

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων
Κτιρίων της Αθήνας

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ – ΑΤΤΙΚΗ 2014»

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ,
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ,
ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ

PARKING



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΑΘΗΝΑΤΤΙΚΗ2014

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων των Κτιρίων



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ &
ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ
ΑΛΛΑΓΗΣ

Προγραμματική Σύμβαση:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Φορέας Υλοποίησης:

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ



Φορέας Χρηματοδότησης:

ΠΡΑΣΙΝΟ ΤΑΜΕΙΟ ΥΠΕΚΑ

Επιστημονικός υπεύθυνος
Ερευνητικού Προγράμματος:

Γιώργος Χαρβαλιάς,

Πρύτανης ΑΣΚΤ, Αναπλ. Καθηγητής Ζωγραφικής

Φωτογραφίες:

Φώτης Ραφτόπουλος, Αφοί Κρέτση, Γιώργος Χαρβαλιάς, Μανώλης Αναστασάκος, Βίκη Μπέτσου

Παραγωγή έκδοσης:

Δεκάλογος, γραφικές τέχνες


Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων
Κτιρίων της Αθήνας

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2011



Τοιχογραφίες 2011

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Πάνος Σκλαβενίτης

Α΄ ΒΡΑΒΕΙΟ

Κριεζώτου 6, Σύνταγμα

Σήμα αναφοράς: NO SIGNAL

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Πάυλος Τσάκωνας

Πειραιώς 20 & Μενάνδρου

Ξενοδοχείο Vienna, Ομόνοια

Β΄ ΒΡΑΒΕΙΟ

Σχέδιο αναφοράς: Albrecht Dürer, 1506

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Αναστασία Κούβαρη

Φρειδερίκου Σμιθ 4 & Κασσομούλη

Νέος Κόσμος

Γ΄ ΒΡΑΒΕΙΟ

Συνεργείο υλοποίησης τοιχογραφιών:

Αφοί Κρέτση (συνεργάτης: Μ. Αναστασάκος)





NO SIGNAL

00-00-00

Fragonara

IHE-1605

Εισαγωγή

Το Υπουργείο Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής συμπεριέλαβε στο Πρόγραμμα «Αθήνα-Αττική 2014», τον Ιούνιο 2010 τη Δράση «Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο – Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων».

Το ζητούμενο είναι η Τέχνη στον Δημόσιο Χώρο, και στο πλαίσιο αυτό και ως επιμέρους πεδίο, η διερεύνηση εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης κλίμακας στο δημόσιο χώρο και ειδικότερα η πιλοτική υλοποίηση ζωγραφικών παρεμβάσεων-τοιχογραφιών επί τυφλών όψεων και ακάλυπτων μεσότοιχων, ορατών από τον κοινόχρηστο δημόσιο χώρο, σε πυκνοδομημένες αστικές περιοχές, στα ιστορικά κέντρα πόλεων κλπ.

Η συγκεκριμένη δράση επεξεργάζεται προτάσεις για το ρόλο, τους θεσμούς, τις μορφές και το χαρακτήρα της τέχνης στον δημόσιο χώρο και θέτει ερωτήματα αν η σύγχρονη τέχνη μπορεί να ξεπεράσει την ασφάλεια που παρέχουν τα στεγανά του ειδικού πεδίου, των θεσμών, μέσα στο οποίο προσδιορίζεται (αίθουσα τέχνης, Μουσείο, φιλότεχνο κοινό) και να δοκιμάσει τη λειτουργία της, τις διατυπώσεις, τις προτάσεις και τις δράσεις της, εκτεθειμένη στον ανοικτό δημόσιο χώρο. Ποιες είναι οι προϋποθέσεις και οι παράμετροι που θα πρέπει να εντοπιστούν σε αυτό το εγχείρημα; Πώς η παρουσία της σύγχρονης τέχνης στον δημόσιο χώρο, μπορεί να ανατρέψει τη δυσπιστία ή την αδιαφορία του θεατή και τον κοινωνικά διαχωρισμένο ρόλο που ο πολίτης τής αποδίδει; Μπορεί η σύγχρονη τέχνη μέσα από παρεμβάσεις να ανακτήσει τον κοινό δημόσιο χώρο, ως συλλο-

γικό τόπο ανοιχτό στην ιδιαιτερότητα, τη δημιουργική έκφραση, το διάλογο, την επικοινωνία, ως χώρο τελικά κατοικήσιμο;

Οι πλέον οργανωμένες παρεμβάσεις αυτού του τύπου έχουν από τη φύση τους έναν σχετικά εφήμερο μεσοπρόθεσμο χρονικό ορίζοντα (κατά μέσο όρο δέκα ετών). Οι ζωγραφικές τοιχογραφίες στον δημόσιο εξωτερικό χώρο θα πρέπει σε κάποιο βάθος χρόνου, και αφού λειτουργήσουν σε διάλογο με τους πολίτες, να αφομοιωθούν σαν καλλιτεχνικές προτάσεις, να χαρακτηρίσουν αισθητικά και αναμορφωτικά μια περιοχή σαν τοπόσημα, να καταγραφούν ιστορικά σε αρχεία και να αντικαθίστανται από διάδοχες συνθέσεις άλλων καλλιτεχνών. Πρόκειται για έργα μεσοπρόθεσμης διάρκειας.

Η διαδικασία που ακολουθήθηκε για την υλοποίηση του Πιλοτικού Προγράμματος «Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο – Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων» ήταν η προκήρυξη εκδήλωση ενδιαφέροντος του ΥΠΕΚΑ – μέσα από την ιστοσελίδα του– προς τους ιδιοκτήτες πολυκατοικιών και κτιρίων που θα επιθυμούσαν να συμμετέχουν με την ένταξη του κτιρίου τους στη συγκεκριμένη Δράση και ταυτόχρονα η πρόσκληση στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σε φοιτητές και νέους απόφοιτους, να μελετήσουν και να υποβάλουν εικαστικές προτάσεις, προκειμένου να υλοποιηθούν σε τυφλούς τοίχους πολυκατοικιών σε πυκνοδομημένες περιοχές της Αθήνας και του Πειραιά.

Το πιλοτικό πρόγραμμα αναβάθμισης με ζωγραφική των τυφλών όψεων κτιρίων είχε μεγάλη ανταπόκριση στους κατοίκους της Αθήνας, παρά τον λιγοστό χρόνο που δόθηκε για την υποβολή εκδήλωσης ενδιαφέροντος.

Η επιλογή των κτιρίων και των αντίστοιχων εικαστικών παρεμβάσεων προέκυψε κατόπιν αξιολόγησης από αντίστοιχες επιτροπές των δύο οργανωτικών φορέων και οριστικοποιήθηκε κατόπιν της εξέτασης των προϋποθέσεων εφαρμογής (συναίνεση ιδιοκτητών/γειτόνων, επιφάνεια παρέμβασης, παραχώρηση χώρου για προσωρινή τοποθέτηση σκαλωσιών και λοιπά τεχνικοοικονομικά θέματα οργάνωσης εργοταξίου).

Σημασία δόθηκε στη διασπορά των κτιρίων και αντίστοιχα των περιοχών παρέμβασης ως προς τη χωροθέτηση και τους συμβολισμούς που εμπεριέχουν στην ιστορική διαδρομή της πόλης: Κριεζώτου / Ιστορικό Κέντρο, εμβληματική

περιοχή «Παλιάς Αθήνας», Κασομούλη / προσφυγικές κατοικίες, Πειραιώς και Μενάνδρου / πολυπολιτισμικό υποβαθμισμένο κέντρο πόλης.

Σκοπός της κοινής συνεργασίας ΥΠΕΚΑ - ΑΣΚΤ είναι η πιλοτική υλοποίηση με τη διερεύνηση κατ' αρχήν τριών ζωγραφικών παρεμβάσεων/υποέργων επί των τυφλών όψεων επιλεγμένων πολυκατοικιών της Αθήνας ώστε να προκύψουν συμπεράσματα και να διαμορφωθεί ένα πλαίσιο συνέχειας του έργου, σε βάθος χρόνου, για τη λειτουργία της σύγχρονης τέχνης στον δημόσιο χώρο, και ειδικότερα για τη διαμόρφωση και την αισθητική αναβάθμιση της εικόνας της πόλης μέσα από ζωγραφικές παρεμβάσεις.

Επειδή ο στόχος του Πιλοτικού Προγράμματος διαμόρφωσης της εικόνας της πόλης ήταν η άμεση υλοποίηση των υποέργων, η από κοινού δράση του ΥΠΕΚΑ με τη Σχολή Καλών Τεχνών δίνει ερέθισμα στον πολίτη να δραστηριοποιηθεί στο κτίριό του, στη γειτονιά, στην πόλη του, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση του στο αστικό περιβάλλον. Επιπλέον, το ερευνητικό έργο που συνοδεύει τις παρεμβάσεις προκαλεί αναπόφευκτα μια σειρά από θεωρητικούς προβληματισμούς και προς πραγμάτευση ζητήματα, τα οποία χρήζουν περαιτέρω εμβάθυνσης και καταγραφής και αποτελούν πεδίο της παράλληλης θεωρητικής έρευνας της παρούσας έκδοσης. Το πραγματικό πεδίο ενδιαφέροντος της ΑΣΚΤ εστιάζεται κατά κύριο λόγο στην ενδυνάμωση της σχέσης Σύγχρονη Τέχνη και Δημόσιος Χώρος ως κοινωνική και αισθητική αναγκαιότητα και όχι ως εξωραϊσμός (της αυθαιρεσίας ή της υποβάθμισης). Η αποτύπωση μιας αισθητικής πολυφωνίας που εγγράφει τις μορφές και την περιπέτεια της σύγχρονης τέχνης σήμερα είναι αδιαπραγμάτευτη αρχή, σε σχέση και αντιδιαστολή με υπάρχουσες, αισθητικά μονότροπες παρεμβάσεις. Έργα που θα «ανοίγουν» ένα διάλογο με το θεατή, τον πολίτη και ίσως, ένα επίπεδο περαιτέρω νοηματοδοτήσεων, έργα και προτάσεις που πιστεύουν, απευθύνονται και επενδύουν στη κριτική πρόσληψη του πολίτη.

Ο ίδιος ο σχεσιακός χαρακτήρας του συμπλέγματος «δημόσιος χώρος - εικαστικό έργο», που επεξεργάστηκαν από κοινού το ΥΠΕΚΑ και η ΑΣΚΤ θέτει αφ' εαυτού τις προϋποθέσεις για μια πολυεπίπεδη και σε βάθος θεωρητική διερεύνηση α) όλων εκείνων των παραγόντων που συνθέτουν την ιδιάζουσα φυσιογνωμία της εμπειρίας του σύγχρονου αστικού υποκειμένου, β) των ταλαντώσεων και των μεταβολών που υφίστανται τα παραδοσιακά σχήματα εννόησης και νοη-

ματοδότησης του έργου τέχνης, αλλά και γ) των συνθηκών συγκρότησης του χώρου στις μεταβιομηχανικές κοινωνίες του ύστερου καπιταλισμού.

Πρόθεση του ΥΠΕΚΑ είναι η συνέχιση ανάλογων εικαστικών δράσεων για τη βελτίωση της λειτουργίας της εικόνας της πόλης, καθώς και άλλων δράσεων, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα θέματα καθημερινότητας και ποιότητας του δημόσιου χώρου μέσα από στοχευμένες παρεμβάσεις.

Υπουργείο Περιβάλλοντος,
Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών,
Γραφείο Διασύνδεσης



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Περιφέρειας Αττικής
Πρόγραμμα Κοινωνικής Ανάπτυξης
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΘΕΣΤΗΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΤΥΠΗΣ
ΚΑΤΑΡΤΙΣΗΣ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΩΝ
ΑΝΕΡΓΩΝ ΝΕΩΝ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΩΝ ΣΤΗΝ
ΕΚΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΑΓΟΡΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΠΡΟΤΥΠΗ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΩΝ
ΑΝΕΡΓΩΝ ΝΕΩΝ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΩΝ ΣΤΗΝ
ΕΚΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΑΓΟΡΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΠΡΟΤΥΠΗ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΩΝ
ΑΝΕΡΓΩΝ ΝΕΩΝ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΩΝ ΣΤΗΝ
ΕΚΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΑΓΟΡΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

ΟΔΟΣ
ΚΑΘΗΜΕΡΩΝ
ΚΑΘΙΣΤΗΡΙΩΝ

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Σύντομη παρουσίαση
του ερευνητικού προγράμματος

Γιώργος Χαρβαλιάς

Ο Γιώργος Χαρβαλιάς είναι επιστημονικός υπεύθυνος του Προγράμματος,
Αναπληρωτής Καθηγητής και Πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Σκοπός της έρευνας που υλοποιήθηκε από το Γραφείο Διασύνδεσης της ΑΣΚΤ, μετά από ανάθεση του ΥΠΕΚΑ, είναι η διαμόρφωση ενός πλαισίου εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης κλίμακας στον αστικό ιστό της Αθήνας, καθώς και η εξαγωγή κάποιων πρώτων συμπερασμάτων και επιστημών που προκύπτουν από την πιλοτική υλοποίηση των πρώτων τριών τοιχογραφιών στο πλαίσιο του παρόντος έργου. Συμπεράσματα και επιστημών σχετικά με τη λειτουργία και την υποδοχή τους από τον κόσμο, τις δυνατότητες των εικαστικών παρεμβάσεων να λειτουργήσουν σε διάλογο με τον πολίτη, να «κατοικήσουν» τον δημόσιο χώρο και, κυρίως, να εγγράψουν μορφές της σύγχρονης τέχνης στην καθημερινή εμπειρία. Στόχος του προγράμματος είναι η συνεργασία αυτή να θέσει τις βάσεις για τη συνέχιση του έργου σε βάθος χρόνου, καθώς ως πιλοτική έρευνα συνδέεται με τους στόχους του αναπτυξιακού Προγράμματος «Αθήνα-Αττική 2014» του ΥΠΕΚΑ.

Η διεθνής εμπειρία έχει να επιδείξει ένα μεγάλο εύρος μορφών και μια εκτεταμένη τυπολογία δημόσιων τοιχογραφιών και ζωγραφικών παρεμβάσεων σε δημόσια κτίρια, στον ευρύτερο οργανωμένο αστικό χώρο των μητροπολιτικών κέντρων της Ευρώπης και των ΗΠΑ. Πρόκειται, κυρίως, για εικαστικές παρεμβάσεις μεγάλης κλίμακας, οργανωμένες από δημόσιους φορείς, σκοπός των οποίων είναι να αναμορφώσουν και να σηματοδοτήσουν τη νέα εικόνα του αστικού κέντρου, με τη συμμετοχή σημαντικών καλλιτεχνών και δραστήριων καλλιτεχνικών ομάδων. Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα, εκκινώντας από την ιστορική φωτορεαλιστική τοιχογραφία του Ed. Ruscha στην Καλιφόρνια τη δεκαετία του '60, τις οπτικές αναμορφώσεις, τις εξαιρετικές ψευδαισθητικές οφθαλμαπάτες (*trompe-l'oeil*) που συνιστούν μακρά ιστορική παράδοση στον τομέα των τοιχογραφιών, την επανοικειοποίηση και τη μεταφορά ιστορικών έργων στον δημόσιο χώρο, την εξάπλωση των οργανωμένων graffiti, έως και το μεγάλο πρόγραμμα εικαστικής αναμόρφωσης των όψεων των πολυκατοικιών στο κέντρο των Τιράνων, που πρόβαλε την αλβανική πρωτεύουσα, σηματοδοτώντας τη διαδικασία αλλαγής και αναδιάρθρωσης της χώρας.

Όσον αφορά στην περίπτωση της Ελλάδας, στο πλαίσιο της βαθιάς οικονομικής κρίσης την οποία υφίσταται η χώρα, ο δημόσιος χώρος μοιάζει να πλήττεται, περισσότερο από ποτέ άλλοτε, από ένα διαρκώς εντεινόμενο κοινωνικό αίσθημα ματαίωσης, αμφισβήτησης και απαξίωσης. Η απαξίωση, οι αυθόρμητες πρακτικές και δράσεις ή ακόμα και η αυθαίρετη κατάληψη ή καταστροφή του δημόσιου χώρου αποτελούν μια αρνητική εμπειρία-αντίδραση σε κάθε μορφή λειτουργικής και αισθητικής αναμόρφωσης του δημόσιου αστικού χώρου.

Στην Ελλάδα η παθογένεια της σχέσης του πολίτη με τον δημόσιο χώρο παραμένει χρόνια και αμφίδρομη. Στη σχέση αυτή κυριαρχεί η δυναμική της αντίθεσης, καθώς δεν εδραιώθηκαν ποτέ οι όροι μιας ενότητας: η λανθάνουσα, αποκλίνουσα λειτουργία του κράτους και των θεσμών είναι αυτή που τις περισσότερες φορές καθορίζει κατά κύριο λόγο (σχεδόν αποκλειστικά) τους όρους, την τροπή και την ένταση αυτής της αύξουσας διαρθρωτικής παθογένειας, με κυρίαρχη την έλλειψη κοινωνικής συνοχής και την αδιέξοδη εσωστρέφεια. Η ανάκτηση του δημόσιου χώρου, η κατοίκησή του από τον πολίτη με όρους κοινότητας, συλλογικότητας, εμπιστοσύνης, ευθύνης και δημόσιου αισθήματος, αποτελεί ένα εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα. Είναι σαφές ότι η τέχνη δεν μπορεί να επιλύσει κοινωνικά προβλήματα. Η συμβολή, η κατανόηση και η πρόθεση μιας αναμόρφωσης του δημόσιου χώρου χωρίς αποκλεισμούς και τραγικές κοινωνικές ανισότητες, με γνώμονα ένα δημοκρατικό σχεδιασμό, μας οδηγούν στη παράλληλη διερεύνηση των κοινωνικών, πολιτικών παραμέτρων που διαμόρφωσαν την κατάσταση αυτή στο αστικό περιβάλλον, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη σύνδεση των επιμέρους λύσεων με την πολιτική διάσταση του προβλήματος, τόσο στη δημόσια σφαίρα όσο και στο χώρο του υποκειμένου.

Δείγματα οργανωμένων εικαστικών ζωγραφικών παρεμβάσεων στον δημόσιο αστικό χώρο της πρωτεύουσας υλοποιήθηκαν κατά την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης σε εργατικά προάστια και δήμους της Αθήνας –με χαρακτηριστικά την τυποποιημένη εργατική «αριστερή» θεματογραφία και αναφορές στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό– παράλληλα με την εμφάνιση και την πανελλαδική επέκταση των μνημείων της Εθνικής Αντίστασης. Ακολούθησε μια οργανωμένη τοιχογράφηση μεγάλης κλίμακας κατά τα χρόνια της προετοιμασίας της πρωτεύουσας για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004. Οι υπάρχουσες ζωγραφικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο της Αθήνας που πραγματοποιήθηκαν από τότε μέχρι σήμερα, πέραν του εικαστικού ενδιαφέροντος και συχνά μιας συνεπούς τεχνικής, χαρακτηρίζονται από μια μονότροπη αισθητική κατεύθυνση. Οι τοιχογραφίες πραγματοποιήθηκαν από μια διευρυμένη ομάδα νέων καλλιτεχνών με

κοινά χαρακτηριστικά και ομοιειδείς αναφορές στα graffiti, στην τέχνη του δρόμου, σε μορφότυπα που απορρέουν από τα κόμικς και τα γραφικά των video-games.

Η αισθητική αυτή έχει ήδη εγγραφεί σε έναν αριθμό αυθόρμητων αλλά και οργανωμένων εικαστικών παρεμβάσεων, πολλές φορές με εξαιρετικά αποτελέσματα στο είδος, ενώ απουσιάζει κάθε άλλη αισθητική πρόταση. Η κυρίαρχη εικονογραφία των πραγματοποιημένων συνθέσεων χαρακτηρίζεται από μια εύληπτη αλλά και απλοϊκή εικονογραφία, με αναφορά στις μορφές μαζικής και λαϊκής κουλτούρας. Πέραν του θεάματος που απορρέει από τη μεγάλη κλίμακα των έργων και τους οικείους τύπους της θεματογραφίας, αυτό που εκλείπει είναι ένα επίπεδο νοηματοδότησης: είναι χαρακτηριστικό ότι, παρά τη θεματογραφική εξωστρέφεια, η λειτουργία των παρεμβάσεων αυτών περιορίζεται στο θέαμα.

Ένα ερώτημα και μια υπόθεση εργασίας που έθεσε η παρούσα έρευνα είναι αν οι ζωγραφικές παρεμβάσεις μπορούν να αντιπαρετεθούν σε ένα διαμορφωμένο και παγιωμένο από τους μηχανισμούς των media μέσο γούστο. Από την άλλη πλευρά, αν η σύγχρονη τέχνη μπορεί να ξεπεράσει την ασφάλεια, τα στεγανά του ειδικού χώρου μέσα στον οποίο προσδιορίζεται (αίθουσα τέχνης, Μουσείο, φιλότεχνο κοινό), και να δοκιμάσει τη λειτουργία της στον ανοιχτό δημόσιο χώρο. Μπορεί να ανατρέψει τη δυσπιστία ή την αδιαφορία του θεατή και τον κοινωνικά διαχωρισμένο ρόλο που ο πολίτης τής αποδίδει; Είναι πάντως ενδεικτικό ότι η υψηλή επένδυση με την ένταξη προωθημένων έργων σύγχρονης τέχνης στους σταθμούς του Αττικού Μετρό έχει επιβεβαιώσει αφενός τη θετική υποδοχή, αφετέρου τη βαθμιαία αφομοίωση και ενσωμάτωση των έργων στην καθημερινή εμπειρία των πολιτών. Το ειδικό πεδίο ενδιαφέροντος της ΑΣΚΤ εστιάζεται στην εγγραφή μιας αισθητικής πολυφωνίας χωρίς αποκλεισμούς, με εικαστικές ζωγραφικές προτάσεις που ενθέτουν τις μορφές της σύγχρονης τέχνης στην καθημερινή εμπειρία. Πρόκειται για έργα που δεν αναλώνονται σε μια πρώτη θεαματική ανάγνωση αποκλειστικά και μόνο των οπτικών ερεθισμάτων, αλλά επιχειρούν να «ανοίξουν» ένα διάλογο με το θεατή: αυτή ακριβώς η εμπλοκή των πολιτών καθιστά τον δημόσιο χώρο κοινό, συλλογικό, κατοικήσιμο.

Είναι δεδομένο ότι ένα ερευνητικό έργο εγείρει αναπόφευκτα μια σειρά από θεωρητικούς προβληματισμούς και προς πραγμάτευση ζητήματα, τα οποία χρήζουν περαιτέρω εμβάθυνσης και καταγραφής. Τα θέματα αυτά θίγονται στην παρούσα έκδοση, στα θεωρητικά κείμενα του Θανάση Μουτσόπουλου και του Δημήτρη Γκινιοσάτη.

Από την εμπειρία της υλοποίησης των τριών τοιχογραφιών (Πειραιώς 20, Ομόνοια – Κριεζώτου, Κολωνάκι – Κασομούλη, Νέος Κόσμος) είναι σημαντικό να επισημανθεί –υπογραμμίζοντας έτσι την ανταπόκριση στους στόχους του προγράμματος– το γεγονός ότι οι εικαστικές παρεμβάσεις στο κέντρο της Αθήνας έτυχαν πλατιάς και άμεσης θετικής υποδοχής, πρώτα από τους πολίτες και εν συνεχεία από τα media, ενώ η πραγματοποίησή τους συνέπεσε χρονικά με μία σειρά από εκρηκτικές εξελίξεις στον δημόσιο χώρο και σφοδρές ανατροπές στην πολιτική και την οικονομία, συνδυαζόμενες με δυναμικές εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και κοινωνικές κινητοποιήσεις. Η επιλογή των τριών σημείων παρέμβασης στον Αστικό Ιστό της Αθήνας έγινε προκειμένου να δοκιμαστεί η λειτουργία των παρεμβάσεων σε τρεις ζώνες του κέντρου με διαφορετικό χαρακτήρα και κοινωνικο-οικονομικές δραστηριότητες, διαφορετικές κοινωνικές διαστρωματώσεις και διαφορετικά γνωρίσματα.

Σημασία δόθηκε στη διασπορά των κτιρίων και αντίστοιχα των περιοχών παρέμβασης ως προς τη χωροθέτηση και τους συμβολισμούς που εμπεριέχουν στην ιστορική διαδρομή και τον ιστό της πόλης: Κριεζώτου / Ιστορικό Κέντρο, εμβληματική περιοχή «Παλιάς Αθήνας», Κασομούλη / προσφυγικές κατοικίες, Πειραιώς και Μενάνδρου / πολυπολιτισμικό υποβαθμισμένο κέντρο πόλης.

Η οδός Πειραιώς, στην περιοχή της Ομόνοιας, είναι σήμερα μια περιοχή με πολυπολιτισμικό και πολυφυλετικό χαρακτήρα: κατακλύζεται από οικονομικούς κυρίως μετανάστες και χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη ενός παρεμπορίου του δρόμου, αποτελώντας παράλληλα τόπο συνεχούς συναλλαγής και επικοινωνίας μεταξύ των μειονοτήτων των μεταναστών, μετακίνησης των πολιτών των δυτικών προαστίων, σημείο αφετηρίας λεωφορείων, αλλά και πολύπαθη είσοδο της πόλης από το λιμάνι του Πειραιά. Επιλέχθηκε ως μια εξαιρετικά δύσκολη περιοχή για την πιλοτική μελέτη του έργου, καθότι εμφανίζει αποκάλυπτα, με αμεσότητα και οξύτητα, όλες τις τραγικές όψεις της βαθιάς υποβάθμισης, όλες τις εικόνες και τα φαινόμενα της πιο βαθιάς ύφεσης και της συνολικότερης κοινωνικής κρίσης που διέρχεται ο τόπος. Συρρίκνωση της οικονομικής και εμπορικής χρήσης, γκετοποίηση και υποκατάσταση από ένα παρεμπόριο μεταναστών, σε συνάρτηση με ένα γενικό αίσθημα οικονομικής ανέχειας, κοινωνικής ένδειας, πολιτικής εγκατάλειψης και κοινωνικής κατάρρευσης: πρόκειται για ένα κοινωνικό ψηφιδωτό που φιλοξενεί τα κατώτατα οικονομικά στρώματα της κοινωνίας μας.

Βάσει αυτών των κυρίαρχων χαρακτηριστικών επιλέχθηκε η εικαστική πρόταση του Παύλου Τσάκωνα (2ο βραβείο) για το σημείο αυτό. Ο Π. Τσάκωνας έχει

οικειοποιηθεί ένα ιστορικό σχέδιο του Albrecht Dürer του 1506, «Τα χέρια που προσεύχονται», και έχει προτείνει τη μεγέθυνσή του επί του δεκαώροφου κτιρίου, αλλάζοντας τη φορά του. Αφού επεξεργάστηκε ψηφιακά και απλοποίησε γραφιστικά το αρχικό σχέδιο, αφαίρεσε ορθώς πολλές από τις λεπτές ποιότητες της γραφής του, αντέστρεψε τον προσανατολισμό και έτσι το συμβολικό του περιεχόμενο, προτείνοντας την υπό όρους μεταφορά του σε ένα άλλο πλαίσιο, όπως αυτό της οδού Πειραιώς. Μία αλλαγή πλαισίου, περιεχομένου, περιβάλλοντος, κλίμακας και λειτουργίας. Στην πραγματικότητα, αυτό που έχει διατηρηθεί και διασώζεται ακόμα από το αριστουργηματικό σχέδιο του Dürer είναι η ομοιότητα της εικόνας, ενώ ταυτοχρόνως έχουν απολεσθεί πολλά από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου και της εποχής του. Επιπροσθέτως, η ζωγραφική μεταφορά, αναπαράσταση του σχεδίου στην τοιχογραφία, έχει με τη σειρά της αφαιρέσει τη γραφή του σχεδίου, περιοριζόμενη αποκλειστικά στην άμεσα αναγνώσιμη, γενική εικόνα του αρχικού σχεδίου αναφοράς. Το συνεργείο τοιχογράφησης παρέμεινε περισσότερο πιστό στη μεταφορά της φωτοτυπικής, ψηφιακής εκτύπωσης, την οποία είχε ως οδηγό για την εκτέλεση του έργου.

Αλληπάλληλες διαμεσολαβήσεις και διαφορές που αλλάζουν πολλά, αλλά κρατούν σταθερή τη συνθήκη ομοιότητας ως προς την εικόνα αναφοράς. Στη Τέχνη ο Θεός κρύβεται στη λεπτομέρεια, σε μια σημαίνουσα λεπτομέρεια, η οποία εν προκειμένω δεν είναι λεπτομέρεια αλλά διαφορά. Παρ' όλα αυτά, είναι αλήθεια ότι η επιτυχία του έργου οφείλει τα μέγιστα σε ό,τι ακόμα διατηρεί από το εξαιρετικό έργο του μεγάλου ζωγράφου Albrecht Dürer.

Κάθε έργο λειτουργεί και είναι ένα γεγονός αυταξίας, προ και πέραν της ερμηνευτικής πρόσληψής του. Η ερμηνεία είναι ανοιχτή και συναρτάται με το πλαίσιο, το χρόνο και τη συλλογική ή ατομική γενική παιδεία μας. Στην παρούσα πολιτικο-κοινωνική στιγμή υπογραμμίζεται η αίσθηση της πτώσης. Από τη στάση προσευχής της σπουδής του Dürer, η οποία θα υποδήλωνε ότι έχουμε τουλάχιστον εγκαταλειφθεί στο έλεος του Θεού, με την τωρινή φορά του σχεδίου προς τα κάτω υποδηλώνεται ότι ακόμη και ο Θεός μάς έχει εγκαταλείψει. Το σημείο της οδού Πειραιώς εντείνει αυτόν το χαρακτήρα και τη σημασία του έργου. Πρόκειται για μια δημόσια τοιχογραφία που μέσα από τις μνημειακές της διαστάσεις δεν εξωραϊίζει, δεν διακοσμεί, αλλά υπογραμμίζει και υποβάλλει δίχως έλεος, «χωρίς αναισθητικό», μια περιοχή που βουλιάζει, υποβαθμισμένη και πολυτάραχη.

Το διακύβευμα και η δοκιμασία αυτής της πρώτης εικαστικής παρέμβασης έκριναν τη συνέχεια της επιτυχίας του προγράμματος ως προς τους προσδοκώ-

μενους στόχους, τη δυνατότητα σήμερα μιας καλλιτεχνικής πρότασης να λειτουργήσει σε έναν πολύπαθο, εκρηκτικό, αποδιαρθρωμένο δημόσιο χώρο, στο πλέον υποβαθμισμένο σημείο του Ιστορικού Κέντρου.

Το αποτέλεσμα μας δικαιώνει. Εκτιμήθηκαν όχι μόνο η σοβαρότητα και η δυσκολία του εγχειρήματος, όχι μόνο η οξύτητα της πρότασης του Παύλου Τσάκωνα σε συνδυασμό με την υψηλή ποιότητα του ιστορικού σχεδίου αναφοράς του Düger, αλλά και η δεξιότητα και η καλλιτεχνική εμπειρία που επέδειξε το συνεργείο τοιχογράφησης των Αδελφών Κρέτση στη μεταφορά του έργου, διασφαλίζοντας και επιτυγχάνοντας να μεταφέρει το αίσθημα και το πνεύμα της νοσηματοδότησης της εικαστικής πρότασης του Π. Τσάκωνα. Η συγκεκριμένη επιλογή όμως υποδεικνύει και κάτι άλλο εξίσου σημαντικό: το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη δεν παύει να επανεγγράφει τον εαυτό της σε ένα πλαίσιο διαρκούς μεταπαραγωγικής επανοικειοποίησης μορφών και έργων ως υλικού δημιουργίας.

Σε αυτήν την κατεύθυνση κινείται και η τοιχογραφία της οδού Κριεζώτου στο Σύνταγμα, μια περιοχή με κανονικότητα, εμπορική και οικονομική ζώνη του κέντρου της Αθήνας. Εδώ ο Πάνος Σκλαβενίτης (1ο βραβείο) επιλέγει και οικειοποιείται το τηλεοπτικό σήμα «NO SIGNAL», ένα διεθνές σήμα από τους κώδικες οπτικής επικοινωνίας, που σήμερα τείνει να ξεχαστεί, καθώς η τηλεοπτική ροή είναι πλέον συνεχής και αδιάλειπτη στα κανάλια της τηλεόρασης. Ο χρόνος θέασης ως χρόνος παθητικής κατανάλωσης, αφομοίωσης και απώλειας του υποκειμένου. Μας προβάλλει ουσιαστικά ένα πληροφοριακό και τηλεοπτικό «black out» που υπαινίσσεται με σκληρό τρόπο το τέλος της τηλεθέασης, το τέλος του θεάματος, μέσα από τις θεαματικές, μνημειακές διαστάσεις της τοιχογραφίας. Παρά την κυρίαρχη νοσηματοδότηση, η γεωμετρική δομή του σήματος παραπέμπει, στη μεγάλη κλίμακα του κτιρίου, σε συνθέσεις γεωμετρικής αφαίρεσης, ενώ από κάποια σημεία θέασης η σύνθεση λειτουργεί αναμορφωτικά στα μάτια του θεατή, πράγμα που εισάγει μια χρονικότητα στην εμπειρία της πρόσληψης του έργου.

Η βραβευμένη πρόταση της Αναστασίας Κούβαρη (3ο βραβείο) είναι η τρίτη τοιχογραφία στην οδό Κασομούλη, στις προσφυγικές πολυκατοικίες του Νέου Κόσμου. Η περιοχή είναι ήπια, με κύριο γνώρισμα τη χρήση της κατοικίας και δεδομένο το χαμηλό ύψος δόμησης των προσφυγικών. Η Αναστασία Κούβαρη ιχνογραφεί με εκφραστική αμεσότητα ένα πολύχρωμο σχέδιο, ξετυλίγοντας κουβάρια νήματος – το μίτο της Ζωής. Το σχέδιο είναι εύληπτο από κάθε κάτοικο, σωστό στη κλίμακα της μεταφοράς του, διατηρεί έναν μορφοτυπικό χαρακτήρα

αισιόδοξο, χρωματικό και παράλληλα συνεκτικό στο συμβολικό του περιεχόμενο. Η σχηματοποίηση του σχεδίου της έχει την καθαρότητα σήματος, συμβόλου, ενώ παράλληλα η εσωτερική ροή και η χρωματική συγκρότηση της εικόνας του κουβαριού αποκαλύπτει στην κίνηση του θεατή ένα ενεργειακό χρωματικό πεδίο. Πάντα υπάρχει η ανάγκη να θυμηθούμε αρχέτυπους τρόπους και τύπους απέναντι σε μία επιθετικά ανταγωνιστική λειτουργία της πόλης και της ζωής, ιδιαίτερα μάλιστα σε μια ζώνη κατοικίας. Η Κούβαρν προτείνει μια λύση που σέβεται το οικείο και το ανθρώπινο, σε πολύ καλή αντιστοιχία και λειτουργική σχέση με την κλίμακα του συγκεκριμένου δημόσιου χώρου, το χαρακτήρα του και το ανθρώπινο μέτρο. Επιπροσθέτως, η σύνθεσή της λειτουργεί και ως μια ασυνείδητη παραστατικοποίηση του ίδιου του ονόματός της, όπως συμβαίνει συχνά στα περισσότερα graffiti, και γι' αυτό ίσως είναι ο καλύτερος τρόπος υπογραφής του έργου της.

Κλείνοντας: το πιλοτικό πρόγραμμα λειτούργησε ως ένα δημιουργικό θερμοκήπιο ευαισθητοποίησης, έρευνας και επεξεργασίας εικαστικών παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο. Τα έργα έχουν παραδοθεί στη δοκιμασία τους. Μένει πλέον να κερδίσουν το (ήδη εκπεφρασμένο) ενδιαφέρον και την εμπιστοσύνη των πολιτών, να δικαιώσουν την αξία, τη σημασία, το νόημά τους, ξεκινώντας έναν ανοιχτό διάλογο, μια διεργασία κριτικής πρόσληψης και ερμηνείας που θα τα τροφοδοτεί με νέες νοηματοδοτήσεις και συνδέσεις. Διότι τα έργα αποτελούν οριστικές μορφές, ενώ η ερμηνεία τους παραμένει πάντα ανοιχτή μπροστά μας.









Δημόσια Τέχνη στην Αθήνα

Μπουκάλια στον ωκεανό

των σημείων

Θανάσης Μουτσόπουλος

Ο Θανάσης Μουτσόπουλος είναι εκλεγμένος Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πολυτεχνείου Κρήτης και Επιστημονικός Συνεργάτης του, μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Η εποχή των προτομών

Η δημόσια τέχνη στην Αθήνα μοιάζει με μια αδύνατη υπόθεση, συμπεισμένη σε έναν Προκρούστη μεταξύ των αιώνιων μαρμάρινων προτομών και ανεξέλεγκτων επιγραφών στους τοίχους των πολυκατοικιών της. Μαζί με τον νεοκλασικό σχεδιασμό της, η Αθήνα κληρονόμησε μερικές δεκάδες αγάλματα και προτομές αγωνιστών του '21, Φιλικών και φιλελλήνων. Στη συνέχεια οι νέοι ήρωες ήταν (αναπόφευκτα) οι πολιτικοί, αλλά, από δίπλα, και νέοι ανδριάντες στρατιωτικών, και μαζί τους δήμαρχοι, ποιητές, ηθοποιοί... Αυτό που παραμένει ανεξήγητο, στην εποχή της (μετα-) φωτογραφίας και των media στην οποία ζούμε, είναι γιατί οι άρχοντες αυτής της πόλης (στην ελλαδική επαρχία τα πράγματα είναι, προφανώς, χειρότερα) έχουν ανάγκη να στολίζουν δρόμους και πλατείες, κυρίως αυτές, με «απεικονίσεις», «αναπαραστάσεις», τρισδιάστατα πορτρέτα ιστορικών προσώπων. Για να θυμόμαστε πώς, περίπου, ήταν αυτά τα πρόσωπα; Μα στις περισσότερες περιπτώσεις δεν έχουμε καν πειστικές πληροφορίες για τη μορφή τους, άρα τι ακριβώς αναπαριστούμε; Οπότε συνήθως υποθέτουμε και, φυσικά, εξιδανικεύουμε. Το αποτέλεσμα ήταν ότι για γενιές Νεοελλήνων τα αγάλματα και οι προτομές έγιναν σύμβολο του κομφορμισμού (στην καλύτερη περίπτωση) ή της καθεστωτικής αισθητικής (στη χειρότερη). Και, βέβαια, ποιος σοβαρός άνθρωπος έδινε σημασία στους ανδριάντες των πλατειών; Όμως, φυσικά, τα προβλήματά μας δεν σταματούν στις αναπαραστάσεις φυσικών προσώπων, αλλά δυστυχώς επεκτείνονται σε χώρους ανεικονικούς. Και εκεί είναι που, συχνά, θα συναντήσουμε τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά ατοπήματα: «συμβολικά» γλυπτά που θέλουν να αναπαραστήσουν αφηρημένες έννοιες όπως ο Άγνωστος Στρατιώτης, η Εθνική Συμφιλίωση, η Μοναξιά...

Ο Μοντερνισμός του 20ού αιώνα έμοιαζε μια ελπίδα που θα σάρωνε τις βαρετές ρεαλιστικές προτομές και θα έδινε νέες διαστάσεις στη γλυπτική. Τα πειράματα εμφανίστηκαν από τη Γαλλία έως τη Σοβιετική Ένωση, όμως κάποια στιγμή το πρόβλημα φάνηκε ότι δεν περιορίζεται στην καλλιτεχνική φόρμα, αλλά κυρίως εστιάζεται στον όλο και πιο αλλόκοτο ρόλο της μνημειακής τέχνης σε μια μητρόπολη και μια κοινωνία που άλλαξε δραστικά στη διάρκεια του τελευταίου αιώνα. Οι φρενήρεις ρυθμοί της σημερινής αστυακής ζωής, το αυξανόμενο cocooning, η έκλειψη της δημόσιας ζωής και τα νέα αισθητικά πρότυπα, από τον Ρουβά έως τα γιαπωνέζικα Πόκεμον, κάνουν οποιαδήποτε προτομή μακεδονομάχου ή πολιτικού να φαντάζει τουλάχιστον άσχετη. Και ακριβώς εδώ είναι το πρόβλημα: τα περισσότερα αγάλματα της Αθήνας δεν είναι «άσχημα» (τι θα σήμαινε άραγε αυτό στην εποχή μας;), όμως

μοιάζουν τόσο άσχετα, τόσο εκτός πλαισίου, τόσο παράταιρα προς τη σύγχρονη μητροπολιτική ζωή δίπλα στις καφετέριες, τα φαστ φουντ, τις μπουτίκ, τις διαφημιστικές επιγραφές, τα graffiti, τα ταξί, τα λεωφορεία και (κυρίως) τους αληθινούς ανθρώπους. Ιδιαίτερως δε αποδεικνύουν την τεράστια απόσταση που χωρίζει τους κρατούντες από τους υπηκόους τους, οι οποίοι, οι καημένοι, το τελευταίο που θα ζητούσαν για να βελτιωθεί η πολύπαθη πόλη τους είναι ένας ακόμη ανδριάντας. Ακραίες *Ετεροτοπίες* θα έλεγαν οι σημερινοί μελετητές των πόλεων...

2

Το πρόβλημα της σύγχρονης δημόσιας τέχνης: η ολυμπιακή αθηναϊκή εμπειρία

Μια φορά κι έναν καιρό ήταν μια πόλη που ήταν γκρίζα και χωρίς τέχνη. Οι κάτοικοί της πήγαιναν στη δουλειά τους κάθε μέρα χωρίς να έρχονται σε επαφή με τη σύγχρονη τέχνη. Οι άνθρωποι κυκλοφορούσαν στην πόλη χωρίς να συμμερίζονται τα προβλήματα της εικαστικής δημιουργίας. Η κατάσταση ήταν απελπιστική. Όλα αυτά άλλαξαν όμως το καλοκαίρι του σωτήριου έτους 2004, οπότε και οι Ολυμπιακοί γύρισαν στον τόπο της τέλεσής τους. Αυτή ήταν και η ευκαιρία να υλοποιηθεί το πανάρχαιο αίτημα για έναν Πολιτισμό των Πολιτισμών. Μετά τα ταραγμένα '90s, όπου (σχεδόν) όλοι έσκιζαν τα ιμάτιά τους σχετικά με το τέλος του δημόσιου χώρου, ή ακόμη και το τέλος της πόλης ως υλικού σχηματισμού, η νέα χιλιετία έφερε μια νέα, πολύ πιο προσγειωμένη ίσως, όχι όμως λιγότερο επικίνδυνη συζήτηση γύρω από τη χρήση της πόλης και το ρόλο του χρήστη της. Κι αφού για πολύ καιρό πιστέψαμε ότι είμαστε άκρατοι ατομικιστές κλεισμένοι στο καβούκι μας κάνοντας zapping στην τηλεόραση ή surfing στο Διαδίκτυο, ξαφνικά ξαναγίναμε τα δημόσια πρόσωπα, οι ενεργοί πολίτες, που πάντα θέλαμε να είμαστε. Στην Αθήνα το νέο ενδιαφέρον για τον (πραγματικό) δημόσιο χώρο συσπειρώθηκε γύρω από μια συζήτηση για τις μεγάλες πλατείες της πόλης και τις πρόσφατες αναπλάσεις τους. Ελάχιστοι αμφιβάλουν ακόμη ότι στην εποχή μας η σφαίρα του ιδιωτικού έχει περιορίσει στρατηγικά τη σφαίρα του δημόσιου. Κάτι έπρεπε λοιπόν να γίνει γι' αυτό.

Το πλήθος, χιλιάδες άνθρωποι στο κέντρο της Αθήνας προσπερνούν ο ένας τον άλλο, ο καθένας πηγαίνει στη δουλειά του, ο καθένας κοιτάει τη δουλειά του. Ανάμεσα στις μετακινήσεις αυτών των χιλιάδων πολιτών τοποθετούνται εφήμερες ή όχι και τόσο εφήμερες κατασκευές-προτάσεις καλλιτεχνών. Η πρόκληση έμοιαζε να είναι αυτές να λειτουργήσουν όχι ως φορμαλιστικά γλυπτά, αλλά ως πραγματικές γεννήτριες λειτουργιών και δραστηριοποίησης του κόσμου. Το ίδιο το φαινόμενο των

μνητροπόλεων ως συγκέντρωσης κόσμου είναι ίσως από μόνο του η συγκλονιστικότερη πλευρά του ανθρώπινου πολιτισμού. Σε πόλεις όπως η Αθήνα αυτό το φαινόμενο συχνά τείνει να ξεπερνάει ή ακόμη και να συνθλίβει τις αρχιτεκτονικές μονάδες. Σε μια ούτως ή άλλως μητροπολιτική κατάσταση το πλήθος στο δρόμο και στις μετακινήσεις δεν χαρακτηρίζεται από οποιαδήποτε εθνική ή τοπική ταυτότητα. Μπορεί να πρόκειται για γηγενείς κατοίκους, επαρχιώτες από την ενδοχώρα, αλλοδαπούς κατοίκους της πόλης (expats), ταξιδιώτες για δουλειές, τουρίστες. Όλοι αυτοί, τις παραγμένες μέρες των Ολυμπιακών Αγώνων, περπατώντας στο κέντρο της Αθήνας, βρήκαν μπροστά τους τέχνη...

Όπως, για παράδειγμα, αυτά τα φωτοπορτρέτα γύρω από τον Εθνικό Κήπο –τα περισσότερα εξ αυτών τα έχουμε (εμείς οι «ειδικοί») δει πάμπολλες φορές, γιατί οι δημιουργοί τους έχουν φροντίσει να τα προωθήσουν με κάθε τρόπο– τι ρόλο ακριβώς αποκτούν; Τα είδαμε σε διαστάσεις 50 x 70 εκατοστών σε κορνίζες, τα ξαναείδαμε σε πανό. Μήπως το φωτογραφικό έργο αποτελεί μια αλήθεια η οποία μπορεί να αναπαραχθεί οπουδήποτε, με οποιονδήποτε τρόπο; Φωτογραφικές υπερμεγεθύνσεις κλίμακας κτιρίων έδειχναν εσωτερικούς χώρους μουσείων ή κολυμβητήρια. Κανείς (;) δεν κατάλαβε πραγματικά την πρόθεση ή το πλαίσιο. Νομίζαμε ότι η συνεύρεση της φωτογραφίας με τους χώρους και τους θεσμούς της τέχνης έβαζε σε πρώτο επίπεδο ακριβώς αυτή την ντελικάτη χρήση των συνθηκών και του μέσου. Αντ' αυτού ανακαλύψαμε ότι η φωτογραφία είναι σαν την Coca Cola, πάει με όλα. Μπροστά στις προσφυγικές πολυκατοικίες της λεωφόρου Αλεξάνδρας οι τσακισμένες προσόψεις κρύφτηκαν πίσω από τεράστιες εκτυπώσεις μιας εξιδανικευμένης πραγματικότητας του «Πολιτισμού των Πολιτισμών».

Φυσικά, και τα μη φωτογραφικά εικαστικά έργα δεν πετύχαιναν καλύτερη σχέση με το περιβάλλον. Συχνά ιδιοσυγκρασιακά μικρά έργα ζωγράφων ή άλλων εικαστικών μεγεθύνθηκαν σε τεράστιο μέγεθος και κάλυψαν προσόψεις κτιρίων. Η έλλειψη οποιασδήποτε επεξήγησης και η ταχύτητα της μητροπολιτικής ζωής δεν επέτρεψαν καμία κατανόησή τους (τουλάχιστον όχι για τους άτυχους πολίτες που δεν μπήκαν στο πούλμαν των τεχνοκριτικών που έκανε ξενάγηση). Αν κάτι έχει πετύχει η σύγχρονη τέχνη (ας μας διαψεύσει κάποιος) είναι να μετακινήσει την ουσία της στο *πλαίσιο (context)* και το ρόλο του θεατή... Και όταν αυτή (η διεθνής σύγχρονη τέχνη) παρεμβαίνει στο αστικό περιβάλλον, έχει κάποιο λόγο για να το κάνει. Η Barbara Kruger ή η Jenny Holzer έκαναν έργα στην κλίμακα της πόλης, παρεμβαίνοντας στο μωσαϊκό της σύγχρονης αστικής ζωής και κάνοντας κάτι που δεν θα είχε κανένα (έστω μικρό) νόημα μέσα σε μια γκαλερί... Κι αν κάτι διδαχθήκαμε τελικά από την επέλαση των καλλιτεχνών στην πόλη, είναι ότι οι διαφημιστές, ανεξάρτητα από την

αγνότητα ή μη των προθέσεων, γνωρίζουν πολύ καλύτερα την ιστορία και τις τακτικές της επικοινωνίας με τις μάζες και την πόλη.... Αν κάτι ακόμη διδαχθήκαμε από αυτή την παρουσία της τέχνης στην πόλη, είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις αυτοί οι σύγχρονοι *avant garde* ή εννοιακοί καλλιτέχνες επιδεικνύουν την ίδια αλαζονεία και μνημειακή διάθεση που προσάπταμε παραδοσιακά στους γλύπτες προτομών στις πλατείες. Όμως αυτή η «νέα» γενιά δεν αντιμετωπίζει τους θεατές/πολίτες διαφορετικά. Όλοι αυτοί οφείλουν να υποκλιθούν και να συντριβούν μπροστά στα μνημειώδη μνημειακά αριστουργήματα της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Χωρίς απαραίτητα να επικοινωνήσουν ή να καταλάβουν τίποτε...

Όπως έγραφε ο Georg Simmel, τα σοβαρότερα προβλήματα της σύγχρονης μητροπολιτικής ζωής γεννιούνται από την αξίωση του ατόμου να διατηρήσει την αυτονομία και την ατομικότητά του απέναντι στις συνθλιπτικές κοινωνικές δυνάμεις, την ιστορική κληρονομιά, τον περιβάλλοντα πολιτισμό και τη διαδικασία της καθημερινής ζωής. Οι παράγοντες των σύγχρονων ελληνικών εικαστικών, αντί να ανακουφίσουν αυτόν τον ταλαιπώρο πολίτη δίνοντάς του κλειδιά κατανόησης και επικοινωνίας, έσφιξαν κι άλλο τον κλοιό μιας εξουσιαστικής λογικής. Τελικά όλη η διοργάνωση έμοιαζε να εξυπηρετεί τις ανάγκες του κράτους να «μακιγιάρει» την εικόνα της πρωτεύουσας και να κρύψει αυτά που δεν πρέπει να φανούν όταν μας επισκέφτηκαν οι αλλοδαποί επισκέπτες. Το πρόβλημα είναι ότι αυτό το σύνολο εικαστικών, φωτογράφων και επιμελητών περιλαμβάνουν την «πρωτοπορία» της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του τόπου, ανθρώπους που εκπροσωπούν τη χώρα σε διεθνείς διοργανώσεις και κατά κανόνα προβάλλονται από τον εγχώριο τύπο. Και η ευκαιρία παρήλθε.

3

Οι σφαίρες πέφτουν σαν το χαλάζι: η δημόσια σφαίρα εναντίον της ιδιωτικής

Είναι κοινότοπο, αλλά θα το επαναλάβω: ζούμε την πιο έντονη κρίση των τελευταίων δεκαετιών. Οικονομική κρίση ασφαλώς, αλλά και κρίση ιδεών, αξιών, πίστης στη λειτουργία. Και αυτό είναι κοινότοπο, αλλά η συνειδητοποίηση μιας σειράς από τέτοιες κρίσιμες εκδηλώσεις ενδέχεται να ήταν η αιτία των γεγονότων του Δεκέμβρη του 2008, αλλά και του επόμενου, όπως και του επόμενου. Η κρίση της εμπορευματικής τέχνης και του γενικότερου πολιτισμικού συστήματος είναι επίσης γεγονότα που οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπ' όψιν μας. Η καλλιτεχνική κοινότητα (νέοι, γέροι, πτυχιούχοι και αυτοδίδακτοι) μοιάζουν να νιώθουν μια οριακή απηδία για τις κρατικές και ιδιωτικές πολιτι-

σμικές μεγαλο-οργανώσεις (φεστιβάλ, μπιενάλε, «μεγάλες εκθέσεις», «αναδρομικές παρουσιάσεις»), όπως και το «μη ειδικό» κοινό να αδιαφορεί. Ποιον αφορά όλη αυτή η τεράστια ποσότητα τέχνης; Είναι ευθύνη τους που νιώθει ότι δεν μπορεί να ταυτιστεί; Η αντίδραση απέναντι σε όλα αυτά φυσικά έχει ήδη ξεκινήσει. Καλλιτέχνες ή άλλοι εμπλεκόμενοι και ενδιαφερόμενοι για το καλλιτεχνικό φαινόμενο συσπειρώνονται σε ομάδες, απεμπολούν λίγο από τον εγωισμό τους, συνομιλούν περισσότερο με τους «απλούς» κατοίκους, εκδίδουν μικρά απλά πράγματα, κάνουν τέχνη στο δρόμο. Το ερώτημα είναι αν ήρθε ώρα για κάτι μικρό αλλά *μεγαλύτερο*...

Οι συγγραφείς ύμνησαν το μοντέλο του *πλάνητα* (flâneur), ο οποίος περιφέρεται εξερευνώντας και ανακαλύπτοντας την πόλη, όμως το γεγονός παραμένει ότι, αν αυτός ο πλάνητας έρθει αντιμέτωπος με τις δυνάμεις καταστολής και πληροί κάποια από τα χαρακτηριστικά τα οποία αυτές θεωρούν επικίνδυνα (βλέπε παραπάνω) και, πολύ περισσότερο, έχει κάνει το λάθος να μην κουβαλάει ταυτότητα μαζί του, τότε έχει βρει τον μπελά του... Ο νόμος χαρακτηρίζει τη διάθεση του κράτους να ελέγξει μια φαινομενικά ανεξέλεγκτη αστικότητα. Ο πολίτης όμως σήμερα μοιάζει κυνηγμένος από παντού. Αν ήταν δυνατόν να ελεγχθεί απόλυτα (ευτυχώς πράγμα πρακτικά αδύνατον), θα έμπλεκε άσχημα. Στο συλλογικό ασυνείδητο ο καθένας από εμάς μπορεί να μετατραπεί σε παραβάτη, σε παράνομο, σε φυγά, σαν τον ομώνυμο της παλιάς τηλεοπτικής σειράς και της πιο πρόσφατης ταινίας. Μπορεί να υπάρχει άσυλο για τον παραβάτη στις μέρες μας; Το Πανεπιστήμιο ίσως; Και εκεί η καταπάτησή του μοιάζει σήμερα πιο πιθανή από ποτέ. Είναι οι χώροι τέχνης, τα μουσεία, οι γκαλερί άσυλα (για την ελεύθερη έκφραση τουλάχιστον); Κι εκεί στις μέρες μας είναι συχνές οι επιθέσεις θρησκευτικών και παραθρησκευτικών φορέων, αλλά ακόμη και η παρέμβαση του εισαγγελέα. Και το έσχατο οχυρό, η κατοικία, είναι άσυλο σήμερα; Είναι δυνατόν αυτή η πόρτα να τους κρατήσει όλους έξω; Είναι δυνατόν να γίνει η κατοικία μας κρατική αυτόνομη οντότητα ή Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη (T.A.Z. κατά Hakim Bey) σαν αυτή που είχε επιχειρήσει, με τραγικό τέλος, ο γιατρός Τσιρώνης στο Παλαιό Φάληρο; Είναι, τέλος, το Διαδίκτυο άσυλο; Μπορεί να υπάρχει μια παραβατική, ελεύθερη Μετάπολη, μια «Κυβέρνηση του Βουνού» στον Εικονικό Κόσμο; Μέχρι να βρούμε κάποια μορφή ασύλου έχουμε κάθε λόγο να φοβόμαστε. Κάποια από τις παραπάνω παραβάσεις μάς αφορά. Έχουμε εμπλακεί. Έχουμε ενοχές. Είναι φυσικό: είμαστε όλοι παραβάτες. Είμαστε όλοι παράνομοι.

Ο κάτοικος της μεγαλούπολης εδώ και πολύ καιρό έχει πάψει να ικανοποιεί τον ορισμό που του έχει δοθεί, ενώ και ο ίδιος ο διαχωρισμός μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής μοιάζει πιο προβληματικός από ποτέ. Ο παλιός αστός τείνει να αντικατασταθεί από τον πλάνητα, όπως τον όρισε ήδη πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο Walter

Benjamin. Γι' αυτόν ο δρόμος γίνεται κατοικία, και νιώθει σαν στο σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του. Αναπόφευκτα, τα τελευταία χρόνια η δημόσια ζωή μορφοποιείται πολύ διαφορετικά απ' ό,τι παλιότερα και η ιδιωτικότητα ενδυναμώνεται καθημερινά από νέες υποδομές και τεχνολογικά gadgets. Παράλληλα, ένα πολύ μεγάλο μέρος των κατοίκων καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας περιφέρεται στους δρόμους της πόλης, τους συγκοινωνιακούς σταθμούς και τους οδικούς άξονες, δουλεύοντας, ψωνίζοντας, παρακολουθώντας θεάματα, μετακινούμενο. Βέβαια, σε μια πόλη σαν την Αθήνα η καθημερινή περιπλάνηση στους δρόμους προσφέρει περισσότερο shopping και λιγότερο πολιτισμικές δραστηριότητες. Έχει λοιπόν μετατραπεί ο πολίτης σε shopper;

Αποτέλεσμα αυτής της εξωτερικής επιφυλακτικότητας είναι ότι πολλές φορές ο κάτοικος της μεγαλούπολης δεν γνωρίζει ούτε κατ' όψιν τους γείτονές του, ενώ δεν μιλάει ποτέ σ' αυτούς που συναντάει στην πορεία της ημέρας στις διαδρομές του στην πόλη.¹ Ο Simmel έγραφε ότι όποιος βλέπει χωρίς ν' ακούει είναι πολύ πιο ανήσυχος από εκείνον που ακούει χωρίς να βλέπει. Εδώ βρίσκεται κάτι χαρακτηριστικό για την κοινωνιολογία της μητρόπολης. Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση μ' εκείνη της ακοής. Ίσως η πραγματική επαφή να είναι αδύνατη. Ίσως η παρατήρηση να είναι η μόνη εναλλακτική. Φαινομενικά, η ιδιωτική ζωή δεν αφήνει τα ίχνη της στη μεγάλη πόλη. Ο καθένας κλείνεται σπίτι του, ενώ αυτά που συμβαίνουν έξω, στον δημόσιο χώρο, γίνονται συνήθως αντιληπτά μέσα από τα media. Έτσι, ο κάθε πολίτης, αν και ανάμεσα σε εκατοντάδες ανθρώπους, παραμένει μόνος του. Όπως περίπου και όταν βρίσκεται στο σαλόνι του ή στο εφηβικό δωμάτιο. Με αυτό τον τρόπο η απομόνωση κάθε ατόμου μέσα στα ιδιωτικά του συμφέροντα είναι ένα cocooning μέσα στον δημόσιο χώρο. Η ελληνική μητρόπολη, παρότι συχνά πιστεύεται το αντίθετο, δεν ενθαρρύνει την ενεργητική παρουσία του πολίτη στον δημόσιο χώρο, η οποία μοιάζει να περιορίζεται στις ανοιχτές καφετέριες και τις εποχιακές διαδηλώσεις. Ο Simmel επέμενε πως η μεγαλούπολη απαιτεί από τον άνθρωπο να μπορεί να κάνει λεπτές διακρίσεις, να λειτουργεί με άλλο βαθμό συνείδησης απ' αυτόν που απαιτεί η αγροτική ζωή. Επιπλέον, το ίδιο το φαινόμενο της μεγαλούπολης παράγει το φαινόμενο του μπλαζέ, του χορτασμένου από τα πάντα, του κορεσμένου. Έτσι, εμφανίζεται στον άνθρωπο της μεγαλούπολης δυσκίνησία να αντιδράσει σε νέες εντυπώσεις, σε αντίθεση με τους ανθρώπους ενός πιο ήρεμου και αμετάβλητου πε-

1. Βλ. Georg Simmel, *Πόλη και Ψυχή*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, 1993, σσ. 14-19.

ριβάλλοντος. Έτσι προκύπτει και η ελευθερία κινήσεων που αναπτύσσεται στη μεγαλούπολη, όπου «όλα επιτρέπονται». «Σήμερα βιώνουμε μια άνεση κίνησης άγνωστη σ' οποιονδήποτε προγενέστερο αστυακό πολιτισμό, κι εν τούτοις η κίνηση έγινε πιο αγχώδης από τις καθημερινές δραστηριότητες»,² έγραφε ο Richard Sennett.

Αν είναι έτσι, τότε αυτό σημαίνει ότι ο κάθε πολίτης μπορεί (οφείλει;), με το που βγαίνει από το σπίτι, να προβεί σε κάθε είδους έκφραση, από το να χορέψει στο δρόμο, να γδυθεί, να ουρήσει στο πεζοδρόμιο, να φωνάξει ή να τραγουδήσει, να γράψει ή να ζωγραφίσει σε οποιονδήποτε τοίχο κτιρίου βρει μπροστά του, ό,τι θελήσει, από ερωτικές ή σεξουαλικές επικλήσεις έως πολιτικές αμφισβητήσεις. Ή, τέλος, να εκφραστεί «καλλιτεχνικά»... Βέβαια, γρήγορα γίνεται σαφές ότι το «όλα επιτρέπονται» δεν ισχύει ακριβώς. Το ρητορικό (μάλλον) ερώτημα «Σε ποιόν ανήκει η πόλη;» οδηγεί στην αναπόφευκτη απάντηση: στους πολίτες. Μια απάντηση η οποία μάλλον δεν σημαίνει απολύτως τίποτε. Η σωστή απάντηση πρέπει να είναι ότι η πόλη ανήκει στους ιδιοκτήτες των κτιρίων της...

Παρ' όλα αυτά, πολλές από τις παραπάνω δραστηριότητες όντως συμβαίνουν. Εν κρυπτώ, τη νύχτα κατά κανόνα. Και έτσι, κάθε μέρα που ξημερώνει βρίσκει την πόλη σημαντικά διαφορετική από την προηγούμενη. Κάτι σαν αυτό που συνέβαινε στην ταινία *Dark City*, μόνο που εδώ η αλλαγή της πόλης γίνεται μέσω καλλιτεχνικών επεμβάσεων στους τοίχους των κτιρίων, μερικές φορές σε τεράστια κλίμακα. Άρα κάτι κινείται. Σε μια εποχή όπου η πίστη στη δημόσια σφαίρα εκφυλίζεται ταχύτατα (έλλειψη δημοσίων συγκεντρώσεων, επικοινωνίας...) η τέχνη στο δρόμο αναστρέφει (σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον) το φαινόμενο. Το cocooning και η προσήλωση στους δρόμους του Διαδικτύου συνιστούν τον κόσμο της μετάπολης, όμως η επιμονή των γκραφιτάδων παρουσιάζει μια άλλη προοπτική. Άραγε το αστικό μέλλον θα συντηρήσει και τις δύο διακλαδώσεις; Αν ο άνθρωπος απορροφηθεί ριζικά στα *εν οίκω*, θα έχει οποιαδήποτε παρουσία η τέχνη *εν δήμω*;

2. Ρίτσαρντ Σένετ, *Η τυραννία της οικειότητας: ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη, 1999, σ. 29.

Η πόλη ανάγνωσμα

Η επανάσταση είναι θέατρο μέσα στον δρόμο. Είσαι το θέατρο. Είσαι ο ηθοποιός. Δεν έχει ατμόσφαιρα. Δεν έχει θεατές.

Jerry Rubin, *Do It*³

Γνωρίζουμε ελάχιστα για την ιστορία του graffiti, παρότι δείγματά του έχουν βρεθεί στα πρώτα ήδη στρώματα του πολιτισμού.⁴ Δεν θα μπορούσαμε ποτέ να γράψουμε μια πλήρη ιστορία του με τον τρόπο που το κάνουμε για τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη θρησκευτική τέχνη, την αρχιτεκτονική... Ακόμη πιο παράδοξο είναι ίσως το γεγονός ότι η περίπτωση graffiti που, περιέργως, έχει ερευνηθεί περισσότερο είναι αυτή των επιγραμμάτων στις δημόσιες τουαλέτες, γνωστών ως latrinalia, το πρώτο βιβλίο πάνω σ' αυτά εκδόθηκε στο Λονδίνο ήδη το 1731.⁵ Σήμερα βιώνουμε μητροπόλεις στις οποίες η επιδερμίδα δεν είναι πλέον τόσο αρχιτεκτονική (όψη) όσο αναγνώσιμη. Οι διαφημίσεις καλύπτουν την επιφάνεια, ή ακόμη και τη μορφή συνολικά, των κτιρίων, βάζοντας στη θέση τους χρώματα, σύμβολα, λέξεις και, κυρίως, πληροφορία. Κατά τη διάρκεια της ημέρας τα διαφημιστικά σύμβολα αναμιγνύονται σχεδόν ισοτίμα με τη ζωή της πόλης. Το βράδυ οι διαφημιστικές αφίσες και επιγραφές παίρνουν το πάνω χέρι. Ο Σταύρος Σταυρίδης γράφει αναφερόμενος (και) στην Αθήνα: «Η διαφήμιση εισέβαλε στον δημόσιο χώρο και εγκαταστάθηκε στην καρδιά του σφετεριζόμενη τον ρόλο του δημόσιου μνημείου-ορόσημου. Η παρουσία της στον δημόσιο χώρο όχι μόνο τροποποίησε τη μορφή του, αλλά, το πιο σημαντικό, συνέβαλε στη δημιουργία μιας νέας εμπειρίας του δημόσιου χώρου».⁶ Η Αθήνα μοιράζεται αυτό το χαρακτηριστικό με το Λας Βέγκας, το Τόκιο, το Κάιρο, τη Μουμπάι, μητροπόλεις τόσο του Πρώτου όσο και του Τρίτου Κόσμου, όχι όμως με τις περισσότερες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Στο αστικό πανόραμα συμπλέκονται στοιχεία της επίσημης (κρατικής ή εμπορικής) επικοινωνίας, από οδικά σήματα έως διαφημιστικές αφίσες για σκυλάδικα. Στο επίπεδο του πεζοδρομίου συναντάμε ένα παλίμψηστο από γρα-

3. Jerry Rubin, *Do It*, μτφρ. Α. Μακρής, Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1980, σ. 151.

4. Η πρώτη φορά που φιλοξενήθηκε το graffiti σε μείζον μουσείο τέχνης ήταν στο *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, σε επιμέλεια Kirk Varnedoe και Adam Gopnik, στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης.

5. *The Merry-Thought: or the Glass-Window and Bog-House Miscellany*, Εκδότης: Hurlo Thrumbo, Λονδίνο, 1731. Επανεκδόθηκε από το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, The Augustan Reprint Society, 1982 (πρώτο μέρος), 1983 (μέρη 2-4).

6. Βλ. Σταύρος Σταυρίδης, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, 2002.

ψίματα, graffiti, κολλημένες διαφημίσεις ή πολιτικές αφίσες. Γεγονός που ενέπνευσε κάποιους Γάλλους καλλιτέχνες της δεκαετίας του '60, όπως οι Jacques de la Villeglé και Raymond Hains, να μιλήσουν για *décollage* και να εισαγάγουν αυτή την αίσθηση δρόμου στις γκαλερί. Μα αυτό δεν είναι τέχνη του δρόμου, θα πείτε, μα τέχνη των γκαλερί με *αναφορές* στην τέχνη του δρόμου. Σωστά.

Για να θυμηθούμε λίγο κάποιες στιγμές από την ιστορία της (μη θεσμικής) δημόσιας τέχνης στην Αθήνα. Κάποτε διαφημιστικές ζωγραφικές έπαιζαν το ρόλο της τυπωμένης ή μαζικά αναπαραγμένης διαφήμισης που βλέπουμε σήμερα. Ιδιαίτερα έχουν συζητηθεί οι παραδόσεις μιας κινηματογραφικής ζωγραφικής (με γνωστότερη ίσως περίπτωση τον Γ. Βακιρτζή) σε μεγάλη κλίμακα, που κάποτε αποτελούσε την πρόσοψη των κεντρικών κινηματογράφων της πόλης και, φυσικά, άλλαζε με κάθε αλλαγή έργου. Η παράδοση αυτή διατηρείται, κουτσά στραβά, σε κάποιους αθηναϊκούς κινηματογράφους ακόμη και σήμερα – και, φυσικά, παραμένει ακόμη εκτεταμένη κατάσταση σε πόλεις όπως η Μουμπάι της Ινδίας ή η Ρανγκούν της Μιανμάρ. Σήμερα όμως η επικράτεια των σημείων της ανάγνωσης ξεφεύγει από τις τεράστιες *corporate* διαφημιστικές αφίσες προϊόντων, τις πολιτικές καταχωρίσεις και τις επιγραφές των καταστημάτων και απλώνεται στην ευρηματικότητα και τη δημιουργικότητα των κατοίκων, κυρίως των νέων, πάνω σε κάθε τοίχο. Όπως λέει ο Jean Baudrillard, τα graffiti δεν λένε τίποτε άλλο από «Λέγομαι τάδε και υπάρχω». Κάνουν μια δωρεάν διαφήμιση της ύπαρξης, δηλαδή κάτι καθόλου διαφορετικό από αυτό που κάνει και η (επίσημη) τέχνη. Έτσι, μπαίνουμε και πάλι στην επικράτεια του χειροποίητου και της ευρηματικότητας του κατοίκου.⁷ Ένα μεγάλο μέρος των graffiti είναι στην ουσία γραφή ονομάτων: η υπογραφή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη ή της ομάδας που το πραγματοποιεί συλλογικά. Η επανάληψη της υπογραφής σε όσο περισσότερες παραλλαγές είναι δυνατόν επιτείνει το φαινόμενο. Με μια έννοια, αποτελεί το ακριβές αντίθετο (όντας από πολλές απόψεις παρόμοιο) με τη διαφημιστική επιγραφή. Η ομοιότητα γίνεται ακόμη πιο εμφανής με την κατάληξη «Inc.» (Α.Ε.) που χρησιμοποιούν πολλοί γκραφίταδες. Και τα δύο αγωνίζονται να κάνουν την παρουσία τους αισθητή. Στην περίπτωση της διαφήμισης, με σκοπό να πουλήσει κάποιο προϊόν. Στην περίπτωση του graffiti, χωρίς κανέναν προφανή λόγο πέρα από το «Λέγομαι τάδε και υπάρχω».

7. Βλ. Θανάσης Μουτσόπουλος, «Το ανεξέλεγκτο κατοικείν», στον κατάλογο του Ελληνικού Περιπτέρου στην 8η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής Biennale της Βενετίας, *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*, επιτροπεί Τ. Κουμπής, Θ. Μουτσόπουλος, R. Scoffier, Νοέμβριος 2002.

Παράβαση ή διακόσμηση;

Οι τέχνες του μέλλοντος θα είναι αναστατώσεις καταστάσεων, ή τίποτα.

Guy Debord

«Το Λάγκος χαρακτηρίζεται συχνά ως η πιο επικίνδυνη πόλη στον πλανήτη και, όπως κάθε φτωχή πόλη του Τρίτου Κόσμου, έχει τα προβλήματά του από εγκλήματα που προέρχονται από τα εκατομμύρια ανθρώπων που προσπαθούν να επιβιώσουν σε έναν καταπιεστικό τόπο. Όμως να θυμάστε ότι οι στατιστικές για τα εγκλήματα είναι υψηλές λόγω του κολοσσιαίου πληθυσμού και ότι αυτά μειώθηκαν τα τελευταία χρόνια. [...] Ως ξένος θα συμπεράνουν ότι είστε σχετικά πλούσιος, και μαχαιρώματα, κλοπές αυτοκινήτων και ένοπλες ληστείες συμβαίνουν συχνά».

Ταξιδιωτικός οδηγός για τη Νιγηρία⁸

Η Αθήνα δεν έχει αγγίξει τα επίπεδα επικινδυνότητας του Λάγκος της Νιγηρίας, της πιο επικίνδυνης ίσως (μη εμπόλεμης) πόλης του κόσμου, ούτε και τα επίπεδα άλλων (;) μητροπόλεων όπως η Νέα Υόρκη ή ακόμη και το Λονδίνο (αν και τελευταία περιστατικά ίσως το ανατρέπουν). Είναι αλήθεια, η Αθήνα έχει (ακόμη) ένα από τα μικρότερα ποσοστά βίαιης εγκληματικότητας, ή εγκληματικότητας προς το άτομο, στην Ευρώπη. Όμως, αν την παρατηρήσει κανείς προσεκτικά, θα δει ότι μια πλειάδα στοιχείων σε όλα τα επίπεδα την καθιστούν μια από τις πιο «παράνομες» πόλεις του κόσμου. Τροχαίες παραβάσεις, φορολογικές παραβάσεις, πολεοδομικές παραβάσεις, ποινικές παραβάσεις, είναι τόσο βαθιά ριζωμένες στη νοοτροπία του σύγχρονου Έλληνα ώστε η μεταμόρφωση της μετα-ολυμπιακής Αθήνας όχι μόνο δεν αλλάζει αυτό το στοιχείο, αλλά το ενδυναμώνει και του δίνει πιο δυναμικό χαρακτήρα. Όπως γράφει ο Bataille, αυτό που δυσκολεύει τη συζήτηση για την απαγόρευση δεν είναι μόνο η ποικιλομορφία των αντικειμένων, αλλά ο άλογος χαρακτήρας της. Δεν υπάρχει απαγόρευση που να μην μπορεί να παραβηθεί. Και φθάνει μέχρι του σημείου να διατυπώσει το αξίωμα «Η απαγόρευση υπάρχει για να την παραβούν».⁹ Η ανάγκη για παράβαση σε μια πόλη, συνυφασμένη με την ιδιόμορφη ψυχολογία της μετεμφυλιακής κοινωνίας και τη γενικευμένη δυσπιστία απέναντι στη συλλογική εικόνα του νεοελληνικού κράτους (δικασμός, πολιτικές εξορίες, επταετία, το μοντέλο του χωροφύλακα, απαγορεύσεις και των πιο στοιχειωδών ατομικών και κοινωνικών ελευθεριών για μεγάλο διάστημα...), μοιάζει να διαπερνά κάθε σχεδόν επίπεδο της σύγχρονης πόλης και, βεβαίως, η Αθήνα θα είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα.

8. Lizzie Williams, *Nigeria: The Bradt Travel Guide*, Bradt, 2005, σ. 144.

9. Ζωρζ Μπαταίγ, *Ο ερωτισμός*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Ίνδικτος, 2001, σσ. 91-92.

Μέσα σε μια ακτίνα ενός μόλις χιλιομέτρου το κέντρο της Αθήνας προσφέρει όλη την κλίμακα της παραβατικότητας: παράνομη (οικιακή) εργασία σε μια γωνία της Αγίου Κωνσταντίνου, παράνομους μουσικούς σε κάθε εστιατόριο της περιοχής, παράνομα ταξί, παράνομα CD και DVD (παντού), παράνομα τσιγάρα στην Αθηνάς, παράνομες ουσίες στην πλατεία Ομονοίας, στη Σοφοκλέους και στους παραδρόμους της πλατείας Κοτζιά, παράνομο εμπόριο ψιλικών στα πεζοδρόμια, παράνομα ρούχα (ή περίπου) στα κινέζικα μαγαζιά της Πειραιώς, παράνομη αρχιτεκτονική (πανωσπώματα και κάλυψη ημιυπαίθριων χώρων), παράνομοι ζητιάνοι στην Πειραιώς και την Ομόνοια, παράνομες διαδηλώσεις με εφόδους των ΜΑΤ στην οδό Πατησίων, παράνομες χαρτοπαικτικές λέσχες, παράνομα νυχτερινά κέντρα όπου έχει προσληφθεί ειδικός «αυτοφωράκι» για να περνάει τις νύχτες στο αστυνομικό τμήμα, παράνομο σεξ στη Σοφοκλέους και την πλατεία Κουμουνδούρου... Και δεν έχουμε υπολογίσει γιάφκες και κρησφύγετα εγκληματιών, αληθινών και φανταστικών.

Η θεατρικότητα της απόκρυψης της ταυτότητας του γκραφιτά¹⁰ αφήνει υπόνοιες για ιδεολογικές συγγενείες του με μαχητές των δρόμων ή, ακόμη, με τους σύγχρονους Ζαπατίστας του Μεξικού. Η θεματολογία των στένσιλ του Banksy επιτείνει αυτή την αίσθηση. Σημείο εκκίνησης αυτών των αισθήσεων το παραβατικό στοιχείο της νυχτερινής δράσης των καλλιτεχνών του δρόμου. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι οι παράνομες πράξεις κάποιων graffiti writers, και οι βάνδαλοι με τους οποίους καμιά φορά συνδέονται, δεν είναι παρά εκδηλώσεις της γενικότερης παραβατικότητας των πολεοδόμων, των εργολάβων και των επιχειρηματιών, που χώρισαν το αστικό τοπίο με δρόμους και έχτισαν ακατάλληλα κτίσματα πάνω στα ερείπια της παλαιότερης κατοίκησης, με γνώμονα πάντα και επίμονα το κέρδος πάνω απ' οποιαδήποτε άλλη σκέψη.¹¹ Η Susan Stewart γράφει: «Το graffiti υπόσχεται και στην πραγματικότητα στηρίζεται πάνω στο όνειρο μιας εξατομικευμένης μάζας. Δανείστηκε στοιχεία από τις επαναλήψεις της διαφήμισης και τη διαφημιστική κουλτούρα για να φτιάξει έναν αντι-επιτάφιο: πίσω από τη συχνή επανάληψη του ονόματος κρύβεται το επίμονο φάντασμα της ατομικότητας και η πρόθεση στη μαζική κουλτούρα, η ειρωνική επανδύλωση του καλλιτέχνη ως brand name».¹² Όσο περνούν τα χρόνια graffiti δραστηριότητας, νέοι γκραφιτάδες «πατάνε» (καλύπτουν) τα έργα των παλαιότερων (όσο κι αν αυτό θεωρείται ηθικά μεμπτό), και άλλοι πιο καινούργιοι πατάνε και τα επόμενα. Και σε κάθε παρόν αυτό που βλέπεις σ' έναν δεδομένο τοίχο δεν είναι παρά ο εξω-

10. Βλ. Σταυρίδης, *ό.π.*, σσ. 339-340.

11. Julian Stalabrass, *Gargantua: Manufactured Mass Culture*, Verso Books, 1996, σσ. 135-137.

12. Susan Stewart, «Ceci tuera cela: Graffiti as Crime and Art», *Life as Postmodernism: Essays on Value and Culture*, επιμ. J. Fekete, St. Martin Press, 1988, σσ. 174-175.

τερικός φλοιός μιας παχιάς διαστρωμάτωσης από έργα. Αυτά τα παλίμψηστα παλιότερων γραφών μερικές φορές επανεμφανίζονται σαν τα *décollages* που λέγαμε πιο πριν. Ένας Νεοϋορκέζος γκραφίτας επισημαίνει: «Για μένα η ουσία του graffiti είναι να δουλεύεις σκληρά, να διαμορφώνεις στίλ και να είσαι ικανός να το πράξεις κάτω από ακραία πίεση. Μόνο τότε κερδίζεις τις πραγματικές ανταμοιβές της αναγνώρισης από ανθρώπους που γνωρίζουν τις δυσκολίες, βλέποντας το έργο σου να έχει κρατήσει στίλ σε σχεδόν απόλυτο σκοτάδι, κρεμάμενος από σκουριασμένους σωλήνες ή ισορροπώντας στο χείλος των ηλεκτρικών γραμμών. Και φυσικά, ενώ τα κάνεις όλα αυτά, είσαι χεσμένος από το φόβο σου ότι θα συλληφθείς από τρελαμένους μπάτσους που θα σε χώσουν στη φυλακή».¹³

Όπως και σε δεκάδες άλλα πράγματα που χαρακτηρίζουν την καθημερινότητά μας, το χειροποίητο έχει δώσει τη θέση του στη λογική του *copy paste*. Σήμερα το παλιό graffiti «της ώρας» (όπου το έργο ζωγραφιζόταν εκείνη τη στιγμή, για όσο χρόνο χρειαζόταν, με προφανές ρίσκο) έχει δώσει τη θέση του στα προσχεδιασμένα στένσιλ (πολύ μικρότερος χρόνος εφαρμογής και εν σειρά αναπαραγωγή) και αυτά σε προ-ζωγραφισμένες ή περίπου επιφάνειες, φωτοτυπημένες ή τυπωμένες σε πλότερ, όπου το *live* στοιχείο περιορίζεται στην επικόλλησή τους στους τοίχους. Ο «κίνδυνος» έτσι περιορίζεται. Όμως παραμένει. Ο ισχυρισμός του Bataille ότι «η απαγόρευση υπάρχει για να την παραβαίνουν» μοιάζει να γράφτηκε με τους γκραφίταδες στο νου. Ο Julian Stalabrass παρατηρεί ότι η άποψη πως το graffiti είναι ένα κριτικό σχόλιο πάνω στο αστικό περιβάλλον είναι αμφίβολη και γενικευτική, αφού συχνά η γραφή παίρνει καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα.¹⁴ Πολλοί καλλιτέχνες του δρόμου πιστεύουν ότι «ομορφαίνουν» το περιβάλλον με τις ζωγραφιές τους και θεωρούν ότι επιτελούν κοινωνικό έργο, καταρρίπτοντας έτσι τις προθέσεις πιο αριστερών ή αναρχικών θεωρητικών που βάζουν την έμφαση στην *παραβατικότητα* του πράγματος.¹⁵ Μερικές φορές η επέμβαση σε τεράστιους τοίχους γίνεται όχι μόνον με τη συναίνεση των ιδιοκτητών αλλά κατ' ανάθεσή τους και επ' αμοιβή. Εργοδότης μπορεί να είναι το καφέ/μπαρ της γωνίας έως το ίδιο το κράτος, που θέλει να «καλλωπίσει» συγκροτήματα μονότονων εργατικών κατοικιών. Κάποιοι εδώ θα μπορούσε να υποστηρίξει την αριστερή στράτευση των Μεξικανών *Muralistas* όπως ο Rivera, ο Orozco ή ο Siqueiros για μια τέχνη στην πόλη, για τους πολλούς, χωρίς καμία εμπορική χρήση. Μήπως συμβαίνει αυτό και στην Αθήνα του 21ου αιώνα;

13. Prime, «Prime Time», *Graphotism*, τ. 3, 1993, x. a.

14. Βλ. Stalabrass, *ό.π.*, σ. 135.

15. Βλ. Craig Castleman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, The MIT Press, 1982, σ. 71.

Underground;

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

Διονύσης Σαββόπουλος

Στη διάρκεια της πορείας της η τέχνη του δρόμου δέχτηκε τους πιο αντιφατικούς χαρακτηρισμούς, από «μητροπολιτικός πρωτογονισμός» έως αυτόν του «τελευταίου αυθεντικού χώρου μιας φυσικής καλλιτεχνικής έκφρασης» (πέραν του εμπορίου και των θεσμών). Τι απ' όλα αυτά ισχύει όμως; «Υστερα από τη μεγάλη, σχεδόν παγκόσμια, νεανική και αμφισβητησιακή εξέγερση του '68, κυρίως, η έννοια του *περιθωριακού* κάνει την εμφάνισή της και αρχίζει να γίνεται όλο και πιο δημοφιλής μέσα από τον τύπο και στο λεγόμενο ευρύ κοινό», γράφει ο Φώτης Τερζάκης. «Ο περιθωριακός εκφράζει το νέο τύπο του εξεγερμένου αμφισβητία στα πλαίσια μιας ευρείας κατανόησης 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 κατάνοησης της ίδιας της κοινωνίας».¹⁶ Ο περιθωριακός γίνεται ο κληρονόμος της παράδοσης του *flâneur*, του πλάνητα του Benjamin.¹⁷ Από τη δεκαετία του '70 και μετά οι κοινωνικές επιστήμες αφιερώνουν όλο και περισσότερο χώρο στη μελέτη του «περιθωρίου» ως εργαλείο κατανόησης των ανθρώπινων κοινωνιών.¹⁸ Αν η Γαλλία χρησιμοποιεί περισσότερο τον όρο «περιθώριο» (*marge*), η Αμερική προτιμάει να μιλάει για κοινωνικές «μειονότητες» (*minorities*) εννοώντας κυρίως τέσσερις: τους γηγενείς Αμερικάνους (Ινδιάνους), τους Αφροαμερικάνους (μαύρους), τις γυναίκες και τους ομοφυλόφιλους. Για την Ελλάδα του '70, μια κατεξοχήν ομογενοποιημένη κοινωνία Ελλήνων χριστιανών (δεν αναγνωρίζονται καν αντίθετες θρησκευτικές πεποιθήσεις), αυτά προβάλλουν τουλάχιστον ξένα: το κράτος δεν αναγνωρίζει φυλετικές μειονότητες (με δυσκολία δέχεται τις θρησκευτικές) και είναι πολύ νωρίς για να μι-

16. Φώτης Τερζάκης, *Οι Αντίποδες του '60: πίσω από τη διφορούμενη έννοια του μεταμοντερνισμού και μέσα από τα «νέα» κοινωνικά κινήματα*, Πρίσμα, 1992, σ. 114.

17. Βλ. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, 1994.

18. Βλ. π.χ. Theodor Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California, 1995· Dick Hebdidge, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, 1979 [ελλ. μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη: *Υποκουλτούρα: το νόημα του στιλ*, Γνώση, 1988]· Luis Racionero, *Filosofías del Underground*, Anagrama, 1977 [ελλ. μτφρ. Ν. Κωνσταντής: *Οι φιλοσοφίες του Underground*, Οδυσσέας, 1980, σσ. 131-132].

λήσει για σεξουαλικές.¹⁹ Αυτό που μένει και αρχίζει να βγαίνει στο προσκήνιο είναι η μειονότητα-γυναίκα.²⁰ Η αντιεξουσιαστική παραφιλολογία βασίζεται κυρίως στις προκυρήξεις, τον εναλλακτικό τύπο, τις αφίσες και την (κατά κανόνα νυχτερινή και φυσικά παράνομη) αφισοκόλληση, την οποία συναντάμε κυρίως στην περιοχή των Εξαρχείων και εντός εκτός και επί τα αυτά πανεπιστημιακών ιδρυμάτων. Όμως η πιο αυθόρμητη έκφραση του αντιεξουσιαστικού και αντικρατικού στοιχείου ήταν παραδοσιακά τα συνθήματα και τα graffiti στους τοίχους της πόλης, από το «Σούλα σ' αγαπώ» έως το κλασικό «Οι μπάτσοι πουλάνε την ηρωίνη» έως πιο σοβαρά και συγκεκριμένα αιτήματα. Αυτές ήταν οι αποκλειστικές σχεδόν διέξοδοι επικοινωνίας για την εξωκοινοβουλευτική Αριστερά, τις αναρχικές ομάδες αλλά και την εξωκοινοβουλευτική Άκρα Δεξιά (η οποία όμως κατέχει επιπλέον πολυάριθμα τηλεοπτικά βήματα).

«Ο μεγάλος εχθρός του underground ήταν πάντα η ικανότητα του κατεστημένου να αποπλανεί», γράφει ο Mario Maffi. «Το σύστημα υιοθετεί δύο τακτικές: εξουδετερώνει τα πιο επικίνδυνα για τη σταθερότητά του φαινόμενα (είτε με την αστυνομικονομική καταστολή είτε με την ηθική αποδοκιμασία) και, εκμεταλλευόμενο την τεράστια ικανότητά του να αφομοιώνει, αφήνει τα λιγότερο άμεσα, αν όχι λιγότερο εχθρικά στοιχεία, να χτυπιούνται παγιδευμένα στα δίκτυα του».²¹ Είναι άραγε οι τοίχοι της πόλης προθάλαμοι για τις γκαλερί και τα μουσεία; Τα παραδείγματα των Keith Haring και Jean-Michel Basquiat, γκραφιτάδων στους οποίους άνοιξαν οι πύλες του πλουτισμού, των γκαλερί και των μουσείων, μάλλον θα στοιχειώνουν την ελλαδική τέχνη του δρόμου για πολλά χρόνια ακόμη. Σε μια εποχή όπου το σύστημα εγκολπώνεται ακόμη και τις πιο «προωθημένες» εκφράσεις της τέχνης και της διάνοησης, θέατρο, συναυλίες, εικαστικές εκθέσεις, ελάχιστο κίνδυνο σηματοδοτούν για το σύστημα. Σε μια lifestyle ατμόσφαιρα που τα κάνει όλα εξώφυλλα σε free press έντυπα και ολόσωμες φωτογραφήσεις σε κυριακάτικα ένθετα, όπου οι καλλιτέχνες των graffiti κλείνουν συμβόλαια με μοδάτες γκαλερί, αναρωτιέται κανείς αν η έννοια του *περιθωρίου* μάς είναι ακόμη χρήσιμη.

19. Όπως δηλώνει εκπρόσωπος κινήματος ομοφυλοφίλων της εποχής στην Ελλάδα: «Τα κοινωνικά κινήματα δεν επιζητούν την κατάληψη της εξουσίας [...] αλλά αντιπαραθέτουν μια διαβρωτική αντίληψη κατάλυσής της. Κατάλυση, λοιπόν, και όχι κατάληψη. Διάβρωση, που μοιάζει λιγάκι με τη διάβρωση της επανάληψης του συμπτώματος που επιχειρεί μια έντιμη ψυχοθεραπεία, μια ανάλυση του κοινωνικού ασυνείδητου» (Ανδρέας Βελισσαρόπουλος, «Κοινωνικά κινήματα», περ. *ΑΜΦΙ*, τ. 14-15: το συνέδριο «Σεξουαλικότητα και Πολιτική»).

20. Θανάσης Μουτσόπουλος, «Ουτοπία 5: ο εναλλακτικός δρόμος», *Μεγάλη Αναταραχή: 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν, λίγο μετά*, επιμ. Θ. Μουτσόπουλος, Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006, σσ. 144-148.

21. Μάριο Μάφι, *Underground*, Οδυσσέας, 1983, σ. 53.

Αν όμως ξεπερνούσαμε τα δυσοίωνα μηνύματα του καπιταλιστικού χειρισμού, υπάρχουν άραγε περιθώρια η τέχνη του δρόμου να (ξανα)βρει τον κοινωνικό της χαρακτήρα; Η δυνατότητα κάποιος να γράφει ή να σχολιάζει οτιδήποτε θελήσει σε οποιοδήποτε τμήμα του δημόσιου χώρου, από τις δημόσιες τουαλέτες έως τις προσόψεις των κτιρίων, μοιάζει η επιτομή μιας απόλυτης δημοκρατίας χωρίς όρια. Μήπως αν όλοι οι πολίτες μιας μητρόπολης «επιτίθενταν» στους τοίχους των κτιρίων της με ό,τι μέσο έβρισκαν, μαρκαδόρους, πινέλα, σπρέι, τότε η πόλη που κατοικούν θα μετατρέπεται σε κάτι άλλο. Ίσως τότε θα γινόντουσαν πραγματικοί πολίτες. Το κατά Μιχαήλ Μπαχτίν *Πανηγύρι* όπου όλοι χωράνε και κανείς δεν περισσεύει, μια κοινωνία όπου όλοι καλλιτεχνούν και όπου δεν υπάρχει κανένα σύστημα ιεραρχικής αξιολόγησής τους ή, ακόμη χειρότερα, η αγοραπωλησία της κατάθεσης ψυχής που οφείλει να είναι η ανθρώπινη δημιουργικότητα. Η ιδανική κοινωνία; Η ανέφικτη κοινωνία;

7

ΓΟΚ, ακάλυπτοι και «τυφλοί» τοίχοι

Κάθε ευρωπαϊκή μητρόπολη, *κάθε* μητρόπολη ίσως, εμφανίζει graffiti σε προάστια της, στις βιομηχανικές περιοχές, τις υποβαθμισμένες περιοχές, τις γέφυρες των τρένων... Η ιδιαιτερότητα της Αθήνας όμως είναι ότι τα συναντάμε όχι μόνο σε κεντρικές περιοχές κατοικίας και εμπορίου (Εξάρχεια, Κολωνάκι), αλλά και στους κύριους κυκλοφοριακούς άξονες της πόλης (Σταδίου, Πανεπιστημίου, Ακαδημίας, Πατισίων). «Τατουάζ πάνω στο δέρμα του κτιρίου» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το graffiti. Με τη διαφορά ότι αυτό διαπράττεται χωρίς την άδεια του ίδιου του κτιρίου (προφανώς) ή του δημιουργού του. Οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν και κατασκευάζουν τα κτίριά τους. Την ημέρα που τελειώνουν οι εργασίες είναι το σημείο μηδέν γι' αυτούς. Τότε είναι που πρέπει να τα φωτογραφίσουν και να τα απαθανατίσουν «όπως ακριβώς τα οραματίστηκαν». Από εκείνη τη στιγμή αρχίζει η φθορά, φυσική κατ' αρχήν, η επέμβαση του χρήστη, του κατοίκου –θα βγάλει γλάστρες, φερ φορζέ, διακοσμητικά– και εδώ αρχίζει ο τρόμος, οι νυχτερινές «επιθέσεις» των γκραφιτάδων αλλά και των συνθηματοζήδων. Τα γυάλινα κτίρια είναι de facto ακατάλληλα για graffiti, αν και δεν αποκλείεται κάποιος ευφάνταστος καλλιτέχνης να εφεύρουν την έννοια του *παράνομου βιτρό* όμως τρόλει, λεωφορεία και τρένα με παράθυρα δεν γλιτώνουν από τις επεμβάσεις. Το βασικότερο ίσως ιδεολογικό επιχείρημα υπέρ της τέχνης του δρόμου προέρχεται από την επέλαση του customization, που σάρωσε τις δυτικές χώρες μετά τη δεκαετία του '80. Το customization είναι η προσπάθεια του «ανώνυμου» (όχι πάντα όμως) πολίτη να επέμβει στα απρόσωπα βιομηχανικά προϊόντα εν σειρά παραγωγής, όπως τα αυ-

τοκίντα, οι μοτοσικλέτες, τα skateboards, και να τους δώσει μια αίσθηση χειροποίητου. Μια «αύρα καλλιτεχνικής πράξης σε μια εποχή μηχανικής αναπαραγωγής», θα πρόσθετε ο Benjamin. Χειρωνακτική Τέχνη εναντίον Design. Και σ' αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να ενταχθούν και οι επεμβάσεις των πολιτών πάνω στην Αρχιτεκτονική ή τα Μαζικά Μέσα Μεταφοράς, τα οποία τους περιβάλλουν χωρίς αυτοί να έχουν οποιονδήποτε λόγο πάνω τους.

Η επιδερμίδα της πολυκατοικίας χρειάζεται τατουάζ λοιπόν; Δεν ανήκω σ' αυτούς που πιστεύουν ότι η Αθήνα είναι μια φρικαλέα πόλη λόγω των άναρχων, πυκνών και ψηλών πολυκατοικιών και δημόσιων χώρων χωρίς πράσινο. Πιθανότατα είναι μια φρικαλέα πόλη, όμως για τελείως άλλους λόγους: το κυκλοφοριακό, την προβληματική δημόσια συγκοινωνία, τους ανεξέλεγκτους ταξιτζήδες, τα ντικενσιανά δημόσια νοσοκομεία, τη βία και την αγένεια των κατοίκων της... Όμως οι πολυκατοικίες... Δεν είμαι σίγουρος αν είναι το πρόβλημα. Είναι σίγουρα ένα ελλαδικό φαινόμενο, το οποίο πουθενά αλλού από τη διογκωμένη πρωτεύουσα του κράτους δεν εμφανίζεται πιο έντονα.²² Η ελλαδική *πολυκατοικία* απευθυνόταν στη νέα τάξη που έβγαине στο προσκήνιο, στην Αθήνα του 20ού αιώνα, τους μεσοαστούς, τα μεσαία στρώματα. Επίσης, βασική ιδιαιτερότητα του κτιριακού τύπου της αστικής πολυκατοικίας είναι ότι αποτέλεσε δραστηριότητα των ιδιωτών κατασκευαστών και άρα διαφοροποιείται έντονα από τον τύπο της προσφυγικής ή εργατικής πολυκατοικίας, που κατασκευάστηκε από το δημόσιο για τη στεγαστική αποκατάσταση των προσφύγων της Μικράς Ασίας ή εργατικών στρωμάτων. Για τους ίδιους λόγους διαφοροποιείται και από τη μεταπολεμική πολυκατοικία στις άλλες χώρες των Βαλκανίων. Έτσι, με τον όρο αστική πολυκατοικία είθισται να εννοείται ένα πολυώροφο κτίριο διαμερισμάτων με τουλάχιστον τέσσερις ορόφους, το οποίο παράγεται μέσα από εμπορευματικούς μηχανισμούς και κατοικείται από ενοίκους μεσοστρωματικής ή ανώτερης προέλευσης. Μετά το '60 θ' αλλάξει αρκετά η φυσιογνωμία της Ελλαδικής Πολυκατοικίας, αφού όλο και περισσότερα κομμάτια των χαμηλότερων στρωμάτων θ' αποκτήσουν διαμέρισμα σε κάποια απ' αυτές, ενώ θα συνδεθεί έντονα με το φαινόμενο της *αντιπαροχής* και την εξάντληση των δυνατοτήτων του εκάστοτε ΓΟΚ. Ο Νίκος Πατσάβος ορίζει την πολυκατοικία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο: ο κτιριακός τύπος της πολυκατοικίας είναι ένα «εργαλείο» σε μια ενδιάμεση κλίμακα μεταξύ πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής. Η πολυκατοικία μπορεί να στεγάσει οτιδήποτε (κατοικία, κινηματογράφους-θέατρα, ιδιωτικά και δημόσια γραφεία, βιοτεχνία, σχολεία, νοσοκομεία κλπ.) και οποιονδήποτε.²³

22. Πρώτος χρησιμοποίησε τον όρο *πολυκατοικία* ο Κυπριανός Μπίρης. Βλ. Κυπριανός Μπίρης, «Η αστική πολυκατοικία», *Τεχνικά Χρονικά*, ΤΕΕ, τ. 11, 1.6.1932, σσ. 563-571.

23. Nikolaos Patsavos, "Now in Athens also...": The Polykatoikia/Apartment Building and Its Introduction

Ένα άλλο τυπικά αθηναϊκό και ελλαδικό χαρακτηριστικό που έχει προκύψει από τη λειτουργία της αντιπαροχής και τους εκάστοτε εναλλασσόμενους ΓΟΚ, και που μας αφορά εδώ, είναι η δημιουργία αστικών κενών. Όταν σε κάποια οικόπεδα υψώνονται μεγάλες πολυκατοικίες, είτε γκρεμίζοντας παλιά κτίρια, νεοκλασικά και μη, άλλα οικόπεδα μένουν «μη οικοδομήσιμα» λόγω του μεγέθους τους ή κληρονομικών διαφωνιών. Στις πλευρές των πολυκατοικιών που κτίστηκαν δίπλα στα αστικά κενά παραμένουν μεγάλες ενιαίες επιφάνειες, «τυφλές» όπως λέγονται στην αρχιτεκτονική ορολογία, δηλαδή χωρίς παράθυρα, αφού παραδοκούσε πάντα ο κίνδυνος το άδειο οικόπεδο να κτιστεί κάποτε. Πέρασαν τριάντα-σαράντα χρόνια από τότε που ξεκίνησε αυτή η αναμονή και πλέον δεν έχει μείνει έδαφος για αμφιβολίες: δεν θα έρθουν πιο ευνοϊκοί όροι για τη δόμηση και την εκμετάλλευση ΓΟΚ, οι κληρονόμοι, αφού δεν τα βρήκαν μέχρι τώρα, δεν πρόκειται να τα βρουν από δω και πέρα, αφήστε δε που το κέρδος που αφήνει ένα υπαίθριο πάρκινγκ τείνει να ξεπεράσει αυτό της εκμετάλλευσης μιας πολυκατοικίας (μείον τα έξοδα κατασκευής). Τελείωσε το θέμα. Αυτή η πόλη έχει αρκετές χιλιάδες ακάλυπτους, τυφλούς τοίχους. Κατά μέσο όρο κάθε ένας απ' αυτούς έχει επιφάνεια 300-400 τ. μ. Με άλλα λόγια, ένας τεράστιος, αμήχανος καμβάς που περιμένει κάποια επέμβαση...

8

Επιδερμίδα και εγωισμός

Ουρλιάζαμε άγρια, στα κενά ανάμεσα στα τραγούδια, και οι φωνές μας ακουγότουσαν εκκωφαντικές και μακρόσυρτες, σα να μας σφάζανε. Το όλο κόλλο είχε πλάκα, σα να μας είχε κλειδώσει κάποιος και να μην μπορούσαμε να πλησιάσουμε ο ένας τον άλλο. Η κουβέντα εξελίχθηκε σε πραγματική υστερική κρίση, βγάξαμε τα σωθικά μας κρίζοντας, στο τέλος δε λέγαμε τίποτε πια, άναρθρες κραυγές ακουγότουσαν ανακατωμένες.

Χρήστος Βακαλόπουλος, *Υπόθεση Μπεστ Σέλερ*²⁴

Όστε λοιπόν οι (ακόμη) ακάλυπτες επιφάνειες δεν είναι τίποτε άλλο από έναν λευκό καμβά. Κι επειδή όλοι πάσχουμε από έναν καταπιεσμένο *τρόμο του κενού* (horror vacui), νιώθουμε μια ακατανίκητη ορμή να τον γεμίσουμε με έργα. Έργα τέχνης φυσικά. Το πεδίο είναι λοιπόν πλέον ελεύθερο στη Street Art.

to the Athens School of Architecture by H. Hebrard in 1931-32", *The Intimate Metropolis: Domesticating the Urban, Infiltrating the Room*, Architectural Association, 2003.

24. Χρήστος Βακαλόπουλος, *Υπόθεση Μπεστ Σέλερ*, Καστανιώτης, 1980, σ. 175.

Η αλήθεια είναι ότι η προϊστορία της street art διακατέχεται από δύο ενδημικές κατάρες: το *παραβατικό* στοιχείο, την αμήχανη δηλαδή στάση του κράτους απέναντι στα αστυακά φαινόμενα, και το *εγωιστικό* στοιχείο των ίδιων των δημιουργών της, που αρνιόντουσαν πεισματικά να συνομιλήσουν με τους χρήστες των κτιρίων που ζωγράφιζαν κρυφά τα βράδια. Για το πρώτο στοιχείο έχουν γραφτεί πολλά. Για το δεύτερο, είναι ενδιαφέρον πώς τοποθετείται ο Baudrillard: η αβεβαιότητα της ύπαρξης και, κατά συνέπεια, η έμμονη ιδέα της απόδειξης της ύπαρξής μας, στις μέρες μας αναμφίβολα υπερισχύει της επιθυμίας που είναι κατεξοχήν σεξουαλική. Αν η σεξουαλικότητα αποτελεί ένα ρίσκο της ταυτότητάς μας (μέχρι το σημείο πως κάνουμε παιδιά), τότε πράγματι δεν μπορούμε ν' αφιερώσουμε τον εαυτό μας σ' αυτόν το σκοπό, επειδή είμαστε τόσο απασχολημένοι με το να σώσουμε την ταυτότητά μας ώστε να μη μας περισσεύει δυναμικό για οτιδήποτε άλλο. Αυτό που ενδιαφέρει πάνω απ' οτιδήποτε άλλο είναι η απόδειξη της ταυτότητάς μας, ακόμη κι αν αυτό αποτελεί τη μόνη της σημασία. Αυτό μπορούμε να το δούμε σ' ένα σύγχρονο graffiti στη Νέα Υόρκη ή στο Ρίο. Η προηγούμενη γενεά είπε: «Υπάρχω, με λένε Τάδε, ζω στη Νέα Υόρκη». Τα σημεία αυτά ήταν φορτισμένα με νόημα, αν και σχεδόν αλληγορικό: εκείνο του νοήματος. Τα πρόσφατα graffiti δεν έχουν λέξεις, είναι καθαρά γραφικά, και δεν είναι δυνατόν να αποκρυπτογραφηθούν. Υπονοείται ότι εξακολουθούν να λένε: «Υπάρχω», αλλά ταυτόχρονα, «Δεν έχω όνομα, δεν έχω νόημα, δεν έχω τίποτα να πω». Η ανάγκη κάποιου να μιλήσει ακόμη και αν δεν έχει τίποτα να πει. Η ανάγκη αυτή είναι ακόμη πιο πιεστική όταν κάποιος δεν έχει τίποτα να πει, όπως ακριβώς η δύναμη για ζωή γίνεται πιο επιτακτική όταν η ζωή έχει χάσει πλέον το νόημά της.²⁵

Πριν μερικά χρόνια μια δήμαρχος της Αθήνας πρότεινε ένα πρόγραμμα χρωματισμών των προσόψεων. Η παλέτα που πρότεινε (υποχρεωτικά, αν ήθελαν οι ιδιοκτήτες μιας οικοδομής να εισπράξουν το 50% των εξόδων) ήταν μια γκάμα παστέλ χρωμάτων από το ροζ στο φυσικό. Ο δήμαρχος των Τιράνων Έντι Ράμα, εικαστικός ο ίδιος, επιχείρησε κάτι λίγο πιο προωθημένο. Έβαψε τα γκρίζα σοσιαλιστικά μπλοκ κατοικιών με μια ποικιλία χρωμάτων αλλά και με ρίγες οριζόντιες, κάθετες ή λοξές. Τουλάχιστον οι δημοσιογράφοι ενθουσιάστηκαν: «Το γκρίζο των δημοσίων κτιρίων άρχισε να αποκτά πλέον χρώμα: πράσινο, κόκκινο, κίτρινο, χρώμα ζωής και ελπίδας. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως ο δήμαρχος Τιράνων Έντι Ράμα είχε ανακηρυχτεί ως ο καλύτερος δήμαρχος του κόσμου για το 2004. Με σπουδές ζωγραφικής

25. Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1991, σσ. 41-42.

26. Ντίνα Συρίγου, «Η μεταμόρφωση των Τιράνων», *Ο Κόσμος του Επενδυτή*, 4-5 Φεβρουαρίου 2006, σ. 36.

στο Παρίσι, προσπάθησε να αλλάξει τις εικόνες, την αισθητική, πάλεψε να αποβάλει την... αντίληψη της βαλκανικής μιζέριας». ²⁶ Μπορεί να μεταβληθεί η πόλη, η Αθήνα στην περίπτωση μας, σ' ένα απέραντο εργοτάξιο δημιουργίας, όπου κάθε κτίριο με ακάλυπτη, τυφλή επιφάνεια θα μεταβληθεί σε υπαίθρια γκαλερί; Μπορούν οι ζωγραφισμένες επιφάνειες ν' αποκτήσουν εκπλήξεις; Μπορούν ν' αποκτήσουν μια πολυμορφία ανάλογη με τις ζυμώσεις στις εικαστικές τέχνες τα τελευταία πενήντα χρόνια; Μπορούν να αποτυπώσουν επάνω τους όλη την γκάμα των προβληματισμών της κοινωνίας; Όλη;



TEL
CHIC



Πρακτικές του βλέπουν

Σύντομο σχόλιο για την ένθεση
εικαστικών έργων
στον δημόσιο αστικό ιστό

Δημήτρης Γκινουδάκης

Ο Δημήτρης Γκινουδάκης διδάσκει, ως εντεταλμένος λέκτορας Φιλοσοφίας & Αισθητικής των Μέσων, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας.



«Οι εικόνες είναι προορισμένες να λειτουργήσουν ως πρότυπα για τις πράξεις».¹

Vilém Flusser

Γιατί, άραγε, κάνουμε λόγο για «δημόσια τέχνη»; Τι εννοούμε με αυτόν τον όρο; Μήπως ένα είδος, έναν τύπο ή μία μορφή τέχνης που θα βρισκόταν στον αντίποδα μιας άλλης που θα έφερε το όνομα «ιδιωτική τέχνη»; Κι αν ναι, τι θα ήταν αυτή η τελευταία; Σε τι θα συνίστατο το είναι της κατ' αντιδιαστολή προς την πρώτη; Επιπλέον, οι λέξεις «δημόσια» και «ιδιωτική» θα ήταν άραγε κατηγορήματα προσδιοριστικά της διαδικασίας παραγωγής του έργου ή της αποκρυστάλλωσής του ως τετελεσμένου κατ' αίσθηση αντικειμένου; Τουτέστιν, θα ονομαζόταν έτσι επειδή θα ήταν τέτοιο ως προς την («ιδιωτική») φάση παραγωγής του ή ως προς την άλλη της («δημόσιας») έκθεσής του, δηλαδή της παρουσίας του ενώπιον του βλέμματος του θεατή; Από την άλλη, ένα τέτοιο ερώτημα μπορεί να αφορά τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, όπου η διαδικασία παραγωγής του «έργου» πολλές φορές συμπίπτει με το χρόνο έκθεσής του στο βλέμμα του άλλου; Ακόμη περισσότερο, ένα τέτοιο ερώτημα μπορεί να αφορά τα παραγόμενα αντικείμενα τέτοιων πρακτικών (πολλές φορές άυλα και αμφίβολα), τα οποία δεν είναι ακριβώς *κάτι*, αλλά, απεναντίας, συνιστούν πολλαπλές, ετερογενείς και πολύμορφες συμβαντικές πρακτικές που δύσκολα μπορούν να καταχωρισθούν στη μία ή στην άλλη κατηγορία (αντικείμενο-πράγμα ή κατάσταση-δράση); Μήπως, επίσης, ως «δημόσια τέχνη» εννοούμε ένα καλλιτεχνικό επιτέλεσμα το οποίο εκτίθεται στον «δημόσιο χώρο»; Μήπως ο *χώρος* εν-τοπισμού και έκθεσης του έργου είναι αυτός ο παράγων που συμβάλλει αποφασιστικά και επικαθορίζει την ονομάτιση και κατηγοριοποίηση ενός καλλιτεχνικού έργου ως «δημόσιου»; Κατ' επέκταση, ένα έργο το οποίο θα εκτίθετο στον τρόπον τινά «αποκλειστικό» και «αποκλεισμένο» χώρο μιας γκαλερί, ενός μουσείου, ενός ατελιέ, ή εντέλει μιας ιδιωτικής συλλογής ή ακόμη ενός αστικού σαλονιού, θα αποκαλούνταν *de jure* και *de facto* «ιδιωτικό»; Η ίδια η ενέργεια του εκθέτειν, όπου κι αν επισυμβαίνει ή λαμβάνει χώρα αυτό, δεν συνιστά δημοσιοποίηση του έργου, δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην το βλέμμα του άλλου, την έκθεσή του σ' αυτό; Μήπως τελικά ούτε ο χώρος

1. Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, επιμ. Διονύσης Καββαθάς, Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 23.

στον οποίο εντοπίζεται ένα έργο τέχνης είναι αυτός ο παράγων που μπορεί να δικαιολογήσει μια τέτοια ονοματοθεσία; Μήπως ο χώρος δεν συνιστά επ' ουδενί εκείνη την προϋπάρχουσα συνθήκη ύπαρξης των αντικειμένων, άρα και των καλλιτεχνικών; Μήπως ο χώρος δεν είναι ένα περιέχον που περιλαμβάνει εντός του περιεχόμενα (ανθρώπους, χώρες, πράγματα, αντικείμενα, συμπεριλαμβανομένων των καλλιτεχνικών); Μήπως ο χώρος είναι ένα προϊόν, κάτι το παραγόμενο που αναδύεται a posteriori μέσω ενός έργου ή μιας εργοειδούς διαδικασίας; Μήπως ο χώρος υπάρχει εκεί όπου υπάρχουν νοήμονα ζώα (θα έλεγε ο Nietzsche!), διανοητικώς ικανά να επινοήσουν έννοιες όπως εκείνες του χώρου και του χρόνου, καθώς και μία σειρά από περαιτέρω εννοιολογικές διακρίσεις των τελευταίων; Μήπως τελικά ο χώρος είναι φαντασιακός; Μήπως δεν έχει καθόλου να κάνει με την υλική δομή του υποτιθέμενου, εξωτερικού, πραγματικού, «αντικειμενικού» κόσμου, αλλά με τα ονειρικά (εξίσου ένυλα) υλικά της φαντασίας μας; Κι εάν δεν υπάρχει ο χώρος ως τέτοιος καθαυτός και αφ' εαυτού παρά μόνον ως έννοια (δηλαδή, ως μεταφορικό σχήμα, προϊόν της δύναμης του φαντασιακού), τότε πώς μπορούμε να μιλάμε για δημόσιο και ιδιωτικό χώρο (ή δημόσια και ιδιωτική σφαίρα) εντός του οποίου θα προσερχόταν στο εμφανίζεσθαι ένα προϊόν τέχνης (γλυπτό, ζωγραφική, εικόνα κτλ.);

«*Το ερώτημα τι είναι ο χώρος ως χώρος δεν έχει έτσι ακόμα τεθεί, και ακόμα λιγότερο έχει απαντηθεί. Παραμένει αναποφάσιστο κατά ποιον τρόπο είναι ο χώρος και αν διόλου μπορεί να του αποδοθεί ένα Είναι*», έγραφε το 1969 ο Martin Heidegger στο όψιμο ολιγοσέλιδο κείμενό του με τίτλο *Die Kunst und der Raum*,² προχωρώντας πέρα από την ως άνω κονστρουκτιβιστικής προέλευσης θέση μας περί χώρου και παρέχοντας μία «μη γεωγραφική» σύλληψη και εννοιολόγηση του τελευταίου: διερωτώμενος τι είναι ο χώρος ως χώρος, πώς αυτός είναι κι αν πράγματι είναι, ο Heidegger επιχειρεί να τον εξοβελίσει τόσο από το υποκειμενοκεντρικό βασίλειο της ανθρώπινης αισθητότητας (Kant) όσο και από εκείνο του φυσικού (επιστημονικά εννοούμενου) αντικειμενικού κόσμου:

Αλλά εάν ο χώρος δεν υπάρχει ούτε υποκειμενικά ούτε αντικειμενικά – πώς μπορεί να υπάρχει; Εάν ο χώρος δεν βρίσκεται ούτε μέσα στο ανθρώπινο υποκείμενο ούτε εκτείνεται τρισδιάστατα έξω από αυτό – πού βρίσκεται; Αυτά τα ερωτήματα τίθενται όσο παραμένουμε προσκολλημένοι στις παραδοσιακές διακρίσεις υποκείμενο/αντικείμενο και σκεπτόμενο πράγμα (res cogitans)/εκτεινόμενο πράγμα (res extensa). Ο Heidegger παραμερίζει αυτές τις διακρίσεις, για να πετύχει τα θεμέλια, πάνω στα οποία αυτές έχουν

2. Martin Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος*, εισαγ.-μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σσ. 35-36.

οικοδομηθεί. Έτσι, ανακαλύπτει αυτό που ονομάζει *Dasein*: με αυτό τον όρο χαρακτηρίζει το ανθρώπινο Είναι «πριν» από κάθε υποκειμενική-αντικειμενική διάκριση, ιδωμένο πέρα από κάθε εγκεφαλική σχέση με το ολόγυρα εκτεινόμενο περιβάλλον. Ο προβληματισμός παίρνει τώρα τη μορφή: σε ποια σχέση βρίσκεται τώρα το ανθρώπινο Είναι προς το χώρο; Η επίμοχθα κατακτημένη απάντηση έχει ως εξής: το ανθρώπινο Είναι συγκροτείται και από χώρο, είναι δηλαδή «χωρικό». Αυτή η «χωρικότητα» [*Räumlichkeit*] δεν είναι ούτε μια υποκειμενική ιδιότητα ούτε μία αντικειμενική υπόσταση ολόγυρά μας, αλλά ένα υπαρκτικό χαρακτηριστικό του είναι μας». ³

Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, εφόσον η ιδιάζουσα φύση του χώρου παραμένει προβληματική, εξίσου προβληματικό είναι το να μιλάμε για έναν αυθεντικό καλλιτεχνικό χώρο, εντός του οποίου ίσταται το καλλιτέχνημα. Το έργο τέχνης δεν ανήκει ποτέ αργίσι σε έναν χώρο –δημόσιο, ιδιωτικό ή άλλον που θα ήταν ο δικός του χώρος– ούτε είναι ενύπαρκτο σ' αυτόν: το έργο τέχνης, ως επινόημα ή τεχνούργημα (τουτέστιν ως εν γένει ποιητικό έργο ή ποιείν), τίθεται και τιθέμενο εν-τοπίζεται, παρέχοντας τόπο και διανοίγοντας το χώρο. Για να υπάρξει χώρος, πρέπει πρωτίστως να εγχαραχθεί ένα ίχνος, να εισαχθεί μία διαφορά στο αδιαφοροποίητο. Εν αρχή ην το θέτειν, η θέτουσα-χωροποιούσα χειρονομία. Με άλλα λόγια, το καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι αυτό που γεννά το χώρο – ένα χώρο *σχεσιακής εμπλοκής*.

Ουσιωδώς *αναποφάσιστο* ή, καλύτερα, *μη αποφάνσιμο* (*in-décidable*), όμως, δεν είναι μόνο το ιδιάζον είναι του χώρου (ακόμη και του καλλιτεχνικού), αλλά κι εκείνο του έργου τέχνης (η καταστατική θέση του, αυτό που ορίζεται ως τέτοιο). Τόσο ο πρώτος όσο και το δεύτερο δεν συνιστούν γεωγραφικές οντότητες ή *ουσίες* (*essentiae*), αλλά *συμβεβηκότα* (*accidentiae*), δηλαδή κάτι που *επισυμβαίνει*. Πράγματι, το έργο τέχνης δεν είναι κάτι που παράγεται «τοπολογικά»; Δεν θεσμίζεται ως αντικείμενο από μία σειρά από πρακτικές (λόγου χάρη, εκείνες της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης), από κανονιστικές διαδικασίες και σχήματα που ρυθμίζουν και οριοθετούν το είναι του; Δεν είναι κάτι ρευστό, κάτι ιστορικά επικαθοριζόμενο και, άρα, μεταλλάξιμο και τροποποιήσιμο; Το οντολογικό ερώτημα «πεί είναι ένα έργο τέχνης» δεν οφείλει να μετουσιωθεί στο άλλο, οντογενετικό ετούτη τη φορά, «πώς συγκροτείται και θεσμίζεται ένα έργο τέχνης ως τέτοιο»; Έχει ακόμα σημασία να μιλάμε για ένα θεολογικά οριζόμενο αμετάβλητο και ενδόμυχο είναι του Έργου Τέχνης που θα διαπερνούσε και θα εμπύχωνε όλα τα επιμέρους έργα τέχνης, τα οποία θα αποτελούσαν ισάριθμες υλικές εξωτερικεύσεις/πραγματώσεις αυτής της υπερβατολογικής ουσίας

3. Στο ίδιο, σσ. 8-9.

(ένα είδος χριστιανικο-εγελιανής *αλλοτρίωσης* του Πνεύματος στη σάρκα των υλικών σημείων);

Κι έτσι τίθεται εκ νέου το ερώτημα περί «δημόσιας τέχνης»: ως προς τι, τελικά, αυτή χαρακτηρίζεται «δημόσια»; Μία απάντηση είναι η εξής: ως προς το σχεσιακό πλέγμα που αυτή συνεπάγεται και παράγει. Η τέχνη είναι φύσει «δημόσια» στο βαθμό που απαιτεί και προϋποθέτει την ανακοίνωσή της, την έκθεσή της σε ένα κοινό, είτε αυτό είναι ένα άτομο είτε ορδές επισκεπτών ή τυχαίων περαστικών· ακόμη περισσότερο, η τέχνη είναι φύσει δημόσια στο μέτρο που είναι εξαρχής προορισμένη στη διυποκειμενική σχέση, στη συμμετοχικότητα: είναι ένα άνοιγμα που προϋποθέτει τον άλλο, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας διαπραγμάτευσης και ατέρμονης συζήτησης. Ακόμη και στο πλαίσιο προμοντερνιστικών καλλιτεχνικών εμπειριών τύπου *Maître Frenhofer* (εκείνου του γοπτευτικού ήρωα του *Άγνωστου αριστουργήματος* του Balzac), ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση ακραίου καλλιτεχνικού μυστικισμού, το αριστούργημα, καίτοι άγνωστο, οφείλει να ανακοινωθεί και να παρουσιαστεί ως τέτοιο, να δημοσιοποιηθεί αναλωνόμενο και αφανιζόμενο, με τον ίδιο τρόπο που ο δημιουργός του τελικώς αναλώνεται και αφανίζεται βυθιζόμενος στην τρέλα.



Ας προσπαθήσουμε, λοιπόν, να επιμείνουμε λίγο σ' αυτό το στοιχείο της σχεσιακότητας, της διάνοιξης και της διυποκειμενικής διάστασης του έργου τέχνης, με ένα παράδειγμα που φέρει σε αντιπαράσταση (ίσως κάπως αυθαίρετα, αλλά με συγκεκριμένο σκοπό στην οικονομία του σύντομου κειμένου μας) δύο διαφορετικά συστήματα αναπαράστασης δύο διαφορετικών εποχών.

Το 1972 ο Michael Baxandall άνοιγε τη μελέτη του περί ζωγραφικής και εμπειρίας στην Ιταλία του 15ου αιώνα με μία ωραία φράση που δύναται να μας οδηγήσει στο επίκεντρο της προβληματικής περί «δημόσιας τέχνης» ή περί «έργου τέχνης/ζωγραφικής παράστασης και δημόσιου χώρου»: «*ένα ζωγραφικό έργο του 15ου αιώνα είναι ο χώρος απόθεσης [deposit] μιας κοινωνικής σχέσης*».⁴ Πράγματι, από τη μία υπήρχε ο ζωγράφος ο οποίος δημιουργούσε το έργο ή τουλάχιστον επέβλεπε τη δημιουργία του, και από την άλλη υπήρχε κάποιος ο οποίος παρήγγελλε το έργο, χρηματοδοτώντας το, με σκοπό να το χρησιμοποιήσει κατά βούληση. Αμφότερες οι

4. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972, σ. 1.

πλευρές, όπως μας πληροφορεί ο Baxandall, λειτουργούσαν μέσα σε ένα συγκεκριμένο δίκτυο θεσμών και συμβάσεων –εμπορικών, θρησκευτικών, αντιληπτικών και με την ευρύτερη έννοια κοινωνικών– οι οποίες διέφεραν άρδην από αυτές της δικής μας εποχής.

Μεταξύ ενός ζωγραφικού έργου –μιας θρησκευτικής τοιχογραφίας, λόγου χάρη– του 15ου αιώνα και μιας ζωγραφικής σύνθεσης η οποία εκτίθεται σε κάποια μητροπολιτική επιφάνεια του 21ου αιώνα υπάρχουν περισσότερα του ενός κοινά σημεία, όπως επίσης κι ένα πλήθος θεμελιακών διαφορών: πρώτον, και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει ένα δημιουργικό (ατομικό ή συλλογικό) σώμα που αναλαμβάνει την επιτέλεση του έργου και μία ισχυρή συμβολική τάξη (θρησκευτικώς επικαθοριζόμενη τότε, κρατική σήμερα) η οποία χρηματοδοτεί το έργο, επιτρέποντας την επιτέλεσή του. Δεύτερον, η φύση αμφοτέρων είναι θεμελιωδώς *ιζηματογενής*: με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, οι εικόνες, θα τολμούσαμε να πούμε μάλιστα όλες οι εικόνες (προϊστορικές, θρησκευτικές, εικαστικές, φωτογραφικές, διαφημιστικές, συνθετικές και ούτω καθεξής), εκτός από αντικείμενα με δική τους δομική αυτοτέλεια (υλικές επιφάνειες φέρουσες στατικά σημαίνοντα ίχνη), αποτελούσαν και εξακολουθούν να αποτελούν εν συνόλω *υλικούς χώρους απόθεσης ενός πλέγματος σχέσεων*· σώματα διαμορφούμενα από δίκτυα διατομικής αλληλοσυσχέτισης· ιζήματα ή ιζηματογενή μορφώματα σχηματιζόμενα από την απόθεση και συμπαγοποίηση αιωρούμενων σχεσιακών δυνατοτήτων. Από τις προϊστορικές σπηλαιογραφίες μέχρι τις θρησκευτικές τοιχογραφίες και από εκεί στις σύγχρονες εικαστικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο (ζωγραφικές συνθέσεις-τοιχογραφίες), το ζήτημα είναι η διυποκειμενικότητα, η μορφή της οποίας, βεβαίως, μεταβάλλεται ανάλογα με το *αρχείο* της κάθε εποχής. Εξηγούμαι: μια θρησκευτική τοιχογραφία του 15ου αιώνα προοριζόταν κυρίως να επιτελέσει ένα ρόλο παιδαγωγικό-ορθοψυχικό: ούσα ουσιαδώς θρησκευτική, η εικόνα ανταποκρινόταν σε θεσμικούς (εκκλησιαστικούς) μηχανισμούς που είχαν ως στόχο την υποβοήθηση συγκεκριμένων διανοητικών δραστηριοτήτων. Όπως μας πληροφορεί το *Καθολικόν* του 13ου αιώνα, τρεις ήταν οι λόγοι για την εδραίωση των εικόνων μέσα στις εκκλησίες: ο πρώτος έχει να κάνει με την εκπαίδευση των απλών αναλφάβητων ανθρώπων, οι οποίοι μάθαιναν από αυτές αντί να αναγιγνώσκουν βιβλία. Ο δεύτερος έχει να κάνει με την εφαρμογή ενός μνημοτεχνικού μοντέλου βασισμένου στη χρήση εικόνων ώστε το μυστήριο της ενσάρκωσης και τα παραδείγματα των αγίων να διατηρούνται ενεργά στη μνήμη των πιστών μέσω των εικόνων με τις οποίες έρχονταν καθημερινά αντιμέτωποι. Τέλος, ο τρίτος έχει να κάνει με τη διέγερση συναισθημάτων πίστης και αφοσίωσης: για το λόγο αυτόν η θέαση, συνεπικουρούμενη από την ακρόαση, γινόταν αποτελεσματικότερη. Ο συνδυασμός του θεάματος (της εικόνας) και της φωνής (του λόγου) –όπως γνωρίζουμε άλλωστε

και από το νεότερο παράδειγμα της οπτικοακουστικής προπαγάνδας του Γ' Ράιχ— ανέκαθεν αποτελούσε ένα πολύ διαδεδομένο και αποτελεσματικό σύμπλεγμα μιντιακών τεχνικών διαχείρισης σημείων και διαμόρφωσης υποδειγμάτων συλλογικής συμπεριφοράς. Ας θυμηθούμε την κατηγορηματική επιταγή του υπουργού Δημόσιας Διαφώτισης και Προπαγάνδας του Hitler, δόκτορος J. Goebbels: *«Η προπαγάνδα θα πρέπει να γίνεται διά της αμεσότητας της ομιλίας και της εικόνας, επ' ουδενί διά του γραπτού λόγου»*. Η διακριτική ακολουθία της αλφαβητικής γραφής εμπεριέχει τον αναστοχασμό, τουτέστιν την έκπτωση στο πεδίο της χρονικότητας, πράγμα που διαρρηγνύει τη δυναμική της μάζας. Απεναντίας, η φωνή και η εικόνα, ο ήχος και το είδωλον, διεγείρουν το *μυθικό* υπόστρωμα της ύπαρξης, προσθίγουν με αμεσότερο τρόπο τη συνείδηση, ενσταλάσσοντας στο συλλογικό σώμα μία ροπή προς τη δράση και τη μαζική κινητοποίηση.

Εν ολίγοις, κατά τον 15ο αιώνα, η «δημόσια χρήση» (τα εισαγωγικά αποσκοπούν στο να υπογραμμίσουν το σχετικόν του πράγματος, εφόσον η λέξη «δημόσιος», είτε αφορά στο χώρο είτε αφορά στη χρήση, επιδέχεται, ανάλογα με την εποχή, διαφορετικές εννοιολογήσεις) εικόνων αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό μέρος ενός διατακτικού μηχανισμού διαμόρφωσης των μαζών (σε επίπεδο προσοχής, μνήμης και συναισθήματος) μέσω της διαχείρισης οπτικών σημείων, τα οποία παρέπεμπαν σε μία άπειρη θεϊκή ουσία η οποία τα προϋπέθετε (ο Θεός δεν είναι ακόμη νεκρός).

Τι ρόλο καλούνται να επιτελέσουν σήμερα οι καλλιτεχνικές εικόνες που παρουσιάζονται στον δημόσιο χώρο (προσοχή: όχι οποιεσδήποτε εικόνες, αλλά αυτές που φέρουν συνειδητά ή ασυνειδήτα, κατά τρόπο εμφανή ή λανθάνοντα, ένα ορισμένο *διακύβευμα*, καλλιτεχνικό, ιδεολογικό, φιλοσοφικό ή άλλο); Στην πλειοψηφία τους, οι καλλιτεχνικές ζωγραφικές δημιουργίες οι οποίες εκτίθενται σήμερα στον δημόσιο χώρο φιλοδοξούν κι αναλαμβάνουν να εκπληρώσουν έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο, να επιτελέσουν μία εντελώς διαφορετική λειτουργία: δεν καταφάσκουν σε μία ισχυρή εξωτερική συμβολική τάξη (Εκκλησία, μονάρχης κτλ.), δεν μεταδίδουν μία συγκεκριμένη γνώση, ούτε αναζητούν να χειραγωγήσουν (συνειδητά) το θεατή, αλλά τον εισάγουν σε μία ζώνη δημιουργικής απροσδιοριστίας (ένα είδος οπτικής fuzzy logic), η οποία αποπειράται να αντιταχθεί στην πληθώρα των υπερπροσδιορισμένων (διαφημιστικών ή άλλων) νοημάτων και μηνυμάτων που κατακλύζουν τον οπτικό ορίζοντα των σύγχρονων καπιταλιστικών αστικών κέντρων και αντιπροσωπεύουν την κυρίαρχη μορφή της σύγχρονης αλλοτρίωσης:

Η επικοινωνία, όπως αυτή διαμορφώνεται στην εποχή μας, καταποντίζει και εγκλείει τις ανθρώπινες σχέσεις σε χώρους ελέγχου που τεμαχίζουν τον κοινωνικό δεσμό σε δια-

κριτά προϊόντα. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα, από την πλευρά της, πασχίζει να εγκαθιδρύσει ταπεινές συνδέσεις, να διανοίξει ορισμένους τόπους διέλευσης, να κατασκευάσει συνάψεις και να φέρει σε επαφή εντελώς απομακρυσμένα και διαχωρισμένα επίπεδα πραγματικότητας. Οι περίφημες «υπερλεωφόροι της επικοινωνίας», με τα διόδιά τους και τους ειδικά διαμορφωμένους χώρους για πικ-νικ, απειλούν να επιβληθούν ως οι μόνοι οδοί μετάβασης από ένα σημείο του ανθρώπινου κόσμου σε κάποιο άλλο. Πράγματι, οι λεωφόροι επιτρέπουν μεν στους χρήστες τους να ταξιδεύουν ταχύτερα και αποτελεσματικότερα, ωστόσο έχουν το μειονέκτημα ότι τους μετατρέπουν σε καταναλωτές όχι μόνο χιλιομέτρων, αλλά κι ενός πλήθους υποπροϊόντων. Ενδεείς και απογυμνωμένοι, στέκουμε μπροστά σε όλο αυτό το δίκτυο ηλεκτρονικών μέσων, σε όλα αυτά τα θεματικά πάρκα ψυχαγωγίας, σε όλους αυτούς τους χώρους συγχρωτισμού, σε όλη αυτή τη βιομηχανία παραγωγής συμβατικών μορφών κοινωνικότητας, σαν τα εργαστηριακά ποντίκια που είναι καταδικασμένα να ακολουθούν αμείλικτα την ίδια πάντα διαδρομή, μέσα στον περιορισμένο χώρο ενός κλουβιού σπαρμένου με κομματάκια τυριού. Το ιδεώδες υποκείμενο της κοινωνίας των κομπάρσων θα ήταν λοιπόν αυτό που θα είχε αναχθεί στο καθεστώς του καταναλωτή χώρου και χρόνου. [...] Ο χώρος που πλήττεται περισσότερο από τις συνθήκες γενικής πραγματοποίησης είναι ο χώρος των σχέσεων. Οι διανθρώπινες σχέσεις, όπως αυτές συμβολικοποιούνται ή ακόμη και αντικαθίστανται από τα εμπορεύματα και τα λογότυπα, οφείλουν να προσλάβουν άλλες, ακραίες ή λαθραίες μορφές προκειμένου να ξεφύγουν από την αυτοκρατορία του προβλέψιμου: ο κοινωνικός δεσμός έχει μετατραπεί σε τυποποιημένο τεχνούργημα. Σε έναν κόσμο ο οποίος ορίζεται από τον καταμερισμό της εργασίας και την υπερεξειδίκευση, την εκμηχάνιση και το νόμο της ανταποδοτικότητας, επιτακτικό μέλημα της εξουσίας είναι η καναλοποίηση και η προδιαμόρφωση των ανθρωπίνων σχέσεων: οι τελευταίες πρέπει να πραγματώνονται βάσει ορισμένων απλών – ελέγχιμων και επαναλαμβανόμενων – αρχών.⁵

Οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές (ζωγραφικές ή άλλες), όταν «βγαίνουν στο δρόμο», αποτελούν ενσάρκωση μίας ευρύτερης «πολεμικής» στάσης απέναντι στην κυρίαρχη μαζική κουλτούρα, η οποία (εννοείται: η στάση) δεν έχει –ή διατείνεται ότι δεν έχει– αφομοιωθεί από τη «γενική διαδικασία ομοιομορφοποίησης των συμπεριφορών».⁶ Προτείνεται και παρεισδύει στη συμβολική τάξη του αστικού ιστού ως μια *τακτική*, για να θυμηθούμε την προσφιλή και ιδιαίτερος γόνιμη στο συγκεκριμένο συγκείμενο ορολογία του Michel de Certeau, ως μία ά-τοπη, νομαδική, ά-τακτη κίνηση ιδιοποίησης (ή, καλύτερα, επανιδιοποίησης) των χώρων, μέσω στιγμαίων και

5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998, σσ. 8-9.

6. Στο ίδιο, σ. 9.

δίχως προφανή τελικότητα επεμβάσεων, η οποία αποπειράται να αποσυντονίσει και να μετατοπίσει τους κυρίαρχους στρατηγικούς μηχανισμούς καθυπόταξης, οριοθέτησης και ελέγχου όλων των εν δυνάμει και εν ενεργεία μορφών του πράττειν:

Η πρώτη [η στρατηγική] προσπαθεί να κυριαρχήσει επάνω στον χώρο και στον χρόνο των καθημερινών ανθρώπων, κατασκευάζοντας οριοθετημένους «τόπους», τους οποίους χρησιμοποιεί ως επιτελική βάση ελέγχου και επιτήρησης του κοινωνικού πράττειν, κυρίως μέσω τεχνολογιών της όρασης («το μάτι του Θεού»), καθιστώντας δηλαδή τα πράγματα ορατά. Αντίθετα, η τακτική των κυριαρχούμενων είναι νομαδική, χαρακτηρίζεται δηλαδή από την έλλειψη τόπου, αφού η γεωγραφία των επιχειρήσεών της είναι διαρκώς ο «τόπος του άλλου» στον οποίο εισχωρεί λαθραία για να τον εκμεταλλευτεί και να τον ανατρέψει: «Πρέπει αδιάκοπα ο αδύνατος να αντλεί οφέλη από δυνάμεις που του είναι ξένες», εισάγοντας στο ξένο σύστημα μια «άτακτη κίνηση» που αποσταθεροποιεί τους κανονισμούς της στρατηγικής επιμελητείας...⁷

Στόχος των σύγχρονων ζωγραφικών αναπαραστάσεων δεν είναι να απεικονίσουν, να αναπαραστήσουν (το ιστορικό ζήτημα της θραύσης της αναπαραστάσης δεν είναι καθόλου καινούργιο· τουναντίον, χρονολογείται τουλάχιστον από τις αρχές του μοντερνισμού), αλλά να προβληματοποιήσουν, να θέσουν ερωτηματικά, να θέσουν υπό κρίση τους παραδεδεγμένους τρόπους του βλέπειν, του αισθάνεσθαι και του σκέπτεσθαι και να προτείνουν άλλους, εναλλακτικούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο τέχνης σήμερα αναλαμβάνει να επιτελέσει έναν διανοητικό ρόλο που ξεπερνάει τα παραδεδεγμένα όρια της αισθητικής. Το έργο τέχνης είναι ήδη πάντοτε πέραν της αισθητικής (κάτι που τελικώς ίσχυε ανέκαθεν για όλα τα έργα τέχνης όλων των εποχών, συμπεριλαμβανομένων των προαναφερθεισών θρησκευτικών τοιχογραφιών του Quattrocento). Και τούτο διότι αναλαμβάνει να καταδείξει και να καταγγείλει τη σύνδεση των οπτικών συστημάτων αναπαραστάσης, των πρακτικών του βλέπειν, με τους κυρίαρχους τρόπους/μηχανισμούς υποκειμενοποίησης των ατόμων, να προτείνει εμπράκτως άλλους, να θέσει καίρια ερωτήματα, να δείξει όχι κάτι, αλλά το ίδιο το ενέργημα του *δεικνύειν* κατά το μετεωρισμό και την επανάκαμψή του στον εαυτό του. Η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, οφείλει να μη δίνει απαντήσεις, αλλά να θέτει ερωτήματα σχετικά με τον προ-βληματικό χαρακτήρα του κόσμου: ο κόσμος μας είναι προ-βληματικός, προ-βάλλει ενώπιον μας ως εμπόδιο, ως κάτι πάνω στο οποίο προσκρούουμε: το έργο τέχνης αναλαμβάνει ακριβώς να διανοίξει το χώρο αυτής

7. Διονύσης Καββαθάς, «Ο καταναλωτής δεν είναι παθητικός», κριτικό άρθρο παρουσίασης της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου του Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική – Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Σμίλη, 2010, το οποίο δημοσιεύτηκε στο *Βήμα* της 17ης Οκτωβρίου 2010.

της προ-βληματοποίησης (του κόσμου ως προ-βαλλόμενου εμποδίου και ως προβολής), να προσπορίσει μέσω της απορίας.

Αυτή ακριβώς η αντίληψη (κληροδότημα των εικονοκλαστικών όψεων του μοντερνισμού) περί του σύγχρονου έργου τέχνης ως «διάκενου στο σώμα του κοινωνικού», όπως το ονομάζει ο Βουπίαud, ή, για να το πούμε διαφορετικά, ως πολιτισμικού hacking,⁸ αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς και κεντρικό ζήτημα προς θεματοποίηση ενός μεγάλου μέρους των σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων του. Πράγματι, γενικά ιδωμένος, ο σύγχρονος θεωρητικός διάλογος αναφορικά με τη σχέση τέχνης/δημόσιου χώρου και, ειδικότερα, με την ένθεση εικαστικών έργων – ζωγραφικών συνθέσεων/τοιχογραφιών, graffiti, γλυπτών, εγκαταστάσεων ή άλλων μορφών εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης ή μικρής κλίμακας– στον δημόσιο αστικό ιστό περιστρέφεται γύρω από τους εξής τρεις κύριους άξονες, οι οποίοι, αν και μπορούν να μελετηθούν ξέχωρα, δεν παύουν να συνιστούν όψεις του ίδιου φαινομένου: ο πρώτος έχει να κάνει με μία αναπτυξιακή λογική, η οποία πολύ απλά αφορά στις δυνατές χρήσεις εικαστικών έργων με σκοπό την (πολιτισμική, οικονομικο-εμπορική) αναβάθμιση των αστιακών τοπίων και η οποία εμπίπτει στο πεδίο της αστιακής κοινωνιολογίας και γεωγραφίας. Ο δεύτερος έχει να κάνει με τη γενικότερη ιστορικο-θεωρητική προβληματοποίηση της φύσης και της λειτουργίας του έργου τέχνης έξω από τα παραδοσιακά όρια του μουσείου, της γκαλερί και του ατελιέ, λαμβάνοντας ως αφηγητικό σημείο τη μοντερνιστική φαντασίωση της χωροποίησης του καλλιτεχνικού ενεργήματος έξω και πέρα από την επιφάνεια του καμβά (πολύτιμο σχετικό μελέτημα το *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space* του Brian O'Doherty). Ο τρίτος και τελευταίος, στον οποίο εστιάζεται το ενδιαφέρον μας, έχει να κάνει με μία ευρύτερη αντίληψη περί της καταστατικής θέσης του σύγχρονου έργου τέχνης ιδωμένου ως πρακτικής πολιτισμικού hacking, συνδυασμένη με μία «πολεμολογική» ανάλυση της κουλτούρας, όπως αυτή αναπτύχθηκε – ρητά ή άρηρα– από τις αναζητήσεις των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα (Νταντά, σουρεαλισμός), τους θεωρητικο-καλλιτεχνικούς πειραματισμούς των Καταστασιακών, το Fluxus, αλλά και το έργο μείζονων θεωρητικών όπως ο δομιστής αναλυτής του πολιτισμού Michel de Certeau ή σύγχρονων θεωρητικά ανήσυχων

8. Hacking: εκ του ρήματος hack (επινοώ «μπάλωμα», βρίσκω πατέντα, ανατέμνω). Όρος από το τρέχον λεξιλόγιο των υπολογιστικών συστημάτων που προσδιορίζει το σύνολο των πρακτικών σπασίματος κωδικών και απόκτησης παράνομης πρόσβασης σε δίκτυα και βάσεις δεδομένων. Αντιστοίχως, το ουσιαστικό hacker αναφέρεται σε κάποιον που επιδιέχεται σε πρακτικές ηλεκτρονικής παρείσφρησης: ο «υποκλέπτης» (πειρατής) λογισμικού ή «σπάστης» προγραμμάτων. Γενικότερα, το χάκινγκ προσδιορίζει μία ευρύτερη στάση που έχει να κάνει με μία λογική επινόησης εναλλακτικών διαδρομών μέσα σε ένα διατακτικό σύστημα και χρήσης αυτού για σκοπούς διαφορετικούς από τους προδιαγεγραμμένους.

επιμελητών, όπως ο Nicolas Bourriaud. Εν προκειμένω, η τέχνη, ως πολιτισμική πρακτική hacking, αναλαμβάνει μία αποστολή η οποία ανήκει στην τάξη του ανταρτοπόλεμου: εξέρχεται των κλειστών και ταυτοποιημένων καλλιτεχνικών συστημάτων για να διεισδύσει λαθραία στον δημόσιο χώρο με σκοπό τον επαναπρογραμματισμό και την αλλοίωση-μετατόπιση των υπάρχοντων πολιτισμικών κωδικών.

Είναι όμως πάντα έτσι; Τέτοια καλλιτεχνικά εγχειρήματα συνιστούν πάντα εντελείς τακτικές-παράσιτα στο σώμα των στρατηγικών μηχανισμών; Αυτού του τύπου η «δημόσια τέχνη» κάνει πάντα αυτό που λέει; Ή, αντιθέτως, πάσχει τις περισσότερες φορές από τυφλότητα, καταλήγοντας συχνά να ενσωματώσει και να αναπαραγάγει τις ίδιες τις δομές εξουσίας τις οποίες αντιμάχεται;



Το 1969 ο ιστορικός των συστημάτων σκέψης (και των πρακτικών του λόγου που τα συγκροτούν) Michel Foucault, στο πολλαπλώς δυσπρόσιτο έργο του με τίτλο *Η αρχαιολογία της γνώσης*, επιχειρούσε να ξεδιπλώσει το καινοφανές επιστημολογικό σχέδιό του για τη συγκρότηση μιας άλλου τύπου ανάλυσης των ανθρωπιστικών επιστημών.⁹ Προκειμένου, όμως, για την επιτέλεση ενός τέτοιου αναλυτικού έργου και την επίτευξη του σκοπού του, αυτός ο ανορθόδοξος αρχειοθέτης ήταν αποφασισμένος να μην επαναλάβει τις παραδεδεγμένες μεθοδολογικές επιλογές στις οποίες είχαν στηριχθεί οι προκάτοχοί του· τουτέστιν θα αγνοούσε πλήρως τις *προτάσεις* και τις *φράσεις* ενός δεδομένου αρχείου (θεωρώντας μάλιστα πως αυτές όχι μόνο δεν λένε τίποτα, αλλά και δεν μπορούν να πουν τίποτα για τον ευρύτερο σχηματισμό της γνώσης στον οποίο ανήκουν και τον οποίο συγκροτούν), για να επικεντρωθεί κατ' αποκλειστικότητα στις *αποφάνσεις* [*énoncés*], σε εκείνες δηλαδή τις

9. Ο ίδιος την ονομάζει «ανάλυση των αποφάνσεων και των σχηματισμών του λόγου», η οποία πρωτίτως δεν θα στέκεται ερμηνευτικά απέναντι στις λέξεις και τα πράγματα: με απλά λόγια, μέλημά της δεν θα είναι να ανασύρει κάποιο κρυφό, εν υπνώσει νόημα ή σημαινόμενο πίσω ή κάτω από το δίκτυο των σημαίνοντων του λόγου, ούτε να αναζητήσει μία βαθύτερη ανθρωπολογική αλήθεια η οποία θα ενοικούσε υποτίθεται στα τρίςβαθα των γραφέντων και των λεχθέντων ενός δεδομένου (εν προκειμένω, του δυτικού) συστήματος σκέψης. Επιπλέον, απαράβατη αρχή μιας τέτοιας αναλυτικής τακτικής θα ήταν η πλήρης και ολοκληρωτική απεξάρτηση του νοήματος τόσο από ένα υπερβατολογικό υποκείμενο που θα επέικε θέση μήτρας αυτού όσο και από την κατηγορία της υπερβατολογικής αλήθειας. Απεναντίας, μια τέτοια ανάλυση θα εστιάζει στις *αρχές* και τις *συνθήκες* παραγωγής του νοήματος στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου κάθε φορά σχηματισμού του λόγου ή, για να το πούμε απλούστερα, στο πώς παράγεται κάθε φορά το νόημα και συνακόλουθα πώς αναδύεται το αίτημα της αλήθειας και της γνώσης μέσα σε μία συγκεκριμένη ιστορική εποχή.

ελάχιστες, βασικές μονάδες του λόγου [*discours*], οι οποίες αποτελούν τη συνθήκη δυνατότητας του νοήματος: η *απόφαση* είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που, μη εμφανιζόμενο διαρκώς μέσα στην τάξη του λόγου, είναι διαρκώς παρόν, προσδίδοντας νόημα στις προτάσεις, τις φράσεις και τα ομιλιακά ενεργήματά μας.

Οι *αποφάνσεις* όμως –όπως μάλλον θα έχει γίνει αντιληπτό από την αμέσως προηγούμενη πρόταση– έχουν ένα ιδιαίζον χαρακτηριστικό γνώρισμα: είναι *σπάνιες*: και λόγω αυτής ακριβώς της σπανιότητάς τους οι διατακτικοί μηχανισμοί της γνώσης τείνουν να τις περισυλλέγουν μέσα σε ολόκληρες, πολλαπλασιάζοντας τις ερμηνείες τους. Η ερμηνεία, η ατέρμονη παραγωγή και ο πολλαπλασιασμός του νόηματος (η πληθώρα των γραφέντων και των λεχθέντων) οφείλουν την ύπαρξή τους σ' αυτήν ακριβώς την εμπράγματο σπανιότητα των *αποφάνσεων*, προς την οποία στρέφεται πλέον αποφασιστικά η φουκωική ανάλυση των σχηματισμών του λόγου:

[...] ο Φουκώ ισχυρίζεται ότι οι αποφάνσεις είναι κατ' ουσίαν *σπάνιες*. Όχι μόνο *de facto*, αλλά και *de jure*: συνδέονται άρρηκτα με ένα νόμο κι ένα φαινόμενο σπανιότητας. Μάλιστα, αυτό είναι ένα στοιχείο που τις διαφοροποιεί από τις προτάσεις και τις φράσεις. [...] οι αποφάνσεις εντάσσονται σε ένα χώρο σπανιότητας, όπου κατανέμονται σύμφωνα με μία αρχή φειδούς ή και ελλειμματικότητας.¹⁰

Ετούτη η ομολογουμένως «στρυφνή» παράκαμψη μέσω Foucault μόνο υπερβολική ή άσχετη με το προς πραγμάτευση θέμα μας δεν είναι: απεναντίας, μας βοηθάει να κάνουμε μερικά βήματα πίσω και να στοχαστούμε συνολικά και ριζικά πάνω στη γενικότερη καταστατική θέση της τέχνης σήμερα, καθώς και στο ρόλο που αυτή καλείται να διαδραματίσει στον δημόσιο χώρο. Διότι εάν, για τον Foucault, το να ερμηνεύεις (το να παράγεις ατέρμονα προτάσεις και φράσεις) είναι ένας τρόπος να αντιδράς στην αποφαντική φειδωλία, στην εγγενή σπανιότητα των αποφάνσεων, και να την αντισταθμίσεις με τον πολλαπλασιασμό του νόηματος και του ερμηνευτικού μπλα μπλα, τότε με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε πως όλος αυτός ο πληθωρισμός καλλιτεχνικών προτάσεων και χειρονομιών του οποίου γινόμαστε μάρτυρες σήμερα, όλη αυτή η «πανταχού παρουσία» της τέχνης, ενδεχομένως να μην είναι παρά ένας τρόπος αντίδρασης στην αποφαντική ένδεια και φειδωλία της ίδιας της τέχνης, στην έμπρακτη και εμπράγματο σπανιότητα της εμφάνισής της, η οποία τείνει να αντισταθμιστεί με την αφειδή παραγωγή τέχνης και το ατέλειωτο καλλιτεχνικό μπλα μπλα...

10. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, μτφρ. Τ. Μπέτζελο, κεφ. Ι («Από το αρχείο στο διάγραμμα»), Πλέθρον, Αθήνα 2005, σσ. 20-21.

Πράγματι, θα ήταν άστοχο αν λέγαμε πως η ιστορική συγκυρία στην οποία βρισκόμαστε χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο το οποίο θα μπορούσαμε γενικά να ονομάσουμε «πληθωρισμό της τέχνης», ο οποίος ισούται με ένα είδος «αποφαντικού μηδενισμού»; Είναι υπερβολή να πούμε πως ζούμε σε μητροπολιτικά περιβάλλοντα όπου η τέχνη είναι «πανταχού παρούσα», είτε εν τοις πράγμασι είτε ως αιωρούμενο μα πάντα επιτακτικό αίτημα; Τόσο η δημόσια όσο και η ιδιωτική σφαίρα μοιάζουν να κατακλύζονται από έναν κοσμοθόρυβο καλλιτεχνικών προτάσεων/χειρονομιών, αλλά και θεωρησιακών λόγων επ' αυτών, που δύνανται να προσλάβουν πλείστες μορφές: καλλιτεχνικές δράσεις σε δρόμους, πλατείες και βιομηχανικούς χώρους, φεστιβάλ κάθε είδους (animation, video-art, video-dance και ούτω καθεξής), μουσεία και γκαλερί, εναλλακτικοί χώροι διεξαγωγής καλλιτεχνικών πειραμάτων υπό εργαστηριακές συνθήκες, νεοαναδυόμενες καλλιτεχνικές ομάδες και μεμονωμένοι καλλιτέχνες, τηλεοπτικές εκπομπές ανάλογου περιεχομένου, «εξειδικευμένες» φαστ-φουντ στήλες για τα καλλιτεχνικά δρώμενα της εβδομάδας σε εφημερίδες «της πόλης» που προάγουν σχεδόν προπαγανδιστικά το όραμα μιας πόλης όπου «συμβαίνουν πράγματα», αμέτρητα εφημεριδάκια και φανζίνς κάθε είδους έμπνευσης – για να μη μιλήσουμε για την πληθώρα θεατρικών σκηνών, ομάδων θεάτρου και χορο-θεάτρου, αλλά και για τη γενικότερη «διάθεση» για τέχνη η οποία μοιάζει να έχει πλήξει ένα λαό που στερείται ουσιαδώς καλλιτεχνικής ή άλλης κουλτούρας και ο οποίος το μόνο που διαθέτει είναι μία ασαφής παθογενής εξωστρέφεια...

Τι σημαίνει πραγματικά όλη αυτή η υποτιθέμενη ανθογονία της τέχνης και του καλλιτεχνικού εν γένει; Σημαίνει άραγε ότι ζούμε σε άκρως καλλιτεχνικούς καιρούς; Ότι, επιτέλους, το μοντερνιστικό όραμα και πρόγραμμα της σύζευξης της τέχνης και της καθημερινής ζωής έγινε πραγματικότητα; Ή μήπως μια τέτοια εξέλιξη δείχνει το ακριβώς αντίθετο: ότι τα καλλιτεχνικά συμβάντα σπανίζουν· ότι όλη αυτή η υπερπληθώρα και υπερπροσφορά καλλιτεχνικών τακτικών/παρεμβάσεων στον στρατηγικό χώρο της πόλης σπανίως συνιστά συμβάν· ότι έχουμε φτάσει σε ένα σημείο όπου οι ίδιοι οι καλλιτέχνες υπονομεύουν την τέχνη ως παραγωγή ενικών συμβάντων, μετατρέποντάς την σε στρατηγικό μηχανισμό αναπαραγωγής και διαιώνισης, σε δομικό επίπεδο, των κυρίαρχων ιδεολογιών και λογικών (τη στιγμή μάλιστα που πιστεύουν ότι κάνουν το αντίθετο)· ότι εντέλει, για να παραφράσουμε τη θέση του Foucault, οι καλλιτεχνικές «αποφάνσεις είναι σπάνιες»;¹¹

11. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, κεφ. IV («Σπανιότητα, εξωτερικότητα, επισώρευση»), Εξάντας, Αθήνα 1987, σσ. 181-192.

Τι οφείλει, πραγματικά, να είναι η τέχνη ώστε, όταν αυτή «σύρεται» έξω στο δρόμο, αυτή η έξοδος της να μην ισούται με «διασुरμό»; Αυτό είναι το τετριμμένο μα διαρκώς επανερχόμενο και εντελώς φλέγον αναπάντητο ερώτημα...

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972.
- Benjamin Walter, «Expérience et pauvreté», στο *Œuvres II*, Gallimard, 2000.
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998.
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, 2002.
- Cacciari Massimo, *Architecture and Nihilism – On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, 1993.
- de Certeau Michel, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική – Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κική Καφαμπέλη, Σμίλη, Αθήνα 2010.
- Flusser Vilém, *Προς το σύμφαν των τεχνικών εικόνων*, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, επιμ. Διονύσης Καβαθάς, Σμίλη, Αθήνα 2008.
- Gottdiener Mark, *The Social Production of Urban Space*, University of Texas Press, Austin 1985.
- Gottdiener Mark, Lagopoulos Alexandros (επιμ.), *The City and the Sign: Introduction to Urban Semiotics*, Columbia University Press, New York 1986.
- Heidegger Martin, *Η τέχνη και ο χώρος*, εισαγ.-μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
- Lefebvre Henri, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.
- Miles Malcolm, *Art, Space and the City – Public Art and Urban Futures*, Routledge, 1997.
- O' Doherty Brian, *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, 1986.
- Schmidt Sabine Maria (επιμ.), *Hacking the City – Interventions in Urban and Communicative Spaces*, Folkwang/Steidl, 2011.
- Simmel Georg, «Die Großstadt und das Geistesleben», στο: Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik* (επιμ. Klaus Lichtblau), VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009.





Εικαστική Παρέμβαση I

Κριεζώτου 6, Σύνταγμα

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Πάνος Σκλαβενίτης

A' ΒΡΑΒΕΙΟ

Συνεργείο υλοποίησης τοιχογραφίας:
Αφοί Κρέτσι (συνεργάτης: Μ. Αναστασάκος)



شركة الجرافيك
6020616

murals
مورالز
تصميم الجرافيك
والطباعة
والتركيب
والصيانة
والإصلاح
والترميم
والدهان
والدهان
والدهان
والدهان



NO | S

00:00

SIGNAL

00 - 00 - 00

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΡΑΙΩΝΟΤΗΤΑΣ - ΣΥΝΕΡΓΕΙΑ

ΕΚΠαιΔΕΥΣΗ, ΠΡΟΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ
ΣΥΝΕΡΓΕΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΡΙΤΟΤΗΤΑ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ

Προσπερασματικό Πρόγραμμα
ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ ΠΕΡΙΛΑΛΗΝΤΩΝ, ΕΝΕΡΓΩΝ
ΚΑΙ ΚΑΝΙΣΤΡΩΝ ΚΑΑΝΤΙΣ
ΑΝΙΣΤΑΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΑΝΤΙΣ ΤΕΧΝΩΝ

Μεταξύ Υποψηφίων
ΑΝΙΣΤΑΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΑΝΤΙΣ ΤΕΧΝΩΝ

Κατανομή, Πρωτόκολλο, Πρωτόκολλο

Κατανομή Υποψηφίων, Υποψηφίων, 2017-18
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ & ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ, Μ. ΑΝΑΤΑΛΑΜΟΣ

Μεταξύ Υποψηφίων
ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΑΜΕΙΟΥ ΥΠΕΡΑΙΩΝΟΤΗΤΑΣ

Υποψηφίων, Υποψηφίων, 19-2018

Σήμα αναφοράς:
NO SIGNAL





Εικαστική Παρέμβαση II

Πειραιώς 20 & Μενάνδρου
Ξενοδοχείο Vienna, Ομόνοια

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Πάυλος Τσάκωνας

Β΄ ΒΡΑΒΕΙΟ

Συνεργείο υλοποίησης τοιχογραφίας:
Αφοί Κρέτσι (συνεργάτης: Μ. Αναστασάκος)



www.kretsis.gr
www.m-anastasiakos.com

PARKING

ΠΑΡΚΙΝΓ
ΠΡΟΣΒΑΣΗ
ΑΝΤΙΣΤΡΩΜΕΝΗ

HOTEL
V
E
Z
A

Τιποχο γύρευε
800.11.888








KARAVAS
KONSTRUKTİF VE İNŞAAT
6026616

Σχέδιο αναφοράς:
Albrecht Dürer, 1506





Εικαστική Παρέμβαση III

Φρειδερίκου Σμιθ 4 & Κασομούλη

Νέος Κόσμος

Εικαστική Πρόταση - Έργο:

Αναστασία Κούβαρη

Γ΄ ΒΡΑΒΕΙΟ

Συνεργείο υλοποίησης τοιχογραφίας:

Αφοί Κρέτση (συνεργάτης: Μ. Αναστασάκος)



ΟΔΟΣ
ΚΑΣΟΜΟΥΛΗ
KASSOMDULI





ΟΔΟΣ
ΚΑΣΟΜΟΥΛΗ
ΚΑΣΣΟΜΟΥΛΙ





Proyek Riset, Kajian, dan Pengabdian Masyarakat
Kampus dan Masyarakat, dan Kegiatan Pengabdian Masyarakat
Dibuat oleh Dosen, Staf, dan Mahasiswa
Kampus
Kampus dan Masyarakat, dan Kegiatan Pengabdian Masyarakat
Dibuat oleh Dosen, Staf, dan Mahasiswa
Kampus

0201
Kampus dan Masyarakat

Summary

In June 2010, the **Ministry of Environment, Energy and Climate Change (YPEKA)**, launched and has since then promoted the Project «Visual Art Interventions in Public Urban Space – Painting on the Blind Facades of Buildings», as part of the Programme «Athens-Attica 2014».

After inviting the **Athens School of Fine Arts (ASFA)** to examine and submit proposals that could be materialised on the blind walls of the apartment buildings located in densely built areas of Athens and Piraeus, the YPEKA published on its website an official call for expression of interest addressed to owners who wished the inclusion of their apartment buildings or other type of edifices in the Specific Project. Meanwhile, ASFA, accepting the invitation of the Ministry, published an official call for expression of interest addressed to young graduates and students of the school, inviting them to participate in the Project with their painting compositions.

Although the period provided for the submissions of expression of interest was short, this pilot programme, aiming at the aesthetic upgrade of the blind facades of the buildings through painting, found a warm reception among the citizens of Athens.

The selection of buildings and visual art interventions came as a result of evaluation done by the respective committees of the two organisational institutions and was finalised after examining the prerequisites of applications (owners' and neighbours' consent, area of intervention, concession of space for temporary placement of scaffolding and other technical-financial issues regarding the organisation of the construction site).

The purpose of the joint cooperation YPEKA-ASFA is to explore the possibility of large-scale visual art interventions in public space, by implementing 3-5 painting interventions/sub-projects on the blind facades of selected apartment buildings of Athens and draw conclusions about their function and reception by the citizens of Athens in order to serve as a guiding framework for future projects.

The Pilot Programme intends for the painting compositions to function initially as social dialogue, overcoming the indifference of the viewer, to provoke a form of appropriation and claiming of the public external space and afterwards to be assimilated as artistic works and to identify aesthetically the area of intervention. As the objective of the programme for the formation of the image of the city is the immediate application of the visual arts interventions, we believe that the joint action of YPEKA and the School of Fine Arts will stimulate citizens to be active and try to give colour to their building, neighbourhood and city, redefining their relationship with the urban environment.

Evaluating all the above, the goal of YPEKA is to continue the project by employing larger-scale interventions through targeted policies (planting, removal of commercial and other type of signs, satellite dishes, TV aerials etc.) and making the programme open to the participation of anyone interested.

Ministry of Environment, Energy and Climate Change
Athens School of Fine Arts



ΝΟΜΑΡΧΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

HOTEL
CHIC

WINNERS
MOTORCYCLE
CLUB
469



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ – ΑΤΤΙΚΗ 2014»

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων των Κτιρίων



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ &
ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ
ΑΛΛΑΓΗΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ,
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ



Φορέας Χρηματοδότησης:
ΠΡΑΣΙΝΟ ΤΑΜΕΙΟ ΥΠΕΚΑ