεύει το έντυπο λειτουργεί αντίστοιχα ως επέκταση της φωτογραφικής αφήγησης. Επιδιώκει να μεταφέρει στον θεατή μια αποσπασματική πραγματικότητα από τις περιπλανήσεις και να λειτουργήσει ως ένα ιδιότυπο ημερολόγιο, καλλιεργώντας ένα συναισθηματικό δίπολο μέσω αντιφατικών καρέ και εκφράζοντας την ποιητική διαλεκτική του Νταντά και του Σουρεαλισμού. Εστιάζει επίσης στη σχέση του αστικού τοπίου με το υποκείμενο και την διακριτική αλλά ακαταμάχητη δύναμη της φύσης. Με τη τεχνική του κολάζ στο βίντεο παραθέτω ταυτόχρονα

διαφορετικούς χρόνους και χώρους της ζωής του Ελαιώνα, παράγοντας ένα σενάριο συμβίωσης ανάμεσα στο έργο, το κέλυφος της πόλης και τις κοινότητες που αυτό φιλοξενεί ανθρώπινες και (μη), συνθέτοντας μια πιθανή «μικροοικολογία». Είδαμε πως ο Ελαιώνας είναι αντιληπτός στη κοινή γνώμη ως σκουπιδότοπος των Αθηνών, ως αστικό κενό παραβλέποντας εσκεμμένα τις δραστηριότητες και τις σχέσεις που αναπτύσσονται εκεί. Επομένως ήθελα να δείξω μεταξύ άλλων την ζωντάνια του Ελαιώνα και την οργανική ανάπτυξη του χώρου γύρω και μέσα από τα όσα συμβαίνουν εκεί.



Εικόνα 31

Τέλος θέλοντας να αποδώσω μια χειροποίητη αίσθηση στο έντυπο το τύπωσα με τη μέθοδο της ριζογραφίας. Η ριζογραφία είναι μια τεχνική εκτύπωσης που προσφέρει ιδιαίτερη υφή και χρωματική ποιότητα, προσθέτοντας στην αισθητική του εντύπου μια μοναδική, χειροποίητη αίσθηση.

Με αυτή τη μέθοδο, κάθε αντίτυπο είναι ελαφρώς διαφορετικό, ενισχύοντας την έννοια της μοναδικότητας και της αυθεντικότητας όπως και η DIY αισθητική ορισμένων καλλιτεχνών που ανέφερα. Το τελικό προϊόν, λοιπόν, δεν είναι απλώς ένα φωτογραφικό λεύκωμα, αλλά ένα πολυδιάστατο και συνεχώς εξελισσόμενο έργο τέχνης μέρος της οργανικής εξέλιξης του ίδιου του χώρου. Ένα ψηφιδωτό εικόνων που αποτυπώνει την πολυμορφία και την πολυπλοκότητα της αστικής ζωής στην Αθήνα.

Επίλογος

Αν η πόλη της Αθήνας είναι τελικά ένα χαοτικό τοπίο, αντιστοιχεί με αυτό της Νέας Υόρκης, που περιγράφει ο Mumford(1938) στο βιβλίο του “The culture of cities, τότε αναμφίβολα ο γκραφίτας, σαν ένας σύγχρονος πλανητάς, περιπλανιέται μέσα σε αυτό το δαιδαλώδες χωρικό σύμπλεγμα, αναζητώντας όλα εκείνα τα σημεία που θα του προσφέρουν τον καμβά.

Εν τέλει όμως όλη αυτή η διαδικασία της περιπλάνησης και της αναζήτησης του προσφέρει τη μαρτυρία της ίδιας της ύπαρξης. Όπως ακριβώς και το παραφρασμένο απόφθευγμα του γκραφίτα Suroc “*Graffiti ergo Sum*”

Στον Ελαιώνα σε μια από τις πιο υποβαθμισμένες περιοχές του αστικού ιστού της πόλης, το περιθωριακό υποκείμενο, όπως χαρακτηρίζει τον γκραφίτα ο Μουτσόπουλος, αναζητά εναπομείναντες διαύλους επικοινωνίας με το κοινωνικό σύνολο και διεκδικεί όπως λέει και ο Lefebvre το δικαίωμα στην πόλη, προτού η περιοχή παραδωθεί στα ιδιωτικά συμφέροντα και στα σχέδια του αστικού εξευγενισμού, όπου θα τη μετατρέψει σε ένα ελεγχόμενο και εμπορευματοποιημένο προϊόν χωρίς νόημα και αξία.

Προσωπικά ολοκληρώνοντας την εργασία μου συνειδητοποίησα πως στην τελική ανάλυση, το γκραφίτι δεν είναι απλώς ένα κομμάτι του αστικού τοπίου αλλά είναι ένας καθρέφτης της κοινωνίας και του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν με τον χώρο. Είναι μια πράξη που υπενθυμίζει ότι η πόλη ανήκει σε όλους και ότι κάθε τοίχος μπορεί να γίνει καμβάς για τη φωνή του καθενός, μετατρέποντας το αστικό τοπίο σε μια ζωντανή, αναπνευστική οντότητα.

Το γκραφίτι άλλωστε ακόμα και χωρίς να έχει καταφέρει να διατηρήσει αναλείωτα τα πιο ριζοσπαστικά του στοιχεία, αποτελεί και σήμερα μια επαναστατική πράξη που συντηρεί τη δημόσια ζωή, παράγει χώρο και κοινωνικές αξίες.

Εν κατακλείδι η Αθήνα, όπως και κάθε σύγχρονη πόλη, είναι ένα πεδίο αντιφάσεων, ένα μείγμα ανομίας και εμπορευματοποίησης, αυθόρμητης έκφρασης και ελέγχου. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, το γκραφίτι λειτουργεί ως μια επαναστατική πράξη, μια μορφή αντίστασης απέναντι στον εξευγενισμό και την ιδιωτικοποίηση του δημόσιου χώρου. Είναι μια πράξη κοινωνική, πολιτική και συλλογική. Είναι η φωνή του περιθωρίου που διεκδικεί το δικαίωμα να υπάρξει και να ακουστεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ελληνική - μεταφρασμένη

- Lefebvre, H., (2007). **Το δικαίωμα στην πόλη** εκδόσεις Κουκκίδα
- Ιωσηφίδης, Κ., (1997). **Το γκράφιτι στην Ελλάδα**. εκδόσεις Οξυ.
- Αστρινάκης, Α., (1991). **Νεανικές υποκουλτούρες**. εκδόσεις Παπαζήση.
- Debord, G., (1995). **Τι είναι ο Λετρισμός**. εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος.
- Hebdige, D., (1988). **Υπο-κουλτούρα: το νόημα του στυλ**. εκδόσεις Γνώση.
- Lukacs, G., (2018). **Αισθητική της μουσικής**. Επιμ. Σ. Ρηγοπούλου. εκδόσεις Τόπος.
- Ουίτφορντ, Φ. (1993). **Μπαουχαους**. εκδόσεις Υποδομή.
- Adorno, W.T., (1997). **Η κοινωνιολογία της μουσικής**. εκδόσεις Νεφέλη.
- Μπαμπασάκης, Γ., (2015) **Βορειοδυτικό πέρασμα: πρωτοπορίες και κινήματα**. εκδόσεις Κριτική.
- Maffi, M. (1983). **Underground**, μετάφραση Καραϊσκάκη, Τ. Αθήνα: εκδόσεις Οδυσσέας
- Foucault Michel., (1975) **επιτήρηση και τιμωρία η γεννηση της φυλακης**. εκδόσεις κέδρος
- Internationale Situationniste, (1999). **Το ξεπέρασμα της τέχνης** εκδόσεις Ύψιλον.
- Ένγκελς, Φ., (2012). **Για το ζήτημα της κατοικίας**. εκδόσεις Σύγχρονη εποχή.
- Deutsche, R., (2007). **Αγοραφοβία**. εκδόσεις Εκκρεμές.
- Borja-Villel, M.J.(2007). **Κριτική τέχνη και κοινωνικές συγκρούσεις** εκδόσεις Εκκρεμές
- Μουτσόπουλος, Θ., (2021). **‘Graffiti: Οι αένανες μεταλλαγές μιας αθηναϊκής μητροπολιτικής τέχνης’**. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Benjamin, W., (2002). **Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού** εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Τερζάκης, Φ., (1992). **Οι Αντίποδες του ‘60: πίσω από τη διφορούμενη έννοια του μεταμοντερνισμού και μέσα από τα νέα κοινωνικά κινήματα**. εκδόσεις Πρίσμα

ξενόγλωσση

- Avramidis, K. and Tsilimpounidi, M. (2018) **Graffiti and street art: Reading, writing and representing the city**. Abingdon, Routledge publication
- Chang, J., Davey D and DJ Kool Herc (2021) **Can’t stop won’t stop: A hip-hop history**. Wednesday Books.
- Chaffee, L.G. (1993). **Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries**. Westport, CT: Greenwood Press
- Jacobs, J. (1961) **The death and life of great american cities**. Random House.
- Lefebvre, H., (2017). **The production of space**. Επιμ. D. Nicholson-Smith. Oxford, OX, UK: Blackwell.
- Mitchell, J. Don., (2003) **The Right to the City Social Justice and the Fight for Public Space**, THE GUILFORD PRESS
- Powers, S. (2014) **The art of getting over: Graffiti at the millennium**. New York, NY: St. Martin’s Press.
- Smolik, J. (2013) **‘Youth subcultures and social pedagogy’**, Kultura-Społeczeństwo-Edukacja,
- Stampoulidis G. (2016), **“Rethinking Athens as text: the linguistic context of Athenian graffiti during the crisis”**. Journal of language,
- Stewart Susan, (1988.) **«Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art»**, from J. Fekete Life as Postmodernism: essays on value and culture. St. Martin Press,
- Rose, T. (1994) **Black noise: Rap music and black culture in contemporary america**. Hanover, NH: Wesleyan University.
- Wigley, M. (2015) **‘Extreme hospitality’**, Constant: New Babylon. Madrid, Spain: MNCARS