



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ – ΠΟΛΥΜΕΣΑ

Διπλωματική εργασία:

«Οπτικά ερεθίσματα στην πλοήγηση στο δομημένο αστικό περιβάλλον: Η ψυχογεωγραφική προσέγγιση της πόλης του Βόλου μέσω των *graffiti*»

Κυριακή (Κορίνα) Καμαλακίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Άννα Λάσκαρη

Πάτρα, Μάιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Οπτικά ερεθίσματα στην πλοήγηση στο δομημένο αστικό
περιβάλλον: Η ψυχογεωγραφική προσέγγιση της πόλης του Βόλου
μέσω των graffiti»

Κυριακή (Κορίνα) Καμαλακίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Δρ. Άννα Λάσκαρη

Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ,

ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Δρ. Νικόλαος Κουρνιατής

Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ,

Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΑΔΑ

Πάτρα, Μάιος 2026

*«Κατ'αρχήν πιστεύουμε ότι πρέπει να αλλάξουμε τον κόσμο.
Θέλουμε την πλέον απελευθερωτική αλλαγή της κοινωνίας και της ζωής,
στην οποία είμαστε εγκλωβισμένοι».*
Guy Debord, 1998 ¹

¹ Από το βιβλίο του Guy Debord «Εκθεση κατασκευής καταστάσεων», σ.16

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την εμπειρία του αστικού δομημένου χώρου μέσω της πλοήγησης σε αυτόν, χρησιμοποιώντας ως θεωρητικό υπόβαθρο την θεωρία των Καταστασιακών για την *ψυχογεωγραφία*, την θεωρία της περιπλάνησης *dérive* και την *κατασκευή καταστάσεων*, ενώ σαν μέσο οπτικής σήμανσης για την πλοήγηση στην πόλη, επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί το *graffiti*, ως ένας τρόπος σήμανσης που προέρχεται «από τα κάτω». Για την προσέγγιση των ζητημάτων αυτών αναπτύσσεται καταρχήν μια βιβλιογραφική έρευνα γύρω από τους Καταστασιακούς, την *ψυχογεωγραφία* και τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν για την *κατασκευή καταστάσεων*, όπως και για τα *graffiti*, την ιστορία τους, τα οπτικά χαρακτηριστικά τους, τα μηνύματα που εκφράζουν οι *writers* μέσω αυτής της πρακτικής και η σχέση τους με τον δημόσιο χώρο.

Στη συνέχεια, επιχειρείται η σύνδεση μεταξύ της οπτικής σήμανσης, των *graffiti*, με την θεωρία των Καταστασιακών, για την *ψυχογεωγραφία*. Διερευνάται η επανοικειοποίηση του δημόσιου αστικού χώρου - μέσα από τα *graffiti* - και ο ρόλος τους στην εμπειρία της πλοήγησης του ατόμου μέσα στον δημόσιο αστικό χώρο. Σκοπός της έρευνας αυτής είναι να αναδείξει την σχέση που έχει η πρακτική των *graffiti* με την θεωρία των Καταστασιακών σχετικά με την αντίληψη και την εμπειρία του αστικού δημόσιου χώρου. Πώς τα *graffiti* μπορούν να επηρεάσουν την πλοήγηση του ατόμου στην πόλη; Θα μπορούσαν τα *graffiti* να θεωρηθούν μια κατασκευασμένη κατάσταση;

Στα πλαίσια αυτά, πραγματοποιείται μια καταγραφή κάποιων παραδειγμάτων *graffiti* στην πόλη του Βόλου και δημιουργείται ένας Καταστασιακός χάρτης, που απεικονίζει τα σημεία και τις περιοχές που επιλέχθηκαν για να γίνει η συγκεκριμένη καταγραφή.

Λέξεις Κλειδιά

Καταστασιακή Διεθνής, Ψυχογεωγραφία, Θεωρία της περιπλάνησης *dérive*, Guy Debord, Κατασκευή καταστάσεων (Ambiance), Αστικός Χώρος, graffiti, Writers

«Visual stimuli in navigation in the structured urban environment: The psychogeographic approach of the city of Volos through Graffiti»

Kyriaki (Korina) Kamalakidou

Abstract

This thesis examines the experience of the urban built environment through navigation within it, using as its theoretical framework the Situationists' theory of "*psychogeography*" the concept of the *dérive* and the *construction of situations*. As a means of visual signaling medium for navigating the city, *graffiti* was selected, representing a «bottom-up» method of marking space.

In relation to these issues, a literature review is developed focusing on the Situationists, *psychogeography* and the tools they employed for the *construction of situations*, as well as on *graffiti* - its history, visual characteristics, the messages expressed by "writers" through this practice, and their relationship to public space.

Subsequently, the connection between visual marking, namely *graffiti*, and Situationist theory of *psychogeography* is explored. It investigates the reappropriation of public urban space through these graphic representations, and the individual's experience of navigating within the public urban environment. The primary aim of this research is to highlight the relationship between the practice of graffiti and Situationist theory regarding the perception and experience of urban public space. How can *graffiti* influence an individual's navigation within the city? Could *graffiti* be considered a constructed situation?

Within this context, the study seeks to document selected examples of *graffiti* in the city of Volos and to produce a Situationist map illustrating the locations and areas chosen for this documentation.

Keywords

Situationist International, Psychogeography, Theory of drifting (*dérive*), Guy Debord, Construction of Situations (Ambiance), Urban space, *graffiti*, Writer

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	1
Λέξεις Κλειδιά	1
Abstract	1
Keywords.....	2
Εισαγωγή.....	7
Στόχοι εργασίας.....	11
Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση	13
1.1 Μέθοδος αναζήτησης πηγών.....	13
1.2 Πρώτη αναζήτηση (καταστασιακοί και ψυχογεωγραφία)	13
1.3 Δευτερη αναζήτηση (<i>graffiti</i>)	14
Κεφάλαιο 2. Πεδίο έρευνας - Ερευνητικά ερωτήματα και θέσεις	16
2.1 Καταστασιακοί, θέσεις και εργαλεία δημιουργίας καταστάσεων	16
2.2 Ψυχογεωγραφία – περιπλάνηση <i>dérive</i>	26
2.3 Ψυχογεωγραφικοί χάρτες, το παράδειγμα της γυμνής πόλης	34
Κεφάλαιο 3. <i>graffiti</i>	36
3.1 Τί είναι <i>graffiti</i> και ο ορισμός του όρου	36
3.2 Το ξεκίνημα του <i>graffiti</i> και η εξάπλωση του στην Ευρώπη και σε όλο τον κόσμο	42
3.3 Τα είδη <i>graffiti</i>	62
3.3.1 Διαχωρισμός <i>graffiti</i> - <i>street art</i>	62
3.3.2 Το πολιτικό <i>graffiti</i>	67
3.3.3 <i>Graffiti</i> και αστικός χώρος.....	83
Κεφάλαιο 4. Σύνδεση της θεωρίας των Καταστασιακών με τα <i>graffiti</i>	89
Κεφάλαιο 5. Η καταγραφή παραδειγμάτων <i>graffiti</i> στην πόλη του Βόλου και η δημιουργία ενός ψυχογεωγραφικού χάρτη	95
5.1 Επιλογή διαδρομών και σημεία καταγραφής	95
Κεφάλαιο 6. Συμπεράσματα.....	124
7.Βιβλιογραφικές αναφορές	127

8.Παράρτημα εικόνων.....	136
--------------------------	-----

Κατάλογος Εικόνων

ΕΙΚΟΝΑ 1 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ GRAFFITI “SMILE” ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ, ΒΟΛΟΣ. ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	9
ΕΙΚΟΝΑ 2 ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΤΟ ΚΟΣΙΟ ΝΤ’ ΑΡΟΣΑ 1957, ΑΠΟ ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΓΚΑΛΛΙΤΣΙΟ, ΣΙΜΟΝΤΟ, ΒΕΡΟΝΕ, ΜΠΕΡΝΣΤΑΙΝ, ΝΤΕΜΠΟΡ, ΓΙΟΡΝ, ΌΛΜΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ GUY DEBORD “ΕΚΘΕΣΗ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ”.	17
ΕΙΚΟΝΑ 3 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ. ΠΗΓΗ: HTTPS://WWW.ZONES- SUBVERSIVES.COM/ARTICLE-LES-SITUATIONNISTES-DANS-LA-LUTTE- DES-CLASSES-104590960.HTML	21
ΕΙΚΟΝΑ 4 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΩΝ ΛΕΤΡΙΣΤΩΝ "POTLATCH". ΠΗΓΗ: HTTPS://WORDSTOCOUNTGREECE.WORDPRESS.COM/2014/.....	27
ΕΙΚΟΝΑ 5 THE NAKED CITY” CREATED BY GUY DEBORD. ΑΝΑΡΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://MEDIUM.COM/@ELEENAKYRIACOU/THE-SITUATIONISTS- DRAWING-OF-THE-CITY-AS-A-SERIES-OF-SITUATIONS-B2A8AEF3FAF3	35
ΕΙΚΟΝΑ 6 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ GRAFFITI ΤΗΣ ΦΡΑΣΗΣ “ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ ΝΑ ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ” ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΩΝ	46
ΕΙΚΟΝΑ 7 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΡΘΡΟΥ ΤΩΝ NEW YORK TIMES ΓΙΑ ΤΟΝ TAKI183. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://WWW.TAKI183.NET/	51
ΕΙΚΟΝΑ 8 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ TAKI 183, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://TONYFACE.BLOGSPOT.COM/2018/02/I-PRIMI-TAG.HTM.....	50
ΕΙΚΟΝΑ 9 ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΤΟ “TAG” ΤΟΥ TAKI 183, ΤΡΑΒΗΓΜΕΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ: (ΞΕΚΙΝΩΝΤΑΣ ΑΠΟ ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΠΑΝΩ) SMITH, COCO 144, ΑΓΝΩΣΤΟΣ, ALLIE MARSIELLO). ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ: HTTPS://WWW.TAKI183.NET/	52
ΕΙΚΟΝΑ 10 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ JULIO 204, ΠΗΓΗ: HTTPS://WWW.DISAGIAN.IT/LA-TAG-JULIO-204-PERCHE-E- IMPORTANTE/	53
ΕΙΚΟΝΑ 11 “CORNBREAD” 1967, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://TUMBLR.AUSTINKLEON.COM/POST/5278689580	54
ΕΙΚΟΝΑ 12 GRAFFITI “STAY HIGH” 1973. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://WWW.WIKIART.ORG/EN/STAY-HIGH-149/TAG-1973	54

ΕΙΚΟΝΑ 13 “PHASE 2”, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:

**[HTTPS://WWW.THROWUP.IT/EN/GRAFFITI/GRAFFITI-NEWS/PHASE-2-
REST-IN-PAINT /](https://www.throwup.it/en/graffiti/graffiti-news/phase-2-rest-in-paint/)55**

ΕΙΚΟΝΑ 14 12 “FUTURA 2000 GRAFFITI”, ΠΗΓΗ:

[HTTPS://WWW.WIKIART.ORG/EN/FUTURA-2000/PIECE](https://www.wikiart.org/en/futura-2000/piece)56

ΕΙΚΟΝΑ 15 GRAFFITI ΤΟΥ RTMONE. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:

**[HTTPS://WWW.ATHENSVOICE.GR/LIFE/LIFE-IN-
ATHENS/581663/ASTYTHERAPY-STIN-POLI-ME-TIN-YPROGRAFI-TOY-
RTMONE](https://www.athensvoice.gr/life/life-in-athens/581663/astytherapy-stin-poli-me-tin-yprografi-toy-rtmone).....59**

**ΕΙΚΟΝΑ 16 (ΣΤΕΝΣΙΑ ΣΕ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟ ΜΕ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΣΥΝΘΗΜΑ
ΑΝΩΝΥΜΟΥ / ΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ, ΕΞΑΡΧΕΙΑ 2014), ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΥ
ΤΡΑΒΗΧΤΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ “ΓΚΡΑΦΙΤΙ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ)**

.....60

**ΕΙΚΟΝΑ 17 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΡΓΗΣΑΝ
ΤΟΤΕ. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:HTTPS://WWW.LIFO.GR/TROPOS-
ZOIS/URBAN/GKRAFITI-STIN-ATHINA-XEKINISE-1979**61

**ΕΙΚΟΝΑ 18 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ ΜΗΝΥΜΑΤΟΣ ΣΕ ΤΟΙΧΟ ΣΤΗΝ
ΑΘΗΝΑ (ΑΡΙΣΤΕΡΑ) ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΚΟΥ GRAFFITI ΠΑΛΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ
(ΔΕΞΙΑ).....62**

**ΕΙΚΟΝΑ 19 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΛΛΑΓΜΕΝΟΥ COMIS ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ.
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΥ ΕΒΓΑΛΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΔΗΜΑΡΑ
“ΕΜΠΡΟΣ ΣΤΟΝ ΕΤΣΙ ΠΟΥ ΧΑΡΑΞΕ Ο ΤΕΤΟΙΟΣ”, Σ.130**68

**ΕΙΚΟΝΑ 20 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ GRAFFITI,
ΠΗΓΗ:ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΤΡΑΒΗΧΤΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ “ΓΚΡΑΦΙΤΙ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ**69

**ΕΙΚΟΝΑ 21 GRAFFITI ΣΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ
ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ
ΑΠΟ:HTTPS://WWW.TOVIMA.GR/2024/12/06/SOCIETY/EPETEIOS-
GRIGOROPOULOU-OLOKLIROTHIKAN-OI-POREIES-SE-ATHINA-
THESSALONIKI/.....70**

**ΕΙΚΟΝΑ 22 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ GRAFFITI ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ
ΑΘΗΝΑΣ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ**70

**ΕΙΚΟΝΑ 23 GRAFFITI ΤΟΥ BLU ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟ ΤΟ 2013,
ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ: HTTPS://BLUBLU.ORG/B/2013/12/31/2013/**71

ΕΙΚΟΝΑ 24 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ BLU “ANGUIRA”, ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗ ΤΟ 2024. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://BLUBLU.ORG/B/2024/04/16/ANGURIA-%F0%9F%8D%89/.....	72
ΕΙΚΟΝΑ 25 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ BLU “ORDES” ΤΟ 2012. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:HTTPS://BLUBLU.ORG/B/2012/10/03/ORDES/	74
ΕΙΚΟΝΑ 26 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ BLU ΓΙΑ ΤΟ MOCA ΣΤΟ LOS ANGELES ΤΟ 2010, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://BLUBLU.ORG/B/2010/12/17/MOCA-LOS-ANGELES/.....	75
ΕΙΚΟΝΑ 27 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΒΗΣΙΜΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟ MOCA ΣΤΟ LOS ANGELES ΤΟ 2010, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://JUSTSEEDS.ORG/STREET-ART-BLUS/.....	75
ΕΙΚΟΝΑ 28 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ BLU ΠΟΥ ΣΒΗΝΕΙ ΤΑ GRAFFITI ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΜΠΟΛΟΝΙΑ. ΠΗΓΗ: HTTPS://NEWS.ARTNET.COM/ART-WORLD-ARCHIVES/BLU-DESTROYS-BOLOGNA-STREET-ART-448658	76
ΕΙΚΟΝΑ 29 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ BLU ΚΑΙ ΤΟΥ JR ΤΟ 2008 ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://BUENOSAIRESTREETART.COM/2022/02/BERLIN-STREET-ART-AND-GRAFFITI-BLU-AND-THE-BEST-MURALS-IN-THE-CITY/	77
ΕΙΚΟΝΑ 30 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ TAG ΚΑΙ STENCIL ΤΟΥ KIDULT ΣΕ ΜΑΓΑΖΙ “CHRISTIAN LOUBOUTIN”. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://STREETARTNEWS.NET/2012/02/KIDULT-HITS-CHRISTIAN-LOUBOUTIN-IN.HTML	78
ΕΙΚΟΝΑ 31 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ TAG ΣΕ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΤΟΥ MARC JACOBS, ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:HTTPS://STREETARTNEWS.NET/2012/05/KIDULT-HITS-MARC-JACOBS-IN-NEW-YORK.HTML	79
ΕΙΚΟΝΑ 32 ΑΡΙΣΤΕΡΑ Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ MARC JACOBS ΚΑΙ ΔΕΞΙΑ Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ KIDULT. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ:	
HTTPS://BANKSYEXPLAINED.COM/LOVE-IS-IN-THE-AIR-BANKSYS-ICONIC-SYMBOL-OF-PEACEFUL-PROTEST/	80
ΕΙΚΟΝΑ 33 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ STENCIL ΤΟΥ BANKSY ΜΕ ΤΙΤΛΟ “FLOWER THROWER” ΤΟ 2003. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://BANKSYEXPLAINED.COM/LOVE-IS-IN-THE-AIR-BANKSYS-ICONIC-SYMBOL-OF-PEACEFUL-PROTEST/	81

ΕΙΚΟΝΑ 34 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΙΝΑΚΑ ΤΟΥ BANKSY ΜΕ ΤΙΤΛΟ “LOVE IS IN THE BIN” ΤΟΥ 2018. ΑΝΑΚΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ:	
HTTPS://BANKSYEXPLAINED.COM/.....	82
ΕΙΚΟΝΑ 35 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	85
ΕΙΚΟΝΑ 36 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	86
ΕΙΚΟΝΑ 37 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΕΓΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΠΙΝΑΚΙΔΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ:ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	98
ΕΙΚΟΝΑ 38 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ GRAFFITI ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΑΠΟ WRITERS (STYLING) ΣΤΗΝ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	99
ΕΙΚΟΝΑ 39 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	100
ΕΙΚΟΝΑ 40 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΟΝΟΜΑΤΑ ΑΠΟ WRITERS ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΜΑΖΙ ΜΕ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	101
ΕΙΚΟΝΑ 41 41 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΣΧΕΔΙΑ, ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΦΙΓΟΥΡΕΣ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	102
ΕΙΚΟΝΑ 42 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΦΙΓΟΥΡΕΣ - ΣΧΕΔΙΑ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	103
ΕΙΚΟΝΑ 43 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ GRAFFITI ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	104
ΕΙΚΟΝΑ 44 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΑ ΜΗΝΥΜΑΤΑ, ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	105
ΕΙΚΟΝΑ 45 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΟΠΑΔΙΚΑ GRAFFITI ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	106

ΕΙΚΟΝΑ 46 46 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΟΠΑΔΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΙΩΝΙΑ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	108
ΕΙΚΟΝΑ 47 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ GRAFFITI, STENCIL ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΙΩΝΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	109
ΕΙΚΟΝΑ 48 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΟΠΑΔΙΚΑ GRAFFITI ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΟΞΥΓΟΝΟΥ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	109
ΕΙΚΟΝΑ 49 (ΑΡΙΣΤΕΡΑ) ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ TAGS, ΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΑΠΟ WRITERS ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ – ΑΓΓΕΛΙΑ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΑ ΜΕ STENCIL ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ ΣΕ ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟ, ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΤΗΝ ΝΕΑ ΙΩΝΙΑ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	110
ΕΙΚΟΝΑ 50 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΑ ΜΗΝΥΜΑΤΑ ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΙΩΝΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	111
ΕΙΚΟΝΑ 51 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ GRAFFITI ΚΑΙ STENCIL ΣΕ ΔΡΟΜΟ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	112
ΕΙΚΟΝΑ 52 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΑ STENCIL ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	112
ΕΙΚΟΝΑ 53 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ.....	113
ΕΙΚΟΝΑ 54 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΑ STENCIL ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	113
ΕΙΚΟΝΑ 55 ΣΥΝΘΕΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ, STENCIL, TAGS, CHARACTER, ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΑΠΟ WRITER ΚΑΙ ΟΠΑΔΙΚΟ GRAFFITI ΣΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	114
ΕΙΚΟΝΑ 56 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΥΠΟΓΡΑΦΗ WRITER ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΟΝ ΑΝΑΥΡΟ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	115
ΕΙΚΟΝΑ 57 ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΑΝΑΥΡΟ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	115
ΕΙΚΟΝΑ 58 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΚΑ GRAFFITI ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ ΣΤΑΓΙΑΤΕΣ ΣΤΟΝ ΒΟΛΟ. ΠΗΓΗ: ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ	116

ΕΙΚΟΝΑ 59 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 1ΟΥ ΧΑΡΤΗ – “ΧΑΡΤΗ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ ΜΕ ΤΙΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΠΟΥ ΕΠΙΛΕΧΘΗΚΑΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ”. ΠΗΓΗ: GOOGLE MAPS ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ.....	117
ΕΙΚΟΝΑ 60 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 2ΟΥ ΧΑΡΤΗ – “ΧΑΡΤΗ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ ΜΕ ΤΙΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ - ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ”. ΠΗΓΗ: GOOGLE MAPS ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ	118
ΕΙΚΟΝΑ 61 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 3ΟΥ ΧΑΡΤΗ – “ΨΥΧΟΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΤΗ ΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΘΗΚΕ”.	121
ΕΙΚΟΝΑ 62 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 4ΟΥ ΧΑΡΤΗ- “ΧΑΡΤΗ ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΠΕΡΙΟΧΩΝ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΣΗΜΑΝΣΗ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΗΚΕ”.....	123

Εισαγωγή

Σύμφωνα με τον Asger Jorn (1979: 20), «η ψυχογεωγραφία είναι μια μελέτη των νόμων και των συγκεκριμένων επιδράσεων ενός γεωγραφικού περιβάλλοντος συνειδητά διευθετημένου ή όχι, που ενεργεί άμεσα στην ευαίσθητη συμπεριφορά».

Με βάση την παραπάνω έννοια, η παρούσα εργασία ερευνά την χωρική αντίληψη του ατόμου στον αστικό χώρο, μέσω μιας ψυχογεωγραφικής προσέγγισης της πόλης. Συγκεκριμένα, ερευνάται η επιρροή της περιπλάνησης του ατόμου στην πόλη μέσα από μη συμβατικούς τρόπους σήμανσης. Στην παρούσα περίπτωση επιλέχθηκε το *graffiti* ως ένα οπτικό μη συστημικό στοιχείο, το οποίο εκφράζει την «από τα κάτω» προς τα πάνω διαμόρφωση της χωρικής ταυτότητας και ταυτόχρονα διαμορφώνει την εμπειρία του ατόμου στον αστικό δημόσιο χώρο.

Αρχικά, στο 1^ο κεφάλαιο γίνεται παρουσίαση της βιβλιογραφικής επισκόπησης, όπου παρουσιάζονται διάφοροι ερευνητές που ασχολούνται με τα θέματα που αφορούν την εργασία αυτή, των οποίων το έργο και η έρευνα χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα και αναφορές για την στήριξη τόσο του θεωρητικού όσο και του πρακτικού μέρους της εργασίας (σύνδεση *graffiti* με τους Καταστασιακούς και την *ψυχογεωγραφία*, καταγραφή *graffiti* και δημιουργία χάρτη).

Στη συνέχεια, στο 2^ο κεφάλαιο γίνεται η βιβλιογραφική ανάπτυξη σχετικά με το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας, δηλαδή τους Καταστασιακούς ή Σιτουασιονιστές. Στο πρώτο υποκεφάλαιο πραγματοποιείται μια αναφορά στο ιδεολογικό τους πλαίσιο και τις θέσεις τους σχετικά με: την πόλη, τον δημόσιο χώρο, την τέχνη, την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία, την κουλτούρα, τον καπιταλισμό κτλ. Καθώς και τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν για την *κατασκευή καταστάσεων*. Έπειτα, σε επόμενο υποκεφάλαιο, αναπτύσσεται η θεωρία τους περί *ψυχογεωγραφίας* και *κατασκευής καταστάσεων* – έννοιες οι οποίες αφορούν άμεσα την παρούσα εργασία - όπως και η έννοια της επανοικειοποίησης του δημόσιου χώρου. Στη

συνέχεια στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί, αναφέρεται η έννοια της *περιπλάνησης* και η διαμόρφωση της αστικής εμπειρίας μέσω του περπατήματος στην πόλη. Τέλος, στο τελευταίο υποκεφάλαιο του κεφαλαίου αυτού γίνεται μια αναφορά στους *ψυχογεωγραφικούς χάρτες* με κεντρικό παράδειγμα την *Γυμνή πόλη*.

Στο 3^ο κεφάλαιο γίνεται μια βιβλιογραφική ανάπτυξη σχετικά με την σήμανση που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί, ως σημείο στην πλοήγηση στην πόλη και την απόδοση της αστικής εμπειρίας. Η σήμανση αυτή στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι τα *graffiti*, τα οποία αποτελούν έναν τρόπο σήμανσης «από τα κάτω», λόγω του ότι δεν αποτελούν κομμάτι της συμβατικής σήμανσης που έχει τοποθετηθεί από τους κρατικούς φορείς για να παρέχει πληροφορίες κατεύθυνσης ή ενημέρωσης στους πολίτες σχετικά με τον αστικό χώρο. Αντιθέτως, αποτελούν ένα μέσο μετάδοσης οπτικών μηνυμάτων σχετικά με ζητήματα που αφορούν το κοινωνικό πλαίσιο, είτε αυτό είναι κάποιο πολιτικό γεγονός (π.χ. η δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου), είτε κάποια κοινωνική συνθήκη (π.χ. οικονομική κρίση), είτε απεικονίζει στοιχεία της μόδας μιας εποχής (π.χ. το «smile» των εφηβικών μας χρόνων) (Εικόνα 1). Η δομή του κεφαλαίου αυτού αποτελείται από πληροφορίες που αφορούν τον ορισμό του όρου *graffiti*, τα στυλ (π.χ. tag, stencil, *graffiti*), τα είδη (π.χ. πολιτικά, καλλιτεχνικά, οπαδικά), την πορεία αποδοχής και αναγνώρισης της πρακτικής του *graffiti* ως τέχνη, το *graffiti* ως μέσο επικοινωνίας πολιτικών-κοινωνικών μηνυμάτων κτλ. Επίσης, αναφέρονται κάποια ιστορικά στοιχεία σχετικά με το *graffiti* και γίνονται αναφορές σε γνωστούς *graffiti artists*.



**Εικόνα 1 Φωτογραφία από *graffiti* “smile” στο εργοστάσιο
της Βαμβακουργίας, Βόλος. Προσωπικό αρχείο**

Στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντικό να αναφερθεί ότι η συγκεκριμένη εργασία έχει ως σκοπό να εστιάζει στα πολιτικά *graffiti* - τα «παράνομα» -είτε αυτά αφορούν συνθήματα, ζωγραφιές είτε υπογραφές, δηλαδή αυτά που δεν έχουν γίνει με κάποια αμοιβή ή κατά παραγγελία, στοχεύοντας να διακοσμήσουν κάποιο χώρο (π.χ. σχολείο), για να βελτιώσουν την αισθητική του εικόνα, αλλά έχουν δημιουργηθεί για να εκφράσουν ένα μήνυμα και να το επικοινωνήσουν στον αστικό χώρο ή ως μια πολιτική αντίδραση (π.χ. το βάψιμο ενός μαγαζιού, αλυσίδας ακριβού οίκου μόδας(π.χ. ο street artist «KIDULT»)). Η πράξη αυτή δηλαδή, αποτελεί μια πράξη αντίδρασης προς την κοινωνική κατάσταση (οικονομικά – πολιτικά - κοινωνικά) και όχι μια πράξη ενίσχυσης της ωραιοποίησης μια περιοχής και συνακόλουθα της ενίσχυσης του καπιταλιστικού μοτίβου ζωής. Γεγονός το οποίο συμβαίνει πολύ στην εποχή μας (gentrification), σε πολλές γειτονιές των πόλεων που ζούμε και υπάρχουμε.

Όπως αναφέρει και ο Δημήτρης Θεοδόσης στο λεύκωμά του «Γκράφιτι και πολιτική διεκδίκηση», «το ενδιαφέρον εστιάζεται στα *graffiti* αυτά που θέτουν κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς[...] αυτά που δημιουργούνται από αυτούς που

αντιστέκονται με κάθε τρόπο, στην νέα σκοτεινή εποχή στην οποία ολοένα βυθιζόμαστε» (Καραθανάσης, 2019: 5).

Στο 4^ο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η σύνδεση των δύο θεματικών που αναλύονται στα δύο προηγούμενα κεφάλαια, δηλαδή της θεωρίας των Καταστασιακών, της *ψυχογεωγραφίας* και της περιπλάνησης, με την πρακτική των *graffiti*. Μέσω των δύο αυτών θεματικών, γίνεται μια ανάλυση της πλοήγησης στην πόλη και της πρόσληψης του αστικού χώρου μέσω των *graffiti*, τα οποία επιλέχθηκαν ως η σήμανση «από τα κάτω» για την περιγραφή της πλοήγησης αυτής.

Στο 5^ο κεφάλαιο, γίνεται η περιγραφή της καταγραφής των *graffiti* που επιχειρήθηκε να υλοποιηθεί στην πόλη του Βόλου, οι γειτονιές και τα σημεία που χρησιμοποιήθηκαν και τα σημεία που συνδέουν τις περιοχές με την ιστορία και το υπόβαθρο της πόλης αυτής. Τέλος, γίνεται μια παρουσίαση του χάρτη που δημιουργήθηκε μέσα από την καταγραφή αυτή.

Στο 6^ο κεφάλαιο, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα από την όλη έρευνα, προβληματισμοί και ερωτήματα που δημιουργήθηκαν. Έπειτα, γίνονται κάποιες διατυπώσεις σύμφωνα με την όλη εμπειρία της διαδικασίας τόσο της συγγραφής του κειμένου όσο και της καταγραφής του υλικού και της δημιουργίας του χάρτη.

Στόχοι εργασίας

Η εργασία έχει ως στόχο τη μελέτη, συγκέντρωση και ανάλυση πληροφοριών, έχοντας ως στόχο την ανάδειξη της σχέσης που έχουν τα *graffiti* με την ψυχογεωγραφία, την κατασκευή καταστάσεων μέσα από την περιπλάνηση στην πόλη και την δημιουργία της αστικής εμπειρίας. Ένας ακόμη στόχος της έρευνας αυτής είναι η δημιουργία μιας καταγραφής παραδειγμάτων *graffiti*, στην πόλη του Βόλου. Η καταγραφή αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός Καταστασιακού χάρτη, μέσω του οποίου αναπαρίσταται η εμπειρία της πλοήγησης στην πόλη (του Βόλου στην συγκεκριμένη περίπτωση) και η ατμόσφαιρα που δημιουργείται μέσα από την επιλογή των συγκεκριμένων *graffiti*.

Σκοπός της δημιουργίας του χάρτη είναι η σηματοδότηση κάποιων σημείων μέσα από την ύπαρξη των *graffiti* που υπάρχουν στο κάθε μέρος, καθώς και το πώς αλλάζει η οπτική τους μέσα από την προσθήκη των μηνυμάτων και των εικόνων που έχουν σχεδιαστεί στους τοίχους τους. Επίσης, μια σημαντική παρατήρηση είναι το πώς διαφοροποιούνται τα συνθήματα, τα μηνύματα και οι αναπαραστάσεις των *graffiti* ανάλογα με την κάθε γειτονιά.

Ο λόγος επιλογής των *graffiti* ως μέσου σήμανσης στην εμπειρία πλοήγησης στην πόλη, έγινε διότι αποτελεί έναν τρόπο σήμανσης μη συμβατικό, έναν τρόπο σήμανσης «από τα κάτω», ο οποίος δεν σκοπεύει στην παροχή πληροφοριών κατεύθυνσης, τοποθεσίας και τουριστικών οδηγιών, αντιθέτως εκφράζει την φωνή των ανθρώπων που κατοικούν στις πόλεις και συχνά ασφυκτιούν με τον τρόπο που είναι δομημένες.

Για τους παραπάνω λόγους, γεννήθηκε η ανάγκη για περαιτέρω παρατήρηση και ανάλυση αυτών των στοιχείων, τα οποία άλλοι τα αντιλαμβάνονται ως μουτζούρες και βανδαλισμό στον

δημόσιο χώρο, άλλοι ως έργα τέχνης («η πόλη ως μουσείο») και άλλοι ως αναγκαία έκφραση στον δημόσιο χώρο, πολιτική παρέμβαση μέσω μηνυμάτων και δημιουργία κοινωνικών σχολιασμών.

Επίσης, τα *graffiti* είναι αναπόσπαστα στοιχεία του αστικού τοπίου, τα οποία υπάρχουν σε διάφορα σημεία, με διαφορετικές μορφές (π.χ. tags, stencils, *graffiti*) και σε διάφορα μεγέθη ανάλογα με το σημείο στο οποίο έχουν δημιουργηθεί (π.χ. τοίχος κτιρίου, γέφυρα, τρένα), προκαλώντας εντυπώσεις στους ανθρώπους που τα βλέπουν, παραδείγματος χάρη έναν προβληματισμό για κάποιο κοινωνικό – πολιτικό ζήτημα ή εντύπωση αρνητική ή θετική για μια αισθητικά αποδεκτή αναπαράσταση κάποιου θέματος. Επίσης, πολλές φορές λειτουργούν και ως σημείο αναφοράς για την παροχή οδηγιών σχετικά με την τοποθεσία κάποιου ατόμου, αντί για να δοθεί η ονομασία του δρόμου, δίνεται η περιγραφή του συγκεκριμένου *graffiti*. Τα *graffiti* αποτελούν μέσο επικοινωνίας, έκφρασης και τοποθέτησης απόψεων στον δημόσιο χώρο. Η θέση τους και η αποδοχή τους κοινωνικά, διαφοροποιείται μέσα στα χρόνια αλλά παρόλα αυτά, παραμένουν μια πρακτική, η οποία έχει πολλές νοηματοδοτήσεις.

Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

1.1 Μέθοδος αναζήτησης πηγών

Η εργασία αυτή αποτελεί μια βιβλιογραφική έρευνα η οποία βασίζεται σε μελέτες και εργασίες διάφορων ερευνητών και επιστημόνων. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού πραγματοποιήθηκε η κατάλληλη αναζήτηση των πηγών, με βάση το θέμα που χρησιμοποιείται στην κάθε ενότητα της εργασίας. Για την αναζήτηση των βιβλιογραφικών αναφορών της εργασίας αυτής έγινε μια πολύπλευρη αναζήτηση ανάλογα με το κάθε υποκεφάλαιο που την απαρτίζει. Αρχικά έγιναν κάποιες αναζητήσεις στο διαδίκτυο σύμφωνα με λέξεις κλειδιά, όπως: Καταστασιακή Διεθνής, Internationale Situationniste, *Ψυχογεωγραφία*, Θεωρία της περιπλάνησης *dérive*, *Καταστασιακοί χάρτες*, *Naked city*, Guy Debord, *Ambiance*, Δημόσιος χώρος, *graffiti*, stencil, tags, *graffitάδες*, *writers*, *graffiti artists*. Στη συνέχεια, έγινε η συλλογή κάποιων βιβλίων, είτε αγοράζοντας τα, είτε βρίσκοντάς τα και κατεβάζοντάς τα από ιστοσελίδες από το διαδίκτυο, όπως: το academia.Edu, το ResearchGate.net, το Google Scholar και το Scribd.com.

1.2 Πρώτη αναζήτηση (καταστασιακοί και ψυχογεωγραφία)

Τα θέματα που προαναφέρθηκαν μέσα από τις λέξεις – κλειδιά των αναζητήσεων που έγιναν αποτελούν και τα θέματα τα οποία αναπτύσσονται στο επόμενο και μεθεπόμενο κεφάλαιο. Στο επόμενο κεφάλαιο αναπτύσσεται το γενικό θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας σχετικά με τους

Καταστασιακούς και την ψυχογεωγραφία ως μέσο κατανόησης και παρατήρησης της εμπειρίας στην πόλη (Internationale Situationniste. 1979. Χωροταξία. Αθήνα. Επιχειρήματα 7 – Ακμών).

Αρχικά, παρουσιάζονται οι ιδέες, οι απόψεις και οι στόχοι των Καταστασιακών σχετικά με το πρόγραμμά τους, τη ανατροπή τόσο στην τέχνη, την αρχιτεκτονική την πολεοδομία και την αντίληψη και αντιμετώπιση του αστικού χώρου, όσο και για την ανατροπή του αστικού χώρου. (Internationale Situationniste. 1975. Χωροταξία. Αθήνα. Επιχειρήματα 7 – Ακμών) Επίσης, αναφέρονται κάποια στοιχεία σχετικά με το ποιοι είναι οι Καταστασιακοί, καθώς και τότε δημιουργήθηκε η Καταστασιακή Διεθνής και από ποιους (Internationale Situationniste. 1999. Το ξεπέραςμα της Τέχνης. Αθήνα ύψιλον/βιβλία). Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στις βασικές έννοιες των Καταστασιακών όπως: η *ψυχογεωγραφία*, η *κατασκευή καταστάσεων*, το *καταστασιακό παιχνίδι*, η *έννοια της περιπλάνησης (dérive)* και οι *ψυχογεωγραφικοί χάρτες* (Guy Debord. 1998. Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων (Έκδοση Β'). Αθήνα: Ελεύθερος τύπος).

1.3 Δευτερη αναζήτηση (*graffiti*)

Στη συνέχεια αναπτύσσεται το κεφάλαιο το οποίο ασχολείται με τα *graffiti*, κάνοντας μια αναφορά στον ορισμό της λέξης *graffiti* και τις διάφορες έννοιες που το ακολουθούν, καθώς και κάποιες ιστορικές πληροφορίες σχετικά με το ξεκίνημά του και την εξάπλωσή του στην Ευρώπη και σε όλο τον κόσμο.

Στη συνέχεια, αναλύονται τα διάφορα είδη *graffiti*, όπως πολιτικά, οπαδικά, καλλιτεχνικά («πόλης ως μουσείο») και οι λόγοι για τους οποίους δημιουργείται ένα *graffiti*, όπως και το τι εκφράζει με την πρακτική του (π.χ. πολιτικά *graffiti*, οπαδικά *graffiti*) (Καραθανάσης Πανσανίας, Γκράφιτι και Πολιτική Διεκδίκηση, εκδ. Εκδόσεις στο Περιθώριο, 2019).

Σε επόμενες υποενότητες αναλύεται το *graffiti* ως τρόπος επικοινωνίας και η θέση του στον δημόσιο χώρο ως μια μη συμβατική πρακτική (Γιαννακόπουλος Κώστας, Γιαννιτσιώτης Γιάννης, Αμφισβητούμενοι Χώροι – Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2010), καθώς και το δικαίωμα στην πόλη και η επαναδιεκδίκηση του δημόσιου χώρου ως ανάγκη του ατόμου που κατοικεί μέσα σε αυτόν (Πετροπούλου, Βιτοπούλου, Τσάβδογλου, Κοινωνικά Κινήματα Πόλη και Περιφέρειας, Ερευνητική ομάδα “Αόρατες Πόλεις”, Θεσσαλονίκη 2016).

Τέλος, δίνονται κάποια παραδείγματα από graffiti artist όπως ο Banksy και ο Blu και αναλύονται στοιχεία σχετικά με την δουλειά τους. (Banksy 2006 «Ραδιενεργά Γκράφιτι», Αθήνα, Μεταίχμιο)

Κεφάλαιο 2. Πεδίο έρευνας - Ερευνητικά ερωτήματα και θέσεις

2.1 Καταστασιακοί, θέσεις και εργαλεία δημιουργίας καταστάσεων

Η Καταστασιακή Διεθνής (Internationale Situationniste) είναι μια επαναστατική οργάνωση, η οποία αποτελούταν από ριζοσπάστες καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, διανοούμενους και θεωρητικούς της πολιτικής. Ιδρύθηκε στο Κόζιο ντ' Αρόσα στην Ιταλία τον Ιούλιο του 1957. Αρχικά, τα μέλη που συμμετείχαν προέρχονταν από: την «Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου» (Ralph Rumney), την «Λετριστική Διεθνή (Internationale Lettriste)» (Guy Debord, Michele Bernstein) και το «Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπαουχάους» που αποτελούταν από πρώην μέλη της Cobra (Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone) (Εικόνα 2). Είχαν επιρροές από τα καλλιτεχνικά κινήματα του Dada και του Σουρεαλισμού. Τα κριτήρια της επιλογής των μελών της ομάδας ήταν αρκετά αυστηρά, καθώς υπήρξαν πολλές ανακατατάξεις κατά την διάρκεια της πορείας της ομάδας, με ορισμένες διαγραφές κάποιων αρχικών μελών, μέχρι το 1972 που διαλύθηκε εντελώς (Internationale Situationniste, 1999: 9).



Εικόνα 2 Τα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς στο Κόσιο ντ' Αρόσα 1957, Από αριστερά Γκαλλίτσιο, Σιμόντο, Βερόνε, Μπερνστάιν, Ντεμπόρ, Γιορν, Όλμο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο, φωτογραφήθηκε από το βιβλίο του Guy Debord “Εκθεση περί της Καταστασκευής Καταστάσεων”.

Οι Καταστασιακοί επηρέασαν άμεσα την εξέγερση του Μάη του 68' στην Γαλλία, με τον Guy Debord να είναι ένας από τους πρωτεργάτες της.

Τα θέματα που απασχολούσαν τα μέλη της ομάδας αφορούσαν μια δράση «ενάντια στην πολιτική αποσύνθεση, για την αναζήτηση ανώτερων κατασκευών της ζωής πέρα από την αδυναμία της τέχνης και την απάνθρωπη παντοδυναμία της βιομηχανίας» (Internationale Situationniste, 1999:9).

Ο κινηματογραφιστής, θεωρητικός και ιδρυτής της Καταστασιακής Διεθνούς, Guy Debord, δηλώνει ότι «θέλουμε να αλλάξουμε τον κόσμο, θέλουμε την πλέον απελευθερωτική αλλαγή της κοινωνίας και της ζωής, στην οποία είμαστε εγκλωβισμένοι», (Debord, 1998: 16) προσθέτοντας επίσης ότι «εκείνο που μας απασχολεί είναι η χρήση ορισμένων μέσων δράσης και η ανακάλυψη νέων, τα οποία θα αναγνωριστούν πιο εύκολα στην σφαίρα της κουλτούρας

και των ηθών , αλλά παράλληλα θα εφαρμόζονται στην προοπτική μιας αλληλεπίδρασης όλων των επαναστατικών αλλαγών» (Debord, 1998: 51).

Μέσα από το πρόγραμμα της Καταστασιακής Διεθνούς επιδίωκαν «μια πολιτιστική επανάσταση, η οποία ηθέλαν να υποστηριχθεί από όλους, με την συμμετοχή και των εργατικών σωματείων, χρησιμοποιώντας ως εργαλεία μια περιεκτική ανάλυση της καπιταλιστικής κοινωνίας, καθώς και την απόρριψη όλων των αστικών αρχών (Debord, 1998: 13). Ο Ντεμπόρ επηρεασμένος από το κεφάλαιο του Μαρξ, την μαρξιστική κοινωνιολογία του Λεφέβρ και τις σουρρεαλιστικές – ουτοπικές – πολιτικές του Ρεμπώ, του Μπρετόν και του Φουριέ «στρέφεται στην ολική αμφισβήτηση του σύγχρονου καπιταλισμού, χωρίς να προτείνει μια νέα ιδεολογία, αλλά την κατάργηση και την απομυθοποίηση της ήδη υπάρχουσας – μια επαναστατική πρακτική της «κριτικής της καθημερινής ζωής» (Debord, 1998: 14). Μέσα από τις τοποθετήσεις τους εξέφραζαν την διάθεση για αποδέσμευση του ατόμου από την παθητικότητα του τρόπου ζωής και από την καταπίεση της καπιταλιστικής νοοτροπίας, η οποία επηρεάζει την οργάνωση και την δομή τόσο της κοινωνίας και του συνόλου, αλλά και της δομής της ζωής του κάθε ατόμου.

Πρότειναν την ριζική ανατροπή των έως τότε δομημένων αρχών σε κάθε τομέα του κοινωνικού συνόλου, όπως για παράδειγμα, την ανατροπή στην τέχνη που είχε καταλήξει να είναι και αυτή «προϊόν θεάματος» - όπως υποστήριζε ο Debord στην «Κοινωνία του Θεάματος» - και την ανατροπή στην σχέση ανθρώπου - αστικού χώρου, μέσω της *ψυχογεωγραφίας*, της *dérive* και της κατασκευής καταστάσεων, καθώς και της πολεοδομίας και της αρχιτεκτονικής. Μέσα από αυτές τις ανατροπές κατάφεραν να φέρουν ένα «ρήγμα μεταξύ των ορίων τέχνης και ζωής» (Τσιαούσκογλου, 2013). Επίσης, σύμφωνα με τον Krell, «ο θεμελιώδης και βαθιά ανατρεπτικός χαρακτήρας της στρατηγικής τους, ως κατηγορηματικής αντίστασης στην κοινωνική τάξη, παρατηρείται να έχει βαθιά επιρροή στις δημιουργικές διαμαρτυρίες μέχρι και σήμερα». Κάποια παραδείγματα είναι: τα «Flash mobs», τα οδοφράγματα της ριζοσπαστικής περιβαλλοντικής οργάνωσης από την Γερμανία «Last Generation (Letzte Generation)» και

διαδηλωτές ντυμένους ως χαρακτήρες κόμικς (π.χ. διαδηλωτής ντυμένος Pikachu), κατά τη διάρκεια των διαμαρτυριών εναντίον του Τούρκου Προέδρου Ερντογάν» (Krell).

Ο Yves Le Manach αναφέρει, όσον αφορά την τέχνη ότι, οι Καταστασιακοί «ήθελαν να ζήσουν την τέχνη, όχι απλά σαν μια μαρτυρία του *αστικού ανθρωπισμού*, αλλά σαν την ίδια τη μορφή αυτού του ανθρωπισμού, μέσω της εμπειρίας» (Manach, 2012: 1). Επίσης αναφέρει ο Manach ότι, «δεν τους αρκούσε μόνο να παράγουν έργα τέχνης που εκθειάζουν τις νίκες της κυρίαρχης τάξης (ή του προλεταριάτου) αλλά να πράξουν έτσι ώστε ο καλλιτέχνης, με την προσωπική του στάση, να μετέχει ολοκληρωτικά στη δημιουργική πράξη» (2012: 1).

Ως καλλιτέχνες ασχολήθηκαν πολύ με το «ξεπέρασμα της τέχνης», διότι θεωρούσαν ότι έχει γίνει και αυτή «προϊόν θεάματος», όπως προαναφέρθηκε πιο πάνω. Προώθησαν νέα πειραματικά εργαλεία όπως, την μεταστροφή, την κατασκευή καταστάσεων και την κριτική της καθημερινής ζωής. Σύμφωνα με τον Yves Le Manach, ο Debord αναφέρει για τα εργαλεία αυτά ότι «δεν υπάρχει ελευθερία στη χρήση του χρόνου χωρίς την κατοχή των σύγχρονων εργαλείων κατασκευής της καθημερινής ζωής. Η χρήση τέτοιων εργαλείων θα σημαδέψει το άλμα από μια ουτοπική επαναστατική τέχνη σε μια πειραματική επαναστατική τέχνη» (Manach, 2012: 1). Τα εργαλεία αυτά χρησιμοποιήθηκαν από τους Καταστασιακούς με σκοπό την επίτευξη μιας ενιαίας πολεοδομίας, μιας νέας κοινωνίας – όπως την είχαν σκεφτεί - και μιας επαναστατικής ανατροπής στην έως τότε ιδεολογία, μέσα από την δημιουργία καταστάσεων.

Ο Manach κάνει μια ενδιαφέρουσα παρομοίωση σχετικά με τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν οι Καταστασιακοί, λέγοντας ότι όπως «οι κλασικοί καλλιτέχνες εξερευνούσαν την αδρανή ύλη με τη βοήθεια πινέλων ή του σκαρπέλου, οι Καταστασιακοί, οπλισμένοι με καινούργια εργαλεία, εξερεύνησαν το νέο υλικό τους *την καθημερινή ζωή*». Αναφέροντας και την άποψη του Debord, όπου λέει ότι «η καθημερινή ζωή είναι το μέτρο των πάντων: της ολοκλήρωσης

ή της μη ολοκλήρωσης των ανθρώπινων σχέσεων, της χρήσης του βιωμένου χρόνου, των ερευνών της τέχνης και της επαναστατικής πολιτικής» (Manach, 2012:1).

Ένα από τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν σε κάποιες περιπτώσεις ήταν η επανοικειοποίηση στοιχείων προηγούμενων καλλιτεχνικών έργων, ώστε να δημιουργήσουν ένα σχόλιο και μια ανατροπή. Για να ονομάσουν την διαδικασία αυτή χρησιμοποιούσαν έναν ορισμό τον οποίο ονόμαζαν *détournement* (μεταστροφή), (Εικόνα 3) κατά τον οποίο «ενσωμάτωναν σημερινές ή παλαιότερες παραγωγές των τεχνών, σε μια ανώτερη κατασκευή του περιβάλλοντος. Με την έννοια αυτή, υποστήριζαν ότι δεν μπορεί να υπάρξει σιτουασιονιστική ζωγραφική ή μουσική, αλλά σιτουασιονιστική χρήση αυτών των μέσων. Έτσι, η έννοια *détournement* στο εσωτερικό παλιών πολιτιστικών σφαιρών, είναι μια μέθοδος προπαγάνδας που μαρτυρά την φθορά και την απώλεια ενδιαφέροντος αυτών των σφαιρών» (Internationale Situationniste, 1979: 8). Βασισμένοι στην λογική αυτή χρησιμοποιούσαν αφίσες και comics της εποχής, αλλάζοντας την οργάνωσή τους, προσθέτοντας και αφαιρώντας λέξεις και αλλάζοντας τα νοήματα, όπου το θεωρούσαν απαραίτητο. Αλλάζαν τα λόγια από τις βινιέτες των comics, ώστε να μπορέσουν να μεταδώσουν τα μηνύματα που αυτοί επιθυμούσαν. Μέσα από την τεχνική αυτή δημιουργούσαν σαρκαστικά σχόλια προς την αστική πρωτοτυπία και την ατομική ιδιοκτησία. Επίσης, υποστήριζαν ότι «ένα έργο όταν φεύγει από τα χέρια του δημιουργού του, αποκτά δική

του υπόστασης και αξία και μπορεί να μετεξελιχθεί σε κάτι ανώτερο μέσω μιας καταστασιακής αλλαγής του νοήματος.». (Καταστασιακοί και τέχνη, 2020)



Εικόνα 3 Φωτογραφία με μεταστροφή. Πηγή:
<https://www.zones-subversives.com/article-les-situationnistes-dans-la-lutte-des-classes-104590960.html>

Κεντρική ιδέα των Καταστασιακών ήταν η *κατασκευή καταστάσεων*- η οποία παρουσιάστηκε από τον Guy Debord το 1956 - και η οποία σήμαινε την συγκεκριμένη κατασκευή προσωρινών *ατμοσφαιρών*² ζωής και τον μετασχηματισμό τους σε μια, γεμάτη πάθος, ανώτερη ποιότητα. Η πρακτική αυτή στόχευε στην ανάπτυξη μιας μεθοδικής επέμβασης με άξονα «το υλικό περιβάλλον της ζωής, τις συμπεριφορές που αυτό γεννά και οι οποίες το ανατρέπουν» (Debord, 1998: 79). Επίσης, ο Debord δηλώνει ότι «η κατασκευή καταστάσεων ξεκινάει πέρα από την σημερινή χρεοκοπία της έννοιας του *θεάματος* και είναι εύκολο να δούμε πως

² Ambiance: η ατμόσφαιρα που αναδίδει ένας συγκεκριμένος χώρος (Debord, 1998:79)

συνδέεται με την αλλοτρίωση του παλαιού κόσμου και η ίδια η αρχή του θεάματος» (Debord, 1998: 25). Ο Debord υπενθυμίζει ότι «οι επαναστατικές αναζητήσεις στην «*κουλτούρα*»³ είχαν προσπαθήσει να συντρίψουν την ψυχολογική ταύτιση του θεατή στην ενεργό παρέμβασή του, ώστε να προκαλέσουν τις ικανότητές του να αλλάξει την ζωή. Η κατάσταση, δημιουργείται για να βιωθεί από τους κατασκευαστές της και να αποφευχθεί ο παθητικός ρόλος του κοινού» (Debord, 1998: 25). Σημαντικό να αναφερθεί στο σημείο αυτό είναι ότι οι Καταστασιακοί με τον ορισμό κατασκευασμένη *situation* εννοούσαν «την στιγμή της ζωής συγκεκριμένα και ελεύθερα κατασκευασμένη από τη συλλογική οργάνωση μιας ενωτικής ατμόσφαιρας (*ambiance*) κι ενός παιχνιδιού» (Internationale Situationniste, 1979).

Σημαντικό στοιχείο για την δημιουργία καταστάσεων και την δομή μια ενιαίας πολεοδομίας ήταν το *παιγνίδι*, το οποίο γίνεται αντιληπτό ως μια «συμπεριφορά εν δράσει», την οποία χρησιμοποιούσαν οι Καταστασιακοί για να «διευρύνουν το σημαντικό μέρος της ζωής και να ελαττώσουν τις μηδαμινές στιγμές». (Debord, 1998: 26) Το *καταστασιακό παιγνίδι* διέφερε από την κοινή αντίληψη που έχει ο κόσμος για το παιχνίδι. Αυτό συνέβαινε διότι «απέρριπτε την ανταγωνιστική πλευρά, όπως και τον διαχωρισμό του από την σημερινή ζωή, καθώς και

³ Οι Καταστασιακοί όριζαν ως *κουλτούρα* (*culture*): *αντανάκλαση και προσχεδιασμός, σε κάθε ιστορική στιγμή, των δυνατοτήτων οργάνωσης της καθημερινής ζωής. Σύμπλεγμα της αισθητικής, των συναισθημάτων και των ηθών, με το οποίο μια κοινότητα αντιδρά πάνω στην ζωή που της προσφέρεται με αντικειμενικά απ' την οικονομία της* (Ορίζουμε τον όρο αυτό μόνο με την προοπτική της δημιουργίας αξιών κι όχι μ' εκείνη της διδασκαλίας τους). (Internationale Situationniste, «Χωροταξία», 1958-1969, 1979: 8)

Στην *κουλτούρα* οι αντεπαναστατικές μέθοδοι της σύγχυσης είναι η μερική προσάρτηση καινούργιων αξιών και παράλληλα μια συνειδητά αντιπολιτιστική παραγωγή που χρησιμοποιεί τα μέσα της μεγάλης βιομηχανίας (μυθιστόρημα, κινηματογράφος) και αποτελεί φυσική συνέχεια της αποβλάκωσης της νεολαίας στα σχολεία και την οικογένεια. Η άρχουσα ιδεολογία οργανώνει τον εκδυχαϊσμό των ανατρεπτικών ανακαλύψεων και τις διαδίδει πλατιά, αφού πρώτα τις αποστειρώνει. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να χρησιμοποιεί και ορισμένα ανατρεπτικά άτομα: τους νεκρούς, πλαστογραφώντας το έργο τους...Γι' αυτό ακριβώς και ο όρος «*πρατοπορία*» (που τελικά πάντοτε τον χειρίζεται η αστική τάξη) έχει κάτι το ύποπτο και το γελοίο.» (Internationale Situationniste, 1999)

συνδέεται με την αύξηση του ελεύθερου χρόνου». Ο ελεύθερος χρόνος είναι ένα ζήτημα το οποίο απασχολεί του Καταστασιακούς και του οποίου πιστεύουν πως η σημασία δεν έχει αναλυθεί επαρκώς στην ταξική πάλη. Επίσης, σχολιάζουν τον τρόπο αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου από την αστική εργατική τάξη, «οι οποίοι τον καταναλώνουν - με την βοήθεια του βιομηχανικού τομέα – παρακολουθώντας τηλεοπτικά προγράμματα χαμηλού πολιτιστικού και πνευματικού επιπέδου, τα οποία δεν βοηθούν καθόλου στην ανάπτυξη της ικανότητας πολιτικοποίησης του ατόμου, παρά μόνο βοηθούν το μυαλό να είναι συγκεντρωμένο σε ένα θέμα, χωρίς να το βάζει σε σκέψη και να του προκαλεί κάποιο ερέθισμα» (Debord, 1998: 27).

Ένα παράδειγμα σχετικά με το *παιγνίδι*, είναι η απόφαση τους να αρνηθούν την αναστήλωση του Χρηματιστηρίου του Amsterdam και να θέσουν ως αντιπρόταση «να γκρεμιστεί το Χρηματιστήριο και να Διευθετηθεί το μέρος σαν χώρος παιχνιδιού για τους κατοίκους της γειτονιάς», θυμίζοντας ότι «η διατήρηση των αρχαιοτήτων, σαν φόβος των νέων κατασκευών είναι η απόδειξη της σημερινής αδυναμίας[...] το κέντρο του Amsterdam δεν είναι μουσείο αλλά κατοικία ζωντανών ανθρώπων» (Internationale Situationniste, 1979: 45). Η τοποθέτηση αυτή δηλώνει την αντίσταση στην καταπίεση που τους δημιουργεί η λειτουργία του χώρου και η χρήση που επιλέγουν οι άνθρωποι να του δώσουν, για την ενίσχυση των καπιταλιστικών συμφερόντων ανάπτυξης της κοινωνίας. Ο Gilles Ivain⁴ αναφέρει ότι «όσο περισσότερο ένας τόπος είναι αφιερωμένος στην ελευθερία του παιχνιδιού τόσο περισσότερο επηρεάζει τη συμπεριφορά και τόσο μεγαλύτερη είναι η έλξη που ασκεί» (Internationale Situationniste, 1979: 15). Το παιγνίδι λειτουργούσε ως βασικός παράγοντας ανατροπής του πολεοδομικού σχεδιασμού της πόλης, ώστε να αναπτυχθεί ο δημόσιος χώρος με σκοπό την έκφραση της ελευθερίας του ανθρώπου και όχι αποκλειστικά για λόγους οικονομικών συμφερόντων.

⁴ Η Internationale lettriste είχε υιοθετήσει το 1953 αυτή την αναφορά του Gilles Ivain για την πολεοδομία, που αποτελούσε ένα αποφασιστικό στοιχείο του νέου προσανατολισμού που έπαιρνε τότε η πειραματική πρωτοπορία.

Όσον αφορά την *Ενωτική Πολεοδομία* (*urbanisme unitaire*), οι Καταστασιακοί την ορίζουν ως «θεωρία της συνολικής χρήσης τεχνών και τεχνικών που συνεισφέρουν στην ολοκληρωτική κατασκευή ενός περιβάλλοντος, έχοντας δυναμική σχέση με τις εμπειρίες της συμπεριφοράς». (*Internationale Situationniste*, 1979: 7) Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι η *ενωτική πολεοδομία* «δεν είναι μια πολεοδομική θεωρία, αλλά μια κριτική της πολεοδομίας» (*Internationale Situationniste*, 1999). Υποστήριζαν ότι «πρέπει να περικλείει τη δημιουργία νέων μορφών όπως, τον κινηματογράφο, την μουσική, το ακουστικό περιβάλλον και την μεταστροφή των ήδη γνωστών γνώσεων στην αρχιτεκτονική και στην πολεοδομία» (Debord, 1998: 25). Στο πλαίσιο αυτό, της *ενωτικής πολεοδομίας*, το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν στη δημιουργία του *αρχιτεκτονικού συμπλέγματος* παρά στην *κατοικία*, όπου το *σύμπλεγμα* αυτό δεν θα βασιζόταν σε «ελεύθερες γραμμές και μορφές αλλά στις επιδράσεις που δημιουργούν τα δωμάτια, οι διάδρομοι και οι δρόμοι, με τις συμπεριφορές που περιλαμβάνουν». Με τον τρόπο αυτό η αρχιτεκτονική θα οικοδομηθεί «με πρώτη ύλη τις συναρπαστικές καταστάσεις και όχι τις συναρπαστικές μορφές» (Debord, 1998: 25). Όσον αφορά την *κατοικία* και την *ενωτική πολεοδομία*, γίνεται μια διάκριση από τα *αισθητικά προβλήματα* που πηγάζουν αντίθετα στο *παθητικό θέαμα* - το οποίο αποτελεί και μια από τις αρχές της κουλτούρας των Καταστασιακών - όπου «η οργάνωση του θεάματος εκτείνεται σκανδαλωδώς, όσο αυξάνονται τα μέσα της ανθρώπινης επέμβασης» (*Internationale Situationniste*, 1979: 41). Οι Καταστασιακοί σχολιάζουν ότι «οι πόλεις δίνονται σαν ένα αξιοθρήνητο θέαμα, ένα συμπλήρωμα των μουσείων για τους τουρίστες που τους περιφέρουν σε γυάλινα λεωφορεία». Σε αντίθεση με την *εντυπωσιακή ενωτική πολεοδομία*, κατά την οποία ο αστικός χώρος αντιμετωπίζεται σαν «πεδίο ενός ομαδικού παιχνιδιού» (*Internationale Situationniste*, 1979: 41).

Επίσης, οι Καταστασιακοί δηλώνουν ότι «η *ενωτική πολεοδομία* δεν είναι ιδεολογικά χωρισμένη από το σημερινό πεδίο των πόλεων, αλλά διαμορφώνεται από την πείρα πάνω σε αυτό το πεδίο και από τις κατασκευές που υπάρχουν» (*Internationale Situationniste*, 1975: 42). Υποστηρίζουν ότι «πρέπει να εκμεταλλευτούν τα σημερινά σκηνικά, με την αποδοχή του

αστικού χώρου – παιχνιδιού, τέτοιου ακριβώς όπως τον αναγνωρίζει η *dérive*, καθώς και να κατασκευαστούν εντελώς καινούργια σκηνικά»⁵ (Internationale Situationniste, 1979: 42). Κύρια σκέψη τους ήταν ότι «η ενωτική πολεοδομία είναι αντίθετη στο ριζώμα των ανθρώπων σε συγκεκριμένα σημεία μιας πόλης, για τον λόγο αυτό θεωρούνταν η βάση ενός πολιτισμού της διασκέδασης και του παιχνιδιού» (Internationale Situationniste, 1979: 42). Στην συνδιάσκεψή τους, στο Amsterdam, οι καταστασιακοί πρότειναν 11 σημεία για το «minimum» του καθορισμού της Σιτουασιονιστικής πράξης. Ένα από αυτά τα σημεία αφορούσε την *ενιαία πολεοδομία*, όπου υποστήριζαν ότι « η ενωτική πολεοδομία καθορίζεται μέσα στην πολυσύνθετη και διαρκή δραστηριότητα, που συνειδητά αναδημιουργεί το ανθρώπινο περιβάλλον με τις πιο εξελιγμένες αντιλήψεις σε όλους τους τομείς» (Internationale Situationniste, 1979: 37).

⁵ Αυτή η αλληλοδιείσδυση, δηλαδή η χρήση της παρούσας πόλης ως αφορμή για την κατασκευή της μελλοντικής πόλης, συνεπάγεται το χειρισμό του αρχιτεκτονικού *detournement*. (Internationale Situationniste, 1975:42)

2.2 Ψυχογεωγραφία – περιπλάνηση *dérive*

«Πλήττουμε μέσα στην πόλη, πρέπει κανείς να κουραστεί πολύ

για να ανακαλύψει μυστήρια στις επιγραφές του δρόμου,

*έσχατο στάδιο του χιούμορ και της ποίησης».*⁶

“Συνταγή για μια νέα πολεοδομία,” Gilles Ivain

«Ο κόσμος μέσα στον οποίο ζούμε αποκαλύπτεται κάθε μέρα και πιο ασφυκτικός.

Μας πνίγει. Δεχόμαστε βαθιά την επίδρασή του.

Αντιδρούμε σύμφωνα με το ένστικτό μας αντί να αντιδράσουμε σύμφωνα με τις επιθυμίες μας.

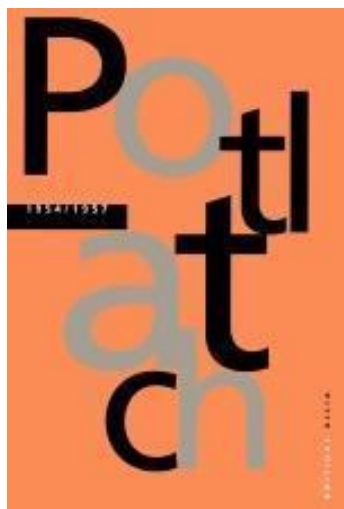
*Με μια λέξη, αυτός ο κόσμος κυριαρχεί πάνω στον τρόπο ύπαρξής μας και μας συντρίβει. Μόνο μετά την αναδιοργάνωσή του ή μάλλον μετά την έκρηξή του θα φανούν οι δυνατότητες οργάνωσης, σε ένα ανώτερο επίπεδο, του τρόπου ζωής».*⁷

«Δοκίμιο ψυχογεωγραφικής περιγραφής της Αγοράς του παρισιού» (Halles), Abdelhafid Khatib

Ο όρος *ψυχογεωγραφία* εμφανίστηκε πρώτη φορά το 1953 σε άρθρο του Ivan Chtcheglon, στο περιοδικό «Potlatch» των Λετριστών (Εικόνα 4), μιας ομάδας καλλιτεχνών με σουρεαλιστικές καταβολές, της οποίας τα μέλη της έπειτα ενώθηκαν με την Καταστασιακή Διεθνή (Internationale Situationniste). Ο Debord ήταν αυτός που έδωσε έναν ορισμό στην έννοια της *ψυχογεωγραφίας*, δηλώνοντας ότι η *ψυχογεωγραφική* έρευνα είναι «η μελέτη των

⁶ Από το βιβλίο «Internationale Situationniste», 1979: 9

⁷ Από το βιβλίο «Internationale Situationniste», 1979: 19



Εικόνα 4Εξώφυλλο του περιοδικού των Λετριστών
"Potlatch". Πηγή:
<https://wordstocountgreece.wordpress.com/2014/>

συγκεκριμένων νόμων και επιδράσεων του γεωγραφικού περιβάλλοντος, συνειδητά ή ασυνείδητα διαμορφωμένου, που ενεργεί άμεσα στην συναισθηματική συμπεριφορά των ατόμων», είναι μια «παρατήρηση των σημερινών αστικών οικισμών, που στοχεύει να οργανώσει τις υποθέσεις όσον αφορά την δομή μιας καταστασιακής πόλης» (Debord, 1998: 26). Η *ψυχογεωγραφία* είναι «ένας πειραματικός τρόπος δημιουργίας ενός βιώματος στον αστικό χώρο», μέσα από την οποία συνδυάζονται διάφοροι τομείς όπως η ψυχολογία, η γεωγραφία, η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία, ορίζοντας με αυτό τον τρόπο μια συναισθηματική προσέγγιση της εμπειρίας του ατόμου μέσα στον αστικό χώρο, κατά την οποία το άτομο είναι ενεργό μέρος αυτού. Επίσης, η *ψυχογεωγραφία* είναι «μια πρακτική η οποία ξεκίνησε ως παρατήρηση και πειραματισμός πάνω στην αντίληψη της πόλης μέσω του βιώματος, για να καταλήξει στο προϊόν της έρευνας της *ψυχογεωγραφίας*, την καταστασιακή πόλη (Situationist city) και τη γενικότερη θεωρία της ενωτικής πολεοδομίας (Unitary Urbanism)» («Κάποιες ψυχαναλυτικές προεκτάσεις της *ψυχογεωγραφίας* όπως αυτή διατυπώθηκε στους κόλπους της Situationist International», 2011).

Στόχος της *ψυχογεωγραφίας* είναι η μεταμόρφωση της αστικής ζωής από ανιαρή σε μια εμπειρία διασκέδασης και παιχνιδιού, τόσο για αισθητικούς λόγους, όσο και για πολιτικούς, ενάντια στην μαζική κουλτούρα. Επίσης, γίνεται μια αναφορά από την συντάκτρια Ράνια Ιωάννου σχετικά με τον όρο της *ψυχογεωγραφίας* ότι, παρατηρείται να υπάρχει και πριν τους Καταστασιακούς, στα μυθιστορήματα του Ντάνιελ Ντιφόου (1660-1731), όπως και στο έργο του Άγγλου δημοσιογράφου Τόμας Ντε Κούνσου (1785-1859), όπου παρατηρούνται ψυχογεωγραφικά στοιχεία (Ιωάννου, 2014). Επίσης, υπάρχει μια ταύτιση της έννοιας της ψυχογεωγραφίας και της *dérive* με την έννοια του *flâneur*: *πλάνης/περιπατητής* – «αποτελεί ένα αφηγηματικό τέχνασμα, μια στάση απέναντι στη γνώση και το κοινωνικό γίγνεσθαι, μια εικόνα της κίνησης και της ροής της πόλης μέσα στον κοινωνικό και ταξικό χώρο της αστικής φαντασμαγορίας» (Σιώζου, 2022) - *ήρωας* του 19^{ου} αιώνα στην Γαλλία και όρος ο οποίος ορίστηκε από τον Baudelaire για να περιγράψει τον άνθρωπο που περιπλανιέται χωρίς σκοπό στην πόλη, παρατηρώντας την χωρίς κάποιο συγκεκριμένο σκοπό και καταλήγοντας να χάνεται μέσα σε αυτήν. Η φιγούρα αυτή, του αργόσχολου περιπατητή, παρατηρείται και σε έργα πριν τον Baudelaire, όπως για παράδειγμα το διήγημα του Edgar Allan Poe με τίτλο: «Ο άνθρωπος του πλήθους», (Ιωάννου, 2014) αλλά και μετέπειτα χρησιμοποιήθηκε από τον κριτικό και φιλόσοφο Walter Benjamin στις αναλύσεις του για την αστική ζωή και τον καπιταλισμό του 19^{ου} αιώνα. Οι Καταστασιακοί πήραν την παθητική αυτή έννοια του *flâneur* και μετέτρεψαν τον περιπατητή σε ενεργό συμμετέχοντα και κατασκευαστή καταστάσεων της περιπλάνησης μέσα στην πόλη, μέσω της ψυχογεωγραφίας και της *dérive*. Σύμφωνα με τον Yves Le Manach, «οι Καταστασιακοί εστίασαν στον ιστό της πόλης, μέσα από την ψυχογεωγραφία, την *dérive* και την ενωτική πολεοδομία, τον προκάλεσαν και δοκίμασαν εκεί νέες πειραματικές σχέσεις. Δεν το έκαναν στο όνομα ιδεολογικών προκαταλήψεων αλλά ελεύθερα με μια αυστηρότητα σχεδόν επιστημονική» (Manach, 2012: 1).

Επίσης, οι Καταστασιακοί «προσπάθησαν να συγκρουστούν συστηματικά με την ιδεολογική δομή της αστικής κοινωνίας», όπως αναφέρει και ο ζωγράφος Ούβε Λάουζεν, ότι «θέλουμε ν’

απαλλοτριώσουμε τους θεσμούς που γονατίζουν τους ανθρώπους, ν' απαλλοτριώσουμε τα εργαλεία παραγωγής εξαρτημένων ανακλαστικών τα οποία διαθέτουν αυτοί οι θεσμοί. Για την απελευθέρωση των φυλακισμένων ονείρων μας, δεν υπάρχει πράγματι καμιά άλλη δυνατότητα από το να οικειοποιηθούμε για λογαριασμό μας τους παράγοντες που μας διαμορφώνουν» (Manach, 2012: 1).

Σχετικά με τον αστικό χώρο και την *ψυχογεωγραφία*, «υποστήριζαν ότι «οι φυσικοί χώροι έπρεπε να ανακτηθούν από το περιβάλλον που είχε δηλητηριαστεί από το θέαμα μέσω της πρακτικής της *dérive* (κυριολεκτικά: παρασυρόμενη πορεία) ή της άσκοπης περιπλάνησης στους αστικούς χώρους». Η σκόπιμη μη παραγωγική και χαοτική αυτή δραστηριότητα επαναπροσδιορίζει «τον χώρο μέσω μιας *ψυχογεωγραφικής χαρτογραφίας*, σύμφωνα με τα συναισθήματα που βιώνονται σε συγκεκριμένους τόπους». Κατά την διαδικασία αυτή παρατηρείται να υπάρχει μια» έντονη υποκειμενικότητα αυτών των εντυπώσεων και η εξάρτησή τους από το ατομικό πλαίσιο, η οποία αναγκάζει τα άτομα να έχουν συνεχή επίγνωση του περιβάλλοντός τους». Οι Καταστασιακοί «σκόπευαν να αποκαλύψουν αυτούς τους μηχανισμούς, ώστε να ανακτήσουν τον αστικό χώρο ως χώρο παιχνιδιού, συνάντησης και ελευθερίας» (Krell).

Τα μέσα που χρησιμοποιούσαν στην ψυχογεωγραφία ήταν πολλά, ένα από αυτά ήταν η πειραματική *dérive*. Η *dérive* είναι «ένας τρόπος πειραματικής συμπεριφοράς μέσα σε μια αστική (urbaine) κοινωνία» (Internationale Situationniste. 1979: 20), την οποία οι Καταστασιακοί ονομάζουν ως «μια τεχνική βιαστικού περπατήματος μέσα από τις ποικίλες «ambiances» (Internationale Situationniste. 1979: 29). Επίσης, λέγαν ότι «δεν βρισκόμαστε παρά μόνο στην αρχή του πολιτισμού του αστικού χώρου. Έχουμε ακόμα να τον φτιάξουμε εμείς οι ίδιοι, έστω και ξεκινώντας από ήδη υπάρχουσες συνθήκες. Όλες οι ιστορίες που ζούμε, η *dérive* της ζωής μας, χαρακτηρίζονται από την αναζήτηση ή την έλλειψη μιας ανώτερης κατασκευής» (Internationale Situationniste, 1979: 43).

Ο McDonough αναφέρει ότι ο ψυχογεωγραφικός όρος της *derive* αναπτύχθηκε προκειμένου να «ορίσει το ταξίδι της ενδοσκόπησης μέσα στο περιβάλλον μας και να αμφισβητήσει το ζήτημα της κατασκευής και της αντίληψης του αστικού χώρου» (McDonough, 2004). Οι Καταστασιακοί υποστηρίζουν ότι «οι διάφορες ενότητες ατμόσφαιρας και κατοικίας σήμερα, δεν είναι ακριβώς διακεκριμένες, αλλά περιβάλλονται από «περιθώρια – σύνορα», περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένα, στόχος της *dérive* προτείνουν ότι είναι η διαρκής μείωση αυτών των “περιθωρίων – συνόρων”, μέχρι την πλήρη εξάλειψή τους» (Internationale Situationniste, 1979:35).

Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, η έννοια της *dérive* παρουσιάζεται σαν ένας εκθειασμός κάθε είδους νέων μορφών λαβυρίνθων, παράδειγμα αυτού είναι η κατασκευή μιας πολυκατοικίας στη Νέα Υόρκη το 1955, όπου ήταν φανερά τα χαρακτηριστικά μιας *dérive* μέσα σε ένα διαμέρισμα, την οποία ο Debord περιγράφει ως:

«Τα σπίτια του ελικοειδούς κτιρίου θα έχουν την μορφή ενός κομματιού τούρτας. Θα μπορούν να μεγαλώσουν ή να μικρύνουν με την μετατόπιση κινητών πετασμάτων. Η διαβάθμιση κατά ημιόροφο αποφεύγει να περιορίσει τον αριθμό των δωματίων, αφού ο ενοικιαστής μπορεί να ζητήσει τη χρήση της επόμενης φέτας, στο από πάνω ή το από κάτω επίπεδο. Το σύστημα αυτό επιτρέπει να μεταμορφωθούν σε έξι ώρες τρία διαμερίσματα τεσσάρων δωματίων, σε ένα διαμέρισμα δώδεκα ή και περισσότερων δωματίων» (Internationale Situationniste, 1979 : 35).

Σχετικά με την παραπάνω αναφορά για τα «περιθώρια – σύνορα», ενδιαφέρον έχει το σχόλιο του Chombart de Lauwe στην μελέτη του «Το Παρίσι και η περιοχή του Παρισιού», όπου αναφέρει ότι «μια γειτονιά του αστικού χώρου δεν καθορίζεται μόνο από τους γεωγραφικούς και οικονομικούς παράγοντες, αλλά και από την παρατήρηση που οι κάτοικοί της και οι κάτοικοι άλλων γειτονιών έχουν για αυτήν» (Internationale Situationniste, «Χωροταξία», σ.30). Το σχόλιο αυτό του Chombart de Lauwe αποτελεί μια «αντί – *dérive*», όμως βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση της αξίας της πρακτικής της *dérive*, δηλαδή της ατομικής ή και

συλλογικής παρατήρησης και κατανόησης του αστικού χώρου μιας γειτονιάς ή μιας πόλης μέσα από την περιπλάνηση και μέσα από την τυχειότητα, δηλαδή δεν είναι προκαθορισμένος ο στόχος της και η δομή της. Ο Chombart de Lauwe δίνει και ένα παράδειγμα για να δείξει την «στενότητα του πραγματικού Παρισιού», σχετικά με την ακτίνα της πόλης στην οποία ζει καθημερινά ένα άτομο. Το παράδειγμα αυτό αφορά την καταγραφή των καθημερινών διαδρομών που διέσχισε μια μαθήτριά του οι οποίες σχηματίζουν ένα μικρό τρίγωνο. Από το παράδειγμα αυτό, παρατηρείται ένας περιορισμός των καθημερινών αποστάσεων που μπορεί να διασχίζει ένα άτομο στην πόλη για να εκτελέσει κάποιες υποχρεώσεις (π.χ. δουλειά, ψώνια, γυμναστήριο κ.τ.λ.), το οποίο σαν σκέψη και τεχνική είναι αντίθετη από αυτή της *dérive*, η οποία έχει έντονο το στοιχείο της «τύχης» και της ύπαρξης των ποικίλων «ambiances» (Internationale Situationniste, 1979: 30).

Οι καταστασιακοί είχαν ορίσει κάποιες προϋποθέσεις – προτιμήσεις για την υλοποίηση της *dérive*, σχετικά με το πόσα άτομα θα συμμετέχουν, ποια ώρα της ημέρας είναι η κατάλληλη να γίνεται, ποιο είναι το χωρικό πεδίο της και ποιες είναι οι πιθανές επιρροές των μεταβολών του κλίματος, οι οποίες είναι οι εξής:

- ❖ Η *dérive* μπορεί να πραγματοποιηθεί από μία ατομικότητα αλλά η αποδοτικότερη μορφή μιας *dérive* είναι αυτή των μικρών ομάδων, των 2-3 ατόμων, τα οποία έχουν φτάσει σε ίδια επίπεδα συνειδητοποίησης.
- ❖ Ως διάρκεια μιας *dérive* ορίζουν την διάρκεια μιας ημέρας, την οποία θεωρούσαν σαν το ενδιάμεσο χρόνο που περιέχεται ανάμεσα σε δύο περιόδους ύπνου.
- ❖ Το χωρικό πεδίο της *dérive* είναι περισσότερο ή λιγότερο ακριβές ή ασαφές, ανάλογα με τον σκοπό της κάθε δραστηριότητας, «σε κάποιες περιπτώσεις καθόριζαν από την αρχή τα όρια της γειτονιάς, ανάλογα με το τρόπο που τα αντιλαμβάνονταν και παράλληλα καθορίζουν τις υποδιαιρέσεις από την άποψη των «ambiances» και τις κατευθύνσεις που ακολουθούσαν μέσα και έξω από την περιοχή» (Internationale

Situationniste, 1979, Δοκίμιο ψυχογεωγραφικής περιγραφής της Αγοράς του Παρισιού, σ.21).

- ❖ Η επιρροή των μεταβολών του κλίματος πάνω στην *dérive* δεν είναι καθοριστικές, εκτός από τις βροχές μεγάλης διάρκειας, οι οποίες την εμποδίζουν σε μεγάλο βαθμό (Internationale Situationniste, 1979: 32).

Από την *dérive*, έχουν επηρεαστεί πολλές καλλιτεχνικές και μη σύγχρονες ομάδες, οι οποίες οργανώνουν διάφορες δράσεις στον αστικό χώρο σχετικά με το περπάτημα – περιπλάνηση, κάποιες φορές με την ονομασία *walking art* και με στόχο την καταγραφή και το μοίρασμα της εμπειρίας τους με άλλους ανθρώπους. Κάποια από αυτά τα παραδείγματα είναι:

- ❖ Η ομάδα των «Wrights and Sites» (<https://mis-guide.com/>): μια ομάδα από τέσσερις Βρετανούς καλλιτέχνες, οι οποίοι αυτοπροσδιορίζονται ως «ενεργητικοί περιπατητές – ερευνητές της πόλης». Το 2003 δημιουργούν έναν «Οδηγό Περιπλάνησης στο Exeter» (τόπος διαμονής τους)(<https://mis-guide.com/>), μέσα από τον οποίο προτείνουν την εξερεύνηση του ανοικτού, ακόμη και σε μέρη που γνωρίζει καλά ο κόσμος που θα συμμετάσχει. Η διαδικασία ξεκινάει με κάποιες λέξεις – κλειδιά που δίνουν στον κόσμο, ώστε να τους εισάγουν στην μεθοδολογία, όπως: «ξενοποιώ» (*making strange*), «οικειοποιούμαι», «εφευρίσκω», «αντιγράφω», «παρεκκλίνω από συνήθειες», «επανα-διαβάζω», «διαταράσσω» και με πιο συγκεκριμένες οδηγίες όπως «παίρνω μία άλλη θέση», «ξεχνώ το χρόνο». Σκοπός είναι να καλέσουν τον κόσμο να παρατηρήσει τις καθημερινές του δραστηριότητες με διαφορετική ματιά. Επίσης, έχουν δημιουργήσει και το κάλεσμα για «ενεργούς καλλιτέχνες» (<https://mis-guide.com/the-architect-walker>), μέσα από το οποίο «καλούν απλούς περιπατητές και θεατές να πάρουν τον ρόλο του διασκεδαστή, του κουκλοπαίχτη ή του αρχαιολόγου, δίνοντάς τους κάποιες οδηγίες, τους

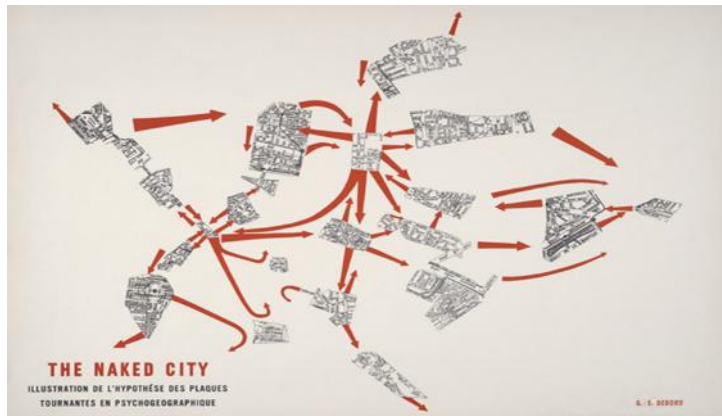
παρακινούν να εξερευνήσουν την πόλη. Για την ομάδα αυτή «ο ίδιος ο περίπατος αποτελεί μια δημιουργική πράξη» (Αυγητίδου, 2019, Το περπάτημα στην πόλη ως πρακτική και ως μεθοδολογία).

- ❖ Το «en route» (<https://onestepatatimelikethis.com/project/en-route/>): είναι ένα «κινητό έργο με επίκεντρο τον πεζό» (<https://vimeo.com/593147392?fl=pl&fe=cm>), το οποίο έχει δημιουργηθεί για 12 διαφορετικές πόλεις, μέσα από το οποίο ένας πεζός χρησιμοποιεί ένα ζευγάρι ακουστικά από τα οποία ακούει κάποιο ερωτικό τραγούδι σχετικό με την πόλη στην οποία βρίσκεται, ένα κινητό τηλέφωνο για επικοινωνία, τα αστικά τοπία, το περπάτημα και τους περαστικούς. Με σκοπό προωθήσει και να οργανώσει την εξερεύνηση των περιγραμμάτων των πόλεων, προτρέποντας την συνειδητοποίηση του περιβάλλοντός μας, στο οποίο «το ιδιωτικό και το δημόσιο, το φανταστικό και το συγκεκριμένο, διασταυρώνονται και αλληλεπικαλύπτονται» (<https://onestepatatimelikethis.com/project/en-route/>).
- ❖ Η Eva-Marichalar-Freixa με το «Deriva Mussol»: είναι μια καλλιτέχνη, η οποία χρησιμοποιεί το περπάτημα ως μέθοδο στην έρευνά της. Τα στάδια που χρησιμοποιεί στην έρευνας της είναι: το «ομαδικό περπάτημα», «η ομαδική συζήτηση», και «η ποιητική μετάφραση της ολικής εμπειρίας» («transkating» όπως την ονομάζει). Η αρχική της έρευνα έγινε σε συνεργασία με τον Jordi Lafon, όπου οργανώθηκαν 10 περίπατοι, ανά δύο εβδομάδες για τέσσερις μήνες και δημιούργησαν το “Deriva Mussol” (<https://derivamussol.net/>), το οποίο διερευνά «τις δυνατότητες που προσφέρει η πρακτική αυτή για την ενίσχυση της δημιουργικότητας και την εκπαίδευση» (Αυγητίδου, 2019).

2.3 Ψυχογεωγραφικοί χάρτες, το παράδειγμα της γυμνής πόλης

Ένα άλλο ψυχογεωγραφικό μέσο αποτύπωσης, εκτός από την *derive*, που προτάθηκε τη δεκαετία του '50 από τον Guy Debord και άλλα μέλη του κινήματος των Καταστασιακών, είναι οι *ψυχογεωγραφικοί χάρτες*, μέσα από τους οποίους αναπαριστούσαν τις βιωματικές εμπειρίες της ελεύθερης περιπλάνησης (*dérive*) στις γειτονιές της πόλης. Η δημιουργία των χαρτών αυτών γινόταν με «την εφαρμογή της μεθόδου που ονόμασαν *détournement*, με την οποία ανασυνθέτουν προϋπάρχοντα θραύσματα της κοινωνίας του θεάματος και της παρούσας ή παρελθοντικής καλλιτεχνικής παραγωγής, με στόχο την προπαγάνδα και την αποκάλυψη». Κατά την τεχνική αυτή «τοποθετούσαν αποσπάσματα του χάρτη της πόλης του Παρισιού σε λευκό φόντο, συνδέοντάς τα με κόκκινα βέλη διαφορετικού μεγέθους και αναλογιών, σύμφωνα με τις ψυχολογικές και όχι τις γεωγραφικές τους σχέσεις, και ανάλογα με τις συναισθηματικές έλξεις ή απωθήσεις που ασκούσαν αυτές στους περιπλανώμενους» (Τσακίρη, Γιαννουδης, 2020).

Ένα παράδειγμα ψυχογεωγραφικού χάρτη είναι η *The Naked City* του Debord (Εικόνα 5), που αποτελείται από 19 τμήματα ενός χάρτη του Παρισιού και είναι σκόπιμα κατακερματισμένος, αποτυπώνοντας μια «υποκειμενική και χρονική εμπειρία της πόλης, σε αντίθεση με την φαινομενικά παντοδύναμη προοπτική του πλανομετρικού χάρτη» (Sant, 2004). Με την χρήση «των κόκκινων βελών που διασχίζουν διάφορες ζώνες της πόλης του Παρισιού (Κήποι του Λουξεμβούργου, Κεντρική Αγορά, Κήποι του Λούβρου, Σταθμός της Λυών, Στρατιωτικό Νοσοκομείο κ.τ.λ.), υποδεικνύονται οι κατευθύνσεις που συνδέουν με τρόπο φυσικό ποικίλες *ατμοσφαιρικές ενότητες* και ο αυθόρμητος προσανατολισμός ενός ατόμου που τις διασχίζει, χωρίς να ακολουθεί τις κατευθύνσεις της αστικής κυκλοφορίας» (Debord, 1998: 36-37).



Εικόνα 5 “The Naked City” created by Guy Debord.
Αναρτήθηκε από: <https://medium.com/@eleenakyriacou/the-situationists-drawing-of-the-city-as-a-series-of-situations-b2a8aef3faf3>

*«Κι αυτοι που γίνεται άρχοντας μιας πολιτείας συνηθισμένης να ζει ελεύθερα και δεν την καταστρέφει, πρέπει να περιμένει να καταστραφεί απ' αυτή, γιατί εκείνη, έχει πάντα για καταφύγιο στα ξεσηκώματά της το όνομα της ελευθερίας και τις παλιές της συνήθειες που όσος καιρός και αν περάσει, όσα καλά και αν της κάνουν, δε θα τις ξεχάσει ποτέ. Κι ότι κι αν προβλέψει, εκτός βέβαια αν διώξει ή αν διασπείρει τους κατοίκους της, ποτέ τους δεν θα ξεχάσουν αυτό το όνομα μα ούτε αυτές τις συνήθειες».*⁸

Machiavelli

Κεφάλαιο 3. graffiti

3.1 Τί είναι *graffiti* και ο ορισμός του όρου

Το πεδίο του *graffiti* είναι αρκετά ευρύ και παρουσιάζεται με πολλές μορφές και αναγνώσεις. Το ίδιο συμβαίνει και με την ίδια την ύπαρξή του, έχοντας περάσει από πολλά στάδια από την αρχή της ύπαρξής του ως πρακτική στον δημόσιο αστικό χώρο, μέχρι την αναγνώρισή του ως τέχνη και την εμφάνισή του σε μουσεία και gallerie, όπως θα αναφερθεί και σε παρακάτω υποκεφάλαια. Παρόλα αυτά το *graffiti* συνεχίζει μέχρι σήμερα να θεωρείται πολλές φορές ως πράξη “βανδαλισμού” και τα άτομα που το κάνουν να διώκονται από τον νόμο και τις αρχές.

Στην παρούσα εργασία τα *graffiti* χρησιμοποιούνται ως σήμανση «από τα κάτω» για την πλοήγηση στην πόλη, δηλαδή ένα είδος σήμανσης που δημιουργείται και ορίζεται υπό μη θεσμοθετημένους όρους, από ομάδες εκτός πλαισίου και όχι από τους φορείς της εξουσίας, ως μέσο έκφρασης και διατύπωσης της φωνής του λαού στον δημόσιο χώρο. Επίσης, η εργασία

⁸ «Ο πρίγκιπας», από το βιβλίο «Internationale Situationniste», 1979:115

εστιάζει στα πολιτικά - κοινωνικά *graffiti* και τα *graffiti* ως τέχνη - χωρίς εμπορικούς σκοπούς- για την ανάπτυξη και υποστήριξη των στόχων της εργασίας. Επίσης, θα ακολουθήσει μια καταγραφή, σε επόμενο κεφάλαιο, η οποία παρουσιάζει μια ποικιλία από παραδείγματα που βρέθηκαν σε διάφορα σημεία στην πόλη του Βόλου.

Το παρόν κεφάλαιο, το οποίο αποτελεί μέρος της βιβλιογραφικής ανάπτυξής της, γίνεται αναφορά σε πολλές μορφές των *graffiti*, την ετυμολογία την λέξης, την ορολογία που χρησιμοποιείται μεταξύ των *writers*, καθώς επίσης και γενικά ιστορικά στοιχεία που αφορούν την πρακτική του *graffiti*, ώστε να δημιουργηθεί μια όσο το δυνατόν σφαιρική άποψη για τον τομέα αυτόν, ο οποίος αποτελεί το υπό εξέταση μέσο σήμανσης στην πλοήγηση στην πόλη.

Αρχικά, κρίθηκε σκόπιμο να ξεκινήσει το υποκεφάλαιο αυτό με μια αναφορά στην ετυμολογία της λέξης *graffiti* και την πορεία της αναγνώρισης και χρήσης του όρου, ώστε να περιγραφεί τί σημαίνει η συγκεκριμένη διαδικασία. Σύμφωνα με τον Πάγκαλο, ο όρος *graffiti* είναι κάπως διφορούμενος και η σημασία του βρίσκεται υπό επαναπροσδιορισμό και αμφισβήτηση. Όπως αναφέρει ο ίδιος, «οι άνθρωποι που είχαν ξεκινήσει να ασχολούνται με το γράψιμο των ονομάτων τους στους τοίχους, ονόμαζαν την ασχολία τους και το υπό διαμόρφωση κίνημα *writing*, επειδή αυτό έκαναν ουσιαστικά στους τοίχους και σε κάθε επιφάνεια, έγραφαν» (Πάγκαλος, 2017: 17). Αναφέρει επίσης ο Πάγκαλος, πως ο όρος *graffiti* εισήχθη με ένα άρθρο των New York Times και με τον καιρό πολλοί *writers* τον οικειοποιήθηκαν και άλλοι τον αρνούνταν σαν όρο, όμως σε γενικές γραμμές ο όρος αποτελούσε μια «πιο επιστημονική ονομασία για τις πρακτικές γραφής σε δημόσιους χώρους, ο οποίος είχε χρησιμοποιηθεί από αρχαιολόγους, εθνολόγους, γλωσσολόγους, ανθρωπολόγους κ.τ.λ.» (Πάγκαλος, 2017: 17). Όπως αναφέρει και ο Snyder, οι *writers* αυτοαποκαλούν την πρακτική τους ως *writing*, ο όρος *Graffiti* έχει την έννοια του βανδαλισμού (Snyder, 2009: 28) και χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει την πρακτική των *writers* και την κουλτούρα τους, γράφοντας εκφράσεις (επιγραφές) σαρκαστικού περιεχομένου στους τοίχους των τουαλετών, επιθυμώντας να επηρεάσουν την κοινή γνώμη. Η λέξη εδώ παίρνει μια αρνητική χροιά.

Παρ' όλα αυτά ο όρος είχε υιοθετηθεί από κάποιους writers μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90, καθώς υπήρξε και αιτία διαφωνίας πολλών, ακόμη και μετά την αναγνώριση ότι πρόκειται για μια ετικέτα που είχαν αποδώσει εξωτερικοί παράγοντες όπως προαναφέρθηκε και πιο πάνω. Σύμφωνα με τον Snyder, «οι αναφορές των writers στην πρακτική με τους όρους *graff* ή *graffiti* μπορεί να σημαίνει τη συνειδητή επιλογή τους να ανακτήσουν την θετική έννοιά της» (Snyder, 2009: .28). Οι απόψεις δίστανται και για τον ρόλο που έχει το *graffiti* ως πρακτική στον δημόσιο χώρο, καθώς κάποιοι το βλέπουν πλέον⁹ ως μορφή τέχνης ή τρόπο έκφρασης και άλλοι το θεωρούν βανδαλισμό, γιατί στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται χωρίς την άδεια του αρμόδιου φορέα ή ιδιοκτήτη.

Όσον αφορά την ετυμολογική προέλευση της λέξης *graffiti*, ουσιαστικά αποτελεί τον πληθυντικό αριθμό της λέξης «*graffito*» και χρησιμοποιείται για να περιγράψει σχέδια ή επιγραφές που έχουν γίνει σε έναν τοίχο ή σε άλλη επιφάνεια χωρίς άδεια (συνήθως) και με σκοπό να είναι ορατά στον κόσμο (American Heritage Dictionary of the English Language). Προέρχεται από την Ιταλική λέξη «*graffiare*», που σημαίνει «*γρατζουνίζω ή χαράζω*», όρος ο οποίος έγινε γνωστός από το βιβλίο «*graffiti de Pompeii (Graffiti της Πομπηίας(1856))*» του Ιταλού αρχαιολόγου Raffaele Garrucci (Ganter. 2013). Επίσης, η λέξη *graffiti* συνδέεται ετυμολογικά με τη λαϊκή λατινική λέξη «*graphium*» που σημαίνει «*γραφίδα*» και με το ελληνικό «*γράφειν*» (American Heritage Dictionary of the English Language). Στην ελληνική γλώσσα η λέξη τονίζεται στην προπαραλήγουσα (γκράφιτι) ή στην λήγουσα (γκραφίτι) και σημαίνει «*τοιχογραφία ή ακιδόγραμμα*» (Βικιπαίδεια, 2019). Όπως αναφέρει ο εικαστικός καλλιτέχνης Χαράλαμπος Δαμαδήμος στο ντοκιμαντέρ «Κλεινόν Άστυ», οι writers ή «γκραφιτάδες» αποκαλούν την πρακτική ως «βάψιμο» και λένε «έχω τοίχο», «όχι έχω μια

⁹ γράφω πλέον γιατί στην αρχή της ύπαρξης του το *graffiti* δεν νοούνταν να έχει τον ρόλο της μορφής τέχνης, μιας και δεν γινόταν αποδεκτό ως πράξη

επιφάνεια για να την ζωγραφίσω»¹⁰ (Δανέζη, 2021). Στην παρούσα εργασία επιλέχθηκε να χρησιμοποιείται ο όρος *graffiti* με σκοπό την αναφορά στην πρακτική και ο όρος «writers» ή «*graffiti artists*» με σκοπό την αναφορά στους ανθρώπους που εκτελούν την πρακτική των *graffiti*.

Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη, όπως αναφέρεται στον Τηλιγάδη, το *graffiti* σημαίνει «τοιχογράφημα», δηλαδή σχέδια, ζωγραφικές αναπαραστάσεις, συνθήματα και γράμματα που δημιουργούνται με την χρήση σπρέι συνήθως σε τοίχους κτιρίων και ο ρόλος τους έχει τον χαρακτήρα είτε προσωπικής έκφρασης, είτε διαμαρτυρίας για κάποιο ζήτημα (πολιτικό-κοινωνικό) (Τηλιγάδης, 2024: 9). Ο Herbert Read περιγράφει την «τοιχογραφία» ως την «ζωγραφική που προορίζεται να καλύψει την επιφάνεια ενός τοίχου, συνήθως με την τεχνική της νωπογραφίας ή fresco ή έχει την μορφή πίνακα μόνιμης βάσης σε τοίχο. Η τοιχογραφία εκμεταλλεύεται τον επίπεδο χαρακτήρα του τοίχου και δημιουργεί την αίσθηση ενός νέου χώρου» (Read, 1986:342).

Περιγράφοντας με τους παραπάνω ορισμούς περισσότερο τεχνικά και αισθητικά τον ορισμό του *graffiti*, γίνεται κατανοητή η θέση του στις επιφάνειες κτιρίων - και όχι μόνο - στον δημόσιο χώρο. Ο σκοπός της πρακτικής των *graffiti* περιγράφεται σύμφωνα με το λεξικό της Britannica ως η «δημιουργία μια οπτικής επικοινωνίας, συνήθως παράνομης που εμπεριέχει τη σήμανση του δημόσιου χώρου από άτομα ή ομάδες χωρίς κάποια εξουσιοδότηση, με σκοπό να τραβήξουν την προσοχή του κόσμου, να ευαισθητοποιήσουν την κοινή γνώμη και να συγκινήσουν για κάποια κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Πολλές φορές βέβαια η πρακτική αυτή έχει και την εκφραστική μορφή τέχνης» (Decker, 2026). Όπως αναφέρει και ο Πάγκαλος, βασικά γνωρίσματα του *graffiti* είναι η «τέχνη» και ο «δημόσιος χώρος», αφού έχει χαρακτηριστικά εικαστικής γλώσσας και συμβαίνει με την εφαρμογή έργων στον δημόσιο

¹⁰ όπως αναφέρει ο εικαστικός καλλιτέχνης Χαράλαμπος Δαραδήμος, στην σειρά ντοκιμαντέρ «Κλεινόν Άστυ»: https://www.ertflix.gr/#/details/ERT_DS019294_E0

χώρο. Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτελούν και βασικά στοιχεία του τρόπου επικοινωνίας και της κουλτούρας που υπάρχει γύρω από την πρακτική των *graffiti* (Πάγκαλος, 2017: 8-9).

Σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη, όπως αναφέρεται στον Τηλιγάδη, το *graffiti* «αποτελεί ένα οπτικό σημάδι εντός των πόλεων και συμπεριλαμβάνει διάφορες μορφές, όπως τις εικονογραφημένες αναπαραστάσεις και μεταποιησείς διάσημων εικόνων¹¹, οι οποίες μπορεί να προέρχονται από ταινίες ή έργα τέχνης, ένα μοτίβο, μια επιγραφή, ένα σύνθημα ή τον συνδυασμό αυτών πάνω σε μια επιφάνεια, η οποία είναι εμφανής στον κόσμο» (Τηλιγάδης, 2024: 7). Η πρακτική αυτή σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη έχει τον ρόλο να μεταφέρει μηνύματα, αναζητώντας τον νοητό διάλογο με το κοινό, με σκοπό να θέσει προβληματισμούς για διάφορα ζητήματα και να ανατρέψει την κοινή γνώμη.

Σύμφωνα με τον Πάγκαλο, «*graffiti* μπορεί να θεωρηθεί οποιαδήποτε αναγραφή λέξης, φράσης, ονόματος, σκίτσου ή ζωγραφιάς στον δημόσιο χώρο από πολίτες χωρίς άδεια από τον ιδιοκτήτη ή άλλη αρχή» (Πάγκαλος, 2017, σ. 70). Αυτός ο ορισμός του τί είναι *graffiti* απαντάει περισσότερο στην προσέγγιση που υιοθετεί η παρούσα εργασία. Σε επόμενα υποκεφάλαια θα ειπωθούν περισσότερα σχετικά με τον ρόλο, την σημασία και τις μορφές των *graffiti*, καθώς και την πορεία αναγνώρισής τους ως πρακτική και ως τέχνη.

Κατά την διάρκεια της βιβλιογραφικής αυτής έρευνας παρατηρήθηκαν πολλές αντιθετικές αναφορές για την έννοια των *graffiti*, τον ορισμό τους και για το αν θεωρούνται *τέχνη* ή *βανδαλισμός*. Πολλοί αναφέρουν ότι τα *graffiti* δεν είναι τέχνη και χρησιμοποιούν τον όρο *street art* για να αναφερθούν σε ζωγραφιές στους τοίχους και καλλιτεχνικές εκφράσεις στον δημόσιο χώρο.

¹¹ η πρακτική αυτή της μεταποίησης διάσημων εικόνων, που χρησιμοποιούν οι *writers*, παραπέμπει στον όρο του «*détournement*» (μεταστροφή) που χρησιμοποιούσαν οι Καταστασιακοί μεταποιώντας ήδη υπάρχοντα έργα (comic, αφίσες, έργα τέχνης), με σκοπό να εκφράσουν την άποψή τους, να εκφράσουν την αντίδρασή τους προς τον ρόλο του θεάματος ή να εκφράσουν την ανατρεπτική τους στάση προς κάποιο ζήτημα

«Ο δρόμος και οι τοίχοι του -έστω και ως υποθετική ή υποσχόμενη ελευθερία- ίσως να είναι μια τύχη που θα έπρεπε να διεκδικήσουμε σοβαρότερα. Γιατί ο δρόμος μπορεί να θρέψει συλλογικότητες, να υπηρετήσει την ατομική τρέλα, να διασκεδάσει παρηγορώντας και να εκπαιδεύσει βασανίζοντας.

Ο δρόμος μπορεί να λειτουργήσει ως έμπρακτη απόδειξη της αυθόρμητης κι όχι προαποφασισμένης έκφρασης ή μπορεί να αναλάβει το ρίσκο μιας κουλτούρας στην αρένα.

Ο δρόμος είναι -και ανέκαθεν ήταν- ένα ρισκαδόρικο παιχνίδι, εκεί έγκειται η ωραιότητά του.

Ο δρόμος καίει και καίγεται.

Ο δρόμος θα μπορούσε να είναι η φυλακή της πιο περίεργης ελευθερίας.

Να λοιπόν τι προσφέρει η ακαδημία του δρόμου, οι τοίχοι και η τύχη της:

την επαιτεία ως υψηλή επικοινωνιακή στρατηγική, το θέαμα που αρχίζει από τις αφίσες, τα graffiti ή τις επιγραφές νεοι και φτάνει στο θέατρο του δρόμου».¹²

Μάνος Στεφανίδης

¹² Από το βιβλίο «στο δρόμο» του Κυριάκου Ιωσηφίδη, 2007: 242

3.2 Το ξεκίνημα του *graffiti* και η εξάπλωση του στην Ευρώπη και σε όλο τον κόσμο

Στην παρούσαν εργασία θα γίνει μια αναφορά από το ξεκίνημα του σύγχρονου *graffiti*, την δεκαετία του '60 στην Νέα Υόρκη. Η βιβλιογραφική αναζήτηση επιλέχθηκε να ξεκινήσει από το σημείο αυτό, διότι το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης έρευνας προσανατολίζεται προς την ύπαρξη των διάφορων γραφικών αυτών αναπαραστάσεων στον δημόσιο χώρο και όχι για την ανάδειξη της μνημειακής και ιστορικής του προέλευσης.

Όπως αναφέρει και ο Σταυρίδης¹³, σύμφωνα με τον Τηλιγάδη, «η γενεαλογία του *graffiti* πηγαίνει πολύ πίσω στον χρόνο φτάνοντας μέχρι τη ζωγραφική των σπηλαίων, η οποία αποτελεί μια προσέγγιση εύκολη να κατανοηθεί. Παρόλα αυτά, το *graffiti* αναδείχθηκε σε μια συγκεκριμένη εποχή ως τρόπος έκφρασης στους τοίχους των πόλεων, προϊόν μιας κοινωνικής και όχι μιας πανανθρώπινης ανάγκης, η οποία υπάρχει ακόμα» (Τηλιγάδης, 2024: 11).

Όσον αφορά λοιπόν το σύγχρονο *graffiti*, ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '60, στην Νέα Υόρκη, «την κατεξοχήν μητρόπολη», η οποία εκείνη την περίοδο βρισκόταν σε «αναβρασμό». Πόλη με εκατομμύρια κατοίκους, «πολυφυλετική και πολυεθνιστική», όπως αναφέρει ο Πάγκαλος, είχε να διαχειριστεί ζητήματα που αφορούσαν τις φυλετικές ανισότητες μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων και ιδιαίτερα των μειονοτήτων. Όπως επίσης και την ύπαρξη κοινωνικών εξεγέρσεων και κινητοποιήσεων από τον λαό, με φοιτητικές κινητοποιήσεις στα αστικά κέντρα, την βίαιη αστυνομική καταστολή και την κατάχρηση της εξουσίας, που έφταναν στην δολοφονία πολιτών, φοιτητών και παιδιών (Πάγκαλος, 2017: 25).

¹³ απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ «Κλεινόν Άστυ (Ε1: Τοιχογραφίες)», σε σκηνοθεσία της Μαρίας Δανέζη, το οποίο προβλήθηκε στην ΕΡΤ το 2019

Παράλληλα η λευκή νεολαία έδινε αγώνες για την ανατροπή κάθε αξίας, που αφορούσε την θρησκεία, την οικογένεια, την πολιτική της χώρας (π.χ. πόλεμος στο Βιετνάμ), την ηθική και θέματα που αφορούσαν την καθημερινή ζωή. Το φαινόμενο αυτό του γενικότερου αναβρασμού (κοινωνικού - φυλλετικού - πολιτικού) δεν περιορίζεται μόνο στην Αμερική αλλά εξαπλώνεται και στην Ευρώπη, όπου μαθητές, φοιτητές και εργάτες κατεβαίνουν στους δρόμους για να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους, να εναντιωθούν στην εκάστοτε πολιτική και κοινωνική κατάσταση και να εναντιωθούν στα φασιστικά καθεστώτα που επικρατούσαν και να διεκδικήσουν την χειραφέτηση των ζωών τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των εξεγέρσεων αυτών είναι οι κινητοποιήσεις τον Μάη του '68 στο Παρίσι.

Παράλληλα, την ίδια περίοδο όπως αναφέρει ο Πάγκαλος (Πάγκαλος, 2017: 25), η Νέα Υόρκη βρισκόταν σε μια γενικευμένη παρακμή, η οποία συνοδευόταν με την οριακή οικονομική κρίση, μετά από οικονομικά ανοίγματα των φορέων της εξουσίας για ανολοκλήρωτες αστικές αναπλάσεις που κατέληξαν το κράτος στο «χείλος της χρεοκοπίας». Το αποτέλεσμα ήταν πολλά σημεία της πόλης να είναι παρατημένα και παραμελημένα, χωρίς να υπάρχει καμία ενδυνάμωση των κοινωνικών φορέων, οι οποίοι ήταν απαραίτητη εκείνη την περίοδο, λόγω της άφιξης πολλών μεταναστών από κράτη που πλήττονταν από φασιστικά και ολοκληρωτικά καθεστώτα (π.χ. Καραϊβική και Πουέρτο Ρίκο). Παράλληλα, την ίδια περίοδο, το κέντρο της πόλης αναδιαμορφωνόταν, με την κατασκευή πολυτελών κτιρίων για να στεγάσουν εταιρείες, όπως συμβαίνει στα κοσμοπολίτικα κέντρα, με σκοπό τον εκσυγχρονισμό και εξευγενισμό¹⁴ τους (Χρυσοβιτσάνου, Παλαιολόγου, 2023: 370). Σκοπός των πράξεων αυτών ήταν η αλλαγή της εικόνας της πόλης σε πιο σύγχρονη και αρεστή. Επίσης, στόχος της πολιτικής αυτής ήταν η ανακατανομή των κατοίκων ανά περιοχές ανάλογα με το τί συνέφερε περισσότερο την

¹⁴ *gentrification*: σύγχρονη έννοια του φαινομένου του εξευγενισμού συγκεκριμένων περιοχών των πόλεων, με σκοπό την αναδιαμόρφωση υποβαθμισμένων περιοχών και την εκδίωξη των πληθυσμών που διαμένουν σε αυτές, με την εκτίναξη των ενοικίων στα ύψη, την ύπαρξη εμπορικών καταστημάτων που προκαλούν ηχορύπανση στην περιοχή και όχι μόνο.

εικόνα της υποτιθέμενης αυτής ανάπτυξης. Επίσης, είχε ως αποτέλεσμα τον διωγμό κυρίως των Αφροαμερικάνων και Λατινοαμερικάνων από τις εστίες τους, με αποτέλεσμα να στοιβάζονται στις περιοχές όπου οι συνθήκες που επικρατούσαν δεν ήταν καθόλου καλές. Την ίδια περίοδο, οι λευκοί - ευκατάστατοι μετακινούνταν στα προάστια - όπου θα έβρισκαν τις κατάλληλες συνθήκες για να ζήσουν μια «ήρεμη και μεσοαστική ζωή». Σε πολλές φορές οι άνθρωποι είχαν καταλήξει να μην έχουν δουλειά, κατάλληλες εγκαταστάσεις κατοίκησης και φυσικά καμία κοινωνική φροντίδα, αφού οι αρχές αδιαφορούσαν για αυτούς και το μόνο που τους ενδιέφερε ήταν τα κέρδη τους. Οι πολιτικές αυτές της απαξίωσης που εφαρμόζονταν, είχαν σκοπό την κατάληξη της ζωής των ανθρώπων στην πλήρη εξαθλίωση, με στόχο να τους αναγκάσουν να φύγουν από την χώρα.

Όμως, τελικά όλες αυτές οι συνθήκες όχι μόνο δεν έδωξαν τον κόσμο που τις βίωνε από την χώρα, αλλά οδήγησε στην δημιουργία *γκέτο* (π.χ. Μπρονξ) και την γενικότερη οργάνωση για αντίσταση και αντίδραση απέναντι στο κράτος που τους έβλεπε ως εχθρούς. Δημιουργήθηκαν συλλογικότητες και ομάδες που δρούσαν στην πόλη (π.χ. Μαύροι Πάνθηρες στο Χάρλεμ) και υποστήριζαν τους ανθρώπους που βίωναν καθημερινά τον ρατσισμό και την κοινωνική απομόνωση. Επίσης, διοργάνωναν κινήσεις διαμαρτυρίας ως απάντηση στις δολοφονίες του Malcolm X, του Martin Luther King και παιδιών Αφροαμερικανών από την κρατική αστυνομία (Πάγκαλος, 2017: 26-27).

Την περίοδο αυτή ευδοκίμησε και το *graffiti*, από διάφορες ομάδες, τα λεγόμενα *crew*¹⁵, στους δρόμους της Νέας Υόρκης και σε άλλα αστικά κέντρα, όπως αναφέρεται στην Χρυσοβιτσάνου και την Παλαιολόγου, «τα άτομα που ασχολούνταν, είχαν αρχίσει να αυτοπροσδιορίζονται με διάφορα ονόματα είτε ψευδώνυμα. Τα έγραφαν στις καθαρές επιφάνειες των τοίχων των

¹⁵ *Crew*: ένα σύνολο από writers οι οποίοι βάφουν μαζί και εκτός από ένα κοινό tag που έχουν, έχουν και ένα ξεχωριστό ακρωνύμιο το οποίο δηλώνει αυτή τους τη σχέση την ομάδα στην οποία ανήκουν. (*graffiti terminology* - Η ορολογία στο *graffiti*)

νεόδμητων κτιρίων, όπως και σε επιφάνειες των ερειπίων των παρατημένων περιοχών. Επίσης, πολύ συχνή ήταν η δημιουργία *graffiti* με την αναγραφή των υπογραφών των writers στα βαγόνια των τρένων καθώς και του μετρό, το οποίο ήταν παραμελημένο, πεπαλαιωμένο και με προβληματική λειτουργία χωρίς να γίνεται κάποια συντήρηση και με υψηλό αριθμό κρουσμάτων βίας και εγκληματικότητας στην περιοχή» (Πάγκαλος, 2017: 27).

Μέσω της πρακτικής του *graffiti*, οι *writers*¹⁶ κατήγγειλαν διάφορα κοινωνικοπολιτικά συμβάντα και δημιουργούσαν έναν τρόπο έκφρασης στους δρόμους της πόλης, με σκοπό να αφήσουν το στίγμα τους και να δηλώσουν το «Είμαι εδώ». Σημαντικό παράδειγμα είναι ο Μάης του '68, όπου τα συνθήματα στους τοίχους κατέκλυσαν την πόλη του Παρισιού, με σκοπό να εκφραστεί η ανάγκη των ανθρώπων για επανάσταση, ανατροπή του πολιτικού συστήματος και της υπάρχουσας κοινωνικής κατάστασης (Χρυσοβιτσάνου, Παλαιολόγου, 2023).

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι έντονη υπήρξε η επιρροή των Καταστασιακών ιδεών στα γεγονότα του Μάη του '68, με πολλά από τις φράσεις τους να γίνουν slogan και να γραφτούν στους τοίχους όπως το «Κάτω από τα πεζοδρόμια υπάρχουν παραλίες» και το «Απαγορεύεται να απαγορεύεται» (Εικόνα 6) (Βικιπαίδεια, Καταστασιακή Διεθνής). Αρχικά τα *graffiti* που γινόντουσαν, αποτελούνταν μόνο από γράμματα (π.χ. υπογραφές ονομάτων και εκφράσεις), δημιουργώντας διάφορες τεχνικές¹⁷ με τις οποίες απεικόνιζαν τα

¹⁶ *Writer*: (Ο όρος χρησιμοποιούνταν κυρίως την πρώτη περίοδο, όπως προαναφέρθηκε πιο πάνω). Είναι αυτός που κάνει *graffiti* και δεν εννοείται μια συγκεκριμένη ατομικότητα, αλλά το σύνολο των υποκειμένων που ασχολούνται, ανεξαρτήτως μέρους και κοινωνικού υπόβαθρου. Στην πλειονότητά τους οι writers είναι άντρες, αλλά η παρουσία των γυναικών στο χώρο του *graffiti* ήταν πάντα παρούσα και σημαντική (Πάγκαλος, 2017: 9).

¹⁷ Οι διάφορες έννοιες που χρησιμοποιούνταν για τις τεχνικές και τους τρόπους που “βάφανε” οι writers:

Lettering: η χρήση γραμμάτων και γραμματοσειρών (Art Crimes.The Words: A *graffiti* Glossary).



**Εικόνα 6 Φωτογραφία από *graffiti* της φράσης
“Απαγορεύεται να απαγορεύεται” των
Καταστασιακών**

Piece: συντόμευση της λέξης *masterpiece*. Αναφέρονται στη δημιουργία γραμμάτων ή tags σε μεγαλύτερη κλίμακα και προέκυψε από πειραματισμούς με βαλβίδες από spray, όπως για παράδειγμα ο Superkool 223 (ο οποίος εφηύρε τα *pieces* (1972)) χρησιμοποιούσε spray καθαριστικών φούρνων, ώστε να πετύχει παχύτερη γραμμή από τα συνηθισμένα *spray* και μετά έβαζε περίγραμμα στα γράμματα με άλλο χρώμα. Έτσι, με την τεχνική αυτή δημιουργήθηκε ένα νέο αποτέλεσμα για το έως τότε writing - μια μεγαλύτερη γραφή που ξέφευγε από τις έως τότε μικρές γραφές υπογραφής. Στη συνέχεια αυτός ο τρόπος γραφής των υπογραφών εξελίχθηκε με την προσθήκη νέων στοιχείων, όπως: την χρήση φόντου με σύννεφα, φλόγες ή διάφορα μοτίβα και την χρήση άλλων διακοσμητικών στοιχείων όπως περιγράμματα *λάμπεις* και *γυαλάδες* στα γράμματα, ώστε να προσφέρουν πιο εικαστικό αποτέλεσμα και να ενισχύσουν τις εκφραστικές δυνατότητες (Πάγκαλος, 2017: 31).

getting up: όταν η γραφή του κάθε ονόματος είναι συνεχής από έναν writer και είχε τόσο στην αρχή του *graffiti*, όσο και στη συνέχεια του, εξέχουσα σημασία. (Πάγκαλος, 2017: 29)

Throw-up/throwie (1974): ήταν πάλι ένας τρόπος γραφής όπως τα *pieces* και τα *whole cars*, όμως με πολύ λιγότερη σχεδιαστική προσπάθεια αλλά καλύπτοντας πολύ μεγαλύτερες επιφάνειες. Παράδειγμα writer της τεχνικής αυτής είναι ο In, ο οποίος χρησιμοποιούσε δύο χρώματα και γέμιζε αραιά τα γράμματα ώστε να προλάβει να καλύψει όλη την επιφάνεια των γραμμάτων στα βαγόνια του Μετρό. (Πάγκαλος, 2017: 33)

Whole cars ή *concept whole cars*: αποτελεί μια τάση της περιόδου από όταν πρωτοεμφανίστηκε το *graffiti* κατά την οποία καλύπτονται ολόκληρες οι επιφάνειες στις οποίες έγραφαν οι writers, όπως ολόκληρα βαγόνια τρένων. (Πάγκαλος, 2017: 32)

γράμματα των υπογραφών τους. Στη συνέχεια άρχισε να γίνεται και η προσθήκη εικόνων, συμβόλων και ζωγραφιών τα λεγόμενα *Characters*¹⁸.

Σημαντικό να αναφερθεί στο σημείο αυτό είναι ότι οι άνθρωποι είχαν το γράψιμο στους τοίχους ως «εργαλείο» αντίδρασης προς την εκάστοτε συνθήκη της κοινωνίας, ως τρόπο έκφρασης και απελευθέρωσης, καθώς και ανατροπής και επανοικειοποίησης του δημόσιου αστικού χώρου, ο οποίος τους έπνιγε. Την περίοδο εκείνη η Αμερική είχε αρχίσει να αναπτύσσεται, όπως προαναφέρθηκε, ενώ η ύπαρξη των εμπορικών διαφημίσεων και οι τρόποι ανάδειξη των επιχειρήσεων είχαν αρχίσει να εμφανίζονται σε πολλά σημεία των πόλεων, με αποτέλεσμα να κατακλύζουν τους ανθρώπους με διαφημίσεις και ένα καταναλωτικό πρότυπο ζωής. Για την περιγραφή της κατάστασης που επικρατούσε εκείνο το διάστημα, δίνεται ένα παράδειγμα, σύμφωνα με την Χρυσοβιτσάνου και την Παλαιολόγου, για τις εμπορικές φωτεινές επιγραφές με νέον, τις αφίσες και τις διαφημίσεις των εμπορικών καταστημάτων που είχαν αρχίσει να κατακλύζουν στα τέλη της δεκαετίας του '60 τα αστικά κέντρα, όπως αυτό της Νέας Υόρκης, επιδεικνύοντας την ανάπτυξή τους. Οι σημάνσεις αυτές γίνονται αντιληπτές από τους *writers* της εποχής, οι οποίοι κατανοούν πλήρως την απήχηση που έχει αυτός ο τρόπος προβολής στον κόσμο και τον υιοθετούν και αυτοί, γράφοντας την δική τους υπογραφή στους τοίχους της πόλης. Με την πρακτική αυτή λοιπόν, οι *writers* εκφράζουν την αμφισβήτηση που έχουν προς την οργάνωση του μητροπολιτικού κέντρου και την αντίδρασή τους προς την αισθητική που κυριαρχεί μέσα από τα μηνύματά τους» (Χρυσοβιτσάνου, Παλαιολόγου, 2023: 371).

¹⁸ *Character*: ήταν φιγούρες ή πρόσωπα που προέρχονταν από τα *comics* που υπήρχαν στις εφημερίδες (π.χ. Spiderman, φιγούρες του Disney, Ροζ Πάνθηρας κ.τ.λ.), καθώς δημιουργούσαν και δικές τους φιγούρες ή μεταπιούσαν τις ήδη υπάρχουσες και σε κάποιες περιπτώσεις επιχειρούσαν να κάνουν αυτοπροσωπογραφίες. (Πάγκαλος, 2017, σ. 35) Πολλές φορές αντικαθιστά την υπογραφή του *writer* ή απλά την συνοδεύει, κάποιες άλλες φορές τα σχέδια μπορεί να ενσωματώνονται μέσα στις υπογραφές (π.χ. ο Stay High 149). (Art Crimes. The Words: A *graffiti* Glossary)

Όπως σχολιάζει και ο Banksy, «αυτοί που ρυπαίνουν στα αλήθεια τις γειτονιές μας είναι οι διαφημιστικές εταιρείες που μουτζουρώνουν κτίρια και λεωφορεία με τα τεράστια σλόγκαν τους, προσπαθώντας να μας κάνουν να νιώθουμε ανεπαρκείς αν δεν αγοράσουμε τα προϊόντα τους [...] Εκείνοι ξεκίνησαν τον πόλεμο και οι τοίχοι είναι το όπλο που διαλέξαμε για την αντεπίθεσή μας» (Banksy, 2006: 8).

Η πρακτική αυτή των *graffiti* είχε ήδη εκείνη την περίοδο εξαπλωθεί σε πολλές περιοχές της Αμερικής, όπως στη Φιλαδέλφεια, στο Ντητρόιτ, στο Μπρονξ, στο Μανχάταν, στο Μπρούκλιν και σε άλλα μέρη, μέσα από τις γραφές των μαθητών - φοιτητών, παιδιών, των Hobos (αστέγων), των ταξιδιωτών, εξερευνητών, κυνηγών και βοσκών. Όμως το φαινόμενο της Νέα Υόρκης ήταν πολύ μεγάλο (Πάγκαλος, 2017: 28).

Σύμφωνα με τον Πάγκαλο, στην αρχή «οι *writers* ήταν κυρίως Αφροαμερικάνοι και Ισπανόφωνοι που προέρχονταν από τις περιοχές των γκέτο, ενώ αργότερα πολλοί περισσότεροι λευκοί άρχισαν να μπαίνουν στο «παιχνίδι». Συνήθως οι *writers* ξεκινούσαν από παιδιά και τα πρώτα χρόνια οι ηλικίες κυμαίνονταν από 9 έως 16» (Πάγκαλος, 2017). Αναφέρει επίσης ο Πάγκαλος ότι, «το *writing* από την αρχή είχε ξεκινήσει να έχει την δική του γλώσσα, τους δικούς του κώδικες και να είναι ένα παιχνίδι που συνέχεια εμπλουτιζόταν και εξελισσόταν και το οποίο χωρούσε όλα τα παιδιά της πόλης, με βασικό στοιχείο την βίωση της περιπέτειας μέσα από την περιπλάνηση σε αυτήν» (Πάγκαλος, 2017: 30). Στην συνολική εικόνα της εμφάνισης των *graffiti*, υπήρχε ένας ενθουσιασμός με την ενασχόληση, που εξαπλωνόταν όλο και περισσότερο σε τοίχους και βαγόνια τρένων. Σημαντικές ήταν και οι σχέσεις που αναπτύσσονταν μεταξύ των ατόμων, των *writers*, που ασχολούνταν με το *graffiti*, οι οποίοι είχαν φιλικές σχέσεις μεταξύ τους, υπερβαίνοντας κάθε φυλετική, εθνοτική, θρησκευτική διαφορά. Σύμφωνα με τον Πάγκαλο, αυτή η πολύ καλή σχέση μεταξύ τους ήταν που

δημιουργούσε μια «κουλτούρα»¹⁹ γύρω από το *graffiti*. Η κουλτούρα αυτή, χαρακτηρίζονταν από την αλληλεγγύη και την υποστήριξη που υπήρχε ανάμεσα στις ομάδες των ανθρώπων, οι οποίοι είχαν μια κοινή ασχολία, το να «βάφουν τους τοίχους της πόλης» και η οποία τους «έδενε» μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να δημιουργούν μια δυνατή κοινότητα.

Επίσης, οι writers πίστευαν από την αρχή ότι αυτό που κάνουν είναι κάτι πολύ σπουδαίο, ανεξαρτήτως που κάποιοι το ονόμαζαν βανδαλισμό, οι ίδιοι το θεωρούσαν πολύ σημαντικό, γιατί μέσω αυτού εκφραζόντουσαν και εκτονωνόντουσαν από την κοινωνική καταπίεση. Με την πάροδο του χρόνου, άρχισε να υπάρχει υποστήριξη και ενδιαφέρον και από πολλούς ανθρώπους, μεγαλύτερων ηλικιών, οι οποίοι κατάλαβαν μια έντονη εκφραστικότητα σε αυτή την πρακτική. Οι άνθρωποι αυτοί προέρχονταν από χώρους των τεχνών, των γραμμάτων, της δημοσιογραφίας και γενικά άνθρωποι που είχαν ενδιαφέρον για τα *graffiti*, με αποτέλεσμα, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, να φτιάχνουν ταινίες, να γράφουν άρθρα και βιβλία, με σκοπό τελικά να κινήσουν το ενδιαφέρον και άλλων ανθρώπων να ασχοληθούν με την νέα αυτή πρακτική στον δημόσιο χώρο (Πάγκαλος, 2017: 50).

¹⁹μέσα στην κουλτούρα των writers δημιουργούνταν και διάφοροι διαχωρισμοί, ανάλογα με την εμπειρία κάποιου στο writing ή με το ταλέντο του και τα αποτελέσματά του. Έτσι χαρακτηρίζονταν ως:

Toys: είναι ένας υποτιμητικός όρος, ο οποίος χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι κάποιος βρίσκεται στο κατώτερο επίπεδο αποδοχής ανάμεσα στους writers. Αναφέρεται σε αυτούς που δεν γνωρίζουν για την ιστορία του *graffiti* και τους κανόνες του. Επίσης, ο τρόπος που βάφουν τα συγκεκριμένα άτομα δείχνει την απειρία τους και συχνά την πρόσφατη ενασχόλησή τους με το αντικείμενο. (*graffiti terminology* - Η ορολογία στο *graffiti*)

King/Head: χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι κάποιος βρίσκεται στο ανώτερο επίπεδο αποδοχής ανάμεσα στους writers, ο οποίος μπορεί να έχει κερδίσει τον τίτλο «style kings» (βασιλιάδες του στυλ). Σε αυτούς συγκαταλέγονται αυτοί που έχουν επιδείξει διαχρονική συνέπεια στην ενασχόλησή τους με το *graffiti* και ο τρόπος που βάφουν και χρησιμοποιούν τα spray ξεχωρίζει για την δεξιοτεχνία και την τεχνική. Αυτά τα άτομα είναι συνήθως αποδεκτά από όλους τους υπόλοιπους και καταλαμβάνουν το σεβασμό. (*graffiti terminology* - Η ορολογία στο *graffiti*)

Ένας από τους πιο γνωστούς *writer* της εποχής εκείνης ήταν ο Taki 183 (Εικόνα 8), ο οποίος τράβηξε τα βλέμματα των ανθρώπων και γέννησε την περιέργεια του «Ποιός είναι αυτός;», λόγω της πληθώρας των υπογραφών τους στην πόλη και σε ευρεία έκταση (Darladanis, 2015). Το καλοκαίρι του 1971 έγινε πολύ γνωστός, διότι τράβηξε την προσοχή ενός δημοσιογράφου,



Εικόνα 7 Φωτογραφία του Taki 183, Ανακτήθηκε από:
<https://tonyface.blogspot.com/2018/02/i-primi-tag.htm>

ο οποίος έγραψε για αυτόν ένα άρθρο στην New York Times (Εικόνα 7) και τον χαρακτήρισε ως «σύγχρονο λαϊκό ήρωα» (Taki183.gr).

Ο Taki 183 (Εικόνα 9) ήταν ένας νεαρός άνδρας ελληνικής καταγωγής που ζούσε με την οικογένειά του στην Αμερική, τον λέγανε Δημήτρη (Demetrius) και έμενε στην 183^η Οδό στην Ουάσιγκτον Χάιτς στο βόρειο Μανχάταν (Taki183.gr). Με βάση το όνομά του και τον αριθμό



Εικόνα 8 Φωτογραφία του άρθρου των New York Times για τον Taki183. Ανακτήθηκε από:<https://www.taki183.net/>

της διεύθυνσης στην οποία έμενε, δημιουργήθηκε και το ψευδώνυμό του. Συγκεκριμένα, «το καλοκαίρι του 1969 ένας φίλος του τον ενημέρωσε ότι στο Inwood κάποιος έγραφε στους



Εικόνα 9 Διάφορες φωτογραφίες με το *tag* του Taki 183, τραβηγμένες από τους:
(ξεκινώντας από αριστερά πάνω) Smith, Coco 144, Άγνωστος, Allie Marsiello).
Ανακτήθηκαν από: <https://www.taki183.net/>

τοίχους το όνομά του και τον αριθμό της οδού του JULIO 204 (Εικόνα 10), του Taki του φάνηκε πολύ ωραίο και έτσι ξεκίνησε να γράφει και αυτός το υποκοριστικό του ονόματός του και τον αριθμό της οδού του» (Taki183.gr). Την πρακτική αυτή είχαν ξεκινήσει να κάνουν και πολλοί άλλοι νέοι την εποχή εκείνη, δηλαδή να γράφουν τα ονόματά τους στους τοίχους, κάνοντας *tags*²⁰.

²⁰ *Tag*: είναι η υπογραφή ενός writer ή ενός crew με σπρέι σε έναν τοίχο. Όταν το tag συνοδεύει ένα *graffiti* η υπογραφή είναι μικρή και βρίσκεται πάνω στη ζωγραφιά ή στο κάτω μέρος. Ενώ το λεγόμενο “tagging” είναι όταν η μια υπογραφή πατάει πάνω σε άλλες. (Snyder, 2009) Η ποσότητα των υπογραφών ήταν απαραίτητη και

Ο ίδιος στην συνέντευξη που έδωσε στο κανάλι FCS στο Youtube, λέει «πως κανένας δεν καταλάβαινε τι έγραφε, νομίζανε τί ήταν; καμιά συμμορία; κάτι θα γίνει; μόνο οι Έλληνες το καταλάβαιναν» (Darladanis, 2015), επειδή ήξεραν πως Τάκης είναι το υποκοριστικό του ονόματός Δημήτρης. Επίσης,



Εικόνα 10 Φωτογραφία του JULIO 204, Πηγή:
<https://www.disagian.it/la-tag-julio-204-perche-e-importante/>

στην συνέντευξη αυτή αναφέρει ότι «η περιοχή στην οποία έγραφε ήταν σαν το Κολωνάκι ή το Ψυχικό» (Darladanis, 2015), δηλαδή ακριβή και πολυσύχναστη περιοχή που σύχναζαν πολλοί που όπως λέει ο ίδιος «είχαν *influence* και γράφανε στα περιοδικά» (Darladanis, 2015). Επίσης, ο Taki τονίζει το γεγονός του πόσο σημαντική ήταν η παρέα που κάνανε οι writers μεταξύ τους και πως αυτό είναι που τους έχει μείνει πιο πολύ από την όλη δραστηριότητά τους. Η έμφαση στην σχέση που είχαν οι *writers* μεταξύ τους προαναφέρθηκε και παρά πάνω, η οποία αποτελούσε βασικό στοιχείο της μεταξύ τους σχέσης και ταυτόχρονα της δημιουργίας μιας «κοινότητας» (Darladanis, 2015).

μια από τις βασικές απαιτήσεις και επιδιώξεις στο *graffiti*. Σημαντικό ήταν ότι οι υπογραφές μεταφέρθηκαν και σε τρένα και οι γραφές αυτές ταξίδευαν και διέσχιζαν όλη την πόλη, φτάνοντας σε κάθε άκρη της και έτσι τις έβλεπε ο κόσμος και γινόντουσαν γνωστές. (Πάγκαλος, 2017: 29).

Ο Taki 183 γράφει σε ευρεία κλίμακα στην πόλη, (Εικόνα 8) κάνοντας όπως λένε οι writers μεταξύ «τους, κάνει *all city*»²¹, λόγω και της δουλειάς που έκανε, μεταφέροντας πακέτα για ένα μαγαζί, ώστε να βγάζει χρήματα, οπότε γυρνούσε πολύ στους δρόμους της πόλης, διασχίζοντας καθημερινά πολλές γειτονιές και αυτό τον βοήθησε στο να γράφει σε πολλά και διαφορετικά σημεία (The history of graffiti/Η ιστορία του graffiti). Έτσι διαδόθηκε πολύ η υπογραφή του, σε όλες τις γειτονιές της πόλης, αλλά η ταυτότητα του παρέμεινε κρυφή, όπως και των περισσότερων writers, με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε η εικόνα του *μύθου* γύρω από τις υπογραφές τους. Εκτός από κάποιους που στη συνέχεια έγιναν γνωστοί και άρχισαν να πουλάνε τις ζωγραφιές τους και να βγάζουν χρήματα από αυτό (π.χ. ο Futura 2000 (Εικόνα 14) , όπως και οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το graffiti, Keith Haring και Jean-Michel Basquiat) (Darladanis, 2015).



Εικόνα 12 “Cornbread” 1967, Ανακτήθηκε
από:
<https://tumblr.austinkleon.com/post/527868958>
0



Εικόνα 11 Graffiti “Stay high” 1973.
Ανακτήθηκε
από: <https://www.wikiart.org/en/stay-high-149/tag-1973>

²¹ *All city*: ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει το εύρος της δραστηριότητας ενός writer ή ενός crew μέσα στην πόλη, δηλαδή αν έχουν βάλει σε όλη την πόλη στο μέρος που βρίσκονται (π.χ. σε όλες τις γραμμές του υπόγειου σιδηρόδρομου). (graffiti terminology - Η ορολογία στο graffiti)

Άλλοι γνωστοί writers της εποχής ήταν ο Stay High 149 (Εικόνα 12), ο γνωστός για τα *bubble letters* Lonny Wood, με το όνομα Phase 2 (Εικόνα 13). Επίσης, πολύ γνωστός στην Φιλαδέλφεια ήταν ο 12χρονός Darryl McCray, γνωστός με το όνομα Cornbread (Εικόνα 11), διότι του άρεσε πολύ να τρώει καλαμποκόψωμο και άλλοι πολλοί που άφηναν το σημάδι τους στους τοίχους των πόλεων της Αμερικής εκείνες τις δεκαετίες (Ζερδέλη).



Εικόνα 13 “Phase 2”, Ανακτήθηκε από:
<https://www.throwup.it/en/graffiti/graffiti-news/phase-2-rest-in-paint/>

Ο Πάγκαλος αναφέρει ότι στην Ευρώπη και σε άλλα μέρη στον κόσμο τα *graffiti* διαδόθηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του ‘80 Αυτή η μεταφορά των *graffiti* έξω από τα όρια της Αμερικής οφείλεται κυρίως στην προώθησή τους μέσω των ταινιών και των βιβλίων με θέμα το *graffiti* και της μουσικής - κουλτούρας του *hip hop*. Η επιρροή ήταν τόσο μεγάλη μέσω των τηλεοπτικών καναλιών, τα οποία πρόβαλαν πολύ τις σχετικές ταινίες, με σκοπό να ξεκινήσουν την αμέσως επόμενη μέρα τα παιδιά και οι έφηβοι να γράφουν στους τοίχους της πόλης υπογραφές αντίστοιχες με το στυλ της Νέας Υόρκης (Πάγκαλος, 2017). Εξίσου εντυπωσιακή ήταν και η εικόνα των βαμμένων τοίχων της πόλης, ως πρωτόγνωρο φαινόμενο, για τους περαστικούς. Η εμφάνιση των *graffiti* στις πόλεις δημιουργούσε ερωτήματα για το ποιοί τα κάνουν; τί είναι; πως τα κάνουν; Σε αυτή την περίπτωση οι ταινίες και τα βιβλία που είχαν



Εικόνα 14 “Futura 2000 graffiti”, Πηγή:
<https://www.wikiart.org/en/futura-2000/piece>

κυκλοφορήσει βοηθούσαν για την ενημέρωση του κοινού που δεν γνώριζε πληροφορίες σχετικά με τα *graffiti*. Επίσης, το ενδιαφέρον των γκαλερί για τα *graffiti* και την δημιουργία εκθέσεων, ξεκίνησε την δεκαετία του ‘80, με την επανεμφάνιση της δυνατότητας να μεταφέρουν την πρακτική τους και σε άλλους χώρους και με άλλα μέσα. Μέχρι τότε το μόνο παράδειγμα μιας οργανωμένης ομάδας που έκαναν εκθέσεις, με σκοπό την προώθηση των *graffiti* ως τέχνη, ήταν οι UGA²² (Πάγκαλος, 2017: 50). Σημαντικό στοιχείο σε αυτή την δυνατότητα που δινόταν μέσω των γκαλερί, ήταν ότι βοηθούσε τους *writers* να δείξουν τις ικανότητές τους και να αναγνωριστεί το *graffiti* ως τέχνη, που μέχρι τότε η θέση του και η σημασία του ήταν αρκετά αμφιλεγόμενη από πολλούς, θεωρώντας το βανδαλισμό και όχι τέχνη, λόγω της παρανομίας της πράξης τους στα τρένα και σε τοίχους ιδιοκτητών κτιρίων. Οι εκθέσεις αυτές γινόντουσαν σε μικρές γκαλερί, σε διάφορους πειραματικούς χώρους, σε εκδηλώσεις σε εγκαταλελειμμένους χώρους και σε άλλα μέρη που διοργανώνονταν

²² UGA: United *graffiti* Artists, ήταν μια κολεκτίβα καλλιτεχνών *graffiti*, η οποία έκανε εκθέσεις στο Razor Gallery στο Soho στην New York και ήταν η πρώτη gallery που έκανε έκθεση με *graffiti* από *writers*(1973). (STRAAT museum, History of *graffiti* and street art: the 1960s and the 1970s, Ανακτήθηκε από: https://www.straatmuseum.com/en/about-straat/history-of-graffiti-and-street-art-the-1960s-and-the-1970s?utm_source=chatgpt.com)

εκδηλώσεις σχετικά με τα *graffiti* και από τους ίδιους τους *writers*. Υπήρχαν βέβαια και οι περιπτώσεις, όπου πολλοί *writers* ακολούθησαν άλλους δρόμους, με την συμμετοχή σε εκθέσεις που διοργάνωσαν μεγάλες και διάσημες γκαλερί με σκοπό να πουλήσουν τα έργα τους και να γίνουν αρκετά γνωστοί, βγάζοντας χρήματα μέσω αυτού (Πάγκαλος, 2017: 51). Αν και οι εκθέσεις αυτές δεν κρατησαν πολύ καιρό το διάστημα εκείνο, η μετέπειτα συνέχεια τους δημιουργεί συζητήσεις γύρω από το τί θεωρείται *graffiti*; Το *graffiti* είναι τέχνη ή βανδαλισμός; Στη συνέχεια, άρχισαν να υπάρχουν και άλλες έννοιες όπως η *street art* και η *urban art*, οι οποίες προσεγγίζουν την επεξήγηση πρακτικών έκφρασης στον δημόσιο χώρο, στις οποίες το *graffiti* είναι αμφιλεγόμενο αν εντάσσεται, ανάλογα με την αναγνώρισή του ως τέχνη ή όχι, όπως θα αναπτυχθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι το *graffiti* που ξεκίνησε στην Νέα Υόρκη αποτελούνταν κυρίως από υπογραφές των *writers* δημιουργημένες με *spray*, που συμβόλιζαν το «Είμαι εδώ» και η πράξη αυτή της αναγραφής των ονομάτων αποτελεί την πρώτη μορφή *graffiti*. Στην πορεία οι υπογραφές αυτές εξελίχθηκαν με διάφορες τεχνικές γραφής στα γράμματα, δημιουργώντας το λεγόμενο «*Styling*». Από εκεί και πέρα και με την εξάπλωσή του στην Ευρώπη, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, το *graffiti* απέκτησε και άλλες μορφές, όπως είναι το πολιτικό *graffiti*, τα *stencil*, η επικόλληση αφισών στους τοίχους και οι ζωγραφίες (μεγάλες τοιχογραφίες) με τη χρήση και πινέλου εκτός από *spray*, τα οποία τελευταία εντάσσονται περισσότερο στην *street art*.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90 με αρχές του 2000 το *graffiti* είχε ήδη γίνει γνωστό σε όλη την Ευρώπη και σε πολλά μέρη του κόσμου. Με την ύπαρξη του διαδικτύου η προώθηση των *graffiti* άλλαξε, γινόταν πιο σύνθετη αλλά ταυτόχρονα ήταν πιο μεγάλη από ότι παλαιότερα και δημιουργούσε έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης του θέματος. Η ύπαρξη των περιοδικών ήταν πλέον πολύ μεγάλη, αν και η αρχική τους αξία είχε κάπως εξασθενήσει, παρέμεναν όμως ως ένα μέσο διακίνησης της κουλτούρας των *graffiti*. Πλέον η εμφάνιση του *graffiti* είχε αποκτήσει και άλλους χαρακτήρες, ως προϊόν που χρησιμοποιούνταν σε

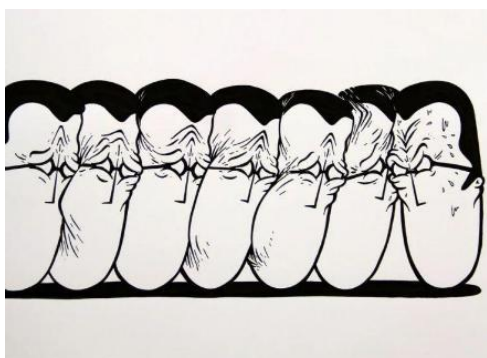
διαφημίσεις, είδη μαζικής παραγωγής, εκδηλώσεις για πολιτιστικούς σκοπούς και ως εικονογραφικό στοιχείο σε κάθε είδους γραφιστική εργασία. Παράλληλα, η ύπαρξη φεστιβάλ, εκθέσεων και εκδηλώσεων με θέμα το *graffiti* είχαν ήδη ξεκινήσει να υπάρχουν πριν το 2000 σε διάφορες πόλεις ανά τον κόσμο (Πάγκαλος, 2017: 71).

Ωστόσο, η παρουσία στους δρόμους παρέμενε αμείωτη, με την ύπαρξη πλέον και νόμιμου (σε εξουσιοδοτημένους τοίχους) και παράνομου *graffiti*, με ποικιλία προσωπικών στυλ και νέων προσεγγίσεων, τα οποία εμφανίζονταν ταυτόχρονα εντός της πόλης ως δύο διαφορετικές σκηνές. Οι *writers* που «βάφαν» στους δρόμους των πόλεων άλλαζαν συνεχώς με άλλους να σταματάνε, άλλους να συνεχίζουν και άλλους να ξεκινάν για πρώτη φορά, όμως η κουλτούρα είχε πλέον εδραιωθεί και από ότι φαίνεται μέχρι σήμερα, δεν πρόκειται να σταματήσει. Επίσης, τα στυλ, οι τεχνοτροπίες, οι εικονογραφήσεις, οι θεματικές και ο τρόπος δημιουργίας των υπογραφών και των επιγραφών εκφράσεων αλλάζουν, ενισχύονται και εμφανίζονται νέες με το πέρασμα του χρόνου και ανάλογα με την ροή των κοινωνιών, των πολιτικών εξελίξεων, της καθημερινότητας και των ζωών των ανθρώπων. Όμως αυτό που δεν άλλαξε είναι η ύπαρξη της καταστολής. Εκτός από τα κυνηγητά του παρελθόντος, υπήρχε πλέον και η επιβολή προστίμων και η εκδίκασή τους με ποινές φυλάκισης, ανάλογα με το αρχείο των έργων που είχε δημιουργήσει και καταγράψει η αστυνομία. Παρόλα αυτά οι *writers* δεν σταματούσαν και πάντα βρίσκαν κενούς τοίχους στην πόλη, ώστε να συνεχίσουν να γράφουν. Όπως αναφέρει και ο Πάγκαλος, τα *graffiti* δεν σταματούν να υπάρχουν, ούτε την στιγμή που ένα κομμάτι του απέκτησε διαφορετική κατεύθυνση προς άλλους εκφραστικούς - καλλιτεχνικούς δρόμους, τόσο στο νόμιμο κομμάτι του, όσο και στην αλλαγή πλεύσης στην εικονογραφία, τις τεχνικές και τις πρακτικές στο μη νόμιμο κομμάτι του. Οι τεχνικές, τα υλικά, το περιεχόμενο, η εικονογραφία και οι πειραματισμοί δεν σταμάτησαν ποτέ, διευρύνοντας τους τρόπους έκφρασης και συνεχίζοντας την επίτευξη καινοτομιών στον τομέα των *graffiti* (Πάγκαλος, 2017: 70).

Όπως αναφέρει ο Χαρίτωνα Τσαμαντάκη στο ντοκιμαντέρ «Κλεινόν Άστυ» , τα πρώτα ολοκληρωμένα *graffiti* στην Ελλάδα εμφανίστηκαν το 1983-84, «από ανθρώπους που ασχολήθηκαν με το break dance, από ανθρώπους που είχε τύχει να δουν κάποιες ταινίες με την Νέα Υόρκη και από την Αμερική που είχαν ως θέμα το break dance και το *graffiti*, από ανθρώπους που είχαν βινύλια από δίσκους, οι οποίοι είχαν ως φόντο κάποια *graffiti*, οπότε μπήκαν σε αυτό». (Δανέζη, 2021) Η πρώτη γενιά όπως αναφέρει ο Τσαμαντάκης, «έδρασε στον Κολωνό, στην Θεσσαλονίκη, στα Βόρεια προάστια και στο Μαρούσι, όπου ήταν οι πρώτες παρέες των οποίων μέλη τους μαρτυρούν ότι μέσα από τις ταινίες ή μέσα από το break dance μπήκαν στην διαδικασία να δοκιμάσουν να κάνουν *graffiti* (π.χ. FSP)». (Δανέζη, 2021).

Ο graffiti artist Dee71 αναφέρει τη δική του εμπειρία, λέγοντας ότι «το *graffiti* γι αυτόν ήταν ένα μυστικό από τους γονείς του, μια αφορμή να εκφράσει τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες και σίγουρα αποτελούσε για εκείνον ένα παιχνίδι», αναφέρει επίσης ότι «γύρω στο 1992 το *graffiti* ξεκίνησε να γίνεται μόδα και με το πέρασμα του χρόνου γινόταν ολοένα και πιο αποδεκτό». (Τσαμαντάκης, 2016)

Επίσης, ένας άλλος graffiti artist ο Rtmone (Εικόνα 15) αναφέρει ότι «το 1997 στην Αθήνα έγινε το μεγάλο «μπαμ» για το *graffiti* σαν αποτέλεσμα των δράσεων του group των Terror X crew, το οποίο ήταν το διάσημο *hip hop* συγκρότημα εκείνης της εποχής και εξέλιξη ενός από



Εικόνα 15 Graffiti του RTmone. Ανακτήθηκε από: <https://www.athensvoice.gr/life/life-in-athens/581663/astytherapy-stin-poli-me-tin-ypografi-toy-rtmone>

τα πρώτα *graffiti crew* της εποχής των Terror X crew (TXC) και διέδιδαν μέσα από τους στίχους τους τα «τέσσερα στοιχεία» του *hip hop*» (Istorima, 2020). Αναφέροντας επίσης, «ότι δημιουργούσαν πολλά *graffiti* ή φτιάχναν μόνοι τους μπάρα για skating και μετά περνούσε ο δήμος και την γκρέμιζε, τρελές περιόδοι σχολιάζει». Ένα ακόμα που αναφέρει, είναι ότι «μετα τους Terror X crew άρχισαν εκείνη την περίοδο να εμφανίζονται διάφορα νέα *graffiti crew* στην Αθήνα». (Istorima, 2020)

Η καταστολή από την κοινωνία δεν άργησε να έρθει και στον Ελλαδικό χώρο, καθώς η αστυνομία δεν ήταν και πολύ ανεκτική στο καινούργιο αυτό φαινόμενο, πράγμα που έδωσε στο *graffiti* έναν χαρακτήρα αντί – αστυνομικό. Παράδειγμα αυτού αποτελεί το *graffiti* - πολιτική παρέμβαση στα Εξάρχεια (Εικόνα 16) και αφορά την αστυνομοκρατία, υπενθυμίζοντας ότι «ό,τι και να ψηφίσει κανείς, η αστυνομία πάντα θα είναι εκεί ώστε να επιβάλει την καταστολή των πολιτών» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019, σ.44).

Ένας ακόμη γνωστός για τις πρώτες τοιχογραφίες (*murales*) (Εικόνα 17) στην Ελλάδα είναι ο εικαστικός - καλλιτέχνης Χαράλαμπος Δαραδήμος, ο οποίος αναφέρει στο ντοκιμαντέρ



Εικόνα 16 (Στένσιλ σε συνδυασμό με χειρόγραφο σύνθημα ανώνυμου / ης δημιουργού, Εξάρχεια 2014), φωτογραφία που τραβήχτηκε από το βιβλίο “γκραφίτι και πολιτική διεκδίκηση)

«Κλεινόν Άστυ», ότι «στα τέλη της δεκαετίας του ‘70 ο εικαστικός Αντώνης

Χατζηγιακουμάκης, γυρνώντας από ένα διεθνές συνέδριο για την ειρήνη στην Πορτογαλία, έφερε μαζί του την ιδέα των «murales», δηλαδή τοιχογραφίες, και όταν κάλεσαν τους συναδέλφους τους να το συζητήσουν υπήρξε πολύ ενθουσιασμός γύρω από το θέμα, δημιουργήθηκε όπως αναφέρει μια κοινότητα που εξελίχθηκε και άπλωσε πολύ. Επίσης υπήρχε πολύ συμμετοχή και από τον κόσμο, κάποιος μπορεί να προσφέρει φαγητό, άλλος κρασί ώστε να βοηθήσουν τους ανθρώπους που δημιουργούσαν τις ζωγραφιές στους τοίχους (Δανέζη, 2021).

Η παραπάνω δράση διαφέρει βέβαια από το γενικό κλίμα που επικρατούσε στο *graffiti* της εποχής. Ιδιαίτερα όσον αφορά την φύση της παρανομίας που είχε το *graffiti*, λόγω της χρήσης τοίχων που ανήκαν σε ιδιοκτήτες και δεν τους ζητούσαν την άδεια. Αντιθέτως, οι παραπάνω καλλιτέχνες έρχονταν σε συμφωνία με τους δήμους και τους ιδιοκτήτες των τοίχων των κτιρίων ώστε να παράγουν τις τοιχογραφίες, αλλά δεν παύει να αποτελεί ένα παράδειγμα δημιουργίας τοιχογραφιών, οι οποίες είχαν ως στόχο την μετάδοση μηνυμάτων στον δημόσιο χώρο και παράλληλα την αλλαγή του αστικού τοπίου. Πρακτική η οποία για την εποχή εκείνη δεν είχε ξανά υπάρξει.



Εικόνα 17 Φωτογραφίες από τις τοιχογραφίες που δημιούργησαν τότε. Ανακτήθηκε από: <https://www.lifo.gr/tropos-zois/urban/gkrafiti-stin-athina-xekinise-1979>

3.3 Τα είδη *graffiti*

3.3.1 Διαχωρισμός *graffiti* - *street art*

Σύμφωνα με τον Πάγκαλο οι μορφές *graffiti*, όσον αφορά την θεματολογία, αφορούν συνήθως τις εξής θεματικές: τα πολιτικά, θρησκευτικά, αθλητικά (Εικόνα 18), η ποίηση επίσης πάντα είναι παρούσα και κάθε τύπου λαϊκή σοφία (Πάγκαλος, 2017: 72).



Εικόνα 18 Φωτογραφία προσωπικού μηνύματος σε τοίχο στην Αθήνα (αριστερά) και αθλητικού *graffiti* πάλι στην Αθήνα (δεξιά)

Στην παρούσα εργασία το ενδιαφέρον επικεντρώνεται περισσότερο στα πολιτικά *graffiti*, τα οποία αφορούν τόσο συνθήματα και stencil, όσο και ζωγραφιές - τοιχογραφίες με πολιτικά - κοινωνικά μηνύματα, οι οποίες δεν έχουν γίνει επί πληρωμή για να καλύψουν εξουσιοδοτημένους τοίχους, αλλά δημιουργούνται παράνομα στους τοίχους των πόλεων με

σκοπό την έκφραση και την αντίδραση προς κάποιο ζήτημα. Παρόλα αυτά, στην καταγραφή που αναπτύσσεται σε επόμενο κεφάλαιο συμπεριλαμβάνονται πολλών ειδών *graffiti*, όσον αφορά το περιεχόμενο των μηνυμάτων τους.

Αρχικά, κρίνεται σημαντικό να γίνει μια αναφορά στον διαχωρισμό των εννοιών του *graffiti* και του *street art*, από την μια πλευρά κάποιοι ερευνητές τα διαχωρίζουν μεταξύ τους, ορίζοντας το πρώτο ως βανδαλισμό και το δεύτερο ως τέχνη, ενώ άλλοι ερευνητές παρατηρήθηκε να ορίζουν την *street art* ως «ομπρέλα», η οποία «περικλείει μέσα της και άλλες μορφές τέχνης», (Γιακουβάκης, 2018) που συμβαίνουν στην πόλη όπως, οι μουσικοί του δρόμου, θεατρικά δρώμενα (*performance*), σκίτσογράφοι με γελοιογραφίες ή προσωπογραφίες και άλλα δρώμενα που συμβαίνουν στον δημόσιο χώρο, μπροστά στα μάτια των ανθρώπων. Όπως αναφέρει και ο Χουλιάρας «ο όρος του *street art* συμπεριλαμβάνει και τα *graffiti*, τα *stencil*, τα *sticker*, τα *street poster art*, το *video projection*, αλλά και την παραποίηση ενός έργου τέχνης ή των σημάτων του δρόμου» (Χουλιάρας, 2019-2020: 3). Επίσης, όπως αναφέρει ο Χουλιάρας «ως πρόωμη έκφραση του *street art* θεωρείται το Κίνημα των Τοιχογραφιών του 20^{ου} αιώνα στο Μεξικό, το οποίο άφησε σημαντική παρακαταθήκη μιας πληθώρας τεχνικών και πειραματισμών στους σύγχρονους καλλιτέχνες» (Αθανασίου, 2021). Συνεχίζει αναφέροντας ότι «η απαρχή του *street art* θεωρείται το *writing* που συνέβαινε στην Νέα Υόρκη την δεκαετία του '60 - '70, η οποία χαρακτηρίζεται από το γράψιμο των υπογραφών και συνθημάτων των *writer* στους τοίχους και στα βαγόνια των τρένων, από ανθρώπους που ανήκαν αρχικά σε γκέτο και συμμορίες», (Αθανασίου, 2021). Να αναφερθεί στο σημείο αυτό ότι το αρχικό *graffiti* της Νέας Υόρκης αποτελείται από τις υπογραφές των *writers*, δηλαδή την αναγραφή των ονομάτων τους (*tags* και αργότερα *styling*) σε επιφάνειες στον αστικό χώρο, ενώ η ύπαρξη εικόνων και σχεδίων υπήρξε πιο μετά. Στη συνέχεια, Πάγκαλος αναφέρει, ομοίως με τον Χουλιάρη, ότι «το *street art* προέκυψε από το *graffiti* και θεωρείται ως ένα επίσημο είδος - κατηγορία και ως τέχνη» (Πάγκαλος, 2017: 124), σχολιάζοντας ότι αφού ένα κίνημα όπως το *street art*, θεωρείται ότι προέρχεται από το *graffiti* και είναι τέχνη, τότε και το

graffiti πρέπει να γίνεται αποδεκτό ως τέχνη. Επίσης, το *graffiti* παρατηρείται να έχει πολλές ομοιότητες με διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα όπως η *pop art*, οι *dada*, ο *αφηρημένος εξπρεσιονισμός* και ο *μουραλισμός του Μεξικού*, καθώς η διαφορά που αναφέρει ο Πάγκαλος μεταξύ του *street art* και του *graffiti* είναι ότι το δεύτερο κατάφερε να δημιουργήσει μια κουλτούρα και έναν «ισχυρό πυρήνα» συνάντησης των ανθρώπων (π.χ. εφήβων, παιδιών και νέων) που ασχολούνται με το «βάψιμο» σε τοίχους και το οποίο κρατάει ακόμα και σήμερα. Μέσω της κοινής τους ασχολίας, οι *writers* κατάφεραν να δημιουργήσουν μεταξύ τους σχέσεις, φιλίες και κοινότητες, ενώ το *street art* δεν κατάφερε κάτι τέτοιο (Πάγκαλος, 2017: 124).

Επίσης, ο Louis Bou αναφέρει ότι, «η *street art* (τέχνη του δρόμου) ή αλλιώς όπως την αποκαλούν πολλοί ως *post graffiti* (μετα - γκράφιτι), περιλαμβάνει όλες τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο και έχει τις ρίζες της στο *graffiti* της δεκαετίας του '60- '70 που γινόταν πάνω στα βαγόνια των τρένων, όπως προαναφέρθηκε και πιο πάνω. Όμως, η φιλοσοφία και ο λόγος ύπαρξής της έχουν εξελιχθεί, όπως συμβαίνει με όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα, καθώς και η ίδια η κοινωνία έχει υποστεί κοινωνικοπολιτικές αλλαγές, αλλά η ουσία της *street art* παραμένει ίδια, ανυπότακτη και αντισυστημική», (Bou, 2005: 8) ίσως εννοώντας την φύση του παλιού αρχικού *graffiti*. Ο Bou συνεχίζει λέγοντας και για την «urban art» (αστική τέχνη), η οποία όπως αναφέρει δεν περιορίζεται μέσα στους τοίχους των εργοστασίων, αλλά τα κίνητρά της είναι πολύ ευρύτερα από αυτά των προηγούμενων ετών. Χαρακτηρίζεται από την δημιουργικότητα, το ταλέντο και τα ιδανικά των ατόμων που ασχολούνται με αυτήν, έχοντας εκπροσώπους σε όλο τον κόσμο, οι οποίοι εκθέτουν τα έργα τους στους τοίχους της πόλης, τους οποίους χρησιμοποιούν σαν έναν «μεγάλο καμβά», δημιουργώντας ένα «γιγάντιο μουσείο». Στις τεχνικές αυτές οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν και άλλα υλικά από τα *spray*, που είναι το παραδοσιακό εργαλείο των *writers*. Χρησιμοποιούν και ανεξίτηλους μαρκαδόρους, ακρυλικές μπογιές, πινέλα, κάρβουνα, κιμωλίες, αερογράφους, φωτογραφίες, ψηφιδωτά, φωτοτυπίες σχεδίων και άλλα μέσα για την μεταφορά της εικόνας στον τοίχο (Bou, 2005: 8).

Μια ακόμη διάκριση μεταξύ των δύο όρων, του *street art* και του *graffiti*, γίνεται από τον Bonadio, ο οποίος λέει πως «ο όρος *graffiti* αναφέρεται στην τεχνική ζωγραφικής γραμμάτων και ονομάτων σε διάφορες «αστικές επιφάνειες», ενώ το *street art* χρησιμοποιεί περίτεχνες μορφές και εικόνες που θυμίζουν την τεχνοτροπία των «τοιχογραφιών» (Bonadio, 2018). Διαχωρίζοντας έτσι τις δύο αυτές έννοιες, αν και από ότι προαναφέρθηκε υπήρχαν και στα *graffiti* των writers από ένα σημείο και μετά εικόνες (characters), αν και όντως η χρήση των γραμμάτων ήταν από την αρχή το χαρακτηριστικό τους, ώστε να δημιουργήσουν τις εντυπωσιακές υπογραφές τους στους τοίχους και τα βαγόνια της πόλης.

Στη συνέχεια, ο Αβραμίδης κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ των δημόσιων γραφών, λέγοντας ότι δεν θεωρούνται όλες *graffiti* και ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ των συνθημάτων, των τοιχογραφιών και των *graffiti*. Αυτή που είναι η διαφορά τους όπως αναφέρει «δεν είναι αισθητική, δηλαδή σχετικά με τις εικόνες που απεικονίζουν, αλλά αφορά τα θέματα, την πρόθεση των δημιουργών και το κοινό που θα τα υποστηρίξει» (Αβραμίδης, 2012: 5). Όπως υποστηρίζει τα είδη που προαναφέρθηκαν διαφέρουν σε κάποια χαρακτηριστικά:

Ως *slogan* μπορεί να οριστεί «η γραπτή γλώσσα, διατυπωμένη με συντομία, έμφαση και ζωηρότητα, χρησιμοποιώντας κοινωνικοπολιτικά ή προσωπικά - συναισθηματικά θέματα ως περιεχόμενο, τα οποία τα θυμάται κάποιος εύκολα και συχνά είναι ρίμες ή πιασάρικες φράσεις. Ο χαρακτήρας τους είναι ρητορικός και τα μηνύματά τους είναι κυρίως πολιτικά και κοινωνικά, κάποιες φορές και προσωπικά (π.χ. αφιέρωση - ερωτική εξομολόγηση από κάποιον/-α σε κάποιον/-α. Συγγραφέας *slogan* θα μπορούσα να είναι ο καθένας, ειδικά σε περίοδο πολιτικής αβεβαιότητας ή κρίσης» (Αβραμίδης, 2012: 5).

Ως τοιχογραφία μπορεί να οριστεί οποιαδήποτε «πολύχρωμη και παραστατική αναπαράσταση, η οποία δημιουργείται με την εξουσιοδότηση του ιδιοκτήτη του κτιρίου στο οποίο πρόκειται να γίνει, ο ρόλος της είναι διακοσμητικός και δεν πρέπει να συγχέεται με τις πολιτικές τοιχογραφίες. Τα θέματά της συνήθως είναι αφηρημένα και παθητικά» (Αβραμίδης, 2012: 6).

Επίσης, η Susan Philips, όπως αναφέρεται στον Αβραμίδη, διαχωρίζει το *graffiti* σε δύο κατηγορίες, τα *δημοφιλή* και τα *κοινοτικά*, τα οποία διαφέρουν ως προς «το περιεχόμενο και ως προς το κοινό που απευθύνονται. Τα μεν πρώτα (τα δημοφιλή) είναι καθημερινά - χιουμοριστικά σχόλια και αστεία ή δηλώσεις αγάπης/μίσους και μπορεί να είναι γραμμένα σε τοίχους, τουαλέτες, παγκάκια, σκαλοπάτια κτιρίων, τοίχους και οποιαδήποτε άλλη επιφάνεια. Επίσης, πολλές φορές μπορεί να περιμένουν απάντηση ή κάποιο σχόλιο από οποιονδήποτε, μιας και μπορούν να γίνουν κατανοητά από όλους, λόγω της κοινής γλώσσας και απευθύνονται σε όλους, λόγω της κοινής κοινωνικής καθημερινότητας. Ενώ, η δεύτερη κατηγορία (τα κοινοτικά) δημιουργείται από μια κοινότητα και απευθύνεται σε αυτή». (Αβραμίδης, 2012, σ. 6) Σε αυτή την κατηγορία η Phillips ορίζει τρεις υποκατηγορίες, του *hip -hop*, των *συμμοριών* και τα *gang*, τα οποία ορίζει ως εξής:

hip hop: θεωρείται «ένα εικαστικό προϊόν του hip hop, το οποίο δεν δημιουργείται για να εκφράσει κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα, παρά μόνο για επίδειξη του ατόμου που το δημιουργεί προς τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας». (Αβραμίδης, 2012: 6) Αποτελεί ένα από τα «τέσσερα στοιχεία»²³ τα οποία συνθέτουν το hip hop, «το οποίο είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 στο Bronx και εξαπλώθηκε μετέπειτα σε όλο τον κόσμο» (The history of graffiti/Η ιστορία του graffiti).

gang: είναι ένα «είδος σήμανσης μεταξύ των συμμοριών, τα οποία καθορίζουν το έδαφος δράσης και την εξουσία που έχει η κάθε συμμορία, θέτοντας τα όρια στα οποία η κάθε περιοχή διαχωρίζεται ανάλογα με την συμμορία στην οποία ανήκει. Τα graffiti αυτά αποτελούνται από

²³ τα «τέσσερα στοιχεία» του hip hop αποτελούνται από το DJing: τεχνική με την οποία παίζουν μουσική με βινύλια και τα κατευθύνουν με τέτοιο τρόπο κατά τον οποίο έκαναν έναν ξεχωριστό ήχο (scratch), το MCing: ξεσίκωμα του κόσμου με απαγγελία - τραγούδι, το οποίο ονομάζεται *rapping* και συνοδεύονταν από το DJing, το Breakdancing: χορός με ακροβατικές φιγούρες και δυναμικές κινήσεις στο έδαφος, συνέβαινε στον δρόμο με μουσική και συνήθως δημιουργούνταν ένας κύκλος, όπου στην μέση βρίσκονταν οι χορευτές και γύρω γύρω ο κόσμος και το graffiti το οποίο αναπτύσσεται ως θέμα στην παρούσα εργασία. (The history of graffiti/Η ιστορία του graffiti. Ανακτήθηκε από: https://www.straatmuseum.com/en/about-straat/history-of-graffiti-and-street-art-the-1960s-and-the-1970s?utm_source=chatgpt.com)

μυστικούς κώδικες, αρχικά και αριθμούς, τα οποία είναι αυστηρά στυλιζαρισμένα με καλλιγραφικά γράμματα «Αβραμίδης, 2012».

πολιτικά: τα οποία η Phillips ορίζει ότι «βασίζονται σε έναν εσωτερικό συμβολισμό, μέσω του οποίου εκφράζονται αντιπολιτευτικά πολιτικά συναισθήματα. Η μορφή τους ποικίλει από τοιχογραφία, *stencil*, αφίσα κολλημένη σε τοίχο, αυτοκόλλητο και *slogan*, λόγω του ότι υποστηρίζεται ότι το *graffiti* συνιστάται στη φύση των προθέσεων. Επίσης, τα άτομα που δημιουργούν τα συγκεκριμένα *graffiti* μπορεί να είναι ο/η οποιοσδήποτε, ο οποίος είναι δυσαρεστημένος με την υπάρχουσα κοινωνική - πολιτική κατάσταση και θέλει να το εκφράσει δημόσια μέσω μιας φράσης ή ενός *slogan* που θεωρεί ότι τον εκφράζει» (Αβραμίδης, 2012: 7-8). Συνήθως, η μορφή πολιτικών *graffiti* παρατηρείται πιο έντονα σε καιρούς κοινωνικο - πολιτικών αναταραχών, όπως ήταν η περίοδος της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα.

Τέλος, σύμφωνα με τις παραπάνω τοποθετήσεις μπορεί να ειπωθεί το συμπέρασμα ότι η διαφορά μεταξύ του street art και του *graffiti* είναι ότι το πρώτο (street art) έχει περισσότερο διακοσμητικό ρόλο και θεωρείται πιο εύκολα τέχνη λόγω του εξουσιοδοτημένου και εμπορικού πολλές φορές χαρακτήρα του, ενώ το δεύτερο (*graffiti*) εκτός από τέχνη είναι και μια κουλτούρα, η οποία δημιουργήθηκε από τους ίδιους τους ανθρώπους που το κάνουν και παραμένει ζωντανή έως και σήμερα μεταξύ των writers, αποτελώντας ένα από τα πολύ σημαντικά στοιχεία της πρακτικής τους, λόγω της δημιουργίας σχέσεων φιλίας και του σχηματισμού μιας κοινότητας.

3.3.2 Το πολιτικό graffiti

Αν και τα πρώτα ολοκληρωμένα graffiti λέγεται ότι παρουσιάστηκαν στον ελλαδικό χώρο το 1983-1984, η φωτογραφική καταγραφή του Γιάννη Δημαρά μαρτυράει την ύπαρξη σατιρικών - πολιτικών συνθημάτων από τη δεκαετία του '70 και την αναφορά για καταγραφή

συνθημάτων και κατά την διάρκεια της κατοχής, καθώς και της δικτατορίας. Όπως αναφέρει και ο Πανσανίας Καραθανάσης, «ο τοίχος παρουσιάζεται ως «αμφισβητούμενος χώρος», με παραδείγματα και στον Ελλαδικό χώρο, από την αντίσταση στην γερμανική κατοχή μέχρι τον αγώνα του πολυτεχνείου» (Καραθανάσης, 2010). Η αναγραφή συνθημάτων πολιτικής σάτιρας αναφέρει ότι άνθισε και κατά την περίοδο των γεγονότων του Πολυτεχνείου και μετά στους Πανεπιστημιακούς χώρους (Δημαράς, 1981: 46). Ο Δημαράς αποτυπώνει στο «φωτορομάντζο», όπως το αποκαλεί, «μαζί με τα συνθήματα και τις εικόνες, τα χαμόγελα της ιδιαίτερης χαράς που ένιωθαν οι σκυθρωποί - σκυμμένοι συμπολίτες του βλέποντας στους τοίχους τις «κραυγές» και τις ζωγραφιές του άγνωστου διαμαρτυρόμενου με το «spray»» (Δημαράς, 1981: 22). Η σάτιρα είναι «δίδυμη αδερφή» του πολιτικού συνθήματος όπως αναφέρει και άνθισε στους δρόμους εκείνη την εποχή, εκφράζοντας την δυσανεξία των ανθρώπων για την πολιτική - κοινωνική κατάσταση της εποχής, ως μια αντίδραση, μια αντεπίθεση και μια κραυγή του λαού ενάντια στην καταπίεση, η οποία φωνή φυσικά δεν θα ακουγόταν στις εφημερίδες της εποχής, γιατί αποτελούσε την φωνή που οι πολλοί δεν ήθελαν να ακουστεί.

Επίσης, ο Δημαράς αναφέρει και μέσω της καταγραφής της «ανθολογίας του δρόμου», την οποία κάνει, την εφήμερη φύση των συνθημάτων και ότι ο κύκλος των γεγονότων που γέννησε



**Εικόνα 19 Φωτογραφία αλλαγμένου comis με
πολιτική σάτιρα. Φωτογραφία που έβγαλα από το
βιβλίο του Γιάννη Δημαρά “εμπρός στον έτσι που
χάραξε ο τέτοιος”, σ.130**

εκείνη την σάτιρα και τον «χαβαλέ» έτεινε να κλείσει. Με το σχόλιο αυτό εννοεί πως ο χαρακτήρας και η φαντασία με την οποία δημιουργούσαν τότε την συγκεκριμένη πολιτική σάτιρα των συνθημάτων δεν θα ξαναυπάρξει με τον ίδιο τρόπο, καθώς μετέπειτα η φρασεολογία και ο τρόπος έκφρασης στον γραπτό λόγο είχε κάποιες διαφοροποιήσεις, πράγμα το οποίο είναι λογικό να συμβαίνει καθώς αλλάζουν οι εποχές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η αναφορά που κάνει στην χρήση comics (Εικόνα 19) για την δημιουργία σατιρικών, πολιτικών σχολιασμών, η οποία χρήση παραπέμπει στην ίδια πρακτική που χρησιμοποιούσαν και οι Καταστασιακοί για να σχολιάσουν, να περιγράψουν και να τοποθετήσουν κάποια άποψη για ένα ζήτημα.

Όσον αφορά τα πολιτικά graffiti, ο Πανσανίας Καραθανάσης αναφέρει ότι, παρατηρείται έντονη η εμφάνιση των πολιτικών παρεμβάσεων στους τοίχους της Αθήνας κατά την διάρκεια της οικονομικής κρίσης (Εικόνα 22), οι οποίες αντανakλούν «τις πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές που αποτυπώνονται στον δημόσιο λόγο, στον δημόσιο χώρο αλλά και στους τρόπους κινητοποίησης και πολιτικής διεκδίκησης, δημιουργώντας μια πολιτική δραστηριοποίηση στις γειτονιές και στους δρόμους» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019: 10,12).



Εικόνα 20 Φωτογραφίες από πολιτικά graffiti, Πηγή: φωτογραφίες που τραβήχτηκε από το βιβλίο “γκραφίτι και πολιτική διεκδίκηση

Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο Καραθανάσης, « υπάρχει μια τάση πολιτικοποίησης του graffiti και της τέχνης του δρόμου, τα τελευταία δέκα χρόνια στους τοίχους των δρόμων της Αθήνας (Εικόνες 20 και 21), με τη χρήση αισθητικών μέσων στις τυπικές πολιτικές παρεμβάσεις, όπως είναι τα συνθήματα και την έντονη εμφάνιση πολιτικών αναφορών με καλλιτεχνικές, στυλιστικές και γραφιστικές παρεμβάσεις (*street art* και του *graffiti*)» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019: .22).



Εικόνα 22 Φωτογραφίες από πολιτικά graffiti στο κέντρο της Αθήνας. Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Σχολιάζει επίσης, ότι αυτή «η αλλαγή σχετικά με τις πολιτικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, δεν οφείλεται αποκλειστικά στα χρόνια της οικονομική κρίσης που πέρασε η Ελλάδα, αλλά προέρχεται από τον Δεκέμβρη του 2008 με την δολοφονία του 15χρονου Αλέξανδρου



Εικόνα 21 graffiti στα Εξάρχεια για τη μνήμη του Αλέξη Γρηγορόπουλου. Ανακτήθηκε από: <https://www.tovima.gr/2024/12/06/society/epeteios-grigoropoulou-oloklirothikan-oi-poreies-se-athina-thessaloniki/>

Γρηγορόπουλου(Εικόνες 22 και 23) από τον αστυνομικό Κορκονέα στα Εξάρχεια» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019: 22). Τότε, το γεγονός της δολοφονίας του Αλέξη ήταν η αφορμή για μια έντονη πολιτικοποίηση η οποία εκφράστηκε δυναμικά στους δρόμους των πόλεων σε ολόκληρη την χώρα και σε πολλές άλλες χώρες, χρησιμοποιώντας και την πολιτική παρέμβαση στους τοίχους ως μέσο αντίδρασης και διαμαρτυρίας προς την δολοφονία. Οι πρακτικές αυτές, δηλαδή «η αντίσταση, η διεκδίκηση, η συλλογική δράση, η ύπαρξη ονείρων και ελπίδας για μια αλλαγή, εκφράζουν όπως αναφέρει ο Θεοδόσης «πτυχές της ζωής που όλοι επιζητούν στην καθημερινότητά τους, όπως και η παρέμβαση στους τοίχους είναι μια από αυτές τις πτυχές» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019, σ.5).

Ταυτόχρονα, σήμερα παρατηρείται κυρίως στο κέντρο της Αθήνας μια εντατικοποίηση του ελέγχου των δρόμων, μέσω της αστυνομίας, η οποία δείχνει να είναι «μια προσπάθεια ελέγχου



**Εικόνα 23 graffiti του Blu για τον Γρηγορόπουλο το 2013,
Ανακτήθηκε από: <https://blublu.org/b/2013/12/31/2013/>**

των δραστηριοτήτων των πολιτών και των διάφορων συλλογικοτήτων που έχουν δημιουργηθεί.. Ο έλεγχος αυτός συνδυάζεται με προσπάθειες του Δήμου της Αθήνας να

«καθαρίσει» την πόλη από τις «ανεπιθύμητες παρεμβάσεις» με σκοπό να αλλάξει την εμφάνισή της. Η στάση αυτή φανερώνει μια «από-τα-πάνω» προσπάθεια να αλλάξει το τοπίο της Αθήνας, εξαφανίζοντας κάθε είδους παρέμβασης των πολιτών στην πόλη» (Θεοδόσης, Καραθανάσης, 2019: 24). Χτίζοντας με αυτή την μέθοδο μια κατεύθυνση προς τον εξευγενισμό και την ενίσχυση της τουριστικοποίησης των πόλεων, περιορίζοντας και απομονώνοντας τους απλούς πολίτες από την χρήση του δημόσιου χώρου.

Όπως προαναφέρθηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, οι συνθήκες που συνήθως προκαλούν τις παρεμβάσεις στους τοίχους της πόλης, βασίζονται είτε σε πολιτικές - κοινωνικές



Εικόνα 24 Φωτογραφία από τοιχογραφία του Blu “Anguria”, για την Παλαιστίνη το 2024. Ανακτήθηκε από:
<https://blublu.org/b/2024/04/16/anguria-%F0%9F%8D%89/>

αναταραχές, είτε σε φυλετικές - σεξιστικές διακρίσεις, είτε στην δολοφονία ανθρώπων από κρατικές αρχές, είτε σε κρατικά εγκλήματα και αποτελούν μορφή αντίδρασης και έκφρασης της μη συγκατάθεσης των ανθρώπων που ζουν στις κοινωνίες αυτές και βιώνουν όλες τις συνθήκες που προαναφέρθηκαν.

Στο συγκεκριμένο σημείο της εργασίας θα γίνει η αναφορά σε κάποιους καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν, των οποίων οι γραφικές αναπαραστάσεις, τα *graffiti*, οι πολιτικές τοιχογραφίες ή τα πολιτικά συνθήματα στον δημόσιο χώρο έχουν πολιτικό περιεχόμενο και αποτελούν μια τοποθέτηση και μια έκφραση απέναντι σε ζητήματα που τους απασχολούν και θέλουν να εκφράσουν γνώμη μέσω του να γράψουν ή να βάψουν στους τοίχους των πόλεων.

Αρχικά, ο πρώτος που θα αναφερθεί είναι ο Ιταλός *street artist* με το ψευδώνυμο Blu που ξεκίνησε να κάνει *graffiti* το 1999, ένας μυστηριώδης τύπος που προτιμά να κρατά την ταυτότητά του κρυφή. Τα θέματα των τεράστιων πολιτικών τοιχογραφιών του έχουν σκοπό «να ευαισθητοποιήσουν τον κόσμο σχετικά με την κλιματική αλλαγή και τον καπιταλισμό, ενώ συχνά κάνει κοινωνική κριτική, παραδείγματος χάρη την ανεργία, την φτώχεια, την μετανάστευση, όπως και σχετικά με την πολιτική κριτική των χωρών που εμπλέκονται στην γενοκτονία στην Γάζα²⁴ (Εικόνα 24). Επίσης, στοιχεία που χρησιμοποιεί έντονα στο έργο του είναι ο σαρκασμός, το δράμα αλλά και το χιούμορ, με σκοπό να περιγράψει την ζωή σήμερα» (Urban Culture: Ο μυστηριώδης καλλιτέχνης Blu σχολιάζει τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου, 2017).

²⁴ και ένα mini animation που δημιουργήθηκε με το συγκεκριμένο graffiti, από τον ίδιο τον Blu: <https://www.youtube.com/watch?v=rPr4145Ghsg>, το οποίο ανακτήθηκε από: <https://blublu.org/b/2024/04/16/anguria-%F0%9F%8D%89/>

Τα έργα του δείχνουν να έχουν «επιρροές απο τα comics και από τα παιχνίδια flipper, καθώς είναι επιρροές από τη φιλοσοφία του «Ανοιχτού Κώδικα» που επιμένει σε μια αναρχική ματιά (Εικόνα 25), η οποία εναντιώνεται στη σύγχρονη τέχνη» (Urban Culture: Ο μυστηριώδης καλλιτέχνης Blu σχολιάζει τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου, 2017). Αναγνωρίζεται ως ένας από τους διασημότερους πολιτικοποιημένους street artists. Έχει συμμετάσχει σε



**Εικόνα 25 Φωτογραφία από τοιχογραφία του Blu “ORDES”
το 2012. Ανακτήθηκε
από: <https://blublu.org/b/2012/10/03/ordes/>**

αρκετές εκθέσεις και μια τοιχογραφία που κλήθηκε να δημιουργήσει για το μουσείο MOCA (The Museum of Contemporary Art) στο Los Angeles στα πλαίσια μια έκθεσης, λογοκρίθηκε και σβήστηκε με λευκό χρώμα (*whitewashed*) (Εικόνες 26 και 27), λόγω του πολιτικού μηνύματος που εξέφραζε προς την Αμερική, τους Αμερικανούς στρατιώτες και τους πολέμους

στο Ιράκ και στο Αφγανιστάν (Lampert, 2011), με την απεικόνιση κάποιων στρατιωτικών φέρετρων καλυμμένα με χαρτονομίσματα του ενός δολαρίου.



**Εικόνα 27 Φωτογραφία από το σβήσιμο τοιχογραφίας του για το MOCA στο LOS ANGELES το 2010, Ανακτήθηκε από:
<https://justseeds.org/street-art-blus/>**



**Εικόνα 26 Φωτογραφία από τοιχογραφία του Blu για το MOCA στο LOS ANGELES το 2010, Ανακτήθηκε από:
<https://blublu.org/b/2010/12/17/moca-los-angeles/>**

Επίσης, έχει καταστρέψει ο ίδιος τοιχογραφίες 20 χρόνων (Εικόνα 28), που είχε κάνει στην Μπολόνια της Ιταλίας, λόγω του ότι μετακίνησαν κομμάτι τοίχου από τοιχογραφία που είχε κάνει, για να το βάλουν σε μια έκθεση που διοργάνωνε ένα τραπεζικό ίδρυμα με την επωνυμία

«Fondazione Carisbo», σε gallery στο Palazzo Repoli, η οποία τον βρίσκει αντίθετο ιδεολογικά και στην πολιτική που ακολουθούν και στην πράξη τους να μετακινήσουν κομμάτι της τοιχογραφίας για την εμπορευματοποίηση της τέχνης, η οποία ανήκει στον δρόμο, όπου και δημιουργήθηκε (Cascone, 2016).



Εικόνα 28 Φωτογραφία από Blu που σβήνει τα graffiti του στην Μπολόνια. Πηγή: <https://news.artnet.com/art-world-archives/blu-destroys-bologna-street-art-448658>

Όπως το ίδιο έκανε με μια τοιχογραφία του, συνεργασία με τον JR, στο Βερολίνου (Εικόνα 29), όπου ξανά έσβησε το έργο τους με μαύρη μπογιά για να εναντιωθεί στο χτίσιμο διαμερισμάτων και στο γκρέμισμα κομματιού του *graffiti* τους (Berlin street art and graffiti - Blu and the best murals in the city, 2022).



Εικόνα 29 Φωτογραφία από τοιχογραφία του Blu και του JR το 2008 στο Βερολίνο, Ανακτήθηκε από:

<https://buenosairesstreetart.com/2022/02/berlin-street-art-and-graffiti-blu-and-the-best-murals-in-the-city/>

Ο επόμενος *street artist* που επιλέχθηκε είναι ο Γάλλος KIDULT²⁵, ο οποίος ξεκίνησε να κάνει *tags* από στα 13 του χρόνια και έχει χαρακτηριστεί ως *βανδαλιστής*, *tagger*, *writer*, *καλλιτέχνης* και *μοντέρνος ποιητής*, λόγω των τεράστιων *tags* που κάνει, χρησιμοποιώντας πυροσβεστήρες με χρώματα, στις βιτρίνες διάσημων οίκων μόδας στην Γαλλία και στην Νέα Υόρκη, όπως οι

²⁵ βίντεο με την δημιουργία *tags* σε βιτρίνες μεγάλων οίκων μόδας και την επικόλληση αφισών σε στάσεις λεωφορείων: <https://www.dailymotion.com/video/xzphfb>

Channel, Marc Jacobs, Luis Vuitton, Yves Saint Laurent, Agnes, Hermes, Christian Louboutin (Εικόνα 30), όπως και την επικόλληση αφισών με αντίστοιχα μηνύματα στις στάσεις λεωφορείων.. Όπως αναφέρει ο ίδιος, οι συγκεκριμένες ακριβές μάρκες χρησιμοποιούν στις διαφημίσεις των «collection» τους την κουλτούρα των *graffiti*, ξεκάθαρα για

κερδοσκοπικούς σκοπούς και για να πλασάρουν «μόδα και νεωτερισμό», τα οποία όπως τα πλασάρουν, δεν έχουν καμία σχέση με την κουλτούρα του *graffiti* και του δρόμου. Ο KIDULT



**Εικόνα 30 Φωτογραφία από tag και stencil του KIDULT σε
μαγαζί “Christian Louboutin”. Ανακτήθηκε από:
<https://streetartnews.net/2012/02/kidult-hits-christian-louboutin-in.html>**

απαντάει με τεράστια *tags* στις βιτρίνες τους, για να πιστοποιήσει το πόσο πολύ τους αρέσουν τα *graffiti*. Οι εταιρείες φυσικά του απαντάνε τις περισσότερες φορές με μηνύσεις (KIDULT: Ο street artist που βανδαλίζει ασύστολα πανάκριβους οίκους μόδας, 2012).

Ως απάντηση στο tag του KIDULT, ο ιδιοκτήτης της boutique, Marc Jacobs αντί να του κάνει μήνυση, χρησιμοποίησε το tag που έγραψε στην βιτρίνα του (Εικόνα 31), αρχικά ως πλάκα στα social media και στη συνέχεια εμπορευματοποιώντας την εικόνα του μαγαζιού του μαζί με το tag του KIDULT, τυπώνοντάς το πάνω σε μπλουζάκια και πουλώντας το ως «Art by Art Jacobs», στην αξία των 700 δολαρίων. Στη συνέχεια, ο KIDULT απάντησε με την ίδια φωτογραφία όμως από την ημέρα της δημιουργίας του tag και γράφοντας από κάτω «Not Art by KIDULT» (Εικόνα 32), πουλώντας μπλουζάκια στο site του στην αξία των 10 δολαρίων (Kamer, 2012).



**Εικόνα 31 Φωτογραφία από tag σε κατάστημα του Marc Jacobs,
Ανακτήθηκε από: <https://streetartnews.net/2012/05/kidult-hits-marc-jacobs-in-new-york.html>**



Εικόνα 32 Αριστερά η απάντηση του Marc Jacobs και δεξιά η απάντηση του KIDULT.
Ανακτήθηκαν από: <https://banksyexplained.com/love-is-in-the-air-banksys-iconic-symbol-of-peaceful-protest/>

Ένα ακόμα παράδειγμα street artist είναι ο Banksy, ο οποίος ξεκίνησε τη δεκαετία του 1990 και είναι παγκοσμίως γνωστός για τα πολιτικά και ακτιβιστικά του *stencils*²⁶, συνθήματα και *murals* (π.χ το κορίτσι με το μπαλόνι καρδιά, οι αστυνομικοί, οι μαϊμούδες, ο άνδρας με το

²⁶ *Stencil*: είναι μια μορφή *graffiti* που χρησιμοποιεί υλικά όπως: χαρτί, χαρτόνι ή πλαστική διαφάνεια (plexiglass), τα οποία κόβονται σε συγκεκριμένα σημεία, με σκοπό την κατασκευή μιας εικόνας ή μιας φράσης. Έπειτα, η εικόνα ή η φράση μεταφέρεται σε κάποια επιφάνεια (π.χ. τοίχος) με τη χρήση spray ή ρολό βαφής. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να αναπαραχθεί πολλές φορές η εικόνα ή η φράση που έχει δημιουργηθεί στο stencil, ώσπου να φθαρεί ή να χαλάσει το *stencil*. (Wikipedia)

μπουκέτο λουλούδια (Εικόνα 33) κ.τ.λ.), σε διάφορες πόλεις όπως το Λονδίνο, το Μπρίστολ, την Νέα Υόρκη, την Τζαμάικα μέχρι την Λωρίδα της Γάζας.



Εικόνα 33 Φωτογραφία του stencil του Banksy με τίτλο “Flower thrower” το 2003. Ανακτήθηκε από: <https://banksyexplained.com/love-is-in-the-air-banksys-iconic-symbol-of-peaceful-protest/>

Έργα του έχουν εμφανιστεί σε μουσεία όπως το Λούβρο, το MoMA, το Βρετανικό Μουσείο, όπως επίσης και σε parking, στο Los Angeles, κοντά σε υπονόμους και κάδους απορριμμάτων. Η ταυτότητά του είναι άγνωστη αν και η δουλειά του είναι γνωστή σε ολόκληρο τον κόσμο, καθώς η εικονογραφία και το στυλ του είναι πολύ αναγνωρίσιμα και συνδέονται με το όνομά του.

Τα *stencil* του και τα *graffiti* του έχουν συχνά ως περιεχόμενο πολιτικές, εμπορικές και σύγχρονες εικόνες, με δόση χιούμορ και ειρωνείας που έχουν σκοπό να δημιουργήσουν κοινωνικά και πολιτικά σχόλια. Επίσης, έχει αναδημιουργήσει διάσημα έργα τέχνης, όπως του Van Gogh και του Leonardo Da Vinci, έχει χρησιμοποιήσει διάσημα logo εταιρειών, όπως Disney, McDonald και έχει χρησιμοποιήσει σχεδόν τα πάντα ως θεματικές στην δουλειά του, όπως δικαιώματα των ζώων και των ανθρώπων την αστυνομική βία, την κοινωνική καταστολή και ανισότητες, τις διάφορες πολιτικές εντάσεις, την κλιματική αλλαγή, τον πόλεμο και τον



Εικόνα 34 Φωτογραφία από τον πίνακα του Banksy με τίτλο “Love is in the bin” του 2018. Ανακτήθηκε από: <https://banksyexplained.com/>

καταναλωτισμό κ.τ.λ. (Banksyexplained) Κάνοντας πολλές φορές και σχόλια με παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, παραδείγματος χάρη η παρέμβαση του με τον πίνακα με το κορίτσι με το μπαλόνι, με τίτλο “Love is in the bin” (Εικόνα 34) το 2018 που καταστράφηκε σε λίγα λεπτά μετά την αγορά του²⁷ (Banksyexplained).

²⁷ το βίντεο που δείχνει τον πίνακα να καταστρέφεται με την χρήση ενός κρυφού μηχανισμού, τον οποίο είχε τοποθετήσει ο Banksy: <https://www.youtube.com/watch?v=5-RFj1Slcws&t=7s>

«Η ζωντάνια των δημόσιων χώρων έχει περιοριστεί, έχουμε χάσει τη συνήθεια να συμμετέχουμε στη ζωή του δρόμου. Οι δημόσιοι χώροι θεωρούνται επικίνδυνοι και οι δραστηριότητές μας περιορίζονται σε καθημερινούς χώρους. Οι δρόμοι γίνονται ένα είδος έρημης χώρας για βιαστικούς πεζούς ή για σταθμευμένα αυτοκίνητα. Σήμερα οι πόλεις σχεδιάζονται για να μας απομακρύνουν».

*Richard Rogers*²⁸

3.3.3 *Graffiti* και αστικός χώρος

Σύμφωνα με τον Πausanias Καραθανάση, «οι τοίχοι των κτιρίων της πόλη είναι ένα βασικό μέρος του αστικού τοπίου, οι οποίοι αποτελούν την επιφάνεια της πόλης και επηρεάζουν την εικόνα της όπως και την εμπειρία των ατόμων με αυτή, φέροντας πάνω τους τα ίχνη της δράσης των υποκειμένων που τους χρησιμοποιούν και τους αλλάζουν» (Καραθανάσης, 2010: 3). Όπως αναφέρει ο Καραθανάσης, οι τοίχοι της πόλης μετατρέπονται σε «πεδίο κοινωνικών και χωρικών πρακτικών από διάφορες κοινωνικές ομάδες συγκρούσεων», οι οποίες συχνά έχουν αντικρουόμενα συμφέροντα και δράσεις (Καραθανάσης, 2010: 3-4). Οι τοίχοι των κτιρίων διαχωρίζονται από την εξωτερική δημόσια επιφάνειά τους και από την εσωτερική ιδιωτική του συνόλου του κτιρίου, το οποίο ανήκει σε κάποιον ιδιοκτήτη. Η εξωτερικές επιφάνειες των κτιρίων αφού βρίσκονται σε κοινή θέα και ανήκουν στην συνολική εικόνα του αστικού τοπίου, είναι ελεύθερα προσβάσιμη σε κάθε χρήση, και χρησιμοποιούνται χωρίς κάποια άδεια από τον ιδιοκτήτη του κτιρίου. Αυτή ακριβώς η χρήση είναι που καθιστά την πρακτική του *graffiti* «παράνομη» και τους τοίχους των κτιρίων «αμφισβητούμενους χώρους». (Καραθανάσης, 2010: 3) Όπως αναφέρει και ο Χουλιάρας, «πρόκειται για μια μορφή παρέμβασης πάνω στο

²⁸ Από το βιβλίο “στο δρόμο” του Κυριάκου Ιωσηφίδη, 2007

αστικό σώμα, στον δημόσιο χώρο και είναι μια μορφή τέχνης η οποία παλινδρομεί μεταξύ της δημιουργίας και του βανδαλισμού και δεν μπορεί αλλιώς» (Αθανασίου, 2021).

Στην παρούσα εργασία δεν τίθεται θέμα αμφισβήτησης αν το *graffiti* είναι τέχνη ή βανδαλισμός, αφού τις περισσότερες φορές είναι οικειοθελώς και τα δύο. Το σημαντικότερο σημείο που αφορά την εργασία στο σημείο αυτό της βιβλιογραφικής έρευνας, είναι η αλληλεπίδραση και η σχέση που δημιουργείται μεταξύ των *graffiti* και του δημόσιου χώρου. Οι writers συνήθως για να αφήσουν τα “σημάδια” τους στον χώρο και δημιουργούν -μέσα από την πρακτική τους και με την πρακτική τους- «χάρτες της πόλης μέσα από τις διαδρομές που κάνουν σε αυτήν». Αναζητούν εγκαταλελειμμένα κτίρια ή πιο απομονωμένα ή μέρη που να έχουν κάποια επικινδυνότητα - δηλαδή δεν είναι εύκολα προσβάσιμα- ώστε να τα προσεγγίσουν και να “βάψουν” ή να “γράψουν”, για αυτό οι πρακτικές αυτές συμβαίνουν συνήθως την νύχτα (Scheepers, 2004).

Ο Καραθανάσης αναφέρει ότι, «με την πρακτική του *graffiti*, οι άνθρωποι που τα φτιάχνουν διαπραγματεύονται την σχέση τους με τον αστικό χώρο, μέσω της απόδοσης νέων νοημάτων στους τοίχους της πόλης, η οποία πράξη τους μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα ένα «αφήγημα» και μια «δράση» (Εικόνα 35). Παράλληλα, το τοπίο και οι τοίχοι με τα *graffiti* μπορούν να θεωρηθούν «κοινωνικοί δράστες» που εμπλέκονται σε «κοινωνικές συναλλαγές» (Καραθανάσης, 2010).



**Εικόνα 35 Φωτογραφία από δρόμο
της Αθήνας. Πηγή: Προσωπικό
αρχείο**

Επίσης, σύμφωνα με την Anne Graham, όπως αναφέρει η Scheepers, « οι πόλεις είναι τα αποθετήρια ιστοριών, αναμνήσεων και ονειροπόλησης» (Scheepers, 2004). Όπως αναφέρεται και στην ιστοσελίδα «The history of *graffiti*/Η ιστορία του *graffiti*», ο αστικός χώρος (*urban space*) είναι αναμφισβήτητα παράγοντας της επινόησης της κουλτούρας του *graffiti*, διότι είναι αυτός που προκαλεί και δραστηριοποιεί τους writers, να επέμβουν στην διαμόρφωσή του. Ο κάθε *writer* μπορεί να βλέπει στην πρακτική αυτή διαφορετικούς λόγους ύπαρξης, άλλοι την βλέπουν ως την δημιουργία ενός «σημαδιού της ύπαρξής τους» σε μια πόλη στην οποία ασφυκτιούν , άλλοι σαν μια έκφραση του καλλιτεχνικού τους ταλέντου προς μια άλλη κατεύθυνση -έξω από τα όρια των *galerie* και των μουσείων- και άλλοι απλά θέλουν να αποτυπώσουν τις απόψεις και τις ιδέες τους σε δημόσια θέα και να επικοινωνήσουν, τόσο με τους άλλους writers όσο και με τους απλούς πολίτες - κατοίκους της πόλης. Σε κάθε περίπτωση ο αστικός χώρος μετατρέπεται σε έναν καμβά (Εικόνα 36) δημιουργίας και έκφρασης (The history of *graffiti*/Η ιστορία του *graffiti*).



**Εικόνα 36 Φωτογραφία από δρόμο της Αθήνας. Πηγή:
Προσωπικό αρχείο**

Μια ενδιαφέρουσα αναφορά κάνει ο Μουτσόπουλος σχετικά με το «αστικό πανόραμα, όπου εμπλέκονται στοιχεία της συμβατικής σήμανσης όπως, σήματα της τροχαίας, με την εμπορική σήμανση, όπως αφίσες και ταμπέλες καταστημάτων και με την σήμανση «από τα κάτω» που είναι τα διάφορα tags, τα *graffiti* και τα συνθήματα, δημιουργώντας ένα *παλίμψηστο*²⁹ από εικόνες και γραφές» (Ιωσηφίδης, 2007: 212). Με αυτό τον τρόπο ενώνονται οι διάφορες σημάνσεις που υπάρχουν μέσα στην πόλη δημιουργώντας αλληπάλληλα επίπεδα με διάφορους - μπερδεμένους κώδικες επικοινωνίας.

Επίσης ο Henri Lefebvre λέει σχετικά με τον χώρο ότι, «ο χώρος είναι πολιτικός και ιδεολογικός. είναι κατά λέξη μια παράσταση γεμάτη ιδεολογία, μια ιδεολογία του χώρου» (Lefebvre, 2006: 231). Όπως αναφέρει και ο Lefebvre, «ο χώρος είναι κοινωνικό προϊόν, που περνάει στα χέρια των ανθρώπων, συνήθως σε ιδιωτικές ομάδες οι οποίες τον διαχειρίζονται και τον εκμεταλλεύονται» (Lefebvre, 2006: 231). Επίσης, όπως αναφέρει ο Χουλιάρας, « η

²⁹ η πρακτική του παλίμψηστου αποτέλεσε πηγή δημιουργίας για κάποιους Γάλλους καλλιτέχνες την δεκαετία του '60, δίνοντάς του την ονομασία «Decollage» και εισήγαγαν την αισθητική του «δρόμου» στις gallery.

πόλη έχει μια εικονική και συμβολική ιστορία που είναι βαθιά ενσωματωμένη στην αναζήτηση πολιτικών νοημάτων, καθώς είναι το μέρος δράσης πολλών και διαφορετικών ομάδων ανθρώπων» (Χουλιάρης, 2019-2020: 15-16).

«Οι πόλεις είναι κάτι παραπάνω από απλές συλλογές κτιρίων, που το καθένα χρησιμεύει σε κάποιο συγκεκριμένο σκοπό και που συνδέονται με δρόμους, που λειτουργούν μόνο για τη σύνδεση.

*Η πόλη θα έπρεπε να είναι κάτι που δημιουργεί χώρο, όπου οι άνθρωποι μπορούν να πλησιάσουν ο ένας τον άλλο, και τα κτίρια θα έπρεπε να είναι πράγματα που επανζάνουν τούτο το χώρο με την ομορφιά τους και τα ανθρώπινα επιτεύγματα που εκφράζουν».*³⁰

Μάρσαλ Κόλμαν

³⁰Από το βιβλίο «στο δρόμο» του Κυριάκου Ιωσηφίδη, 2007: 270

Κεφάλαιο 4. Σύνδεση της θεωρίας των Καταστασιακών με τα graffiti

Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσεται το βασικό ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας, το οποίο αφορά την σύνδεση της θεωρίας των Καταστασιακών για την ψυχογεωγραφία, την κατασκευή καταστάσεων και την περιπλάνηση *dérive* με το *graffiti*. Η σύνδεση αυτή αποσκοπεί στην ανάπτυξη και ανάλυση της ψυχογεωγραφικής εμπειρίας της πλοήγησης του ατόμου στο αστικό περιβάλλον, τα ερεθίσματα τα οποία το επηρεάζουν και διαμορφώνουν την εμπειρία του, καθώς και πώς ο ίδιος ο αστικός χώρος μπορεί να τροποποιείται και να αλλάζει ανάλογα με τα στοιχεία που διαλέγει ο περιπατητής να παρατηρήσει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα στοιχεία που ακολουθεί ο περιπατητής στην περιπλάνησή του είναι τα *graffiti*, μια οπτική μη συστημική σήμανση «από τα κάτω».

Η θεωρία της ψυχογεωγραφίας διερευνά τις επιδράσεις του γεωγραφικού περιβάλλοντος στα συναισθήματα και την συμπεριφορά των ατόμων. Είναι ένας πειραματικός τρόπος δημιουργίας ενός βιώματος στον χώρο, που στόχο έχει την μεταμόρφωση της αστικής ζωής από «ανιαρή» σε μια εμπειρία διασκέδασης και παιχνιδιού. Με τον τρόπο αυτό η αστική εμπειρία επαναπροσδιορίζεται μέσα από την *κατασκευή καταστάσεων*, δηλαδή *εφήμερων ατμοσφαιρών ζωής*, οι οποίες αλλάζουν τον τρόπο που το άτομο αντιλαμβάνεται και βιώνει την πόλη, διακόπτοντας την καθημερινή παθητική ζωή, την ρουτίνα και την κανονικότητα, τις λεγόμενες «προγραμματισμένες εμπειρίες», όπως τις ονομάζουν οι Καταστασιακοί. Η διαδικασία αυτή της κατασκευής καταστάσεων αναπτύσσεται μέσω της περιπλάνησης *-dérive-*, που αναδεικνύεται σε εργαλείο ανάγνωσης του αστικού περιβάλλοντος. Μέσω αυτής της τεχνικής, το άτομο προσεγγίζει διαφορετικά την πόλη, υπονομεύει την λογική χρήση του χώρου και ανακαλύπτει νέα στοιχεία, που πιθανώς να μην τα είχε παρατηρήσει πιο πριν. Η συνειδητή αυτή επιλογή του για παρατήρηση του αστικού χώρου, το οδηγεί στην λήψη αποφάσεων

σχετικά με τον τρόπο αντίληψης και διαχείρισης του χώρου γύρω του. Μετατρέπεται δηλαδή μέσω της διαδικασίας αυτής σε ενεργητικό υποκείμενο που αποφασίζει, ανατρέπει και αντιστέκεται στην δομή του αστικού χώρου και την κοινωνική οργάνωση, απορρίπτοντας πλέον τον ρόλο του παθητικού αποδέκτη. Για τους Καταστασιακούς, η πόλη και η κοινωνία καθοδηγούν το άτομο, προς μια κατεύθυνση δομής και ροής της ζωής του, πολύ αυστηρά οργανωμένη και βασισμένη σε καπιταλιστικά πρότυπα. Για τον λόγο αυτό θέλησαν να το ανατρέψουν, εστιάζοντας στην οργάνωση της πόλης με βάση τις συναισθηματικές επιδράσεις των περιοχών στο άτομο, όπως είναι η έλξη, η απώθηση, η ένταση, η αποξένωση και η περιέργεια που του δημιουργούν κάποιοι χώροι, ανάλογα με τον τρόπο που είναι διαμορφωμένοι.

Το *graffiti* με την σειρά του επεμβαίνει, τροποποιεί και ανατρέπει, προκαλώντας πολλά συναισθήματα (αρνητικά/θετικά) και εντάσεις στα άτομα. Ως πρακτική επιτρέπει την προσωπική ελεύθερη έκφραση, χωρίς φραγμούς, δημιουργώντας μια αλληλεπίδραση και μια επικοινωνία με την κοινωνία, μετασχηματίζοντας τον αστικό χώρο σε χώρο παιχνιδιού, περιπέτειας, ανάπτυξης κοινωνικών σχέσεων, εντάσεων και επιθυμιών.

Με βάση την ανάγνωση αυτή, το *graffiti* είναι μια κατασκευασμένη κατάσταση ή αλλιώς μια *ambiance*, που επηρεάζει συναισθηματικά τόσο την εμπειρία του ατόμου στον αστικό χώρο, όσο και τον ίδιο τον χώρο. Δημιουργεί με αυτό τον τρόπο ένα σύνολο ψυχογεωγραφικών ενοτήτων μέσα στην πόλη, οι οποίες σηματοδοτούν περιοχές με μηνύματα (πολιτικά-κοινωνικά-προσωπικά), σύμβολα, εικόνες και φράσεις, συνθέτοντας ένα δίκτυο εικόνων και εμπειριών και προσάπτοντας στον χώρο ανάλογα συναισθήματα (φόβος, ελευθερία, αδρεναλίνη). Για παράδειγμα, ένας γκρίζος και κενός τοίχος μετατρέπεται σε μήνυμα ή τέχνη και μια εγκαταλελειμμένη περιοχή αποκτά ταυτότητα και χαρακτήρα, μετατρέποντας μέσω της διαδικασίας αυτής έναν χώρο από ουδέτερο, σε χώρο σημασιοδότησης μηνυμάτων και συναισθημάτων. Επίσης οι writers κάνουν τις δικές τους *dérives* με αφορμή την αναζήτηση του επόμενου μέρους που θα «γράψουν», διότι αυτή η διαδικασία της εύρεσης μέρους που να

μπορούν κάνουν *graffiti* χωρίς κάποιος να τους κυνηγήσει ή να τους καταγγείλει στην αστυνομία

Στη συνέχεια, το *graffiti* είναι μια παρέμβαση που επηρεάζει την πλοήγηση του ατόμου, καθώς ενεργοποιεί τον περιπατητή να εξερευνήσει τον αστικό χώρο, εστιάζοντας στις εικόνες, στα συνθήματα και στις φράσεις που αναγράφονται στους τοίχους, τα πεζοδρόμια, τους κάδους και τα παγκάκια. Με την παρατήρηση αυτή, η ροή της κίνησης στην περιπλάνηση αλλάζει, ο περιπατητής διαχειρίζεται αλλιώς τους ρυθμούς του, σταματάει, κοιτάει, παρατηρεί και δεν κινείται πλέον μόνο για να φτάσει κάπου, αλλά κινείται για να ανακαλύψει το περιβάλλον γύρω του. Έτσι η ψυχογεωγραφική ανάγνωση της πόλης, εκφράζεται μέσα από τις διαδρομές, τα ίχνη και τις παρεμβάσεις του *graffiti* που συναντά, τα οποία αποτελούν έναν εναλλακτικό τρόπο σήμανσης για αυτόν στην πόλη. Με τον τρόπο αυτό το άτομο ανακαλύπτει τρόπους επαναδιεκδίκησης και επαναανοηματοδότησης του αστικού ελεγχόμενου χώρου. Δημιουργεί έναν διάλογο στην πόλη και ενεργοποιεί τους ανθρώπους για σκέψη σχετικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την ροή της ζωής και βιώνουν την πόλη.

Παράλληλα, το *graffiti* αποτελεί ένα μη συστημικό μέσο οπτικής σήμανσης, μέσω της ύπαρξης του οποίου το άτομο μπορεί να σηματοδοτήσει μια θέση – λειτουργεί ως τοπόσημο - αμφισβητώντας τις συστημικές πινακίδες και ταμπέλες με τις οδούς των δρόμων και σηματοδοτώντας περιοχές, με αποτέλεσμα να γίνονται αναγνωρίσιμες μέσα από την αναφορά σε αυτά. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας ανεπίσημος διάλογος, ο οποίος απορρίπτει την συστημική οργάνωση στην αστική πλοήγηση και δημιουργεί έναν “από τα κάτω” κώδικα επικοινωνίας μεταξύ των κατοίκων των περιοχών. Η διαδικασία αυτή ενισχύει τις κοινωνικές σχέσεις, ενεργοποιεί την φαντασία και την δημιουργικότητα μεταξύ των ατόμων και δημιουργεί μια νέα σχέση ανάμεσα στο άτομο και την πόλη.

Τόσο το *graffiti* όσο και οι Καταστασιακοί επιχειρούν να αμφισβητήσουν τις κυρίαρχες μορφές οργάνωσης και ελέγχου της πόλης, χρησιμοποιώντας τον αστικό χώρο ως μέσο έκφρασης και

αντίστασης. Με την χρήση διαφόρων πρακτικών αντιστέκονται στον έλεγχο της πόλης και την επίσημη οργάνωση του χώρου, με στόχο την επανοικειοποίηση του. Το *graffiti* αντιστέκεται στους κοινωνικούς κανόνες και τις απαγορεύσεις και επεμβαίνει τόσο στον αστικό χώρο, όσο και σε χώρους που έχουν εγκαταλειφθεί από το σύστημα (τρένα, εγκαταλελειμμένα εργοστάσια και κτίρια) και τους μετατρέπει σε χώρους έκφρασης, ανατροπής και βίωσης νέων εμπειριών.

Οι Καταστασιακοί άσκησαν κριτική στην καπιταλιστική δομή της κοινωνίας και την οργάνωση της με βάση το κέρδος. Σε κάποιες περιπτώσεις παρατηρείται ότι η καπιταλιστική νοοτροπία καπιλεύεται τα αντιστασιακά μέσα που χρησιμοποιεί ο λαός για άμυνα, όπως είναι το *graffiti*, με σκοπό την χειραγώγηση και την δημιουργία προπαγάνδας, αλλοιώνοντας τον χαρακτήρα της ύπαρξής του, από μέσο αντίστασης σε χειριστικό μηχανισμό του πλήθους. Παράδειγμα αποτελεί η χρήση *graffiti* σε διαφημιστικές καμπάνιες, σε ρούχα και αξεσουάρ, που ενισχύουν καταναλωτικά πρότυπα και νέες τάσεις της μόδας, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με την κουλτούρα και την πρακτική του *graffiti*, αλλά χρησιμοποιούνται με σκοπό να προσεγγίσουν το αγοραστικό κοινό. Παρόλα αυτά, το *graffiti* συνεχίζει να αποτελεί μια μορφή αντίστασης προς τον καπιταλιστικό τρόπο που είναι δομημένες οι πόλεις, με σκοπό να προάγουν τα καπιταλιστικά πρότυπα ζωής και να ενισχύουν τον καταναλωτισμό, προς όφελος των μεγαλοεπιχειρηματιών. Το *graffiti* δεν υπακούει στον τρόπο οργάνωσης της ζωής των ανθρώπων με προκατασκευασμένους όρους, ούτε συμβιβάζεται με την «καθαρή» εικόνα του αστικού χώρου. Παρεμβαίνει χωρίς άδεια σε οποιαδήποτε επιφάνεια, ακόμα και πάνω σε διαφημίσεις, βιτρίνες και ταμπέλες συμβατικής σήμανσης (π.χ. Banksy και KIDULT).

Μια ακόμη πράξη αντίστασης του *graffiti* ως προς την δομή της πόλης και τους κοινωνικούς κανόνες, είναι η δημιουργία παρεμβάσεων σε δημόσια κτίρια και η προσθήκη διαφορετικών σηματοδοτήσεων, στα ήδη συστημικά σηματοδοτημένα κτίρια, αμφισβητώντας με αυτόν τον τρόπο την επίσημη οργάνωση του αστικού χώρου όπως, νοσοκομεία, δικαστήρια, σχολεία, δημόσιες υπηρεσίες κ.τ.λ.

Επιπλέον, κίνηση αντίστασης αποτελεί και η πρακτική της *dérive*, η οποία αρνείται τις προκαθορισμένες διαδρομές, απορρίπτει τις μετακινήσεις που σκοπεύουν στην εκπλήρωση υποχρεώσεων και παραγωγικών σκοπών, μετατρέποντας την πόλη σε χώρο εξερεύνησης και δημιουργίας. Πολλές φορές, το άτομο - περιπατητής αποκαλύπτει νέες περιοχές και νέα στοιχεία στον χώρο, που μέχρι τότε δεν ήξερε ότι υπάρχουν, τα οποία του προσφέρουν το συναίσθημα της έκπληξης και του ξαφνιάσματος, ταρακουνώντας το προς νέες αναζητήσεις στον αστικό χώρο.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντικό να γίνει μια αναφορά και σε ένα χαρακτηριστικό του *graffiti* που δημιουργεί μια αντίθεση στη σχέση του με την πόλη. Το χαρακτηριστικό αυτό αφορά τον εφήμερο χαρακτήρα του σε αντίθεση με την πιο μόνιμη εικόνα του συνόλου της πόλης. Η πόλη έχει μια δομή και μια εικόνα που δύσκολα ανατρέπεται. Σε πολλές περιπτώσεις κάποια σημεία της μπορούν να αλλάξουν, με το χτίσιμο νέων κτιρίων και το γκρέμισμα των παλιών, αλλά το σύνολό της παραμένει αναλλοίωτο στον χρόνο. Αντιθέτως, το *graffiti* μπορεί να δημιουργηθεί την νύχτα και την ημέρα να έχει ήδη σβηστεί από το κράτος ή να έχει δημιουργηθεί κάποιο άλλο *graffiti* από κάποιον *writer*. Οπότε, παρατηρείται ότι το *graffiti* λόγω της εφήμερης ύπαρξής του μπορεί συνεχώς να τροποποιεί και να αναδιαμορφώνει τον αστικό χώρο, καθώς και να εντυπωσιάζει με την ξαφνική παρουσία του τον κόσμο, καθώς και αποτελεί μια μορφή οπτικής διαφυγής από τον αυστηρά δομημένο και άχρωμο αστικό ιστό. Το στοιχείο του εφήμερου προσδίδει και μια γοητεία στην πρακτική του *graffiti*, καθιστώντας το μη προβλέψιμο και δεδομένο σαν εικόνα στην πόλη. Η ψυχογεωγραφική προσέγγιση της πόλης κρύβει το στοιχείο του εφήμερου μέσα της και από την κασκευή προσωρινών ατμοσφαιρών.

Συνοψίζοντας, η παραπάνω προσέγγιση που ακολουθείται στην παρούσα εργασία, αναδεικνύει το δυναμικό πεδίο της ψυχογεωγραφικής εμπειρίας, της παρέμβασης και της αντίστασης στον τρόπο οργάνωσης της πόλης. Η προσέγγιση αυτή πραγματοποιείται με την τεχνική της περιπλάνησης και έχει ως στόχο την ανάγνωση του αστικού χώρου μέσω των *graffiti*, το οποίο

βοηθάει στον μετασχηματισμό της πόλης από λειτουργικό περιβάλλον μετακίνησης σε ένα βιωματικό και συμμετοχικό πεδίο εμπειριών.

Ως συνέχεια της σύνδεσης της ψυχογεωγραφίας με το *graffiti*, αναπτύσσεται στο επόμενο κεφάλαιο μια ψυχογεωγραφική καταγραφή που έγινε στην πόλη του Βόλου, μέσω κάποιων παραδειγμάτων *graffiti* που εντοπίστηκαν σε διάφορες περιοχές. Η καταγραφή αυτή αποτελείται από την δημιουργία ενός φωτογραφικού υλικού και ενός ψυχογεωγραφικού χάρτη, όπου αναπαρίστανται οι *ψυχογεωγραφικές ενότητες* που σχηματίστηκαν μέσα από την περιπλάνηση στην πόλη του Βόλου, οι εντάσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στις περιοχές και οι αλληλεπιδράσεις σχετικά με την θεματολογία των *graffiti* και την ομοιότητα στο στυλ και την τεχνική.

Κεφάλαιο 5. Η καταγραφή παραδειγμάτων *graffiti* στην πόλη του Βόλου και η δημιουργία ενός ψυχογεωγραφικού χάρτη

5.1 Επιλογή διαδρομών και σημεία καταγραφής

Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσεται η ψυχογεωγραφική καταγραφή που δημιουργήθηκε στην πόλη του Βόλου, όπου και βρίσκεται η ερευνήτρια. Σκοπός της δημιουργίας της καταγραφής αυτής είναι η ανάλυση των εφήμερων καταστάσεων - ατμοσφαιρών (*ambiances*), που σχηματίζονται με βάση την μη συμβατική οπτική σήμανση των *graffiti*.

Τα παραδείγματα και η ποικιλία των *graffiti* δεν είναι τόσο μεγάλη, όσο θα ήταν σε μια πόλη όπως η Αθήνα, αλλά και πάλι υπάρχουν αρκετά *graffiti* που δημιουργούν ατμόσφαιρες στην πόλη και φανερώνουν την ανάγκη των ανθρώπων για έκφραση και δημιουργία στους τοίχους των κτιρίων.

Για την ανάπτυξη της εμπειρίας αυτής έγιναν αρκετές περιπλανήσεις (*dérives*) μέσα στην πόλη, σε διάφορες γειτονιές και δρόμους. Όλες αυτές οι διαδρομές ακολουθούσαν την ύπαρξη των *graffiti*, ως μέσο σήμανσης και απόδοσης διαφορετικών μηνυμάτων σε κάθε περιοχή. Μέσα από την διαδικασία αυτή, παρατηρήθηκε ότι η κάθε γειτονιά αποτελεί μια ξεχωριστή ψυχογεωγραφική ενότητα ανάλογα με τις θεματικές των *graffiti*, την ένταση των μηνυμάτων που αποδίδουν και τις τεχνικές - style που χρησιμοποιούν. Για παράδειγμα, παρατηρήθηκε ότι κυρίως στο κέντρο η ύπαρξη των πολιτικών μηνυμάτων είναι πιο έντονη, ενώ σε περιοχές όπως η Νέα Ιωνία και η πλατεία Οξυγόνου είναι πιο έντονη η αναγραφή οπαδικών συνθημάτων. Ενώ, οι υπογραφές των writers υπάρχουν σε όλη την έκταση της πόλης, εκφράζοντας το “είμαι εδώ”, με εντονότερο σημείο το εργοστάσιο της Βαμβακουργιάς, όπου υπάρχει πληθώρα από *graffiti* όπως θα αναφερθεί και παρακάτω.

Αρχικά, όσον αφορά το περιεχόμενο των συνθημάτων των *graffiti*, το ενδιαφέρον της καταγραφής εστιάζει στα πολιτικά *graffiti* και stencil, τα οποία οπτικοποιούν κοινωνικά, ταξικά και πολιτικά μηνύματα, είτε σχετικά με τοπικά ζητήματα (ιδιωτικοποίηση του νερού και μόλυνση της ατμόσφαιρας (καύση πλαστικών)), είτε με θέματα που αφορούν την χώρα και τον κόσμο (οικονομική κρίση, πόλεμοι, ανεργία, φτώχεια, κοινωνικές ανισότητες), στοχεύοντας στην ανάπτυξη μια επικοινωνίας «από τα κάτω» απευθυνόμενη στους κάτω, με έναν ευθύ τρόπο. Με τα πολιτικά *graffiti* γίνεται μια αναπαράσταση των ζητημάτων που αφορούν την κοινωνία και εκφράζονται μέσα από τους ανθρώπους στους τοίχους των πόλεων, ως κραυγή αντίδρασης και αντίστασης, με σκοπό να εκφράσουν την επιθυμία για διαμαρτυρία, επανάσταση και ανατροπή, δημιουργώντας σκέψεις και προβληματισμούς για όσους τα συναντάν στις διαδρομές τους, συνθέτοντας με τον τρόπο αυτό μια ψυχογεωγραφική ενότητα μέσα στην πόλη.

Επίσης, πολλές φορές υπάρχουν στον δρόμο πολιτικά *graffiti* τα οποία αναγγέλουν την δημιουργία κάποιας συγκέντρωσης ή την υπενθύμιση της μνήμης σε κάποιον άνθρωπο (πολιτικό αγωνιστή), τα οποία *graffiti* παίρνουν τον ρόλο “της αναγγελίας και υπενθύμισης” όπως αντίστοιχα θα συνέβαινε για κάποιο συστημικά αποδεκτό γεγονός μέσω του τύπου και της τηλεόρασης.

Στη συνέχεια, παρατηρείται πως ανάλογα με τη περιοχή που έγινε μια *dérive*, αλλάζει και το περιεχόμενο των *graffiti*, επηρεάζοντας την ύπαρξη μιας άλλης ψυχογεωγραφικής ενότητας, η οποία αντιπροσωπεύει την συγκεκριμένη περιοχή. Οπότε, το περιεχόμενο των μηνυμάτων των *graffiti* ποικίλει και αλλάζει, εκτός από τα πολιτικά, καταγράφηκαν και προσωπικά και οπαδικά συνθήματα, καθώς και υπογραφές των writers και κάποιες ζωγραφιές. Η επιλογή αυτή έγινε διότι κάθε είδους *graffiti* σηματοδοτεί με διαφορετικό τρόπο την πλοήγηση στην πόλη, δημιουργώντας κάθε φορά μια ψυχογεωγραφική κατάσταση.

5.1.1 Η περίπτωση του εργοστασίου της Βαμβακουργίας

Ένα μέρος της καταγραφής έγινε στο εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο, το οποίο έκλεισε το 1996 και από τότε υπήρξε μέρος έκφρασης και δράσης πολλών writers της περιοχής και όχι μόνο. Αφού πολλοί άνθρωποι που ασχολούνται με το *graffiti* έχουν περάσει και έχουν “βάλει” στο συγκεκριμένο μέρος.

Το εργοστάσιο αυτό αποτελεί ένα από τα πολλά βιομηχανικά κτίρια της πόλης του Βόλου, η οποία πάντοτε ήταν και συνεχίζει να είναι μια βιομηχανική περιοχή. Πλέον, τα παλιά εργοστάσια έχουν κλείσει και τα κτίρια αυτά χρησιμοποιούνται για να στεγάσουν τμήματα του πανεπιστημίου ή άλλες δημόσιες υπηρεσίες, ενώ κάποια είναι ερειπωμένα και αναξιοποίητα. Το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας ωστόσο, αποτέλεσε σημείο δημιουργίας και έκφρασης για τους writers της δεκαετίας του ‘90 και όχι μόνο, καθώς υπάρχουν σε όλη την έκταση των εγκαταστάσεων του εργοστασίου τόσο υπογραφές των writers (*styling και tags*), όσο και ζωγραφιές, συνθήματα και προσωπικά μηνύματα, τα οποία μπορεί να ακολουθήσει κανείς και να περιπλανηθεί μέσα στον χώρο, περνώντας από ποικίλες ατμόσφαιρες. Ο χώρος δημιουργεί μια πληθώρα συναισθημάτων, τα οποία ξεκινούν από το συναίσθημα της εγκατάλειψης του χώρου, της οικονομικής πτώσης της βιομηχανίας της περιοχής, της κοινωνικής κατάστασης και της αδιαφορίας από τους κρατικούς φορείς. Όπως συνεχίζει η περιπλάνηση, δημιουργείται ένα συναίσθημα περιέργειας και εξερεύνησης, για να βρει κανείς στοιχεία στον χώρο που μαρτυρούν την ιστορία του εργοστασίου, μιας και υπάρχουν ακόμα ταμπέλες που αναγράφουν κανόνες για τους εργαζομένους και σκορπισμένα έγγραφα (Εικόνες 37), που δημιουργούν μια στρώση στο έδαφος σε κάποιους ορόφους. Παρόλα αυτά, το πιο έντονο συναίσθημα που δημιουργείται προέρχεται από τα graffiti των writers που μπήκαν και αξιοποίησαν με τον τρόπο τους τον χώρο αυτό, τροποποιώντας τον από χώρο εγκατάλειψης, σε χώρο δημιουργίας και επικοινωνίας. Υπογραφές των writers υπάρχουν παντού (βλέπε εικόνες 38) και υπενθυμίζουν το ότι κάποιοι «ήταν εδώ» ή «πέρασαν από εδώ» και άφησαν το σημάδι τους στους τοίχους.

Όπως περπατάει κανείς εκεί ανακαλύπτει συνεχώς ζωγραφιές, φιγούρες από χαρακτήρες comics και μια πληθώρα οπτικοποιημένων μηνυμάτων (πολιτικών, κοινωνικών, προσωπικών). Ο χώρος δημιουργεί την αίσθηση του ότι αποτελεί μια *underground* καλλιτεχνική έκθεση μέσα στα ερείπια του εργοστασιακού χώρου, η οποία δημιουργήθηκε από ένα σύνολο ανθρώπων που άφησαν το σημάδι τους στον χώρο και τον μετέτρεψαν σε χώρο δημιουργίας και προσωπικής έκφρασης.

Παρακάτω παρατίθεται κάποιο κομμάτι από το φωτογραφικό υλικό που δημιουργήθηκε κατά την περιπλάνηση της ερευνήτριας στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας, ενώ όλο το υλικό παρατίθεται στο παράρτημα εικόνων στο τέλος της εργασίας. (Εικόνες 39-45)



Εικόνα 37 Σύνθεση από φωτογραφίες από έγγραφα και πινακίδες του εργοστασίου της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 38 Σύνθεση από φωτογραφίες με graffiti με υπογραφές απο writers (styling) στην Βαμβακουργία στον Βόλο.
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 39 Σύνθεση από φωτογραφίες από ζωγραφιές φιγούρες και σχέδια, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 40 Σύνθεση από φωτογραφίες με ονόματα από writers και εκφράσεις μαζί με ζωγραφικά στοιχεία, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 41 41 Σύνθεση από φωτογραφίες από σχέδια, ζωγραφιές και φιγούρες, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 42 Σύνθεση από φωτογραφίες από φιγούρες - σχέδια, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 43 Σύνθεση από φωτογραφίες από πολιτικά graffiti και συνθήματα, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 44 Σύνθεση από φωτογραφίες από προσωπικά μηνύματα, στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Έξω από το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας:



Εικόνα 45 Σύνθεση από φωτογραφίες από οπαδικά graffiti και συνθήματα έξω από το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο

5.1.2 Η περίπτωση της Νέας Ιωνίας, της Νεας Δημητριάδας, του Οξυγόνου, του Αναύρου και του κέντρου της πόλης

Στη συνέχεια η περιπλάνηση κινήθηκε σε διάφορες γειτονιές της πόλης, όπως η Νέα Ιωνία, το Οξυγόνο, η Χιλιαδού, ο Άναυρος, η Ερμού και σε διάφορους δρόμους του κέντρου. Όπου οι ατμόσφαιρες ποικίλουν μέσα από την παρατήρηση των *graffiti* που υπάρχουν, αυξάνοντας ή ελαχιστοποιώντας τις αποστάσεις μεταξύ των περιοχών.

Στις περιοχές της Νέας Ιωνίας και του Οξυγόνου παρατηρήθηκε ότι υπάρχει μια πληθώρα οπαδικών συνθημάτων και *graffiti* (Εικόνες 46, 48 και 49) που απευθύνονται σε τοπικές ή και όχι ομάδες και συνδέουν τις περιοχές μεταξύ τους λόγω της κοινής κατεύθυνσης του αθλητικού περιεχομένου, δημιουργώντας μια ψυχογεωγραφική ενότητα. Η επιλογή της χρήσης των οπαδικών συνθημάτων και *graffiti* έγινε, διότι και αυτά αποτελούν ένα μέσο σήμανσης στον χώρο, μια μορφή έκφρασης κάποιων ομάδων και δημιουργούν με τον τρόπο τους "ατμόσφαιρες" στο χώρο. Ωστόσο, η παρουσία των πολιτικών *graffiti* (βλέπε εικόνες 47 και 50) σε αυτές τις περιοχές είναι περιορισμένη, αντιθέτως, στην περιοχή του Αναύρου παρατηρήθηκαν περισσότερα πολιτικά συνθήματα, τα οποία αφορούν τοπικά και παγκόσμια ζητήματα. Επίσης, κάποια πολιτικά *graffiti* καταγράφηκαν και στον δρόμο προς το χωριό των Σταγιατών (Εικόνα 58), όπου υπάρχει και το τοπικό ζήτημα με την ιδιωτικοποίηση του νερού. Όπως και στο κέντρο σε διάφορους δρόμους, όπου η ύπαρξη πολιτικών συνθημάτων και stencil είναι πολύ έντονη στα περισσότερα σημεία (Εικόνες 51, 52, 53, 54 και 57). Το κέντρο της πόλης αποτελείται από όλων των ειδών τα *graffiti* και νοηματικά και σχετικά με τις διάφορες μορφές των *graffiti*, δηλαδή τις υπογραφές των writers (*tags* και *styling*), τα πιο καλλιτεχνικά *graffiti* (*street art* - με πληρωμή ή χωρίς), τα προσωπικά, τα characters και τα stencils (Εικόνες 55 και 56). Με τον τρόπο αυτό της ύπαρξης μια ποικιλίας σημάτων, κάθε περιοχή δημιουργεί μια πληθώρα συναισθημάτων στους ανθρώπους, νοηματοδοτώντας κάθε γειτονιά διαφορετικά.

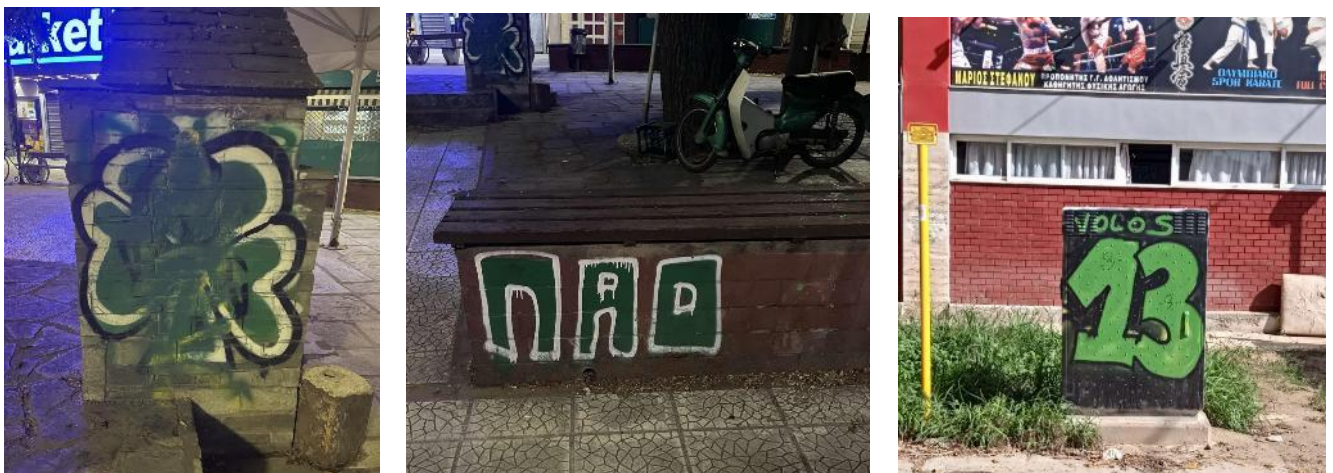
Νέα Ιωνία και περιοχή πλατείας Οξυγόνου:



Εικόνα 46 Σύνθεση από φωτογραφίες από οπαδικά συνθήματα στη Νέα Ιωνία στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 47 Σύνθεση από φωτογραφίες από πολιτικά graffiti, stencil και συνθήματα σε δρόμους της Νέας Ιωνίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 48 Φωτογραφίες από οπαδικά graffiti στην περιοχή του Οξιγόνου στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 49 (αριστερα) Σύνθεση από φωτογραφίες με tags, υπογραφές από writers και συνθήματα – αγγελία για δουλειά με stencil και προσωπικό μήνυμα σε πεζοδρόμιο, σε δρόμους στην Νέα Ιωνία. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 50 Σύνθεση από φωτογραφίες με πολιτικά συνθήματα και προσωπικά μηνύματα σε δρόμους της Νέας Ιωνίας στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο

Δρόμοι και γειτονιές στο κέντρο και την περιοχή του Αναύρου



Εικόνα 52 Φωτογραφία από graffiti και stencil σε δρόμο στο κέντρο του Βόλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



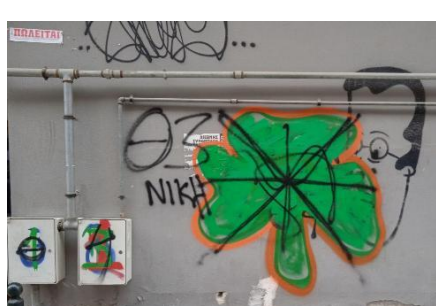
Εικόνα 51 Σύνθεση από φωτογραφίες με πολιτικά stencil σε δρόμους στο κέντρο του Βόλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 54 Σύνθεση από φωτογραφίες με πολιτικά stencil σε δρόμους στο κέντρο του Βόλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



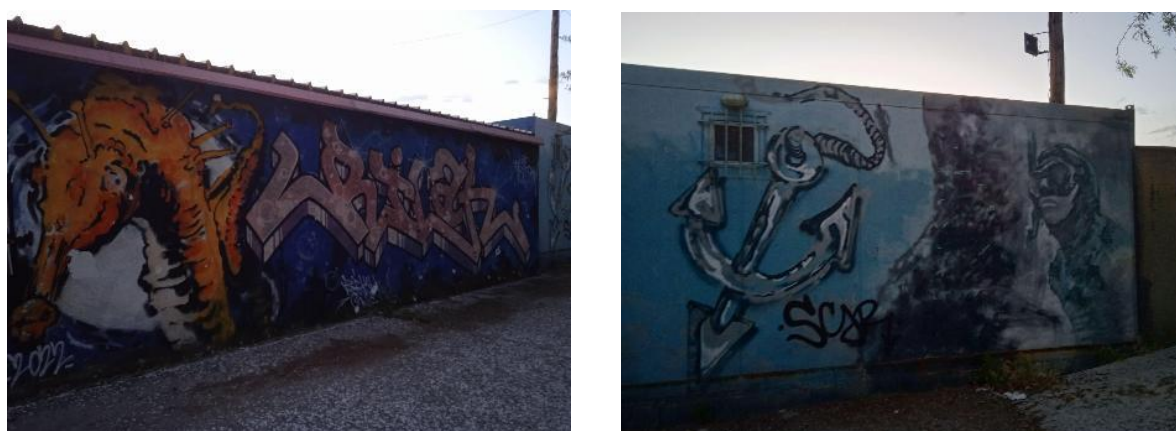
Εικόνα 53 Φωτογραφίες με πολιτικά συνθήματα σε δρόμους στο κέντρο του Βόλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 55 Σύνθεση φωτογραφιών με πολιτικά συνθήματα, stencil, tags, character, υπογραφή από writer και οπαδικό graffiti σε δρόμους στο κέντρο του Βόλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 57 Σύνθεση από 4 φωτογραφίες από πολιτικά συνθήματα στον Άναυρο στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 56 Φωτογραφίες από υπογραφή writer και ζωγραφιές στον Άναυρο στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο

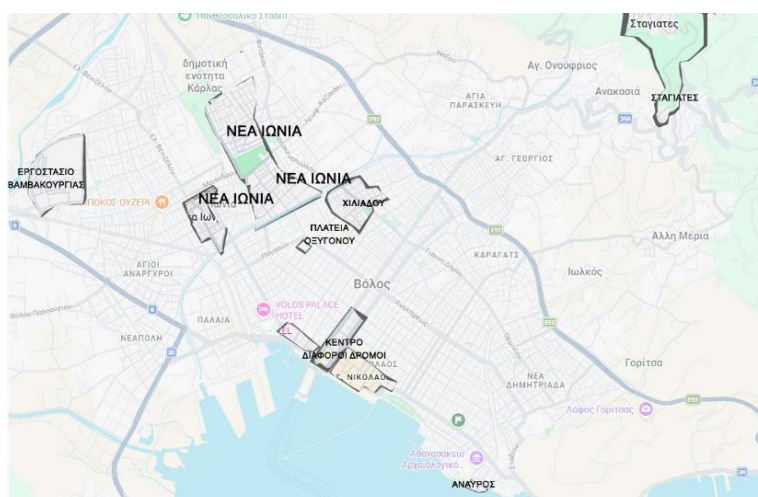


Εικόνα 58 Φωτογραφίες από πολιτικά graffiti στο δρόμο για
Σταγιάτες στον Βόλο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο

5.1.3 Ο ψυχογεωγραφικός χάρτης

Η δημιουργία ενός ψυχογεωγραφικού χάρτη στοχεύει στην οπτικοποίηση των συναισθηματικών διαδρομών που αφορούν την σύνδεση που αναπτύχθηκε σχετικά με την ψυχογεωγραφία, το graffiti και την πλοήγηση στην πόλη του Βόλου.

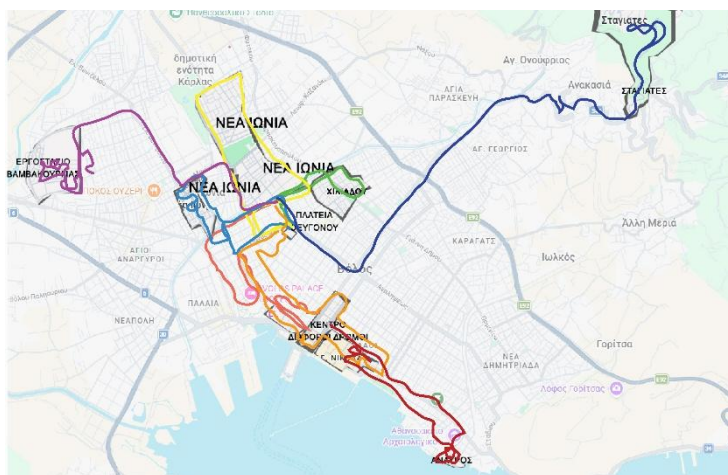
Αρχικά, για την δημιουργία της καταγραφής πραγματοποιήθηκαν κάποιες περιπλανήσεις (*dérives*) στην πόλη του Βόλου, όπου το κοινό τους στοιχείο ήταν η εύρεση των graffiti στους τοίχους των κτιρίων. Μέσα από την αναζήτηση της μη συστημικής οπτικής αυτής σήμανσης σχηματίστηκαν διαδρομές μέσα σε στενάκια, κεντρικούς δρόμους και πιο δύσβατες περιοχές, με σκοπό την φωτογράφιση τους και την δημιουργία ενός αρχείου. Οι περιοχές στις οποίες έγιναν οι περιπλανήσεις είναι: η Νέα Ιωνία, η Χιλιαδού, η πλατεία Οξυγόνου, διάφοροι δρόμοι στο κέντρο του Βόλου, ο Άναυρος και οι Σταγιάτες. Με την ολοκλήρωση της καταγραφής, δημιουργήθηκαν δύο χάρτες, στον πρώτο χάρτη (Εικόνα 59) επισημαίνονται οι περιοχές που καταγράφηκαν τα graffiti και στον δεύτερο χάρτη (Εικόνα 60) είναι σημειωμένες, με



Εικόνα 59 Φωτογραφία του 1ου χάρτη – “χάρτη του Βόλου με τις περιοχές που επιλέχθηκαν για την καταγραφή”. Πηγή: Google maps και προσωπική επεξεργασία

διαφορετικό χρώμα κάθε φορά, οι διάφορες διαδρομές που έγιναν από περιοχή σε περιοχή. Οι περιπλανήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη, έγιναν κατά διαστήματα και σε διαφορετικές ώρες μέσα στην ημέρα, ενώ πολλά από τα *graffiti* που καταγράφηκαν είχαν γίνει αντιληπτά από την ερευνήτρια πριν ξεκινήσει η συγκεκριμένη καταγραφή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να ειπωθεί ότι, αν και οι δρόμοι της πόλης και οι περιοχές είναι πολύ οικείες για την ερευνήτρια, μέσα από την καταγραφή και την εύρεση των διάφορων *graffiti* οι περιοχές άρχισαν να αλλάζουν και να δημιουργούνται νέα νοήματα που συνδέονται με το κάθε μέρος. Επίσης, κάθε περιπλάνηση ακολουθούσε και διαφορετικά *graffiti*, παραδείγματος χάρη, αν σε κάποια περιοχή γινόταν πιο έντονα αντιληπτές οι υπογραφές των writers, τότε η περιπλάνηση κινούνταν με βάση τις υπογραφές και ούτω καθεξής.



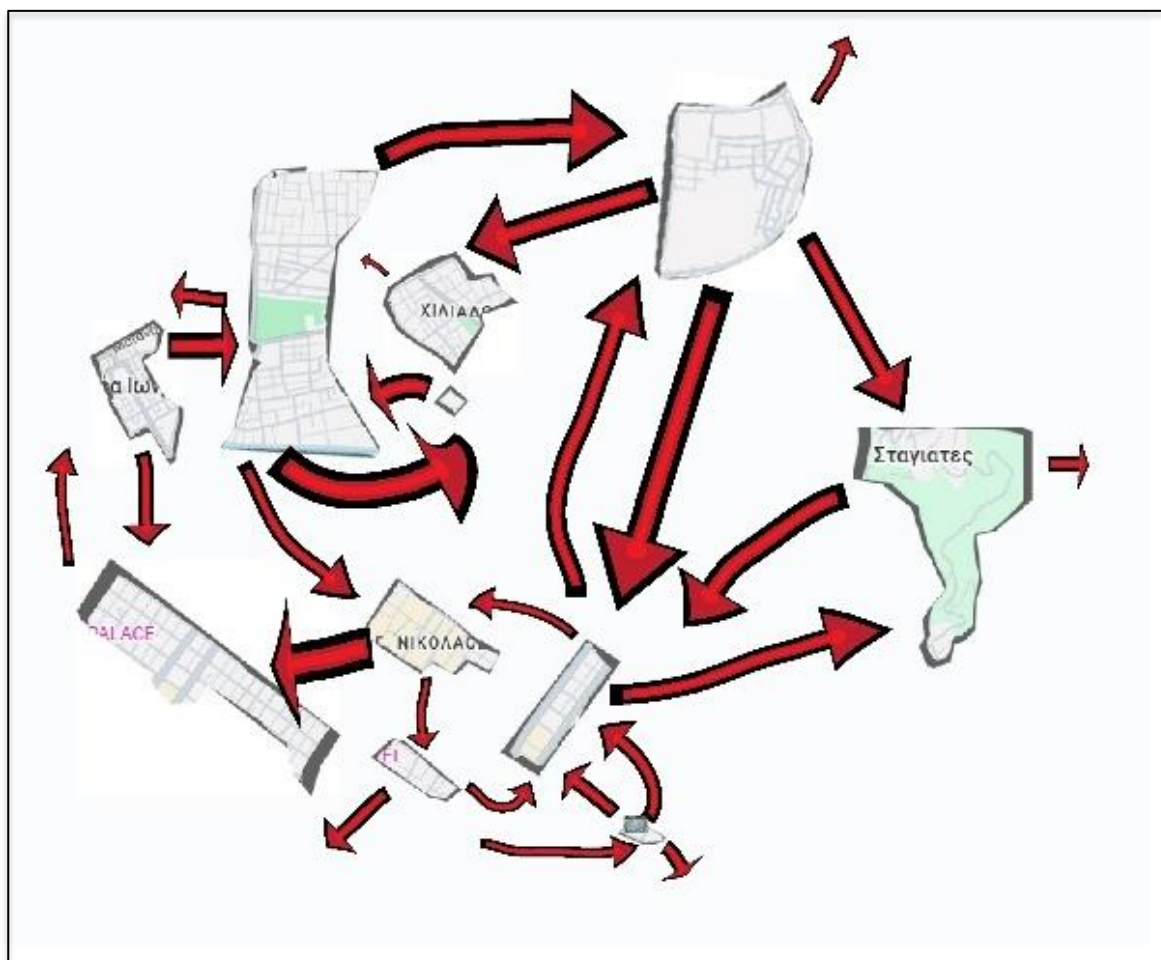
Εικόνα 60 Φωτογραφία του 2ου χάρτη – “χάρτη του Βόλου με τις διαδρομές - περιπλανήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη”. Πηγή: Google maps και προσωπική επεξεργασία

Στη συνέχεια και μετά την ολοκλήρωση της καταγραφής του υλικού, δημιουργήθηκε ένας τρίτος χάρτης, ο *ψυχογεωγραφικός χάρτης* (Εικόνα 61, στον οποίο οπτικοποιείται η εμπειρία της πλοήγησης στην πόλη και η καταγραφή των συναισθηματικών εντάσεων που δημιουργούνται σε κάθε περιοχή. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιούνται τα κόκκινα βέλη ώστε να σηματοδοτήσουν και να συμβολίσουν τις έλξεις και τις συνδέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στις περιοχές, ανάλογα με την ύπαρξη κοινών νοηματικά ή τεχνικά χαρακτηριστικών σημείων και σε σχέση με τις συναισθηματικές εντάσεις που δημιουργούν τα *graffiti* σε κάθε περιοχή. Επίσης στον χάρτη αυτό, η τοποθεσία των περιοχών και η δομή της πόλης έχει αλλάξει και έχει επαναπροσδιοριστεί με βάση τις έλξεις και τις συναισθηματικές συνδέσεις και αποστάσεις που δημιουργούνται, δηλαδή με το πόσο κοντά ή μακριά βρίσκεται η κάθε περιοχή με την άλλη σύμφωνα με τα συναισθήματα και τα νοήματα που δημιουργούνται μέσα από τα *graffiti*.

Για παράδειγμα, στις περιοχές του κέντρου, του Αναύρου και των Σταγιατών, η παρουσία των πολιτικών συνθημάτων και των *stencil* είναι πιο έντονη, εκφράζοντας την διαμαρτυρία των ανθρώπων για διάφορα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Οπότε με τον τρόπο αυτό οι περιοχές έρχονται πιο «κοντά» νοηματοδοτικά σε σχέση με περιοχές όπως η Νέα Ιωνία και το Οξυγόνο όπου τα μηνύματα διαφέρουν. Επίσης, η περιοχή των Σταγιατών παρατηρείται να βρίσκεται ανάμεσα στις περιοχές του κέντρου, του Αναύρου και του εργοστάσιου της Βαμβακουργίας, γιατί συνδέεται και με αυτήν ως έναν βαθμό, περισσότερο από άποψη της τεχνικής της δημιουργίας των *graffiti*, που θυμίζουν τις υπογραφές των *writers* που υπάρχουν στο εργοστάσιο της Βαμβακουργίας. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά τα οποία δημιουργούν συνδέσεις μεταξύ αυτών των περιοχών είναι το μεγάλο μέγεθος των γραμμάτων που καλύπτει μεγάλη έκταση του τοίχου και η χρήση περιγραμμάτων διαφορετικού χρώματος γύρω από τα γράμματα. Παρατηρείται επίσης ότι στην περίπτωση αυτή υπάρχει μόνο ένα βέλος που κατευθύνεται από το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας προς τις Σταγιάτες και δεν γυρνά πίσω, αυτό συμβαίνει διότι μπορεί να έχουν κάποιες συνδέσεις από άποψη τεχνικών αλλά όχι νοημάτων στα *graffiti* τους.

Σε άλλες περιοχές, παρατηρείται ότι η ύπαρξη προσωπικών και οπαδικών μηνυμάτων είναι πιο έντονη, δίνοντας έμφαση στην έκφραση προσωπικών ζητημάτων και προτιμήσεων στον αστικό χώρο, όπως η αγάπη για μια ομάδα ή για έναν άνθρωπο ή η αναζήτηση εργασίας, όπως παρατηρήθηκε σε ένα stencil στην νέα Ιωνία. Τα νοήματα αυτά δημιουργούν συνάψεις μεταξύ των περιοχών της Νέας Ιωνίας, της πλατείας του Οξυγόνου και της Χιλιαδούς, σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι με τις άλλες και για αυτό βρίσκονται πολύ κοντά και τα βέλη έχουν φορά και από την μια πλευρά και από την άλλη. Παρατηρείται επίσης ότι κάποια βέλη ενώνουν και τις περιοχές αυτές με το κέντρο, λόγω της ύπαρξης των πολιτικών μηνυμάτων που εκφράζουν τα graffiti. Το ίδιο συμβαίνει και με τις περιοχές της Νέας Ιωνίας, του Οξυγόνου και της Χιλιαδούς σε σχέση με το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας, όπου υπάρχει κάποια σύνδεση σχετικά με τα νοήματα των graffiti (οπαδικά graffiti έξω από το εργοστάσιο), αλλά συνδέσεις υπάρχουν και από άποψη τεχνικής της δημιουργίας των graffiti.

Όσον αφορά το εργοστάσιο της Βαμβακουργίας, παρατηρείται να έχει τοποθετηθεί κεντρικά στον χάρτη, διότι αποτελεί σημείο που ενώνεται με όλα τα άλλα σημεία στον χάρτη και οι συναισθηματικές έλξεις που δημιουργούνται είναι πολύ έντονες με τις υπόλοιπες περιοχές. Η συγκεκριμένη περιοχή αποτελεί ένα ιδιαίτερο κομμάτι της καταγραφής όπου η πληθώρα των *graffiti* επιτρέπει εκτενή έρευνα. Έντονη παρατηρείται η ύπαρξη των υπογραφών των writers, τα διάφορα *characters* και οι πιο καλλιτεχνικές ζωγραφιές, που γεμίζουν το μεγαλύτερο μέρος στους τοίχους, εκφράζοντας το «είμαι εδώ – υπάρχω» και θέλω να εκφραστώ και να

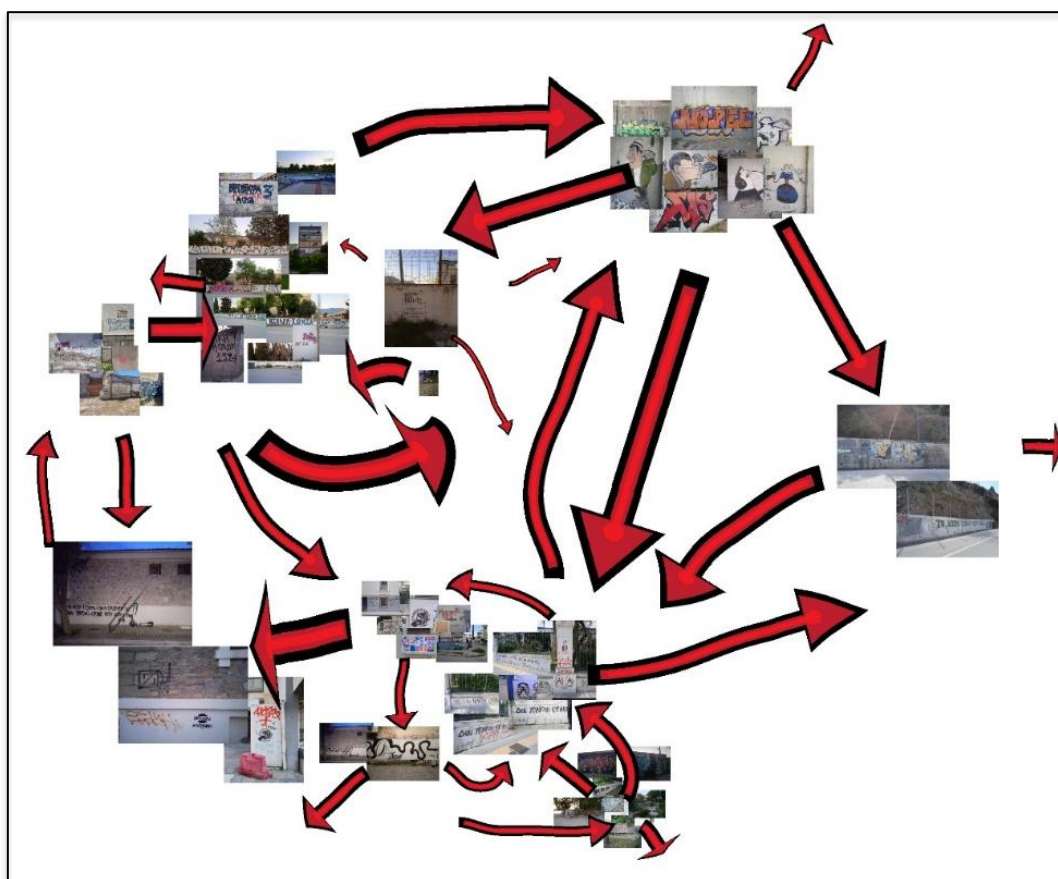


Εικόνα 61 Φωτογραφία του 3ου χάρτη – “ψυχογεωγραφικού χάρτη που δημιουργήθηκε”.

δημιουργήσω. Ενώ η ύπαρξη των πολιτικών, προσωπικών και οπαδικών *graffiti* δεν είναι τόσο έντονη, αλλά υπάρχει έστω και σε μικρό βαθμό, δημιουργώντας συνδέσεις με τα υπόλοιπα μέρη. Ωστόσο, οι περιοχές των Σταγιατών και του Αναύρου δεν συνδέονται άμεσα με τις περιοχές της Νεας Ιωνίας, της πλατείας Οξυγόνου και της Χιλιαδούς, αν και υπάρχει η σύνδεση με την Βαμβακουργιά, που είναι στην μέση και μεταφέρει συνδέσεις μεταξύ των ακριανών περιοχών.

Επίσης, παρατηρείται ότι τα πολιτικά *graffiti* έχουν έναν πολύ ευθύ λόγο επικοινωνίας και δημιουργίας κάποιας σκέψης στον κόσμο που απευθύνονται, δηλαδή στον κόσμο που κατοικεί στην πόλη και διασχίζει τους δρόμους της. Ενώ τα προσωπικά, οπαδικά συνθήματα και οι υπογραφές των *writers*, εκφράζουν περισσότερο την δήλωση της παρουσίας και της θέσης κάποιου ατόμου (π.χ. σχετικά με μια αθλητική ομάδα), χωρίς να σκοπεύουν στην διαμόρφωση κάποιας σκέψης πάνω στα ζητήματα που αναφέρουν, όμως δεν παύουν να αποτελούν την τοποθέτηση ενός ατόμου στον αστικό χώρο και την κατασκευή μιας κατάστασης.

Τέλος, δημιουργήθηκε και ένας τέταρτος χάρτης (Εικόνα 62), όπου οι περιοχές της πόλης αντικαταστάθηκαν με φωτογραφίες από τα *graffiti* – την «μη συστημική οπτική σήμανση», που καταγράφηκαν σε κάθε περιοχή και με τα οποία ορίστηκε η κάθε ψυχογεωγραφική ενότητα που δημιουργήθηκε. Σκοπός της δημιουργίας του χάρτη αυτού είναι η οπτικοποίηση της πλοήγησης που έγινε στην πόλη και ο συμβολισμός μέσα από τις εικόνες των διάφορων συναισθηματικών σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των περιοχών.



Εικόνα 62 Φωτογραφία του 4ου χάρτη- “χάρτη οπτικοποίησης των περιοχών με βάση την σήμανση που χρησιμοποιήθηκε”.

Κεφάλαιο 6. Συμπεράσματα

Μέσα από την παρούσα έρευνα σχετικά με την *ψυχογεωγραφική* πλοήγηση στην πόλη με βάση την «μη συστημική οπτική σήμανση» των *graffiti*, προκύπτουν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την σχέση του ανθρώπου με τον αστικό χώρο και τον τρόπο που διαμορφώνεται η εμπειρία του σύμφωνα με τα ερεθίσματα που θα επιλέξει να παρατηρήσει.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια οπτική και μια μεθοδολογική προσέγγιση της ανάγνωσης της πολλαπλότητας της αστικής εμπειρίας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η αστική εμπειρία δεν βιώνεται μόνο μέσα από τα κτίρια και τις διάφορες εγκαταστάσεις εργασίας, διασκέδασης, κατοίκησης και ψυχαγωγίας, αλλά και μέσα από τα ίχνη – ερεθίσματα που συναντάει το άτομο σε αυτήν και τα οποία του προκαλούν διάφορες συναισθηματικές διακυμάνσεις.

Επίσης, παρατηρείται ότι η ψυχρή εικόνα της πόλης ως χώρος - μέσο της παραγωγής της καθημερινής ρουτίνας και όχι ως κάτι παραπάνω, ανατρέπεται μέσα από την ψυχογεωγραφική αντίληψη και τις πρακτικές των ατόμων που κατοικούν σε αυτή. Αναδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό την δυναμική που κρύβουν η έκφραση, η αντίσταση, η προσωπική τοποθέτηση του ατόμου και η διεκδίκησή του στον χώρο. Διότι, ο χώρος το αφορά άμεσα και το επηρεάζει στον τρόπο και την ποιότητα διαμόρφωσης της ζωής του.

Ο ρόλος του ατόμου παρατηρείται να είναι ενεργός και ανατρεπτικός, τόσο μέσα από την *ψυχογεωγραφική* αντίληψη της πόλης όσο και μέσα από το *graffiti*, με την εναντίωση απέναντι στις συστημικές αρχές δόμησης και περιορισμού του αστικού χώρου. Με τον τρόπο αυτό συμπεραίνεται ότι, τόσο η *ψυχογεωγραφία* όσο και τα *graffiti*, αποτελούν δύο μεθόδους με πολλά κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους, τα οποία στοχεύουν στην επαναδιεκδίκηση, επανοικειοποίηση και νοσηματοδότηση του αστικού χώρου και λειτουργούν ως μέσα δράσης, έκφρασης και επικοινωνίας των ατόμων που ζούν σε αυτόν. Μέσα από αυτές τις μεθόδους, ο

αστικός χώρος διαμορφώνεται από σταθερό και ουδέτερο περιβάλλον παραγωγής υποχρεώσεων της καθημερινής ζωής, σε δυναμικό πεδίο εμπειριών, αστικών παρεμβάσεων και κοινωνικής διαπραγμάτευσης, δημιουργώντας μια δεύτερη πόλη μέσα στην ήδη υπάρχουσα, η οποία μετατρέπεται σε μια αυθόρμητη, απρόβλεπτη και συναισθηματική εμπειρία του ατόμου στον αστικό χώρο.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντικό να αναφερθεί μια βασική διαφορά που παρατηρείται μεταξύ των δύο αυτών μεθόδων. Αν και οι δύο αυτές μέθοδοι έχουν κοινά χαρακτηριστικά και σκοπεύουν στην επανοικειοποίηση και νοηματοδότηση του αστικού χώρου, η οπτική από την οποία δρουν είναι διαφορετική. Από την μια πλευρά, το *graffiti* είναι μια μέθοδος «γραφής» στον αστικό χώρο, δρώντας ως «πομπός» μηνυμάτων και έκφρασης που δημιουργείται από τους ανθρώπους (από τα κάτω) για να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους (για τους από τα κάτω). Από την άλλη πλευρά, η ψυχογεωγραφία είναι μια μέθοδος «ανάγνωσης» του αστικού χώρου και δρα από την οπτική του «ενεργού δέκτη» των μηνυμάτων που εκφράζει ο «πομπός» και μέσω των οποίων επηρεάζεται και διαμορφώνεται η εμπειρία.

Στη συνέχεια, παρατηρεί ότι τα *graffiti* λειτουργούν ως μέσο ανάδειξης διάφορων κοινωνικών ζητημάτων, τα οποία αφορούν τον κοινωνικό αποκλεισμό, τις ανισότητες, την κοινωνική εγκατάλειψη και την παρακμή που εμφανίζουν κάποιες περιοχές. Άρα, με βάση την σήμανση αυτή, η αντίληψη και η χρήση του αστικού χώρου μετατρέπεται από κερδοσκοπική σε ανθρωποκεντρική, καθώς και η ανάγνωσή του δεν είναι πλέον μόνο χωρική, αλλά γίνεται και κοινωνική.

Τέλος, ένα ακόμα συμπέρασμα που προκύπτει από την παρούσα έρευνα σχετικά με την μη συστημική οπτική σήμανση που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί, είναι ότι το *graffiti* αποτελεί μια δυναμική πρακτική που μετασχηματίζει τον αστικό χώρο, επηρεάζει την πλοήγηση, δημιουργεί χωρική ταυτότητα, καθώς και ένα «παλίμψηστο» της ανθρώπινης δράσης μέσα

στον χρόνο, το οποίο αποτυπώνεται πάνω στους αστικούς τοίχους. Έτσι, δημιουργεί έναν χάρτη της ανθρώπινης «γραφής» και δράσης σε αυτόν.

7.Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβραμίδης, Κ. (2012). Live your Greece in Myths: "Reading the Crisis on Athens" walls. professionalDreamers. working papper

Δημαράς, Γ. (1981). Εμπρός στον έτσι που χάραξε ο τέτοιος. Αθήνα. ΚΑΚΤΟΣ.

Θεοδόσης, Δ. Καραθανάσης Π. (2019). Γκράφιτι και Πολιτική διεκδίκηση. Αθήνα.

Στο Περιθώριο

Ιωσηφίδης, Κ. (2007). στο δρόμο. Αθήνα. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Καραθανάσης, Π. (2010). Οι τοίχοι της πόλης ως “αμφισβητούμενοι χώροι”: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα. Στο Γιαννακόπουλος, Κ. Γιαννιτσιώτης, Γ. Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις πολιτισμού. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Πάγκαλος, Ο. (2017). Η συνάντηση του writer με την εξουσία: το graffiti ως τρόπος επικοινωνίας και ως τέχνη στον δημόσιο χώρο. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Ανακτήθηκε από: <https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=42923&lang=el#p=1>

Τηλιγάδης, Κ. Χατζήπαπας Α. (2024). Η γενεαλογία του Graffiti. Culture - Journal of Culture in Tourism. Art and Education

Τηλιγάδης, Κ. Χατζήπαπας Α. (2024). Οι εικαστικές ρίζες του Graffiti (Β' μέρος)). Culture - Journal of Culture in Tourism. Art and Education

Τσαμαντάκης, Χ. Πάγκαλος, Ο. (2016) Η ιστορία του graffiti στην Ελλάδα 1984-1994. Αθήνα. FUTURA

Χουλιάρας, Θ. (2019-2020). Τα μάτια της πόλης. Μια συνολική θεώρηση της Street Art. Η περίπτωση της Αθήνας. Διπλωματική εργασία. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Πρόγραμμα Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών.

Χρυσοβιτσάνου, Β. Παλαιολόγου, Χ. Καμινάρη Α. (2023). Ειδικά θέματα της Ιστορίας της Τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Κεφάλαιο 11. Graffiti /Street \Art: η τέχνη του εφήμερου.

Προπτυχιακό εγχειρίδιο. Ανακτήθηκε από:

https://www.academia.edu/120647818/Graffiti_Street_Art_%CE%97_%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B5%CF%86%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%85

Banksy. (2006). Ραδιενεργά γκράφιτι: Wall and Piece. Αθήνα. METAIXMIO

Guy Debord. (1998). Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων (Έκδοση Β'). Αθήνα. Ελεύθερος τύπος

Internationale Situationniste. (1979). Χωροταξία. Αθήνα. Επιχειρήματα 7 – Ακμών

Internationale Situationniste. (1999). Το ξεπέρασμα της Τέχνης. Αθήνα. ύψιλον/βιβλία

Lefebvre H. (2006). Δικαίωμα στην πόλη. Αθήνα. ΚΟΥΚΙΔΑ

Read H. (1986). Λεξικό εικαστικών τεχνών. Αθήνα. Υποδομή

Manach, Y. (2012). Το Καταστασιακό Ιδεώδες. Μετάφραση: Ιωαννίδης, Γ. Αναδημοσίευση από το έντυπο περιοδικό Νέα Κοινωνιολογία. Τεύχος 46. Ανακτήθηκε από: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2021/02/%CE%A4%CE%BF->

[%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CF%8C-%CE%99%CE%B4%CE%B5%CF%8E%CE%B4%CE%B5%CF%82-%CE%A5%CE%B2-%CE%9B%CE%B5-%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%BA.pdf](#)

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Bonadio, E. (2018). Street Art. Graffiti and Copyright. In: Bonadio. E & Lucchi N.(eds).Cheltenham:Edward Edgar.

Ganter, C. (2013). Graffiti School: A student guide with teacher's manual. London. Thames & Hudson

Bou, L. (2005). Street Art: the spray files. Εκδόσεις: Collins Design, New York. Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/streetartsprayfi0000boul/page/n9/mode/2up>

McDonough T. (2004). Guy Debord and the Situationist International Texts and Documents. MIT Press. Cambridge. Ανακτήθηκε από: https://1000littlehammers.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/mcdonough_guy_debord_the_situationist.pdf

Sant A. (2004). Redefining the Basemap. Ανακτήθηκε από: <https://scispace.com/pdf/redefining-the-basemap-zk764f7sgj.pdf>

Snyder, Gregory J. (200. Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: NYU Press. Ανακτήθηκε από: <https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=FJUUCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR9&dq=Snyder,+Gregory+J.,+2009,+Graffiti+Lives:+Beyond+the+Tag+in+New+York%E2%80%99s+Urban+Underground,+%CE%9D%CE%AD%CE%B1+%CE%A5%CF%8C%CF%81%CE%B>

[A%CE%B7+%CE%BA%CE%B1%CE%B9+%CE%9B%CE%BF%CE%BD%CE%B4%CE%AF%CE%BD%CE%BF:+NYU+Press&ots=qs5s-S-q8O&sig=Mnaio2aukWj4b7R6JxVWISfjwV8&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%B9%CF%84%CE%B9)

Λεξικά

Βικιπαίδεια. (2019). Γκράφιτι. Ανακτήθηκε από:
<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%B9%CF%84%CE%B9>

American Heritage Dictionary of the English Language. (n.d.) Ανακτήθηκε από:
<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=Graffiti>

Art Crimes. The Words: A Graffiti Glossary. Ανακτήθηκε από:
<https://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>

Wikipedia. (2020, Ιούνιος). Graffiti Stencil. Ανακτήθηκε από:
https://en.wikipedia.org/wiki/Stencil_graffiti

Ιστότοποι

Αθανασίου, Μ. (2021, Σεπτέμβριος, 20). Graffiti: Η τέχνη του δρόμου είχε τη δική της ιστορία. Καθημερινή. Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/k/k-magazine/561505219/i-techni-toy-dromoy-eiche-ti-diki-tis-istoria/>

Αυγητίδου, Α. (2019, Οκτώβριος, 16). Το περπάτημα στην πόλη ως πρακτική και ως μεθοδολογία. ΤΕΕ-ΤΚΜ. Ανακτήθηκε από: <https://tkm.tee.gr/gnwmes/%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81%CF%80%CE%AC%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7->

[%CF%89%CF%82-](#)

[%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-](#)

[%CE%BA%CE%B1%CE%B9/](#)

Γιακουβάκης, Γ. Καλογεράκη Κ. Κωνσταντίνου, Κ. (2018, Οκτώβριος, 11). Ιστορική Αναδρομή της “Street Art” - Α’ μέρος: Φαινομενολογίας του “Graffiti”. Social Policy. Αναρτήθηκε από:

<https://socialpolicy.gr/2018/10/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AE->

[%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B4%CF%81%CE%BF%CE%BC%CE%AE-](#)

[%CF%84%CE%B7%CF%82-street-art-%CE%B1%CE%84-](#)

[%CE%BC%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%82.html](#)

Ζερδέλη, Μ. (n.d.) Ιστορία και ανάλυση: Graffiti, μια καταπάτηση κανόνων, ένα πανέμορφο μήνυμα. Η αντίσταση, και η υπενθύμιση, εγώ ήμουν εδώ. Μαθητοσκόπιο. Ανακτήθηκε από: <https://schoolpress.sch.gr/mathitoskopio/archives/587>

Ιωάννου, Ρ. (2014, Νοέμβριος, 2). Η Ψυχογεωγραφία και η πόλη. Words to count. Ανακτήθηκε από: <https://wordstocountgreece.wordpress.com/2014/11/02/psixogeografia-kai-poli/>

Καλαμπόκας, Γ. Κουσουρή, Δ. (2018, Μάιος, 29). Βανέσσα Θεοδωροπούλου: «Οι καταστασιακοί μάς έδωσαν την γλώσσα για την κριτική της καθημερινής ζωής». Marginalia. Ανακτήθηκε από: <https://marginalia.gr/arthro/vanessa-theodoropoyloy-oi-katastasiakoi-mas-edosan-tin-glossa-gia-tin-kritiki-tis-organosis-tis-kathimerinis-zois/>

Κάποιες ψυχαναλητικές προεκτάσεις της ψυχογεωγραφίας όπως αυτή διατυπώθηκε στους κόλπους της Situationist International. (2011, Μάιος, 1). Ανακτήθηκε από: <https://aetherarch.blogspot.com/2011/05/situationist-international.html>

Καταστασιακοί και τέχνη. (2020). Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο. Users.sch. Ανακτήθηκε από:
<https://users.sch.gr/nobody/wordpress/wp-content/uploads/2020/01/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%AF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7.pdf>

Μανώλη, Σ. (2020, Νοέμβριος, 22). Ένας “νόμιμος” γκραφίτας δημιουργεί τέχνη στο αστικό τοπίο. Ιστορίμα. Ανακτήθηκε από: <https://archive.istorima.org/interviews/EL-13658>

Σιώζου, Ν. (2022, Νοέμβριος, 30). Το περπάτημα και η εικόνα της πόλης μέσα από την κοινωνική οπτική. Archetype. Ανακτήθηκε από: <https://www.archetype.gr/blog/arthro/to-perpatima-kai-i-ikona-tis-polis-mesa-apo-tin-kinoniki-optiki>

Τσακίρη, Ε. Γιαννουδης Σ. (2020, Ιανουάριος, 9). Κριτική χαρτογράφηση του δημόσιου αστικού χώρου. TEE-TKM. Ανακτήθηκε από:
<https://tkm.tee.gr/uncategorized/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%87%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CF%8C%CF%83%CE%B9%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CF%83/>

Τσιαούσκογλου, Δ. (2013, Νοέμβριος 28). Καταστασιακοί (Μέρος Α'). Art.mag. Ανακτήθηκε από: <https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5154-situationists>

Banksyexplained. (2021). Ανακτήθηκε από: banksyexplained.com

BAstreetart. (2022, Φεβρουάριος, 1). Berlin street art and graffiti - Blu and the best murals in the city. Buenosairesstreerart. Ανακτήθηκε από:

<https://buenosairesstreetart.com/2022/02/berlin-street-art-and-graffiti-blu-and-the-best-murals-in-the-city/>

Cascone, S. (2016, Μάρτιος, 14). Italian Street Artist Blu Destroys 20 Years of His Own Work to Protest Upcoming Exhibition. Artnet. Ανακτήθηκε από: <https://news.artnet.com/art-world-archives/blu-destroys-bologna-street-art-448658>

Darladanis W.. FCS. (2015, Απρίλιος, 21). Ep. 46: TAKI 183 interviewed in Greece. FCS FULL COLOR GREECE. Youtube.. Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=MubUa5qNWiE>

Decker, S. Glen D. (2026, Μάιος, 1). Graffiti. Britannica. Ανακτήθηκε από: https://www.britannica.com/art/graffiti-art?utm_source=chatgpt.com

Marichalar-Freixa E. (2026). Deriva Mussol. Ανακτήθηκε από: <https://derivamussol.net/>

Graffiti terminology - Η ορολογία στο graffiti. graff print (το site δημιουργήθηκε στα πλαίσια του μαθήματος “Σχεδιασμός και ανάπτυξη εφαρμογών στο διαδίκτυο” του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Μαθηματικών του ΤΕΙ Πειραιά: “Εκπαιδευτική Τεχνολογία και Ανάπτυξη Ανθρώπινων Πόρων”). Ανακτήθηκε από: http://micro-kosmos.uoa.gr/gr/magazine/ergasies_foititon/ettap/2009-10/graffprint/history.htm

Kamer, F. (2012, Μάιος, 15). Marc Jacobs vs The Graffiti Artist, Round 4: Revenge by 10\$ T-shirt. OBSERVER. Ανακτήθηκε από: <https://observer.com/2012/05/kidult-marc-jacobs-tshirt-05152012/>

KIDULT: Ο street artist που βανδαλίζει ασύστολα πανάκριβους οίκους μόδας. (2012, Σεπτέμβριος, 24). Lifo. Ανακτήθηκε από:

<https://www.lifo.gr/arxeio/kidult-o-street-artist-poy-bandalizei-asystola-panakriboys-oikoys-modas>

Krell, M. Situationnist International: Art must merge with life. Goethe Institut. Ανακτήθηκε από: <https://www.goethe.de/prj/geg/en/thm/jdp/26755847.html>

Lampert, N. (2011, Ιανουάριος, 3). Street Art Blu's. Just Seeds. Ανακτήθηκε από: <https://justseeds.org/street-art-blus/>

One step at a time. 2026. Ανακτήθηκε από: <https://onestepatatimelikethis.com/project/en-route/>

Scheepers, I. (2004). Graffiti and Urban Space. graffiti.org. Ανακτήθηκε από: https://www.graffiti.org/faq/scheepers_graf_urban_space.html#urban_space

The history of graffiti/Η ιστορία του graffiti.graff print (το site δημιουργήθηκε στα πλαίσια του μαθήματος “Σχεδιασμός και ανάπτυξη εφαρμογών στο διαδίκτυο” του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Μαθηματικών του ΤΕΙ Πειραιά: “Εκπαιδευτική Τεχνολογία και Ανάπτυξη Ανθρώπινων Πόρων”). Ανακτήθηκε από: http://micro-kosmos.uoa.gr/gr/magazine/ergasies_foititon/ettap/2009-10/graffprint/history.htm

Urban Culture: Ο μυστηριώδης καλλιτέχνης Blu σχολιάζει τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου. (2017, Ιούλιος, 29). Lifo. Ανακτήθηκε από: <https://www.lifo.gr/tropozois/urban/o-mystiriodis-kallitehnis-blu-sholiazei-me-sarkasmo-ta-problimata-toy-syghronoy>

Wrights & Sites. 2026. We Are Wrights& Sites. Ανακτήθηκε από: <https://mis-guide.com/>

Who is Banksy. (2021). Banksy Explained. Created by SUPERLATIVE CREATIVE. 2021. Ανακτήθηκε από: <https://banksyexplained.com/>

Ντοκιμαντέρ

Δανέζη Μ. (Σκηνοθεσία). Κορωνάκης Τ. (Παραγωγή). 2021. Κλεινόν Άστυ: Ιστορίες της πόλης: (Ε1)Τοιχογραφίες στην πόλη (Ντοκιμαντέρ). Ελλάδα. ΕΡΤ Α.Ε. Ανακτήθηκε από: https://www.ertflix.gr/#/details/ERT_DS019294_E0

8. Παράρτημα εικόνων

Εργοστάσιο Βαμβακουργίας



















Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.