

*\*Η δημοσίευση των θεωρητικών αλλά και ερευνητικών ενοτήτων του Project πραγματοποιείται ανά τακτά χρονικά διαστήματα με σκοπό την καλύτερη δυνατή γνωριμία και κατανόηση του κοινού για τη Street Art με συνοδευτικό οπτικό υλικό ανά ενότητα.*

*Συνεχίζουμε με το δεύτερο μέρος της τρίτης θεωρητικής ενότητας, το θεωρητικό – κατανοητικό πλαίσιο για τη Street Art – επιμέλεια συνολικού κειμένου: Κωνσταντίνα - Μαρία Κωνσταντίνου, Νεφέλη - Αικατερίνη Μπαφούνη, Μαίρη Φωσκόλου.*

Αθήνα, 2019 - 2020

(Συνέχεια του Α' Μέρους της Γ' Ενότητας)

## **Θεωρητικό – Κατανοητικό Πλαίσιο για τη Street Art**

### **Β' ΜΕΡΟΣ**

Κωνσταντίνα – Μαρία Κωνσταντίνου, Κοινωνιολόγος – ΜΔΕ «Εγκληματολογία», Πάντειο Πανεπιστήμιο

Νεφέλη - Αικατερίνη Μπαφούνη, απόφοιτη Τμήματος Ψυχολογίας, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

&

Μαίρη Φωσκόλου, απόφοιτη Τμήματος Μέσων, Επικοινωνίας και Πολιτισμού, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και ΜΔΕ «Εγκληματολογία», Πάντειο Πανεπιστήμιο

### **Β. Οπτικοί / περιβαλλοντικοί παράγοντες (υπο)στήριξης ή και απόρριψης της Street Art - Αστική κουλτούρα και παγκοσμιοποίηση**

Οι θεωρητικές προτάσεις / υποθέσεις παρατίθενται ξανά:

III. Οι εικόνες των έργων του Street Art κινήματος αποτελούν καθημερινό σημείο οπτικής και λεκτικής αλληλεπίδρασης με τους περαστικούς - κατοίκους - επισκέπτες από άλλες χώρες επιθυμώντας ταυτόχρονα τη φωτογραφική καταγραφή τους προκειμένου να ερμηνεύσουν τον σκοπό δημιουργίας και να «αιχμαλωτίσουν» τις στιγμές της ύπαρξής τους<sup>1</sup>.

IV. Η εκπαίδευση με οπτικοακουστικά εργαλεία και η εκμάθηση των τεχνικών της Street Art αναστέλλει τις πιθανότητες εμφάνισης παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς στους ανηλίκους και στους νέους ενήλικους (graffiti) μαθαίνοντας με βιωματικό τρόπο την Ιστορία της Τέχνης και τη νόμιμη οδό της Street Art (πρόληψη).

---

<sup>1</sup> Λόγω εφήμερης διάστασης των έργων της Street Art, η τεχνική της φωτογράφισης και εν γένει η Φωτογραφία έχει τη δυνατότητα να «παγώνει» - αποκρυσταλλώνει τις στιγμές, τις χωρο-χρονικές συνθήκες και να αποθηκεύει τα έργα που έχουν την τάση να εξαφανίζονται / αλλοιώνονται μετά από ένα χρονικό - σύντομο - διάστημα από την πόλη.

Greek C. E., "VISUAL CRIMINOLOGY: Using Photography as an Ethnographic Research Method in Criminal Justice Settings", *School of Criminology and Criminal Justice*, Florida State University, 2005.

Το σύνολο των έργων της Street Art ανήκουν στον παγκόσμιο «οπτικό πολιτισμό» που μέσω και χάριν της διαδικασίας της φωτογράφισης παραμένουν και ως αρχειακό υλικό<sup>2</sup>. Σε επιστημονικούς όρους, πρόκειται για το «αμοιβαίο βλέμμα» - “mutual glance”, με τον τρόπο διατύπωσης του Simmel: «η ένωση και η αλληλεπίδραση των ατόμων βασίζεται στα αμοιβαία βλέμματα τα οποία ίσως να είναι τα αμεσότερα και τα πιο καθαρά που υπάρχουν καθολικά»<sup>3</sup>. Επεξηγηματικά, ο Κοινωνιολόγος στοχαστής εννοεί, τις κοινές στιγμιαίες «ματιές» των ανθρώπων στη ροή της καθημερινότητας.

Ένα απλό παράδειγμα συνιστά η καθημερινή οπτική επαφή αγνώστων – μεταξύ τους - ανθρώπων μέχρι τη στιγμή που θα ξαναβρεθούν για να «ανανεώσουν» την, κατά Goffman, *εντύπωση*. Η ανανέωση εικόνας και η μετέπειτα ανάλυσή της, εφ’ όσον λάβει χώρα με επαναληπτικό ρυθμό, προσδίδει έναν βαθμό «εγγύτητας» και «οικειότητας» μεταξύ των ανθρώπων<sup>4</sup>. Αυτή η διαδικασία δεν συμβαίνει μόνο με άγνωστους και γνωστούς μεταξύ τους ανθρώπους αλλά και με τα έργα της Street Art που συμβολίζουν «εγγύτητα» και «οικειότητα» αφού καθημερινά βρίσκονται σε κοινή θέα - δυνάμει οπτικής επαφής των ανθρώπων που τα προσπερνούν ή τα παρατηρούν.

Επιπροσθέτως, τα έργα συμβολίζουν την καλύτερη γνωριμία με τους δημιουργούς τους μέσα στην πόλη, τους street artists, οι οποίοι, σε αντίθεση με τους graffiti artists υπογράφουν τα έργα τους με μικρότερα γράμματα εφ’ όσον το οπτικό σχέδιο έχει προτεραιότητα και βαρύνουσα σημασία στη νοοτροπία / κοσμοθεωρία τους: ο στόχος είναι να μπορεί ο περαστικός θεατής να αποκωδικοποιήσει και να λάβει το κοινωνικό μήνυμα του έργου, να σταθεί μπροστά του και αν δεν προβληματιστεί, τουλάχιστον, να το παρατηρήσει. Πρόκειται για μία οπτική εικαστική μορφή / παρέμβαση που, πρωτίστως, βιώνεται αισθητικά με το βλέμμα και κατόπιν νοηματικά (και) λόγω του ότι συνδέεται με ατομική / κοινωνική δράση ατόμων, συνιστά ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής εμπειρίας της πόλης, τόσο που, αρκετοί μελετητές έθεσαν το ερώτημα περί σύγχρονης όψης της πόλης. Η «ματιά» των θεατών αναγνωρίζει πια την παρουσία τους.

Η «Κοινωνιολογία των αισθήσεων» του Simmel μπορεί να πλαισιώσει με αναλυτικό τρόπο αυτήν την οπτικο - κοινωνική σχέση: θεατή και street artist<sup>5</sup>. Η οπτική επαφή, η όραση, συμπεριλαμβάνεται στις ανθρώπινες αισθήσεις. Η *κοινωνιολογική λειτουργία της*

---

<sup>2</sup> Ο ορισμός του «Οπτικού Πολιτισμού»: «οι δια - μοιρασμένες πρακτικές μιας ομάδας, κοινότητας ή και κοινωνίας μέσω των νοημάτων που δημιουργούνται από τις οπτικές, από τα πλαίσια των παρουσιάσεων του κόσμου και οι τρόποι που βλέπουμε αυτές τις πρακτικές να ενσωματώνονται σε συμβολικές και επικοινωνιακές δραστηριότητες».

<http://criminology.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-132?rskey=RY8xQI&result=52>, Zieleniec A., “A Brief History of Graffiti”, *Crime, Media, and Popular Culture*, 2017, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

Sturken M. & Cartwright L., *Practices of Looking. An introduction to Visual Culture*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2009.

Beck U., *Risk society: towards a new modernity*, London, Sage, 1992.

<sup>3</sup> Weinstein D. & M., “On the visual constitution of society: The Contributions of Georg Simmel and Jean – Paul Sartre to a Sociology of the Senses”, *History of European Ideas*, 5, 4, Pergamon Press Ltd., 1984.

<sup>4</sup> Hall E. T., *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books, 1966, σελ. 113 – 131.

<sup>5</sup> Simmel G., *Μητροπολιτική αίσθηση: Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης. Η κοινωνιολογία των αισθήσεων*, Αθήνα, Μετάφραση: Μεϊτάνη Ι., Άγρα, 2017.

**όρασης** μπορεί να συμπυκνωθεί στην έννοια της «αντανάκλασης» που παραπέμπει τον αναγνώστη, ενδεχομένως, στο φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού<sup>6</sup> διότι το «αμοιβαίο βλέμμα» όπως εννοείται στο έργο του Simmel, μεταφράζεται με τη βοήθεια της έννοιας της ύπαρξης.

Η κατανόηση της ανθρώπινης υπόστασης αντανakλάται με τη μορφή που λαμβάνει στο μάτι και αναγνωρίζεται από τα θεμέλια του ολοκληρωμένου όντος. Το πρόσωπο είναι που «φυλακίζει» το Εγώ, καθώς έχει τη δημόσια, την κοινωνική πλευρά του («Εμέ» κατά τον Mead<sup>7</sup>), είναι αυτό που καθρεφτίζεται στο βλέμμα του Άλλου, ο οποίος υπό αυτήν την έννοια, είναι ένας σημαντικός Άλλος, κατά το ρεύμα της κοινωνικής ή συμβολικής αλληλεπίδρασης<sup>8</sup>.

Ο Simmel κάνει ιδιαίτερη μνεία στη μητρόπολη εξ αφορμής του προσώπου: «πιο σημαντικό είναι να βλέπεις παρά να ακούς εάν ζεις σε μητρόπολη»<sup>9</sup>. Υπάρχουν, με απλά λόγια, τρόποι ζωής – στυλ ζωής που συναντώνται κοινωνικά σε καθολικές κοινές μορφές όπως η Τέχνη, το φαγητό, η γυμναστική. Η «αισθητική αναστοχαστικότητα» θεωρείται εκείνος ο δρόμος επαναπροσδιορισμού τρόπων εκδήλωσης της ατομικότητας και σύνδεσης με τους Άλλους<sup>10</sup>.

Εν προκειμένω, η Street Art για ορισμένα άτομα προσδιορίζεται ως ένα «πολιτισμικά σημαντικό» φαινόμενο, που, επίσης, προσδιορίζεται ως τρόπος θέασης της κοινωνικής πραγματικότητας από τους καλλιτέχνες, τις κοινωνικές ομάδες και τα άτομα που (εν)ασχολούνται με αυτήν. Ουσιαστικά, η Street Art **μετατρέπεται σε μέσο οπτικής ανάγνωσης της κοινωνικής πραγματικότητας**, διότι αντανakλά μέσω του «βλέμματος» των θεατών της τα προσωπικά προβλήματα του καθενός (αμεσότητα μηνύματος) και συνάμα τα κοινωνικά φαινόμενα και τα προβλήματα της κοινωνίας. Η ανάγνωση ενός οπτικού προϊόντος πολιτισμού, όπως μπορεί να προσδιοριστεί ένα έργο της Street Art, προϋποθέτει την επικοινωνία.

Ο Lasswell παρουσίασε το 1948 με άρθρο του ένα από τα πιο δημοφιλή μοντέλα επικοινωνίας μέχρι και σήμερα, το οποίο μπορεί να προσαρμοστεί στην οπτική ανάγνωση των έργων της Street Art. Συγκεκριμένα, ο ίδιος ανέφερε ότι κάθε πράξη ή κατάσταση επικοινωνίας περιγράφεται και γίνεται κατανοητή μέσα από μια σειρά απλών ερωτημάτων (ποιος, λέει τι, σε ποιον, πού, πώς, γιατί, με τι αποτέλεσμα;). Η παραπάνω σκέψη οδηγεί στην αναφορά των εξής στοιχείων<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Inglis D., “The Sociology of Art: Between Cynicism and Reflexivity”, στο Inglis D. & Hughson J., *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, London, Palgrave, 2005.

<sup>7</sup> Mead G. H., *Mind, Self and Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1934.

<sup>8</sup> Craib I., *Σύγχρονη κοινωνική θεωρία*, Αθήνα, Μετάφραση: Λέκκας Π. Ε., Τόπος, 2011.

<sup>9</sup> Simmel G., *Μητροπολιτική αίσθηση: Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης. Η κοινωνιολογία των αισθήσεων*, Αθήνα, Μετάφραση: Μειτάνη Ι., Άγρα, 2017, σελ. 48.

<sup>10</sup> Simmel G., “Sociological Aesthetics”, στο Etzkorn P. K., *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York, Teachers College, 1968.

Βλ. και Frisby D., “The Aesthetics of Modern Life: Simmel’s Interpretation”, *Theory, Culture & Society*, 8, 3, 1991, pp. 73 – 92.

<sup>11</sup> Χρηστάκης Ν., *Το πρόσωπο και οι άλλοι*, Αθήνα, Παπαζήση, 2010, σελ. 41.

- Την ύπαρξη δύο προσώπων ή συνομιλητών, δηλαδή την πηγή και τον προορισμό ενός μηνύματος.
- Το ίδιο το μήνυμα, στο οποίο υπάρχει νοηματικό περιεχόμενο και έχει μια λειτουργία, όπως για παράδειγμα την πληροφόρηση, την έκφραση συναισθημάτων, την ερώτηση ή την διαταγή κ.ο.κ.
- Τα μέσα έκφρασης και μετάδοσης του μηνύματος, όπως κάθε είδους σύστημα σημείων (όπως οι λέξεις και οι χειρονομίες), τα φυσικά ερείσματα που υπάρχουν και στα οποία μεταδίδεται το μήνυμα (όπως ο αέρας στη διαπροσωπική επικοινωνία ή το καλώδιο του τηλεφώνου στην απόσταση επικοινωνία).
- Το ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο εκτυλίσσεται η επικοινωνία, το οποίο συμπεριλαμβάνει διάφορες ψυχοκοινωνιολογικές συντεταγμένες όπως οι ρόλοι, οι στάσεις, οι αντιλήψεις και τα συναισθήματα.

Αυτό ακριβώς είναι το μοντέλο του Lasswell. Ξεκινάει με τον επικοινωνητή, συνεχίζει με την σημασία του μηνύματος, το οποίο περνάει από το κανάλι / μέσο σε κάθε διαφορετική περίπτωση, και το οποίο φτάνει τελικά στον δέκτη, λαμβάνοντας υπ' όψιν και την επίδραση που έχει το μήνυμα σε αυτόν. Είναι φανερό ότι ένα από τα βασικά στοιχεία για την ύπαρξη επικοινωνίας μεταξύ δύο προσώπων είναι τα μέσα έκφρασης, με τα οποία μπορεί ο επικοινωνητής (ή πομπός) να μεταδώσει το μήνυμά του<sup>12</sup>.

Συνδυαστικά με το ρεύμα της Εθνομεθοδολογίας, ο τρόπος και το μέγεθος της πληροφορίας που λαμβάνει τελικά ο δέκτης, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι όλο και περισσότερο μικραίνει εάν λάβουμε υπ' όψιν υποθετικά πως η κοινή γνώση<sup>13</sup> πάνω στο φαινόμενο είναι ότι η Street Art και το Graffiti ταυτίζονται<sup>14</sup> και ότι όλοι οι καλλιτέχνες αυτών των ειδών είναι ίδιοι μεταξύ τους από πλευράς εξέλιξης (εκπαίδευσης)<sup>15</sup>. Γι' αυτόν το λόγο, η πληροφορία που, ενδεχομένως, τις περισσότερες φορές, δημιουργεί και επιθυμεί να περάσει ο καλλιτέχνης μέσω της Τέχνης του να μειώνεται σε γνώση ή και να μεταφράζεται διαφορετικά από τον δέκτη<sup>16</sup>.

Μία άλλη διάσταση στην ίδια προσέγγιση αφορά, πιο ειδικά, τα «σημεία – δείκτες» έργων, τη συνειρμική διάσταση των έργων τους. Οι κάτοικοι / περαστικοί των περιοχών της πόλης υποβοηθούνται στον προσανατολισμό τους βάσει της θέσης μεγάλων δημόσιων τοιχογραφιών. Και την ίδια στιγμή, οι καλλιτέχνες υποβοηθούνται έχοντας τη γνώση του

<sup>12</sup> Schacter R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, London, Aurum, 2013.

<sup>13</sup> Αντωνοπούλου Μ., Ν., *Οι κλασικοί της Κοινωνιολογίας - Κοινωνική θεωρία και νεότερη κοινωνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2011, σελ. 140.

<sup>14</sup> Η «ευρητηριακότητα» των νοημάτων που αποδίδονται σε αυτές τις έννοιες, βασίζεται στο ότι «το νόημα της καθεμιάς λέξης στη γλώσσα μας παραπέμπει στη συνάφειά του, δηλαδή, στο πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιείται και στις πρόσθετες λέξεις που κατά περίπτωση καλούνται να το περιβάλλουν», Αντωνοπούλου Μ., Ν., *Οι κλασικοί της Κοινωνιολογίας - Κοινωνική θεωρία και νεότερη κοινωνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2011, σελ. 142.

<sup>15</sup> Douglas M., *Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, Routledge, 2002.

<sup>16</sup> Αντωνοπούλου Μ., Ν., *Οι κλασικοί της Κοινωνιολογίας - Κοινωνική θεωρία και νεότερη κοινωνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2011.

γεωγραφικού σημείου που έχουν δημιουργήσει ούτως ώστε να επιλέξουν άλλη περιοχή ή γεωγραφική θέση για να αφήσουν άλλον «δείκτη» - έργο<sup>17</sup>.

### Η ΘΕΩΡΙΑ

### STREET ART

ο «επικοινωνητής»	ο street artist
το κανάλι / μέσο διά μέσω του οποίου περνά το μήνυμα και η σημασία του	Τέχνη / δημιουργία σχεδίου επί δημόσιου τοίχου / μήνυμα κοινωνικής σημασίας
δέκτης / επίδραση στον δέκτη	πολίτης - κάτοικος (και μη) της εκάστοτε πόλης / προσωπική αισθητική

Ο πραγματιστής φιλόσοφος Peirce επιβεβαιώνει με την προσέγγισή του την παραπάνω θέση. Διατύπωσε την τυπολογία των σημείων (συμβόλων) που χρησιμοποιούνται στην επικοινωνία αναφερόμενος στη φωτογραφία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και τον ρόλο αυτών (των σημείων) στην κατασκευή νοημάτων. Κατ' αυτόν, τα σημαντικότερα συστατικά των σημείων βρίσκονται στα ακόλουθα χαρακτηριστικά: «εικονικά σημεία», «σημεία – δείκτες» και «συμβολικά σημεία»<sup>18</sup>. Προσαρμόζοντας αυτά τα χαρακτηριστικά των σημείων στις εικόνες που δημιουργούν τα έργα της Street Art, η παραπάνω αντιστοίχιση θα σχηματιστεί κατά τον παρακάτω τρόπο:

### Η ΘΕΩΡΙΑ LASSWELL

### ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ PEIRCE

ο «επικοινωνητής»	«σημεία – δείκτες»
το κανάλι / μέσο διά μέσω του οποίου περνά το μήνυμα και η σημασία του	«εικονικά σημεία»

<sup>17</sup> Gamboni D., "Image to Destroy, Indestructible Image" στο Bruno L. & Weibel P., *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, σελ. 88.

<sup>18</sup> Peirce C. S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, Cambridge, 2, Harvard University Press, 1935a. Peirce C. S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, Cambridge, 3, Harvard University Press, 1935b.

Κατά την ίδια αντιστοίχιση με το μοντέλο του Lasswell και της Street Art, τα «σημεία – δείκτες» είναι η παρουσία των street artists μέσα στην πόλη. Ο καθένας από την παγκόσμια ομάδα / κίνημα αφήνει το αποτύπωμά του στους τοίχους ως ένδειξη του ότι πέρασε, επέλεξε σημείο (υλική επιφάνεια), σχεδίασε το αντικείμενό του, και έφυγε. Ούτως ή άλλως, η λειτουργία των δεικτών, όπως για παράδειγμα των (οδικών και άλλων) πινακίδων, είναι να στρέφουν την προσοχή των περαστικών πάνω τους, να τους δείχνουν πως στη συγκεκριμένη περιοχή της πόλης έχουν δημιουργήσει συγκεκριμένοι καλλιτέχνες<sup>19</sup>.

Αυτή η σκέψη μπορεί να συνδυαστεί με το ιστορικό πλαίσιο της παρουσίας των καλλιτεχνών σε μία πόλη. Πιο συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες την εποχή της Αναγέννησης ζούσαν σαν νομάδες. Μετακινούνταν από πόλη σε πόλη, από αυλή σε αυλή, πουλώντας τα έργα τους. Η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών, ειδικά των ζωγράφων, αναπτυσσόταν με την πάροδο των χρόνων. Αυτό δεν οφειλόταν μόνο στις αμοιβές που λάμβαναν από τους αυλικούς αλλά και στο γεγονός ότι η διαπροσωπική εκτίμηση μέσω των συντεχνιών που ανήκαν, μεταβιβάζονταν σε ορισμένες περιπτώσεις των καλύτερων καλλιτεχνών, από πόλη σε πόλη, και τα δικαιώματα των καλλιτεχνών άρχισαν να παίρνουν διακριτή μορφή.

Ωστόσο, οι συντεχνίες εκμεταλλεύονταν τους καλλιτέχνες που δεν είχαν μεγάλη φήμη εκείνη την εποχή και δεν ήταν ακόμη σε θέση να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους, αφού μετακινούνταν συνεχώς. Το ιδεώδες της «πρωτότυπης μεγαλοφυΐας» κυριάρχησε τότε μέχρι και την Αναγέννηση, αλλά εκφράστηκε πιο έντονα κοινωνικά ύστερα από αυτήν. Οι καλλιτέχνες δεν μετουσίωσαν μόνο το πνεύμα της εποχής συμβολικά αλλά επιθυμούσαν οι ίδιοι να αναδειχθούν και ως «έξυπνες» προσωπικότητες.

Τα θεμέλια αυτής της τάσης, όμως, φαίνεται από την κοινωνική ιστορία της Τέχνης σαν να λειτούργησαν ως προστασία έναντι των συντεχνιών και της Εκκλησίας. Ένα παράδειγμα αυτής της προστασίας είναι η παρουσία της υπογραφής του καλλιτέχνη στα έργα του<sup>20</sup>. Κατά αυτόν τον τρόπο, η υπογραφή (με ψευδώνυμο και μη) σε ένα έργο ακόμη και της σύγχρονης Ζωγραφικής, της Street Art, αποκωδικοποιεί και σηματοδοτεί την παρουσία του ατόμου, του καλλιτέχνη σε μία περιοχή. Έτσι, η πόλη της Αθήνας που μελετάται σε αυτό το Project, διαχωρίζεται για τους street artists αλλά και για τους φανατικούς θεατές των έργων τους, σε περιοχές με συγκεκριμένα οπτικά έργα και ονόματα.

Τα «εικονικά σημεία» των έργων, αναμφισβήτητα και ευρύτερα, αποτελούν, «τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία» που δομούν μία τοιχογραφία στους τοίχους της πόλης. Οι κάτοικοι / περαστικοί έχουν μάθει πλέον να ξεχωρίζουν έστω αναγνωριστικά με την όρασή τους, σε

<sup>19</sup> Argenti N., “Ephemeral Monuments, Memory and Royal Sempiternity in a Grassfields Kingdom” στο Forty A. & Kuchler S., *The Art of Forgetting*, Oxford, Berg, 1999, σελ. 21.

<sup>20</sup> Hauser A., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, Αθήνα, Κάλβος, 2, Μετάφραση: Κονδύλης Γ., 1970.

βασικό επίπεδο, τα μεγέθη των τοιχογραφιών και να αντιλαμβάνονται τότε απεικονίζεται κάποιο σχέδιο και τότε όχι από τα σημεία ένδειξης που σχηματίζουν ένα σχέδιο ή ένα γράμμα.

Παρά ταύτα, η αισθητή ομοιότητα του Graffiti και της Street Art για την όραση των ανθρώπων εντοπίζεται στο ότι έχουν χρησιμοποιηθεί υλικά και μέσα που βάζουν τους τοίχους σχεδιάζοντας πάνω – κάτω σχήματα, όπως γραμμές, κύκλους κ.ο.κ. Δηλαδή, σε μία περιοχή μπορούν να υπάρχουν πολλά έργα της “Street Art” αλλά ο κάτοικος ή ο περαστικός να ισχυρίζεται την ύπαρξη πολλών “graffiti” και μιας γενικότερης εικόνας της περιοχής είτε με θετικό είτε με αρνητικό πρόσημο.

Τα «συμβολικά σημεία» ενέχουν την υποκειμενική διάσταση του ατόμου και παίζουν κομβικό ρόλο στην επικοινωνία των ανθρώπων. Μεταφέρουν «συμβάσεις και παραδοχές» στην κατασκευή νοημάτων. Η οπτική, ψυχολογική, κοινωνική επίδραση που ασκούν τα έργα της Street Art στους ανθρώπους – κατοίκους μιας περιοχής της πόλης διατυπώνεται με λέξεις γραπτώς και προφορικά είτε διαπροσωπικά είτε κοινωνικά (και στα social media), που συμβολίζουν τον τρόπο αποδοχής της επίδρασης.

Έτσι, δημιουργείται ένα νόημα απόδοσης αυτού που εισπράττουν οι ίδιοι θεατές οπτικά – αισθητικά το οποίο αποκρυσταλλώνεται με τη μεταφορά του όταν το μοιράζονται μεταξύ τους. Ακόμη και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες εκφράζουν και μοιράζονται κατά συμβολικό τρόπο και από διαφορετική οπτική θέαση και γνώση, την επίδραση των έργων τους στο κοινό ή και μεταξύ τους συγκροτώντας έτσι έναν ξεχωριστό κώδικα επικοινωνίας που δεν διαφέρει συγκριτικά με τον κώδικα επικοινωνίας άλλης κοινωνικής ομάδας παρά μόνο στο ειδικό λεξιλόγιο με την έννοια της εξειδίκευσης του αντικειμένου.

Πιο αναλυτικά, ένα από τα πιο θεμελιώδη εργαλεία των μέσων της ανθρώπινης επικοινωνίας είναι η γλώσσα. Στην περίπτωση της Street Art, η γλώσσα του εκάστοτε καλλιτέχνη ξεδιπλώνεται στον τοίχο με τη μοναδική σκέψη του για δημιουργία (μοναδική γραφή – μοναδικός σχεδιασμός) και αποκωδικοποιείται μερικώς ή ολικώς μέσω του έργου του από τον δέκτη ως μήνυμα που χρειάζεται εξήγηση και ερμηνεία<sup>21</sup>. Κατά τον Whorf υπάρχει μία σύνδεση ανάμεσα στον βίο – κοσμο μιας ομάδας με τη γλώσσα του: τα σύμβολα της γλώσσας σχηματίζονταν με τα εργαλεία που χρειαζόνταν να επινοηθούν προκειμένου να αντιμετωπίσουν τις ανάγκες της εποχής, ένα από αυτά ήταν η γραφή<sup>22</sup>.

Η ανακάλυψη της γραφής ήταν που συνεισέφερε στην αλλαγή αντίληψης των ανθρώπων για τη σχέση τους με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον<sup>23</sup>. Σήμερα που η γραφή ως μέσο επικοινωνίας τείνει να εξαφανιστεί στην παραδοσιακή μορφή της, με την έννοια της χειρόγραφης κίνησης, και έχει αντικατασταθεί με την έννοια της κίνησης των δαχτύλων πατώντας «κουμπιά», η έλευση της Street Art στις σύγχρονες κοινωνίες παρουσιάστηκε ως υπέρμαχη της πρώτης, δηλαδή, της έγγραφης κίνησης, της δράσης, έστω με εφήμερη διάρκεια.

<sup>21</sup> Irvine M., “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, στο Sandywell B. & Heywood I., *The Handbook of Visual Culture*, Georgetown University, London & New York: Berg, 2012, pp. 235 - 278.

<sup>22</sup> Whorf B. L., *Language, Thought, and Reality*, New York, Wiley, 1956.

<sup>23</sup> Goody J., *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.



Το δίπολο «σημαινόμενο – σημαίνον» έχει τις ρίζες του ακριβώς σε αυτήν τη φιλοσοφική αναζήτηση, προσπαθώντας να βρει τη σύνδεση ανάμεσα στη λέξη και το νόημα του αντικειμένου. Στη σύγχρονη εποχή, ο Saussure ήταν αυτός που ανέδειξε και καθιέρωσε αυτήν τη διάκριση με την δομιστική γλωσσολογική θεωρία<sup>24</sup> στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Για τον Saussure, η γλώσσα αποτελείται από συστήματα σημείων, ενώ το γλωσσικό «σημείο» είναι αυθαίρετο. Το σημείο αυτό αποτελείται από το «σημαίνον» και το «σημαινόμενο». Στην πράξη, οι λέξεις αποτελούν «σημαίνοντα» που συνδέονται με αντικείμενα ή ιδέες, δηλαδή «σημαινόμενα». Κάθε λέξη σημαίνει κάτι, έχει μια σημασία. Η σύνδεση, όμως, του «σημαίνον» και του «σημαινόμενου» είναι μια αυθαίρετη κοινωνική σύμβαση που εξυπηρετεί την επικοινωνία μεταξύ των ατόμων<sup>25</sup>.

**Η γλώσσα δεν καταγράφει απλώς τον κόσμο μας, αλλά τον συνιστά<sup>26</sup>.** Το νόημα αποδίδεται πάντοτε στο αντικείμενο ή την ιδέα από το ανθρώπινο μυαλό. Κατασκευάζεται μέσω τη γλώσσας και εκφράζεται επίσης από αυτή (λεκτικά και μη - με το σώμα / κίνηση). Και από εγκληματολογικής άποψης, δεν υπάρχει αντικειμενική έννοια για να περιγραφεί κάτι που υπάρχει, αφού για την ίδια περίπτωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ένα άτομο η λέξη «βανδαλιστής» και η λέξη «καλλιτέχνης». Ο δομισμός, λοιπόν, εντοπίζει και περιγράφει τις δομές και τις συμβάσεις των διαφόρων εκδηλώσεων και εκφάνσεων του πολιτισμού, μόνο που οφείλει να λαμβάνει υπ' όψιν του ως θεωρητικό ρεύμα και την επίδραση του οπτικού περιβάλλοντος στο σύγχρονο άστυ του 21ου αιώνα.

## *Οπτική Κοινωνιολογία και Street Art*

Η Οπτική Κοινωνιολογία μέσω «εικόνων» που, ως επιτραπεί η λέξη «καδρο – ποιούνται» μέσω Φωτογράφισης<sup>27</sup>, για την ακρίβεια και κατά βάση, φωτογραφικής μηχανής που αποτυπώνει τις εικόνες της καθημερινής κοινωνικής ζωής, μπορεί να συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση κοινωνικών γεγονότων<sup>28</sup>. Υπάρχουν αρκετά είδη κοινωνικής φωτογραφίας, τα οποία δεν μπορούν να αναφερθούν όλα στο παρόν Project, παρά μόνο

---

<sup>24</sup> Saussure F., *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, Αθήνα, Μετάφραση: Αποστολόπουλος Φ. Δ., Παπαζήση, 1979.

<sup>25</sup> Για παράδειγμα, η λέξη «δέντρο» μας οδηγεί να σκεφτούμε όλοι τα κλαδιά και τα φύλλα, επειδή αυτή είναι η γλωσσική σύμβαση στην ελληνική γλώσσα. Η έννοια «δέντρο» πριν την δημιουργία της ελληνικής γλώσσας δεν έχει κανέναν λόγο ύπαρξης και δεν πρόκειται για αντικειμενική έννοια. Αυτό σημαίνει ότι στην αγγλική γλώσσα το «δέντρο» κατανοείται ως “tree”, κ.ο.κ.

Craib I., *Σύγχρονη κοινωνική θεωρία*, Αθήνα, Μετάφραση: Λέκκας Π. Ε., Τόπος, 2011.

<sup>26</sup> Saussure F., *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, Αθήνα, Μετάφραση: Αποστολόπουλος Φ. Δ., Παπαζήση, 1979.

<sup>27</sup> Η ανακάλυψη και επινόηση του όρου ανήκει σε 24 ανθρώπους που για ευνόητους λόγους δεν μπορούμε να τους αναφέρουμε εδώ. Αυτό που αξίζει να διατυπώσουμε ως παράδοξο είναι ότι η Φωτογραφία με την Επιστήμη μπορεί να διαφέρουν ως προς τον ορισμό της αλήθειας και την προέλευσή της, αλλά η σύγχρονη παραγωγή και επίδραση τηλεοπτικών σειρών για τις αναπαραστάσεις που αφορούν τη διαλεύκανση ενός εγκλήματος, χρησιμοποιούν τον ρόλο της φωτογραφίας για τη συλλογή ιχνών και στοιχείων στον τόπο του εγκλήματος και ως τεκμήρια αλήθειας πια με τη μορφή εικόνας παρουσιάζονται στο δικαστήριο.

Edwards S., *Photography. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, σελ. 89.

<sup>28</sup> Greek C. E., “VISUAL CRIMINOLOGY: Using Photography as an Ethnographic Research Method in Criminal Justice Settings”, *School of Criminology and Criminal Justice*, Florida State University, 2005.

εκείνο της φωτογραφίας τεκμηρίωσης και της συμμετοχικής φωτογραφίας λόγω του εφήμερου και ταυτόχρονα παγκόσμιου χαρακτήρα των έργων της Street Art<sup>29</sup>.

Πρόκειται για τη λεγόμενη «συμμετοχική κάμερα», η οποία ενισχύει την προτροπή των ατόμων να φωτογραφίζουν συνεχώς, να αποτυπώνουν τις στιγμές και να μοιράζονται το ίδιο πάθος / χόμπυ εντός της πόλης σαν έναν νέο τρόπο διαδικασίας της κοινωνικοποίησής τους και δη όταν η φωτογραφία έχει εξειδικευμένο χαρακτήρα στο Graffiti και στη Street Art (“Street Art Photography”)<sup>30</sup>. Ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη φωτογραφική κάμερα με σκοπό την καταγραφή της τέχνης στον δρόμο ήταν ο Brassai όπου με μοναδικό τρόπο προσέδωσε μία αίσθηση τοποθεσίας της εντός του δημόσιου βίου<sup>31</sup>.

Ο πρώτος τύπος φωτογραφικής εικόνας επεξεργάζονταν από τους ερασιτέχνες φωτογράφους στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσω υλικών και εργαλείων της Ζωγραφικής<sup>32</sup>. Την ίδια πορεία ακολούθησε η επιστήμη της Κοινωνιολογίας, από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα. Η Βιομηχανική Επανάσταση συνέπεσε χρονικά με την εμφάνιση της Κοινωνιολογίας ως επιστήμης από τον Conte αλλά και με την εμφάνιση αρκετών μηχανών, όπως της κάμερας Obscura. Η Φωτογραφία και η επιστήμη της Κοινωνιολογίας ιστορικά συμβαδίζουν<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Ferrell J. & Voorde V. C., “The decisive moment: documentary photography and cultural criminology” στο Hayward K. & Presdee M., *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, London, Routledge, 2009.

Brassai G., *Du mur des cavernes au mur d' usine, Minotaure*, ¾, 1934, σελ. 6, 7.

Blanche U., “Street Art and related terms – discussion and working definition” στο Neves P. S. & Simoes D. V. F., *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Lisbon, 2015, σελ. 32 – 39.

<https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>, Rouch J., “Camera and Man”, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<sup>30</sup> Irvine M., “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, στο Sandywell B. & Heywood I., *The Handbook of Visual Culture*, Georgetown University, London & New York: Berg, 2012, pp. 235 - 278.

<sup>31</sup> Brassai G., *Graffiti - Collection "Beaux livres"*, France, Μετάφραση: Radzinowicz D., Flammarion, 2002.

<sup>32</sup> Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, Αθήνα, Τόμος Β', Μετάφραση: Κονδύλη Τ., Κάλβος, 1970.

<sup>33</sup> Στον Τομέα της Κοινωνιολογίας, για την ακρίβεια, της Οπτικής Κοινωνιολογίας, ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η παρουσία άρθρων συνοδευόμενων φωτογραφιών ως μέσου τεκμηρίωσης στο περιοδικό *American Journal of Sociology* ήταν σχεδόν μηδαμινή κι αυτό επειδή η μέθοδος της ποσοτικής έρευνας και ενός ολόκληρου ρεύματος που την εκπροσωπούσε τότε παραγκωνίζει το ενδιαφέρον για περαιτέρω εμβάθυνση των τρόπων ανάλυσης όλο και περισσότερων φωτογραφιών. Ένα παράδειγμα θετικιστικής χρήσης φωτογραφικής κάμερας ήταν εκείνο του Lombroso (1876) που πρώτος χρησιμοποίησε την κάμερα για να αποδείξει τη θεωρία του «εγκληματία εκ γενετής» εστιάζοντας στα σωματικά χαρακτηριστικά τα οποία ήταν περισσότερο έντονα στον άνθρωπο ως αιτία εκδήλωσης εγκληματικής συμπεριφοράς.

Εξάλλου, η Φωτογραφία και η Επιστήμη ορίζουν με διαφορετικό τρόπο την πραγματικότητα και δη την κοινωνική πραγματικότητα, όπως διαφαίνεται και στη μελέτη του Lombroso. Οι εικόνες στη Φωτογραφία παράγονται – κατασκευάζονται από αντικείμενα ή θέματα που υπάρχουν (με πολλούς τρόπους παρουσίασής τους) και η Επιστήμη, βάσει αρχικών παραδοχών της και θεμελίων της, παρατηρεί, καταγράφει, ερμηνεύει τους τρόπους παραγωγής. Εάν μπορούμε να ισχυριστούμε μία παρομοίωση ή μία αναλογία, αυτή η διαφορά θυμίζει τη Φιλοσοφική διαίρεση του Θετικισμού με τον Κοινωνικό Κονστрукτιβισμό για το «είναι». Η περίοδος εκείνη στιγματίστηκε και από την αύξηση των φωτογραφικών πορτραίτων των ανθρώπων ευρύτερα καθώς και των δραστών εγκλημάτων. Κοινώς, η «αστυνομική φωτογραφία» που καθιερώθηκε το 1870 επηρέασε σημαντικά και ευρύτατα τα φωτογραφικά πορτραίτα και αντιστρόφως από τεχνικής άποψης και στησίματος των ανθρώπων: σταθερή στάση του σώματος, σταθερή θέση της κάμερας. Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, η «αλλοίωση του αντικειμένου» μπορεί να επιφέρει εύκολα (αφού οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνταν μέχρι τότε

Αργότερα, κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, οι μέθοδοι και οι τεχνικές της φωτογραφίας ξεπέρασαν τη Ζωγραφική και εντοπίστηκαν ως δανειζόμενοι από τους κλάδους των θετικών επιστημών, στη Φυσική και τη Χημεία. Προς τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με την εμφάνιση του ηλεκτρονικού υπολογιστή άλλαξαν άρδην οι μέθοδοι και οι τεχνικές επεξεργασίας μιας φωτογραφίας. Με την είσοδο στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ειδικότερα, η μελέτη των ανθρώπινων κοινωνιών κατευθύνθηκε προς τα άτομα, τις εμπειρίες τους, την καθημερινότητά τους σε σχέση με τους Άλλους, την ίδια την κοινωνία και τους φορείς της. Τα ανθρώπινα πορträίτα στις ολόενα και αυξανόμενες φωτογραφίες που διαχέονταν στις κοινωνίες ταυτίστηκαν με δυσάρεστα γεγονότα και ανθρώπινη εκμετάλλευση που άγγιζαν εγκλήματα, κατά της ανθρωπότητας κυρίως, και γενικότερα με τον ανθρώπινο πόνο.

Παράλληλα με την οικονομική κρίση παγκοσμίως, το διάστημα 2007 – 2016, η προσφυγική κρίση ήταν το κυρίαρχο θέμα στις φωτογραφικές απεικονίσεις, αλλά και τα ανθρώπινα πορträίτα μέσω κινητών τηλεφώνων, σύμφωνα με τον Tarde και τον νόμο της μίμησης στην πόλη<sup>34</sup>, κυριάρχησαν στις καθημερινές κοινωνικές επαφές ανθρώπων. Με αυτόν τον τρόπο, το 2011, η ανθρωπιστική κρίση αξιών, έφερε στο προσκήνιο της καθημερινής ζωής την εξωτερική συναίσθημάτων που κρυβόταν στο παρασκήνιο της με εικόνες, συνειδητές ή και ασυνειδητές με τη βοήθεια της φωτογραφικής κάμερας.

Η αποκαλούμενη «αβάν γκάρντ» - “avant garde”<sup>35</sup> έθεσε σε προτεραιότητα την παραπάνω αισθητική, της Φωτογραφίας Τέχνης, και εγκαθίδρυσε τη στροφή αυτή, στη σύγχρονη ζωή των πόλεων, το διάστημα 1910 – 1940, με τους φωτογράφους – κονστρουκτιβιστές (κοινωνική κατασκευή εικόνων μέσα από τα κάδρα φωτογραφίας) να επικεντρώνονται στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Η έντονη επιθυμία των κονστρουκτιβιστών φωτογράφων να συμμετέχουν στη ροή της καθημερινής κοινωνικής ζωής συμβάλλοντας είτε λίγο είτε πολύ στην αναμόρφωση της εκάστοτε κοινωνίας, τους έσπρωξε σε νέες μορφές, τότε, παραγωγής και τεχνικής φωτογραφιών με την εκμετάλλευσή τους στο έπακρον. Τα Μ.Μ.Ε και η άνοδος της Γραφιστικής συνέβαλλαν πολύ στη διάδοση των φωτογραφιών τόσο που συγκροτήθηκε το κίνημα του «Νέου Οράματος», σκοπός του οποίου ήταν η γειννίαση αυτού του στυλ με τη φωτο – δημοσιογραφία και τα επιστημονικά τεκμήρια<sup>36</sup>.

---

ως τεκμήρια απόδειξης θεωριών) αλλοίωση της αντίληψης, της οπτικής του ανθρώπου απέναντι σε κάποιον άλλον, σε μία κατάσταση, σε έναν εγκληματία ή «παρεκκλίνοντα» με τα αποδιδόμενα χαρακτηριστικά.

Σκαρπέλος Γ., *Εικόνα και κοινωνία. Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα, Τόπος, 2011, σελ. 149.

Lombroso C., *Criminal man*, Durham and London, Μετάφραση: Gibson M. & Rafter N. H., Duke University Press, 2006.

Για μία σύνθεση, Harper D., “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision”, *The American Sociologist*, Spring 1988, pp. 54 – 70.

Πανούσης Γ. Α., *Φυσιολογική. Μία σύγχρονη εγκληματολογική προσέγγιση*, Αθήνα, Σάκκουλας Αντ. Ν., 2009.

<sup>34</sup> Tarde, G., *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.

<sup>35</sup> Αρχικά, ήταν στρατιωτικός όρος και σήμαινε «εμπροσθοφυλακή» και όταν χρησιμοποιήθηκε για την Τέχνη κατατάχθηκε, μεταξύ άλλων, στον κονστρουκτιβισμό. Κοινή αντίληψη ήταν ότι οι καλλιτέχνες – φωτογράφοι έπρεπε πλέον να στραφούν στη σύγχρονη καθημερινή ζωή.

Burger P., *Theory of the Avant – Grande*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

<sup>36</sup> Στο ίδιο, σελ. 61 – 64.

Σε αυτό το παράλληλο σημείο, ο τομέας που φαινόταν ως μία ευκαιρία επαναπροσδιορισμού και επανεκκίνησης ενδιαφέροντος της Οπτικής Κοινωνιολογίας ήταν η Τέχνη και πιο συγκεκριμένα, η κοινωνική ιστορία της Τέχνης, η οποία οφείλει πολλά στο ρεύμα της αβάν γκάρντ από πλευράς εισόδου της Φωτογραφίας στην ερμηνεία της. Η μορφή – παραγωγή - πόστερ ή αλλιώς αφίσας, εκείνο το χρονικό διάστημα, μόλις ξεκινούσε με τη χρήση της φωτογραφικής κάμερας. Αργότερα, ο Warhol δημιουργούσε πίνακες ζωγραφικής ενώνοντας φωτογραφίες στον καμβά του με τη μέθοδο της μεταξοτυπίας. Δύο σημερινές τεχνικές της Street Art προέρχονται από τη γέννηση του πόστερ και της μεταξοτυπίας συνδέοντας το οπτικό, την επιστήμη που το καταγράφει και τη Φωτογραφία<sup>37</sup>.

Ύστερα, ο Becker το 1974 συντάσσει ένα άρθρο με τίτλο “On Photography and Sociology”. Αυτό το άρθρο αποτελεί οδηγό για τους Κοινωνικούς Επιστήμονες που καταγράφουν μέσω της επιπρόσθετης, ουσιαστικά, παρατήρησης (εννοώντας τον φακό ως ένα επιπρόσθετο εργαλείο) που ασκούν στις ερευνητικές δραστηριότητές τους. Αναλύει τα πλεονεκτήματα – μειονεκτήματα αλλά και τα λάθη που έπραξε ο ίδιος, τις διαφορές των συγκεκριμένων επαγγελμάτων και τονίζει τις αρμοδιότητες του Κοινωνικού Επιστήμονα, ο οποίος, φυσικά, δεν αποκαλείται και δεν θα πρέπει να αυτοπροσδιορίζεται ως «ρεπόρτερ» ή αλλιώς «ειδησεογράφος»<sup>38</sup>.

Γι’ αυτό και οι «παρεκκλίσεις» του 20ου αιώνα άρχισαν να ξανα – φωτογραφίζονται από Φωτογράφους της πόλης («Φωτογραφία Δρόμου» - “Street Photography”) με διαφορετικό σκοπό και τρόπο: την ανάδειξη αυτών ως κοινωνικών ζητημάτων που αξίζουν την προσοχή του κοινού και των κυβερνήσεων και όχι με τόσες σωματικές λεπτομέρειες για την εύκολη αναγνώρισή τους από την κοινή γνώμη. Πιο πολύ η Φωτογραφία Δρόμου, ιστορικά, βασίστηκε στην παραγωγή ντοκιμαντέρ για την καταγραφή τους. Παραδόξως, οι ίδιοι οι μεγάλοι φωτογράφοι της Φωτογραφίας Δρόμου «απέφευγαν δύο βασικές κατηγορίες ντοκιμαντέρ: το πολεμικό και την κοινωνική έρευνα», ίσως, διότι η ίδια η «αποφασιστική στιγμή»<sup>39</sup> τους να συμβόλιζε περισσότερο τη στροφή των φωτογράφων σε θέματα που δεν κυριαρχούσαν – μία πολιτική πράξη παρά μία αυστηρή καταγραφή αξιών και εθίμων<sup>40</sup>.

Έκτοτε από το 1980 και μετά, η Οπτική Κοινωνιολογία δεν απέφυγε τον ερχομό ενός άλλου κλάδου στην Επιστήμη της Δημοσιογραφίας (αυτό που ο Becker αποκαλούσε «κίνδυνο») παρόμοιας φύσης και αντικειμένου, εκείνου του «Οπτικού Πολιτισμού»<sup>41</sup>, καθώς

<sup>37</sup> Lewisohn C., *Street Art Avant – Garde*, London, Tate Publishing, 2008, σελ. 75 – 77.

Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, Αθήνα, Τόμος Β’, Μετάφραση: Κονδύλη Τ., Κάλβος, 1970.

Edwards S., *Photography. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, σελ. 61 – 66.

<sup>38</sup> Να τονιστεί εδώ, ότι εξ αφορμής της μελέτης του Becker, συσπειρώθηκαν αρκετοί Κοινωνιολόγοι από την Αμερική εκείνη την εποχή δημιουργώντας τον «πρώτο πυρήνα της International Visual Sociology Association, η οποία ιδρύθηκε το 1981 και σήμερα έχει μέλη σε όλον τον κόσμο»,

Σκαρπέλος Γ., *Εικόνα και κοινωνία. Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα, Τόπος, 2011, σελ. 153.

Becker H. S., “Photography and Sociology”, *Studies in Visual Communication*, 1, 3, 1974, pp. 3 – 26.

<sup>39</sup> Bresson H. C., *The Decisive Moment*, New York, Simon & Schuster, 1952.

<sup>40</sup> Bowman B., *Open City: Street Photography Since 1950*, Oxford, Museum of Modern Art, 2001.

<sup>41</sup> Ο ορισμός του «Οπτικού Πολιτισμού»: «οι διαμοιρασμένες πρακτικές μίας ομάδας, κοινότητας ή και κοινωνίας μέσω των νοημάτων που δημιουργούνται από τις οπτικές, από τα πλαίσια των παρουσιάσεων του

και το θεωρητικό δίπολο της Εμπειρικής με την Κριτική παρουσίαση εικόνων στην έρευνα<sup>42</sup>. Η φωτογραφική καταγραφή των δημόσιων τοιχογραφιών εξυπηρετεί τον ρόλο ενός αρχείου της Street Art και της αισθητικής της «παγκόσμιας πόλης», τις διάφορες θεάσεις του αστικού χώρου της συγκεκριμένης εποχής. Το πώς προσλαμβάνεται ο αστικός χώρος από τον περαστικό, από την ομάδα, ακόμη και από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, το πώς ερμηνεύεται ο τόπος από αυτόν, τι σημαίνει για εκείνον και για ποιους λόγους διαφέρει η εκάστοτε ερμηνεία.

Οι όψεις των φωτογραφιών, η επιλογή των πλάνων και η εστίαση προϋποθέτουν προτιμήσεις και αυτές με τη σειρά τους μία λογική ταξινόμηση του χώρου. Εάν δύο άνθρωποι φωτογραφίσουν το ίδιο αντικείμενο, το ίδιο έργο της Street Art, αποκλείεται να το φωτογραφίσουν με τον ίδιο τρόπο (η όραση του κάθε ανθρώπου ρυθμίζει και τη φωτεινότητα γύρω του<sup>43</sup>), με το ίδιο στυλ απεικόνισης<sup>44</sup>. Αυτό διότι, υποστηρίζει ο Badiou, η φευγαλέα εικόνα που σχηματίζεται στην ανθρώπινη όραση και στον νου, αυτομάτως, λειτουργεί αφαιρετικά: αποκόβεται από το ορατό και ενεργοποιεί την παρατήρηση οριοθετώντας τον χώρο (το μάτι μέσω του αμφιβληστροειδούς δύναται να αποκόψει το βάθος χώρου και μέσω της κεντρικής και περιφερειακής όρασης να εστιάσει σε ξεχωριστά μέρη ταυτόχρονα) και σκοπεύοντας<sup>45</sup>.

Ξαφνικά, κατά τον Benjamin, εκείνη τη στιγμή παγίωσης, κάνουμε λόγο για «οπτικό ασυνείδητο»: κάμερα, αντικείμενο και παρατηρητής συντονίζονται με αρμονικό και αποτελεσματικό τρόπο αφού η αντίληψή μας μέσω της όρασης προσανατολίζεται τόσο σωματικά όσο και νοητικά μέσα από την εγκεφαλική επεξεργασία των μηνυμάτων που λαμβάνει<sup>46</sup>. Η φωτογραφική λεπτομέρεια (σμίκρυνση, μεγέθυνση, κοντινή – μακρινή

---

κόσμος και οι τρόποι που βλέπουμε αυτές τις πρακτικές να ενσωματώνονται σε συμβολικές και επικοινωνιακές δραστηριότητες».

<http://criminology.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-132?rskey=Ry8xQI&result=52>, Zieleniec A., “A Brief History of Graffiti”, *Crime, Media, and Popular Culture*, 2017, τελευταία πρόσβαση: 1/1/2019.

Sturken M. & Cartwright L., *Practices of Looking. An introduction to Visual Culture*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2009.

<sup>42</sup> Bazin A., “The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema?*, Berkeley, Calif.: University of California, 1967, pp. 9 – 16.

<sup>43</sup> Η αναλογία του ματιού συνδυαστικά με την οπτική αντίληψη, τη μία από τις λειτουργίες του, με την κάμερα obscura θεωρείται έκδηλη: «όπως και στη μηχανή, το φως περνά στο μάτι (μία σκοτεινή κάμερα) μέσα από έναν φακό, η κόρη ενεργεί ως διάφραγμα που κανονίζει την ποσότητα του φωτός που δέχεται, προβάλλοντας ένα ανεστραμμένο είδωλο του αμφιβληστροειδούς [ ... ] τα βλέφαρα λειτουργούν ως φωτοφράκτες».

Όπως αναφέρεται, «ο πατέρας της οπτικής, όπως θεωρείται, ο Ibn al – Haytham, (Alhacen στη λατινική) (965 – 1039), Μεσοποταμίος επιστήμονας, είναι ο πρώτος που έγραψε στο «βιβλίο της οπτικής», ότι η όραση ολοκληρώνεται ως διαδικασία περισσότερο στον εγκέφαλο παρά στους οφθαλμούς», εισάγοντας τη σχέση οφθαλμού – εγκεφάλου (eye – brain system). Επεσήμανε, επίσης, ότι «η προσωπική εμπειρία επηρεάζει τον τρόπο που βλέπουμε τον κόσμο και γι’ αυτό η όραση είναι κάτι υποκειμενικό», <file:///C:/Users/HP/Downloads/file0.pdf>, Διπλωματική Εργασία του Μακαρατζή Α., *Οπτική Αντίληψη και ΧαρτοΓραφικός Σχεδιασμός. Η περίπτωση του σχεδιασμού ενός παγκόσμιου γεωγραφικού άτλαντα*, Π.Μ.Σ. «Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία», Μυτιλήνη, 2007, σελ. 13.

Edwards S., *Photography. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, σελ. 120 – 123.

<sup>44</sup> Gombrich E., *Art and Illusion*, New York, Pantheon, 1960, σελ. 297, 298.

<sup>45</sup> Badiou A., *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Μπφρ. Toscano A., Stanford University Press, 2005.

<sup>46</sup> Weigel B., «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων» στο Σπυροπούλου Α., *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007, σελ. 213.

εστίαση, αναλόγως τον φακό που χρησιμοποιεί ή ενεργοποιεί μέσω του ματιού κανείς για να την εντοπίσει) «επιφέρει μία διάλυση της κωδικοποίησης, με την οποία τα σημεία γραφής μετατρέπονται σε εικόνες γραφής, έτσι ώστε η τεχνική διαδικασία να ξεκλειδώνει μία διαφορετική αναγνωρισιμότητα: την υλική επιφάνεια, τα ίχνη στη θέση των εικονογραφικών κωδίκων, τις κρυμμένες εικόνες στη θέση των μοτίβων»<sup>47</sup>.

*Πιο συγκεκριμένα, με τη λεγόμενη δημόσια «τέχνη του δρόμου», όποιος – όποια θεωρούσε, τότε, τους καλλιτέχνες του δρόμου (ζογκλέρ, σκιτσογράφοι, μουσικοί κ.ο.κ.) περιθωριακούς – ές, παρεκκλίνοντες – ουσες της κοινωνίας, αναθεωρούσε όταν έβλεπε τους ίδιους σε μία εκτέλεση που τους άρεσε αισθητικά.* Στην προκειμένη περίπτωση, αυτό αποδεικνύεται από τις φωτογραφίες πολλών έργων Street Art, οι οποίες μέσω της τεχνολογίας έχουν γίνει ιδιαίτερα γνωστές ανά πόλη και ανά χώρα. Οι φωτογραφίες αυτές ανήκουν σε ανθρώπους πόλεων που είδαν, σταμάτησαν και τράβηξαν τις φωτογραφίες, δηλαδή, σε ανθρώπους που ανήκουν στο εθνικό και παγκόσμιο κοινό.

Η λεπτή διαφορά ενός επαγγελματία φωτογράφου με κάμερα και ενός περαστικού με κινητό τηλέφωνο έγκειται, όχι στο μέσο ούτε στη γωνία λήψης, αλλά στο κοινωνικό υπόβαθρο των ίδιων των ανθρώπων που έχουν συγκροτήσει τη λεγόμενη «κοινότητα»: σήμερα, περισσότερο από ποτέ άλλοτε στην εποχή της εικόνας, υφίσταται σε σχέση με τη Street Art το «κυνήγι» των «κρυμμένων» και μη έργων εντός της πόλης από φωτογράφους - λάτρεις του φαινομένου που συντονίζονται και εμφανίζονται σε κάθε εκδήλωση που συμπεριλαμβάνεται η νόμιμη Street Art προκειμένου να την καταγράψουν.

## *Οπτική Κοινωνιολογία και Social Media*

Σήμερα, οι διαδικτυακές κοινωνικές πλατφόρμες έχουν ήδη αναλυθεί από την Εγκληματολογία, τη Δημοσιογραφία, την Κοινωνική Ψυχολογία και την Κοινωνιολογία με κοινό άξονα της προβολής του ατομικισμού, του εγωκεντρικού χαρακτήρα και της ανάδυσης ευκολότερης επαγγελματικής δικτύωσης (“groups”) που ενέχει το στοιχείο της κοινωνικοποίησης με ορθολογική σκοπιά και της προτίμησης εξωτερίκευσης του εαυτού, της ανάγνωσης ειδήσεων κ.ο.κ.<sup>48</sup>. Γίνεται, λοιπόν, μια αναδιάταξη του χώρου και του χρόνου<sup>49</sup> μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, η οποία έχει δώσει αλλά και συνεχίζει να δίνει μορφή στον κόσμο που ζούμε.

Υποστηρίζεται ότι «στον βαθμό που ο καθένας χρησιμοποιεί τις διαδικτυακές κοινωνικές πλατφόρμες κατά τον ίδιο σχεδόν τρόπο, τότε αυτή η διαδικασία μπορεί να συμβολίσει τη μετατροπή της εκάστοτε πλατφόρμας σε μέσο παγκόσμιας ομοιογενοποίησης. Ακόμη, στον βαθμό που ο καθένας τις χρησιμοποιεί για συγκεκριμένους τοπικούς λόγους, τότε μετατρέπονται σε μέσα παγκόσμιας ετερογενοποίησης»<sup>50</sup>. Η Street Art, εάν κάποιος την

<sup>47</sup> Σταυρίδης Σ., *Μετέωροι χώροι της Ετερότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2010, σελ. 188.

<sup>48</sup> Στο ίδιο.

<sup>49</sup> Thompson J., *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*, Αθήνα, Παπαζήση, 1999, σελ. 249.

<sup>50</sup> Miller D., Costa E., Haynes N., McDonald T., Nicolescu R., Sinanan J., Spyer J., Venkatraman S. & Wang X., *How the World Changed Social Media*, UCL Press, 2016, σελ. 16.

αναζητήσει στις διαδικτυακές κοινωνικές πλατφόρμες<sup>51</sup>, θα αντιληφθεί πως φαίνεται να προτιμάται (συγκριτικά με άλλα ενδιαφέροντα) να αναδεικνύεται κατά κόρον μέσω της φωτογραφίας όλο και πιο έντονα τα τελευταία χρόνια και να παρουσιάζονται από κοινού με τοπικά μέρη, τοπικές επιχειρήσεις και κοινότητες / γειτονίες ως αξιοθέατα ακριβώς διότι τα έργα πρωτίστως διενεργούνται σε τοπικό επίπεδο.

Η δημοσιοποίηση των φωτογραφιών, λοιπόν, στις διαδικτυακές πλατφόρμες εκτός από τη γνωστοποίηση των έργων, της περιοχής κτλ. υποβοηθά την τοπική οικονομία και τη σκέψη για περισσότερες καλές πρακτικές<sup>52</sup> διότι ο αποσπασματικός χαρακτήρας της προβολής παρακινεί τους χρήστες στο να επισκεφτούν τα έργα από κοντά. Κατά αυτόν τον τρόπο, προβάλλεται και η εθνική γεωγραφία προσελκύοντας τουρίστες στις γειτονίες, εν προκειμένω, της Αθήνας, πραγματοποιώντας ξεναγήσεις στους δρόμους της με ταυτόχρονη παρουσίαση περιοχών<sup>53</sup>. Αξίζει να σημειωθεί, σε αυτό το πλαίσιο, πως ορισμένα έργα στην Αθήνα επειδή έχουν και ιστορική διάσταση, οι σχετικές ξεναγήσεις προσφέρουν ανάλογες συζητήσεις μεταξύ των θεατών και εξιστόρηση. Μπορεί κανείς να αναλογιστεί όλες αυτές τις παραμέτρους και σε παγκόσμιο επίπεδο.

---

<sup>51</sup> <http://e-keme.gr/%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-%cf%83%ce%b5-%cf%83%cf%85%ce%bd%ce%ad%cf%87%ce%b5/>, Β' Θεωρητική Ενότητα του παρόντος Project, Γιακουβάκης Γ., Καλογεράκη Κ., Κωνσταντίνου Κ., «Ιστορική Αναδρομή Της “Street Art” (Συνέχεια Του Α' Μέρους Της Β' Ενότητας)», The Street Art Project, *Κέντρο Μελέτης του Εγκλήματος*, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<sup>52</sup> Μερικές μόνο από τις «καλές πρακτικές» με την έννοια που αποδίδει ο Bourdieu στη φράση. Όταν η Street Art επαγρυπνεί τους πολίτες για θέματα δημόσιας υγείας. Βέβαια, εάν παρατηρήσει κανείς, οι εικόνες που συνοδεύουν τα άρθρα και η περιγραφή τους δεν αντιστοιχεί σε αυτό που είναι: έργα της Street Art και όχι Graffiti.

<https://www.patrasevents.gr/article/414528-o-taquen-zografise-ti-thea-tis-gonimotitas-ekso-apo-ti-meeutiki-kliniki-tou-p-g-n-p-foto>, «Ο Taquen ζωγράφισε τη θεά της γονιμότητας, έξω από τη μαιευτική κλινική του Π.Γ.Ν.Π.», ημερομηνία δημοσίευσης: 12/05/2019, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://www.zougla.gr/politismos/article/8esaloniki-tixografia-sto-8eagenio-sindimiourgoun-kalitexnes-prosfiges-ke-o-ekprosopos-tis-stret-art-sotiris-fokeas>, «Τοιχογραφία στο Θεαγένειο συνδημιουργούν καλλιτέχνες πρόσφυγες και ο εκπρόσωπος της street art, Σωτήρης Φωκέας», ημερομηνία δημοσίευσης: 23/12/2019, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://www.vice.com/gr/article/vvjp5b/h-gigantia-toixografia-sto-ippokrateio-nosokomeio-sth-8essalonikh-gia-thn-hpatitida-c>, Κουκουμάκας Κ., «Η Γιγάντια Τοιχογραφία στο Ιπποκράτειο Νοσοκομείο στη Θεσσαλονίκη για την Ηπατίτιδα C. Ένα εντυπωσιακό έργο του διεθνούς φήμης Έλληνα καλλιτέχνη ΙΝΟ», ημερομηνία δημοσίευσης: 17/03/2017, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://www.in.gr/2017/04/10/health/health-news/gkrafiti-yper-tis-dwreas-organwn-sto-nosokomeio-axepa-thessalonikis/>, «Ζήσε δυο φορές» - Γκράφιτι υπέρ της δωρεάς οργάνων στο Νοσοκομείο ΑΧΕΠΑ Θεσσαλονίκης», ημερομηνία δημοσίευσης: 10/04/2017, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://www.thebest.gr/article/446146->, «Πάτρα: Μια ξεχωριστή... "Χειρουργική" Εικαστική παρέμβαση στο νοσοκομείο Άγιος Ανδρέας», ημερομηνία δημοσίευσης: 17/06/2017, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://www.kathemera.gr/2015/02/175179/graffiti-stous-tichous-pedikou-nosokomiou/>, «Graffiti στους τοίχους παιδικού νοσοκομείου», ημερομηνία δημοσίευσης: 11/02/2015, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://virus.com.gr/enallaktiki-ekstrateia-tis-gilead-sciences-ellas-gia-ton-hiv/>, Αλιμπέρτη Μ., «Εναλλακτική εκστρατεία της Gilead Sciences Ελλάς για τον HIV», ημερομηνία δημοσίευσης: 06/12/2019, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

<https://gr.euronews.com/2019/05/30/grafiti-nekrous-mati>, Πετράκης Π., «Ένα γκράφιτι για τους νεκρούς στο Μάτι», ημερομηνία δημοσίευσης: 30/05/2019, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

Bourdieu P., *Πρακτικοί Λόγοι για τη θεωρία της δράσης*, Αθήνα, Μετάφραση: Τουτουτζή Ο., Πλέθρον, 2000.

<sup>53</sup> McAuliffe C., “Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City”, *Journal of Urban Affairs*, 34, 2, χ.χ., pp. 189 – 206.



Με λίγα λόγια, η κοινότητα της «προστασίας» των έργων και αναγνώρισης των καλλιτεχνών της Street Art έχει επέλθει με τη συγκέντρωση των φωτογράφων στα σημεία της πόλης που διενεργούνται μικρές ή μεγάλες εκθέσεις έργων, events - εκδηλώσεις ή αναφορές της Street Art (σε περίπτωση άλλου event, προσλαμβάνεται ένας ή περισσότεροι street artist και βάζουν προς τιμήν του event). Οι ίδιοι διαφέρουν με τους περαστικούς που κοιτούν και επί τη ευκαιρία φωτογραφίζουν την αισθητική των έργων. ***Για την «κοινότητα» των φωτογράφων ή των επιστημόνων που ασχολούνται ενεργά με το φαινόμενο σε όλες του τις κοινωνικού χαρακτήρα εκφάνσεις (εκδηλώσεις, φεστιβάλ, performances), η φωτογράφιση των έργων αποτελεί καταγραφή της ιστορίας, της αλλαγής, της εξέλιξης του κινήματος χρόνο με τον χρόνο κι γι' αυτούς τους λόγους δεν μπορούμε παρά να μην διαχειριστούμε αυτό το εργαλείο (την κάμερα) και το υλικό που παράγει με σεβασμό στην ιστορία του, ως μία από τις μορφές Τέχνης***<sup>54</sup>.

Η θεώρηση του Simmel για την (μητρό)πολη, όπως είδαμε<sup>55</sup>, για τις μεγάλες πόλεις με τέτοιου είδους αρχιτεκτονικές κατασκευές ως παρουσίες ανάμεσα στους «μικρούς κατοίκους», αντιθέτως, προσαρμόζεται καλύτερα στο ζήτημα που εξετάζουμε και στη συγκεκριμένη υπό - ενότητα. Ο συγγραφέας επιτυγχάνει, προς χάριν μελέτης της Street Art, με εντυπωσιακό συνθετικό τρόπο την ένωση του μίκρου – επιπέδου με το μικρό – επίπεδο και υποβοηθά θεωρητικά τη νέα προσέγγιση, της Οπτικής Κοινωνιολογίας: μέσω της μελέτης του, αναδεικνύεται ο κομβικός ρόλος των ανθρώπων ως κατοίκων των μεγάλων πόλεων (με τα μεγάλα κτίρια να δεσπόζουν πρώτα) αφού αποτελούν συμβολικά ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της ψυχοσύνθεσής τους<sup>56</sup>.

Οι «διανοητικές και ψυχικές δυνατότητες της ύπαρξης και δράσης των ανθρώπων ως ατόμων» μέσα στις πόλεις, εν προκειμένω, εκδηλώνονται με τις δημιουργίες επί τοίχου των street artists σήμερα. Οι ατομικές και κοινωνικές εμπειρίες ή αλλιώς οι «κοινωνικές σχέσεις» που συνάπτουν οι καλλιτέχνες βιώνονται στο αστικό πλαίσιο με την έγγραφη απ – εικόνισή τους στους τοίχους των «μεγάλων κτιρίων» σε μία, σχεδόν, «καθημερινή» βάση αλλά όχι ως μόνιμη επιλογή επαγγέλματος. Πρόκειται για έναν τρόπο εξωτερίκευσης του «θυμικού» στοιχείου των ατόμων απέναντι στα γεγονότα και φαινόμενα που συμβαίνουν κατά τη μετανεωτερική εποχή<sup>57</sup>.

Τα ερεθίσματα που λαμβάνουν μέσω των αισθήσεών τους, λόγω της πολυπλοκότητάς τους και της ταχύτητάς τους, προκαλούν τους καλλιτέχνες να προτάξουν το θυμικό στοιχείο με την έννοια της δημιουργικότητας, αντί της διανοητικής διαχείρισης, της επεξεργασίας, κι αυτό, φυσικά, σχετίζεται (και) με την αγορά εργασίας της εκάστοτε χώρας<sup>58</sup> αλλά και με την

<sup>54</sup> Newhall B., *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1982.

<sup>55</sup> Simmel G., *Μητροπολιτική αίσθηση: Οι μεγαλοπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης. Η κοινωνιολογία των αισθήσεων*, Αθήνα, Μετάφραση: Μεϊτάνη Ι., Άγρα, 2017.

<sup>56</sup> Στο ίδιο.

Βλ. και Grady J., “The Scope of Visual Sociology”, *International Visual Sociology Association*, 11, 2, 1996, pp. 10 – 24.

<sup>57</sup> Στο ίδιο.

<sup>58</sup> Για μια ιστορική αναδρομή της διεκδίκησης των ατομικών και κοινωνικών δικαιωμάτων των «καλλιτεχνών», Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, Αθήνα, Τόμος Β', Μετάφραση: Κονδύλη Τ., Κάλβος, 1970.



ιδιαίτερη υφή του φαινομένου. Το θυμικό στοιχείο δεν ταυτίζεται πάντα, όπως έχουν αποδείξει οι έρευνες της Κοινωνικής Ψυχολογίας, με την εκδήλωση μίας επιθετικής συμπεριφοράς στην ομάδα / κοινωνία / κοινότητα<sup>59</sup>. Η «ψυχική απάθεια» και η «επιφυλακτικότητα» ως στοιχεία της σύγχρονης καθημερινότητας στις «κοινωνικές σχέσεις» των καλλιτεχνών όπως τις εννοήσαμε προηγουμένως, διασφαλίζουν ταυτοχρόνως τη «φήμη» τους και έναν προσωπικό χώρο να υπάρχουν με τον τρόπο που επιθυμούν μέσα στο άστυ<sup>60</sup>.

Ύστερα από εξήντα χρόνια από την οικολογική Σχολή του Σικάγο, η Young διατύπωσε τη δική της θεωρία για τους δημόσιους χώρους και την ετερογένεια που διέκρινε σε αυτούς μέσα στο αστικό πλαίσιο. Η θεωρία της συμπληρώνει ευστόχως την προσέγγιση του Simmel για τη μητρόπολη. Η ύπαρξη της ομάδας των καλλιτεχνών της Street Art στο άστυ μπορεί να προκύπτει από την προσωπική ανάγκη για «κοινωνική δικαιοσύνη», εάν λάβουμε υπ' όψιν μας τους καλλιτέχνες που δύσκολα θα δέχονταν να διεκπεραιώσουν δημόσιες τοιχογραφίες κατά παραγγελία.

Αλλά και οι καλλιτέχνες που εύκολα δέχονται να συνεργαστούν, να «αφομοιωθούν» κατά έναν τρόπο (όχι ολοκληρωτικά), συναντούν εδώ τη θεώρηση της Young. Η συμμετοχή στους δημόσιους θεσμούς (τοπικών και φορέων – κτιρίων με την εκτέλεση τοιχογραφιών) είναι το μέσο με το οποίο αξιολογούνται οι συνέπειες της δράσης των ατόμων, σαν η θετική ή αρνητική εικόνα. ***Διαμορφώνεται η στάση των θεσμών απέναντι στην ομάδα των καλλιτεχνών της Street Art από το κριτήριο της αποδοχής ή απόρριψής τους σε προτάσεις προς και από δημόσιους φορείς***<sup>61</sup>. Δεν βρίσκουμε τυχαίο το γεγονός ότι ένας από τους μεγαλύτερους και αμφιλεγόμενους καλλιτέχνες της Street Art του 21<sup>ου</sup> αιώνα, ο Banksy, προέρχεται από τη Βρετανία. Με τις πρώτες δράσεις του, κιόλας, με «όπλο» την τέχνη του, διαπραγματευόταν συνεχώς την καταστολή του (και ως πολιτικός ακτιβιστής)<sup>62</sup>.

Σύμφωνα με την Cross, υπάρχουν τύποι «κοινωνικών σχέσεων» σε κάθε κοινότητα που προσδιορίζουν και το ευρύτερο νόημα που αποδίδουν στην πόλη: βιογραφικό, πνευματικό, ιδεολογικό, αφηγηματικό, πρακτικό και εξαρτημένο νόημα<sup>63</sup>. Κι εάν μία προσέγγιση από τη Σχολή του Σικάγο συμπληρώνει τις μέχρι στιγμής θεωρήσεις που έχουν προσαρμοστεί με το θέμα στη παρούσα μελέτη, πιστεύουμε πως είναι αυτή του Wirth για τον «αστικό ως τρόπο ζωής» που επιβεβαιώνει το πλαίσιο του νοήματος και το εφήμερο στοιχείο της Street Art ως κοινωνικής σχέσης με τους περαστικούς. Ειδικότερα, τα χαρακτηριστικά

---

<sup>59</sup> Παυλόπουλος Β., «Αυτός ο κόσμος δεν είναι δίκαιος;» Προέλευση και επιπτώσεις των πεποιθήσεων περί δικαιοσύνης» στο Παπαστάμου Σ., Προδρομίτης Γ. & Παυλόπουλος Β., *Κοινωνική σκέψη, νόηση και συμπεριφορά. 29 Έλληνες κοινωνικοί ψυχολόγοι ανα – κρίνουν την επιστήμη τους*, Αθήνα, Πεδίο, 2010, σελ. 581 – 614.

<sup>60</sup> Paul 107, *All city: The book about taking space*, New York, ECW Press, 2003, σελ. 81.

<sup>61</sup> Young A., “Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art”, *Crime, Media, Culture*, 8, 3, 2012, pp. 297 – 314.

Young A., “Negotiated consent or zero tolerance? Responding to graffiti and street art in Melbourne”, *City*, 14, 1 – 2, 2010, pp. 99 – 114.

<sup>62</sup> Brassett J., “British Irony, Global Justice: a pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais”, *Review of International Studies*, 35, 2009, pp. 219 – 245.

<sup>63</sup> [http://western.edu/sites/default/files/documents/cross\\_headwatersXII.pdf](http://western.edu/sites/default/files/documents/cross_headwatersXII.pdf), Cross J. E., “What is sense of place”, Prepared for the 12th Headwaters Conference, Western State College, November 2-4, 2001, τελευταία πρόσβαση: 20/01/2020.

μίας πόλης συνοψίζονται στην ταχύτητα των συμβάντων, των απρόσωπων κοινωνικών σχέσεων με μία αίσθηση οικειοποίησης λόγω κατοικίας σε αυτήν, του εφήμερου, της πυκνότητας, της πολυμορφίας συμπεριφορών<sup>64</sup>.

Οι καλλιτέχνες της Street Art δεν θα μπορούσαν διαφορετικά να αναδυθούν εάν δεν είχαν τη δυνατότητα συνδιαλλαγής, εύκολης (προσβάσιμης) κοινωνικής συνάντησης μεταξύ τους μέσω του παγκόσμιου δικτύου που συγκρότησαν εξ αιτίας αυτής της «οικειοποίησης» του σχήματος της πόλης π.χ. αντί της υπαίθρου. Ουσιαστικά, αναδιαμόρφωσαν τη σύγχρονη εικόνα της πόλης που θα ήθελαν να ζουν ή αναγκάζονται να ζουν, θα ήθελαν να ζουν οι Άλλοι και θα ήθελαν να δουν εκ των υστέρων, μέσα από τα έργα τους.

Πόλεις όπως το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη, με το πέρασμα των χρόνων, άρχισαν να απασχολούν ακόμη και τους ανθρώπους που δεν ζούσαν σε αυτές. Λόγω της σύνδεσης, κάνουμε λόγο για την «παγκόσμια πόλη» με την έννοια που αποδίδει η Sassen σε αυτήν: οι τύποι πόλεων σαν των προαναφερθέντων μετατράπηκαν σε κέντρα ελέγχου ή αλλιώς «ρυθμιστικά κέντρα» της οικονομίας, κέντρα με υψηλής μορφής παροχής εκπαίδευσης και υπηρεσιών<sup>65</sup>.

### *Οπτική Κοινωνιολογία, Street Art και Εκπαίδευση*

Η Street Art αναδεικνύει μέσα από τα έργα της αυτήν την αλλαγή ως προς την πρόσληψη της πόλης αναφορικά με θέματα που παγκοσμίως πλέον απασχολούν και προβληματίζουν: την αγορά, την πώληση και ανταλλαγή πολιτισμικών αγαθών / προϊόντων, την προστασία σπάνιων ειδών ζώων στη θάλασσα και στα δάση, τους (προ)σχεδιασμένους πολέμους του 21<sup>ου</sup> αιώνα και την αντιμετώπιση της εξαθλίωσης που έχει επιφέρει η αλλαγή της πόλης σε διεθνές κέντρο. Η κοινωνική σχέση που επιθυμεί να χτίσει με τους πολίτες του κόσμου βασίζεται στην αναγνώριση αυτών των μηνυμάτων και στη διατύπωση ερωτημάτων μέσα από εικόνες διά των τοιχογραφιών όπως λύτρωσης, μέσα από αναπαραστάσεις κοινωνικών καταστάσεων που έθιγαν και θίγουν το αίσθημα περί δικαίου, φέρνοντας τελικά την Τέχνη με άμεσο τρόπο στην όραση όλων των ανθρώπων προτρέποντάς τους για δράση<sup>66</sup>.

Οι έφηβοι και οι νέοι που (επι)γράφουν κάθε είδους μηνύματα στους τοίχους δημόσιων χώρων, από την άλλη πλευρά, «αντανακλούν» με ενυπόγραφο τρόπο το νεανικό ύφος μίας εποχής. Ο Barthes συμπληρώνει πως «η κατασκευή ενός σχεδίου συνιστά ήδη μία συμπαράδηλωση και επειδή δεν υπάρχει σχέδιο χωρίς ύφος, το σχέδιο έχει ηθική»<sup>67</sup>. Μία ηθική που αξίζει να καταγράφεται συνεχώς με φωτογράφιση<sup>68</sup>. Η «συνθήκη της

<sup>64</sup> Wirth L., "Urbanism as a Way of Life", *American Journal of Sociology*, 18, XLIV, 1938.

<sup>65</sup> Sassen S., *The Global City*, 2nd ed., Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

<sup>66</sup> Lyotard J. F., *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Αθήνα, Μετάφραση: Παπαγιώργης Κ., Γνώση, 1993.

<sup>67</sup> Barthes R., *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Μετάφραση: Σπανός Γ., Πλέθρον, 1988, σελ. 51.

<sup>68</sup> Η «οπτική επαφή» με τους βαμμένους τοίχους της πόλης και η καταγραφή αυτής μέσω της φωτογραφικής μηχανής από τους περαστικούς της, από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και μέχρι σήμερα, όπως αποτυπώνεται από την Ιστορία της Φωτογραφίας αλλά και από τον Becker, έφερε στο προσκήνιο το Παράδειγμα, τον κλάδο της «Οπτικής Κοινωνιολογίας – Εγκληματολογίας» ("Visual Sociology – Criminology"). Σήμερα, αυτή η αποκρυσταλλωμένη, καθημερινή συνήθεια πλέον των ανθρώπων - περαστικών να τραβούν

διακινδύνευσης» της νεολαίας<sup>69</sup> (ως επί το πλείστον) κρίνεται απαραίτητη ως προς την καταγραφή της μέσω φωτογραφικής κάμερας (“Documentary Photography” βάσει της θέσης - προτροπής για τον όρο από τους Ferrell και Van de Voorde<sup>70</sup>) διότι εκπέμπει κοινωνικά μηνύματα στους περαστικούς και σε όλο τον κόσμο για τις οικονομικές – πολιτιστικές καταστάσεις της εκάστοτε χώρας<sup>71</sup> και τους επαγρυπνεί για το μέλλον της παιδείας και της εκπαίδευσης θέτοντας προσοχή / ένδειξη παρατήρησης του ζητήματος.

***Η εισαγωγή των Οπτικών Σπουδών ή διαφορετικά διατυπώνοντας, της «Οπτικής Κουλτούρας στα σχολεία» - “Visual Culture of Schools”<sup>72</sup> στα σχολεία πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης της σύγχρονης πόλης και υπαίθρου του 21ου αιώνα και***

φωτογραφίες την «τέχνη του δρόμου» και να τις αναρτούν στα διαδικτυακά κοινωνικά δίκτυα μπορεί να καταγραφεί από την Οπτική Κοινωνιολογία όπως οι Κοινωνικοί Επιστήμονες κατέγραφαν κοινωνικές ομάδες και ήθη / έθιμα ανθρώπων σε χώρες του κόσμου με άμεση ή έμμεση παρατήρηση χειρόγραφα και να την προσομοιάσει κανείς με τα χειρόγραφα των κοινωνικών επιστημόνων και δη των ανθρωπολόγων όταν, όταν στο πλαίσιο της συμμετοχικής ή διακριτικής (έμμεσης ή άμεσης) παρατήρησης κατέγραφαν ήθη και έθιμα κοινωνικών ομάδων από διάφορες περιοχές το κόσμου. Σαφώς, πρόκειται για εξέλιξη της γραφής σε σημειωματάριο («ημερολόγιο του ερευνητή») σε συλλογή φωτογραφιών που μπορούν να κωδικοποιηθούν για να αναλυθούν μετέπειτα με ποσοτικές μεθόδους στην περίπτωση μεγάλου δείγματος ή μπορούν να αναλυθούν βάσει νοητικών κατηγοριών με τη βοήθεια της ανάλυσης περιεχομένου. Πάντα, όμως, ανάλογα με το φαινόμενο ή την ομάδα που εξετάζεται από τον μελετητή.

Edwards S., *Photography. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, σελ. 11.

Becker H. S., “Photography and Sociology”, *Studies in Visual Communication*, 1, 3, 1974, pp. 3 – 26.

Hayward K., “Visual criminology: cultural criminology – style”, *Centre for Crime and Justice Studies*, 78, 2009, pp. 12 – 14.

Ferrell J., “Hiding in the light: graffiti and the visual”, *Centre for Crime and Justice Studies*, 78, 2009, pp. 23 – 25.

Hansen S. & Flynn D., “Longitudinal photo – documentation: Recording living walls” στο Neves P. S. & Simoes D. V. F., *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Lisbon, 2015, pp. 26 – 31.

Περισσότεροι σε αυτό το κομμάτι έρευνας, της έρευνας πεδίου, ήταν Κοινωνικοί Ανθρωπολόγοι.

Eriksen T. H., *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μία εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*, Αθήνα, Μετάφραση: Κατσικερος Α., Κριτική, 2007, σελ. 57 – 79.

<sup>69</sup> Beck U., *Risk society: towards a new modernity*, London, Sage, 1992.

Λαμπροπουλος Κ., «Η γραφή των νέων στο δημόσιο χώρο: Οπτική – Ρητορική επίφαση ή φραστική – υποκειμενική αντίσταση;», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 130, 2009, σελ. 31 – 47.

Καραβία Τ. & Πάσχου Η., *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, Αθήνα, Ποταμός, 2016, σελ. 13 – 17, 120 – 134, 150 – 165.

<sup>70</sup> Ferrell J. & Voorde V. C., “The decisive moment: documentary photography and cultural criminology” στο Hayward K. & Presdee M., *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, London, Routledge, 2009.

Καρпов D. & Kryuchkov Y., “Analytical Photography as a new tool for the representations of reality”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 166, 2015, pp. 675 – 679.

<sup>71</sup> Ο Bourdieu, το 2017, εξέδωσε το βιβλίο του «Εικόνες της Αλγερίας», το οποίο παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα το καλοκαίρι στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών. Ουσιαστικά, τα ακόλουθα λόγια του προσδιορίζουν με πετυχημένο τρόπο την αναγκαιότητα καταγραφής μέσω φωτογραφικής κάμερας των δράσεων των ανθρώπων: «Η φωτογραφία συνδέεται με τη μορφή της σχέσης που είχα διαρκώς με το αντικείμενό μου, που δεν ξέχασα ποτέ ότι ήταν οι άνθρωποι: τους ανθρώπους αυτούς κοιτάζα με ένα βλέμμα που, αν δεν φοβόμουν μην ακουστεί γελοίο, θα το περιέγραφα ως στοργικό και, συχνά, συγκινημένο [...] και συγχρόνως ένιωθα την αποστασιοποίηση του παρατηρητή, η οποία εκδηλώνεται με το γεγονός ότι τραβούσα φωτογραφίες».

Bourdieu P., *Εικόνες της Αλγερίας*, Αθήνα, Μετάφραση: Δρίτσας Θ. & Σπαθαράκης Κ., Αλεξάνδρεια, Κοινός Τόπος, 2017.

<sup>72</sup> «Οπτική κουλτούρα είναι οτιδήποτε έχει λειτουργικό, επικοινωνιακό και / ή έχει αισθητικό σκοπό, το οποίο παράγεται και ερμηνεύεται από ανθρώπους».

Mamur N., “The effect of modern visual culture on children’s drawings”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 2012, pp. 277 - 283.

Prosser J., “Visual methods and the visual culture of schools”, *Visual Studies*, 22, 2, 2007, pp. 13 - 30.

*ειδικότερα ως εισαχθείσα στο ήδη υπάρχον (ακόμη) μάθημα της Εικαστικής Αγωγής<sup>73</sup>, μπορούν να διαδραματίσουν κομβικό ρόλο στη μείωση της γραφομανίας (tags / συνθημάτων) των παιδιών σε σχολικές υλικές επιφάνειες και με αυτόν τον τρόπο σκέψης στην ελάττωση των graffiti στην πόλη μετέπειτα, αφού τα γράμματα είναι η βασική τεχνική του κινήματος Graffiti (κοινωνική πρόληψη παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς<sup>74</sup>).*

Θέτοντας, λοιπόν, ως προτεραιότητα και βάση τον εκσυγχρονισμό του ίδιου του μαθήματος της Εικαστικής Αγωγής με ένταξη οπτικών (και ακουστικών) εργαλείων / εκφραστικών μέσων και εκμάθηση βασικών τεχνικών της Street Art σε αποδεδειγμένη αντιπαραβολή με τις τεχνικές του Graffiti, οι μαθητές - τα παιδιά αφ' ενός μαθαίνουν την Ιστορία της Τέχνης με βιωματικό τρόπο<sup>75</sup> αποκτώντας και γνώσεις για την ιστορία των ανθρώπινων κοινωνιών, τα επαγγελματικά δικαιώματα του καλλιτέχνη ως επαγγέλματος<sup>76</sup>, αφ' ετέρου, δίνονται μεγαλύτερες πιθανότητες και εναλλακτικές επιλογής με τη Street Art: μαθαίνουν<sup>77</sup> να διακρίνουν το σχέδιο από το γράμμα, την κατά παραγγελία τοιχογραφία και να σκέφτονται την παγκόσμια κοινότητα με τις ευκαιρίες που θα συναντήσουν εντασσόμενα στο κίνημα της Street Art.

Πιο συγκεκριμένα, το μάθημα της Εικαστικής Αγωγής οφείλει να εμπνέει στο άτομο εκείνη την ικανότητα δημιουργίας «εικαστικών μορφών, χειριζόμενο τα εκφραστικά μέσα<sup>78</sup>, αποδίδοντας σε αυτές συγκεκριμένα νοήματα και σημασίες», όπως και την ικανότητα αντίληψης «του εικαστικού (στοιχείου) τέχνης στο περιβάλλον του, διάκρισης αισθητικών ποιοτήτων μέσα από διαφορετικά έργα, ένταξης σε ένα γενικότερο πλαίσιο αναφοράς, κατανόησης του ρόλου και των κοινωνικών του συνιστωσών, στοχασμού, κρίσης και συγκρότησης μιας προσωπικής στάσης απέναντι σε όλα αυτά»<sup>79</sup>.

Η λογική ακολουθία αυτού του σκεπτικού, επιτρέπει κατά αναλογικό τρόπο τη διατύπωση της θέσης του ότι, τουλάχιστον για την πόλη της Αθήνας, τα τελευταία είκοσι χρόνια (από τότε που ξεκίνησε να εμφανίζεται το κίνημα του Graffiti στην Ελλάδα πιο έντονα στους δημόσιους τοίχους), το μάθημα της Εικαστικής Αγωγής στα ελληνικά σχολεία αποτυγχάνει ολοένα και περισσότερο στους παραπάνω σκοπούς του. Αυτό επιβεβαιώνεται

---

<sup>73</sup> Όπως νοείται, «ως ευκαιρία μιας ευρύτερης καλλιέργειας του ανθρώπινου στοιχείου, ένας τόπος που βοηθά το άτομο να συγκροτηθεί ως υποκείμενο, κατανοώντας τον εαυτό του και τους άλλους, βιώνοντας βαθύτερα τη σχέση του με τον κόσμο».

Βάος Α., *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών - Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική πράξη*, Αθήνα, Τόπος, 2008, σελ. 15.

<sup>74</sup> Μαγγανάς Α., *Το Εγκληματικό φαινόμενο στην πράξη*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2004.

<sup>75</sup> Mamur N., "The effect of modern visual culture on children's drawings", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 2012, pp. 277 - 283.

<sup>76</sup> Barnes R., *Teaching Art to Young Children 4 - 9*, London, New York: Routledge Falmer, 1997, σελ. 179. Alexander K. & Day M., *Discipline - based Art Education: a curriculum sampler*, California, Los Angeles: Getty Publications, 2001.

<sup>77</sup> Bandura A., *Social Learning & Personality Development*, INC: NJ, Holt, Rinehart & Winston, 1975.

<sup>78</sup> Όλα τα εκφραστικά μέσα που παράγουν ένα εικαστικό αποτέλεσμα. Για την απόφαση χρήσης αυτών, θα πρέπει να υπάρχει εκμάθηση, δυνατότητα και ποικιλία.

Σκοφφιέ Ρ., Μπορέλ Φ., Κουμπής Τ. κ.ά., *Εκλάμψεις της πόλης: Η αποσπασματική πόλη*, Αθήνα, Μετάφραση: Κορέσση Κ., Futura, 2007.

<sup>79</sup> Βάος Α., *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών - Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική πράξη*, Αθήνα, Τόπος, 2008, σελ. 17.

από αρκετές έρευνες τόσο της Ελλάδας όσο και του εξωτερικού, αφού μία εξ αυτών υποστηρίζει πως σε δείγμα 126 καθηγητών / καθηγητριών των μαθητών σχολικής βαθμίδας Δημοτικού το 2012 ακόμη, το 60% δεν εμπλέκεται σε διαδικασία συζήτησης για την Τέχνη ευρύτερα και το 6% μόνο συζητούν για την Τέχνη μία φορά τον χρόνο<sup>80</sup>.

Αυτό συμβαίνει διότι η συνάντηση των μαθητών - παιδιών με την Τέχνη που πραγματοποιείται για πρώτη φορά σε άλλο περιβάλλον από αυτό της οικογένειας, πιο «επαγγελματικό», τελείται υπό το πλαίσιο επιτάχυνσης της διαδικασίας τέλεσης του μαθήματος από τον καθηγητή / την καθηγήτρια εξαιτίας της δομής του σημερινού σχολείου που υπηρετεί πια την έτοιμη γνώση καθώς στέκεται τρομαγμένο μπροστά στην αμετακίνητη δύναμη του Διαδικτύου. Γι' αυτό ένα «ανοιχτό μοντέλο» της σημερινής σχολικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα<sup>81</sup>, που χρησιμοποιεί προς όφελός της το Διαδίκτυο και την εικόνα ως εργαλείο, ως μέσο δημιουργίας, πειθούς, μέσο προβολής, εξέτασης, συν - κατασκευής και ερμηνείας έργων Ζωγραφικής εν προκειμένω, δεν πρόκειται παρά να μην έρθει σε ισορροπία με τον χαμένο χρόνο<sup>82</sup>.

Σύμφωνα με τους Gagnon και Collay, υπάρχουν έξι χαρακτηριστικά στοιχεία αυτού του ανοιχτού μοντέλου της διαδικασίας οπτικής εκμάθησης στο μάθημα της Εικαστικής Αγωγής, τα οποία προτείνονται χάριν των οφελών που προσφέρουν:

«εισάγονται σε διαδικασίες και καταστάσεις, που λειτουργούν ως πρόκληση για τους μαθητές και οι οποίες σταδιακά αναπτύσσονται σε κατάλληλες δραστηριότητες, μπορούν και συνδέουν την εκμάθηση με την εξωτερική εμπειρία,  
η συγκρότηση ομάδων μαθητών λειτουργεί καλύτερα ως προς την εξωτερίκευση ιδεών και σκέψεων, καθώς τις μοιράζονται μεταξύ τους και έτσι δημιουργούν νόημα σε ένα συγκεκριμένο θέμα που απασχολούνται εκείνη τη στιγμή,  
χτίζονται γέφυρες που βοηθούν αποτελεσματικά στην απόκτηση της γνώσης και δίνονται δυνατότητες και ευκαιρίες προς διερεύνηση και κατάκτηση αυτού που εννοεί ακριβώς ο δάσκαλος / καθηγητής,  
διατυπώνονται θέματα που ελκύουν την προσοχή των παιδιών και που τα κρατά συγκεντρωμένα στην τέλεση (και όχι τη θεώρηση) της διαδικασίας και  
η διοργάνωση έκθεσης ή και παρουσίασης στην τάξη ή σε εξωτερικό χώρο, βοηθά τα παιδιά να απομονώνουν τα νοήματα και τις γνώσεις που έλαβαν κατά τη διαδικασία διανοητικής κατασκευής με αποτέλεσμα να κατανοούν το ίδιο το θέμα»<sup>83</sup>.

## *H Street Art ως (ανα)παραγωγή εικόνων εντός της πόλης και Εκπαίδευση*

<sup>80</sup> Vahter E., “Designing the learning process in visual art classes in primary school”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 45, 2012, pp. 147 - 157.

<sup>81</sup> Πλειός Γ., *Πολιτισμός της εικόνας και εκπαίδευση*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2005, σελ. 368.

<sup>82</sup> Cappello M., “Photography as a Data Generation Tool for Qualitative Inquiry in Education”, *International Journal of Multicultural Education*, 15, 2, 2013, pp. 1 - 20.

<sup>83</sup> Gagnon G. & Collay M. Jr., *Constructivist Learning Design: Key Questions for Teaching to standard*, Thousand Oaks, CA: Corwin.

Η Street Art όχι μόνο δημιουργεί και (ανα)παράγει εικόνες εντός της πόλης, αλλά παρακινεί τους μαθητές - τα παιδιά να οξύνουν την παρατηρητικότητά τους, να εξασκήσουν την οπτική αντίληψη βγαίνοντας έξω από τον χώρο του σχολείου και της εικαστικής παράδοσης - τυπικής εκμάθησης της Ζωγραφικής, απ' όπου προήλθε η ίδια: από τον φυσικό κόσμο / το περιβάλλον. Η φύση και το σύγχρονο άστρ δημιουργεί οπτικές μορφές και σχήματα, εικόνες. Η επαναλαμβανόμενη οπτική παρατήρηση συνεπάγεται και εκμάθηση των νόμων του ρυθμού, της ισορροπίας και της συμμετρίας, των αλληπάλληλων γραμμών, σχημάτων και όγκων που συναντά κανείς στην πόλη<sup>84</sup>.

Συνεπώς, η Street Art, που βασίζεται στη Χαρακτική και τη Ζωγραφική, ως κίνημα, εναποθέτει τη σχέση του ατόμου με το περιβάλλον - φυσικό, κοινωνικό και δομικό - και καλεί τους εφήβους και τους νέους να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους μέσα στον κόσμο. Για τους παραπάνω λόγους, η ενασχόληση των παιδιών - νέων με τη Street Art μπορεί να καλλιεργήσει πιο έντονα και με βιωματικό τρόπο το προσωπικό ύφος έγγραφης κίνησης και σύνδεσης του σώματος του ατόμου με το περιβάλλον. Σαφώς, δεν γίνεται λόγος μόνο για τα παιδιά - μαθητές δημόσιων ή και ιδιωτικών σχολείων εκπαίδευσης.

Η έννοια του «περιβάλλοντος» και ο αναφορικός τρόπος σύνδεσης του ατόμου με αυτό μέσω της εκμάθησης των τεχνικών της Street Art θεωρούνται ευρύτεροι: μπορούν και προσαρμόζονται και στο πλαίσιο φυλάκισης εφήβων και νέων ατόμων σε χώρους μόνιμης ή και προσωρινής κράτησης<sup>85</sup>. Οι περιορισμοί σωματικών και μη κινήσεων των ατόμων σε αυτό το καθεστώς, τείνουν να εξαλείφουν κάθε υποκειμενικό στοιχείο της προσωπικότητας του ατόμου<sup>86</sup> και δη όταν βρίσκεται ακόμη υπό διαδικασία ανάπτυξης και σταθερής συγκρότησης<sup>87</sup>.

Η Ζωγραφική επί τοίχων των φυλακών (προφανώς, με την παράδοση υλικών γι' αυτήν τη δραστηριότητα) μπορεί να προσφέρει στους νέους και εφήβους κρατούμενους διέξοδο / παράθυρο ενεργοποίησης της φαντασίας και εκκίνησης εξερεύνησης δεξιοτήτων, εκτός από τα ψυχικά οφέλη μιας τέτοιας διαδικασίας (θεραπεία μέσω της Τέχνης<sup>88</sup>) ούτως ώστε όταν αποφυλακιστούν να έχουν στο ενεργητικό τους την εκμάθηση τεχνοτροπίας της δραστηριότητας. ***Κατά συνέπεια, η σύνδεση των νέων και εφήβων αποφυλακισθέντων με την κοινωνία μπορεί να γεφυρωθεί έως έναν βαθμό στους ανηλίκους και νέους μέσω της Street Art (μείωση υποτροπής)<sup>89</sup> και την ανάπτυξη σχετικού δικτύου ή και την ένταξή τους σε αυτήν την κουλτούρα / παγκόσμιο κίνημα που δίνει τη δυνατότητα και της νόμιμης οδού σε αντίθεση με το Graffiti.***

<sup>84</sup> Focillon H., *Η ζωή των μορφών*, Αθήνα, Μετάφραση: Κούρια Α., Νεφέλη, 1982, σελ. 83.

<sup>85</sup> Johnson L. M., "Jail Wall Drawings and Jail Art Programs: Invaluable Tools for Corrections", *International of Criminal Justice Sciences*, 2,2, 2007, pp. 66 - 84.

<sup>86</sup> Foucault M., "Usage des plaisirs et techniques de soi", *Le débat*, no 27, 1983, pp. 1358 - 1380.

<sup>87</sup> Mead G. H., *Mind, Self and Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1934.

<sup>88</sup> Gussak D., "The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations", *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 51, 4, 2007, pp. 444 - 460.

<sup>89</sup> Hirschi T., *Causes of Delinquency*, California, University of California Press, 1969.

Hirschi T. & Gottfredson M. R., "Punishment of Children from the Perspective of Control Theory" στο Donnelly M. & Straus M. A., *Corporal Punishment of Children in Theoretical Perspective*, New Haven, CT, London, UK, Yale University Press, 2005.

Το κίνητρο παραμένει η έκφραση του ατόμου απ' αυτό που δέχεται ως δέκτης από τον κόσμο και το οποίο φιλτράρεται από την όραση και ξαναγυρίζει ως οπτικό προϊόν, ως ένα μοναδικό έργο. Όπως αναφέρεται, «το εικαστικό έργο είναι μια εμπειρία αποκρυσταλλωμένη, μεταμορφώνοντας την εμπειρία σε μνήμη, τη μνήμη σε έκφραση, την ύλη σε μορφή»<sup>90</sup>. Η έννοια της ατομικής και συλλογικής μνήμης σχετικά με το κίνημα της Street Art και την εκπαίδευση στην Εικαστική Αγωγή μέσω της χρήσης οπτικών εργαλείων, συναντώνται από κοινού αλλά από μοναδικούς δρόμους στη Φωτογραφία. Η τελευταία ως μορφή Τέχνης διαφυλάσσει τη ξεχωριστή «ματιά» του καθενός, την ερμηνευτική πρόθεση του καθενός για ένα έργο της Street Art: οι θεατές και πόσο μάλλον οι θεατές - παιδιά είναι εκείνοι που «δίνουν ύπαρξη» με την προσοχή τους στα έργα στην πόλη.

#### **IV. Επίλογος ή καθ' οδόν;**

Ο βαθμός της παρέκκλισης συναρτάται από παράγοντες, μεταξύ άλλων, όπως ο βαθμός στερεοτυπικής πληροφόρησης από τα Μ.Μ.Ε., η μετάφραση των στερεοτύπων από πλευράς κοινού σε πραγματικότητα που ισχύει χωρίς περαιτέρω διερεύνηση, η συναισθηματική αντίδραση της κοινωνίας η οποία κυμαίνεται συνεχώς στα δύο άκρα βάσει αυτού που βλέπει και κρίνει με συμπάθεια (σχέδιο και χρώμα) ή με αγανάκτηση (υπογραφές, γράμματα και συνθήματα) και των φορέων του επίσημου κοινωνικού ελέγχου (Δήμος, Αρχές, κυρίαρχη στρατηγική / πολιτική anti-graffiti) και η διαπραγματέυση της πραγματικότητας μεταξύ των συμμετεχόντων.

Στην παρούσα φάση της θεωρητικής μελέτης, συνοψίζοντας, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως ορισμένοι παράγοντες που επιδρούν στην κατάληξη διατύπωσης γνώμης ενός έργου της Street Art είτε από θεατή (κάτοικο ή περαστικό μιας περιοχής, μιας πόλης) είτε από τον εκάστοτε καλλιτέχνη που (απ)ασχολείται με αυτήν:

η προσωπική καλλιέργεια γνώσης για το κοινωνικό γίνεσθαι, η εύκολη και γρήγορη γνώση των σύγχρονων Μ.Μ.Ε., ο τρόπος όρασης ενός έργου, η κριτική – αντιληπτική ικανότητα, η υποκειμενική – επίκτητη αισθητική, η εικόνα ως ερμηνεία αυτής και το συναίσθημα εξαρτώμενο από την εικόνα που πλάθεται και πάλλεται συνεχώς.

Εκτός από την κατάληξη ανασταλτικών και ωθητικών παραγόντων που επιδρούν στη διατύπωση γνώμης περί της Street Art από το κοινό, από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και από τους επιστήμονες (που, μέχρι στιγμής, το επιστημονικό ενδιαφέρον τους έχει προσανατολιστεί από τη σημειωτική προσέγγιση και την πολιτισμική προσέγγιση βάσει της έννοιας της υποκοουλτούρας), ***η παρούσα θεωρητική ενότητα στόχευσε και στην ανάδειξη και κατανόηση του φαινομένου, της ομάδας των καλλιτεχνών και του καλλιτέχνη μεμονωμένα υπό το πρίσμα της Αισθητικής – Οπτικής Κοινωνιολογίας, η οποία, από τα θεμέλιά της και μόνο συμπεριλαμβάνει και θέτει ζητήματα γνώσης για την ανθρώπινη***

---

<sup>90</sup> Βάος Α., *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών - Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική πράξη*, Αθήνα, Τόπος, 2008, σελ. 110.

**όραση**, τον σύγχρονο τρόπο πρόσληψης της εκάστοτε πληροφορίας και της προσωπικής αισθητικής που συνδέεται με την (Κοινωνική) Ψυχολογία.

Η ανάλυσή μας, επίσης, αποσκοπούσε στη διάχυση της γνώσης για τη Street Art για τους επιστήμονες – εκπαιδευτικούς και πιο συγκεκριμένα για τους εκπαιδευτικούς Εικαστικής Αγωγής<sup>91</sup> που, με άμεσο τρόπο, συνδέονται με την παρατήρηση, την ανακάλυψη, την αποκάλυψη, την ερμηνεία, την πρόσβαση και την αφύπνιση νέων μορφών Τέχνης και με την μεταλαμπάδευση αυτής της γνώσης (παιδαγωγική αξία του μαθήματος) στα παιδιά – μαθητές της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης τόσο στην Αθήνα όσο και στο εξωτερικό.

***Είναι σημαντικό να τονιστεί ο ρόλος τους σε γνωστικό επίπεδο και σε επίπεδο πρόληψης σχετικά με τον τρόπο που επικοινωνούν το γνωστικό πεδίο στα παιδιά ηλικίας 6 – 15 ετών και σχετικά με την επιλογή αντιμετώπισής τους στην περίπτωση που τα παιδιά αρχίσουν να γράφουν σε κάθε επιφάνεια του σχολείου, των τοίχων, των Μέσων Μαζικής Μεταφοράς κ.ά. Η διοχέτευση της γραφικής ενέργειας των παιδιών σχετίζεται και με το μάθημα Εικαστικής Αγωγής, αν όχι με ολόκληρο το εκπαιδευτικό σύστημα. Η ερώτηση «πώς θα μειωθεί το graffiti (tags) στους χώρους και στις επιφάνειες του σχολικού περιβάλλοντος», φυσικά, και συσχετίζεται με τον ρόλο του καθηγητή, ο οποίος, σήμερα, πρέπει να αναθεωρήσει τη δομή παράδοσης μαθήματος για την Ιστορία της Τέχνης και το εκπαιδευτικό υλικό που χρησιμοποιεί για την κατανόησή της.***

Αυτή η ανάγκη αλλαγής προέρχεται από το γεγονός ότι κατά τη μετανεωτερικότητα η (τυπική) εκπαίδευση δεν δύναται από μόνη της να επιτελέσει τον σκοπό της, δηλαδή, να θεωρείται ως η μόνη πηγή εισροής στα παραγωγικά συστήματα, κοινώς, το εργατικό δυναμικό της εκάστοτε χώρας. Σήμερα, το άτομο δεν προσλαμβάνεται για τις μοναδικές γνώσεις που απέκτησε στην τυπική εκπαίδευση αλλά και για εκείνες τις γνώσεις που απέκτησε από την ευέλικτη εκπαίδευσή του η οποία όλο και λαμβάνει περισσότερο χώρο στην κοινωνική οργάνωση της εργασίας. Πώς, όμως, συνδέεται η αγορά εργασίας με τη Street Art και το μάθημα Εικαστικής Αγωγής;

Όπως αποδείχθηκε, η Street Art διενεργείται από νεαρά άτομα ή αλλιώς νεαρούς ενήλικες και ως επί το πλείστον, όσον αφορά την Ελλάδα, από απόφοιτους της Σχολής Καλών Τεχνών που συνδυαστικά με τη Street Art, εργάζονται και επιβιώνουν από άλλη επαγγελματική ιδιότητα. Φαίνεται εξαιρετικά απίθανη η εκπαίδευσή τους μέσω του σχολείου. ***Η προσωπική τεχνική και η εξέλιξη γραμμάτων και σχεδίου πάνω σε σκληρές επιφάνειες δεν μαθαίνονται από τον καθηγητή Εικαστικής Αγωγής αλλά από προσωπικά κίνητρα επέκτασης γνώσεων πάνω στο πεδίο της Ζωγραφικής και συγχρόνως με την αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων με τη βοήθεια της τεχνολογίας, εάν λάβουμε υπ' όψιν ότι η Street Art εμφανίστηκε από το 2000 και μετά.*** Συνεπώς, η μάθηση προήλθε από την ύστερη εξειδίκευση και οι κατά παραγγελία δημόσιες τοιχογραφίες που χρεώνονται σε

<sup>91</sup> «Εικαστική Αγωγή» θα έπρεπε να νοείται «ως ευκαιρία μιας ευρύτερης καλλιέργειας του ανθρώπινου στοιχείου, ένας τόπος που βοηθά το άτομο να συγκροτηθεί ως υποκείμενο, κατανοώντας τον εαυτό του και τους άλλους, βιώνοντας βαθύτερα τη σχέση του με τον κόσμο», Βάος Α., *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών - Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική πράξη*, Αθήνα, Τόπος, 2008, σελ. 15.



επιχειρήσεις και τοπικούς φορείς είτε συμβαίνουν με μία σχετική διάρκεια είτε συχνά είτε καθόλου.

Στην περίπτωση που δεν συμβούν καθόλου ευθύνεται ή ο τρόπος ζωής του καλλιτέχνη (η προσωπικότητά του) ή το γεγονός ότι δεν έχει γίνει «γνωστός» στο απαραίτητο δίκτυο. Για να συμβούν και εάν ο καλλιτέχνης επιθυμεί, θα πρέπει να αντιληφθεί από μόνος του «τη λογική της αγοράς», της συγκεκριμένης αγοράς ή αλλιώς τη λογική της συμβολικής αλληλεπίδρασης (ουσιαστικά, γιατί να προτιμάται να σχεδιάσει ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης κι όχι ο άλλος) διότι δεν έχει προηγηθεί από την τυπική εκπαίδευση η κατάλληλη αγωγή, η κατάλληλη παιδεία, η πρώτη «βάση» ανάπτυξης και καλλιέργειας προσωπικού κινήτρου. Γι' αυτό και η ευέλικτη εκπαίδευση συμπληρώνει την τυπική εκπαίδευση.

Υπό αυτό το σκεπτικό, λοιπόν, θεωρείται κομβικός ο ρόλος των καθηγητών της Εικαστικής Αγωγής στα σχολεία για τη γνωριμία, κατανόηση, και εκμάθηση της Street Art. Το μάθημα της Εικαστικής Αγωγής θα πρέπει να προσανατολίζεται στην εμπάθυνση και διεύρυνση των ατομικών ικανοτήτων μέσω της συλλογικότητας. Ο χειρισμός εκφραστικών μέσων<sup>92</sup> και η συγκρότηση κρίσης και στάσης απέναντι στην Τέχνη πρέπει να επιτυγχάνεται σε όσους χώρους γεννάται το «εικαστικό», πέραν του σχολείου. ***Ο περιορισμός στις δυνατότητες φέρνει περιορισμό στις ικανότητες του παιδιού.***

***Για να προσαρμοστεί το παιδί στους «αποδεκτούς», κατά πώς έχουν οριοθετηθεί στο σχολικό περιβάλλον, κανόνες, θα πρέπει να βιώσει, να δει τους «μη αποδεκτούς» κανόνες.*** Η ανάπτυξη του παιδιού σε έναν τομέα, σε ένα μάθημα όπως για παράδειγμα, εκείνο της Νεοελληνικής Γλώσσας, δεν θα επέλθει σε ολοκληρωτικό βαθμό εάν δεν αναπτυχθεί νοητικά, συναισθηματικά και κοινωνικά. Το μάθημα της Εικαστικής Αγωγής θεωρείται ότι εμπλέκει όλες τις βαθμίδες ανάπτυξης της προσωπικότητας. Η οπτική και επικοινωνιακή αντίληψη αυξάνεται παράλληλα με τις γνώσεις που αποκτά στο μάθημα, πόσο μάλλον όταν αυτό πραγματοποιείται με διαδραστικό τρόπο από τον καθηγητή αφήνοντας χώρο και χρόνο για κριτική σκέψη και ενθάρρυνση για περαιτέρω ενασχόληση.

***Έτσι, οι street artists, συνειδητά ή ασυνείδητα, έχουν προσωποποιήσει / συμβολίσει σήμερα ως άτομα την κατάσταση που επικρατεί στο μάθημα της Εικαστικής Αγωγής φέροντας το αποτέλεσμα αυτής στους τοίχους της πόλης.*** Ακόμη καλύτερα, οι γνώσεις που αποκτήθηκαν για τα υλικά, τα χρώματα, τον τρόπο αποτύπωσης σχεδίου, τυπικά ή και άτυπα (εκπαιδευτικά ή ευέλικτα), έχουν προχωρήσει σε έναν βαθμό εξωτερίκευσης του πώς θα έπρεπε να ήταν το εκπαιδευτικό σύστημα, του πώς φτάνει κάποιος, καλλιτέχνης και μη, στη γνώση περί Αισθητικής και Τέχνης (μέσα στην πόλη).

---

<sup>92</sup> Βάσει του γεγονότος ότι οι μορφές της Τέχνης είναι ανθρώπινη ανάγκη για έκφραση.

Εννοούνται εδώ με την ώθηση που προσδίδουν τα μέσα που συγκροτούν τον οπτικό πολιτισμό: φωτογραφία, βιντεοσκόπηση, γραφιστικά προγράμματα κ.ο.κ.

Vahter E., “Designing the learning process in visual art classes in primary school”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 45, 2012, pp. 147 – 157.

Mamur N., “The effect of modern visual culture on children’s drawings”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 47, 2012, pp. 277 – 283.

Και αυτό διότι πάνω απ' όλα εκείνος που κατέχει τελικά μία τεχνική ή πολλές τεχνικές και επιθυμεί να εκφραστεί εικαστικά, πρώτος (ανα)στοχάζεται τη γνώση που κατέχει. Με αυτόν τον τρόπο, βρίσκεται πιο κοντά στη γνώση της Τέχνης. Πέραν όλων των ενδεχόμενων μηνυμάτων που πρέπει κάποιος να αποδομήσει εάν θέλει να κατανοήσει τη Street Art, ένα από αυτά σηματοδοτεί το κίνημά της: ***η μάθηση της όρασης – η εξάσκηση στο να βλέπεις φέρνει τη δράση στα οπτικά ερεθίσματα η οποία με τη σειρά της φέρνει την αλλαγή στα κοινωνικά ερεθίσματα.***

## ΠΗΓΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Β' ΜΕΡΟΥΣ Γ' ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

#### Ελληνόγλωσση και Αλλοεθνή Βιβλιογραφία

Alexander K. & Day M., *Discipline - based Art Education: a curriculum sampler*, California, Los Angeles: Getty Publications, 2001.

Αντωνοπούλου Μ., Ν., *Οι κλασικοί της Κοινωνιολογίας - Κοινωνική θεωρία και νεότερη κοινωνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2011.

Argenti N., “Ephemeral Monuments, Memory and Royal Sempiternity in a Grassfields Kingdom” στο Forty A. & Kuchler S., *The Art of Forgetting*, Oxford, Berg, 1999.

Badiou A., *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Μτφρ. Toscano A., Stanford University Press, 2005.

Bandura A., *Social Learning & Personality Development*, INC: NJ, Holt, Rinehart & Winston, 1975.

Βάος Α., *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών - Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική πράξη*, Αθήνα, Τόπος, 2008.

Barnes R., *Teaching Art to Young Children 4 - 9*, London, New York: Routledge Falmer, 1997.

Barthes R., *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Μετάφραση: Σπανός Γ., Πλέθρον, 1988.

Beck U., *Risk society: towards a new modernity*, London, Sage, 1992.

Bourdieu P., *Εικόνες της Αλγερίας*, Αθήνα, Μετάφραση: Δρίτσας Θ. & Σπαθαράκης Κ., Αλεξάνδρεια, Κοινοί Τόποι, 2017.

Bourdieu P., *Πρακτικοί Λόγοι για τη θεωρία της δράσης*, Αθήνα, Μετάφραση: Τουτουτζή Ο., Πλέθρον, 2000.

Bowman B., *Open City: Street Photography Since 1950*, Oxford, Museum of Modern Art, 2001.

Brassai G., *Du mur des cavernes au mur d' usine, Minotaure*, ¾, 1934.

Brassai G., *Graffiti - Collection "Beaux livres"*, France, Μετάφραση: Radzinowicz D., Flammarion, 2002.

Bresson H. C., *The Decisive Moment*, New York, Simon & Schuster, 1952.

Burger P., *Theory of the Avant – Grande*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

Craib I., *Σύγχρονη κοινωνική θεωρία*, Αθήνα, Μετάφραση: Λέκκας Π. Ε., Τόπος, 2011.

Douglas M., *Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, Routledge, 2002.

Edwards S., *Photography. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Eriksen T. H., *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μία εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική*

- ανθρωπολογία, Αθήνα, Μετάφραση: Κατσικερός Α., Κριτική, 2007.
- Ferrell J. & Voorde V. C., “The decisive moment: documentary photography and cultural criminology” στο Hayward K. & Presdee M., *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, London, Routledge, 2009.
- Focillon H., *Η ζωή των μορφών*, Αθήνα, Μετάφραση: Κούρια Α., Νεφέλη, 1982.
- Gagnon G. & Collay M. Jr., *Constructivist Learning Design: Key Questions for Teaching to standard*, Thousand Oaks, CA: Corwin.
- Gamboni D., “Image to Destroy, Indestructible Image” στο Bruno L. & Weibel P., *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Gombrich E., *Art and Illusion*, New York, Pantheon, 1960.
- Goody J., *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Hall E. T., *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books, 1966.
- Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, Αθήνα, Τόμος Β', Μετάφραση: Κονδύλη Τ., Κάλβος, 1970.
- Hirschi T., *Causes of Delinquency*, California, University of California Press, 1969.
- Hirschi T. & Gottfredson M. R., "Punishment of Children from the Perspective of Control Theory" στο Donnelly M. & Straus M. A., *Corporal Punishment of Children in Theoretical Perspective*, New Haven, CT, London, UK, Yale University Press, 2005.
- Inglis D., “The Sociology of Art: Between Cynicism and Reflexivity”, στο Inglis D. & Hughson J., *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, London, Palgrave, 2005.
- Irvine M., “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, στο Sandywell B. & Heywood I., *The Handbook of Visual Culture*, Georgetown University, London & New York: Berg, 2012, pp. 235 - 278.
- Καραβία Τ. & Πάσχου Η., *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, Αθήνα, Ποταμός, 2016.
- Lewisohn C., *Street Art Avant – Garde*, London, Tate Publishing, 2008.
- Lombroso C., *Criminal man*, Durham and London, Μετάφραση: Gibson M. & Rafter N. H., Duke University Press, 2006.
- Lyotard J. F., *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Αθήνα, Μετάφραση: Παπαγιώργης Κ., Γνώση, 1993.
- Μαγγανάς Α., *Το Εγκληματικό φαινόμενο στην πράξη*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2004.
- Mead G. H., *Mind, Self and Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- Miller D., Costa E., Haynes N., McDonald T., Nicolescu R., Sinanan J., Spyer J., Venkatraman S. & Wang X., *How the World Changed Social Media*, UCL Press, 2016.
- Newhall B., *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1982.

Πανούσης Γ. Α., *Φυσιογνωμική. Μία σύγχρονη εγκληματολογική προσέγγιση*, Αθήνα, Σάκκουλας Αντ. Ν., 2009.

Παυλόπουλος Β., «Αυτός ο κόσμος δεν είναι δίκαιος;» Προέλευση και επιπτώσεις των πεποιθήσεων περί δικαιοσύνης» στο Παπαστάμου Σ., Προδρομίτης Γ. & Παυλόπουλος Β., *Κοινωνική σκέψη, νόηση και συμπεριφορά. 29 Έλληνες κοινωνικοί ψυχολόγοι ανα – κρίνουν την επιστήμη τους*, Αθήνα, Πεδίο, 2010, σελ. 581 – 614.

Paul 107, *All city: The book about taking space*, New York, ECW Press, 2003.

Peirce C. S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, Cambridge, 2, Harvard University Press, 1935a.

Peirce C. S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, Cambridge, 3, Harvard University Press, 1935b.

Πλειός Γ., *Πολιτισμός της εικόνας και εκπαίδευση*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2005.

Sassen S., *The Global City*, 2nd ed., Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Saussure F., *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, Αθήνα, Μετάφραση: Αποστολόπουλος Φ. Δ., Παπαζήση, 1979.

Schacter R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, London, Aurum, 2013.

Simmel G., *Μητροπολιτική αίσθηση: Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης. Η κοινωνιολογία των αισθήσεων*, Αθήνα, Μετάφραση: Μειτάνη Ι., Άγρα, 2017.

Simmel G., “Sociological Aesthetics”, στο Etkorn P. K., *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York, Teachers College, 1968.

Σκαρπέλος Γ., *Εικόνα και κοινωνία. Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα, Τόπος, 2011.

Σκοφφιέ Ρ., Μπορέλ Φ., Κουμπής Τ. κ.ά., *Εκλάμψεις της πόλης: Η αποσπασματική πόλη*, Αθήνα, Μετάφραση: Κορέσση Κ., Futura, 2007.

Σταυρίδης Σ., *Μετέωροι χώροι της Ετερότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2010.

Sturken M. & Cartwright L., *Practices of Looking. An introduction to Visual Culture*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2009.

Tarde, G., *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.

Thompson J., *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*, Αθήνα, Παπαζήση, 1999.

Weigel B., «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων» στο Σπυροπούλου Α., *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007, σελ. 213.

Whorf B. L., *Language, Thought, and Reality*, New York, Wiley, 1956.

Χρηστάκης Ν., *Το πρόσωπο και οι άλλοι*, Αθήνα, Παπαζήση, 2010.

## Επιστημονικά άρθρα

Bazin A., “The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema?*, Berkeley, Calif.: University of California, 1967, pp. 9 – 16.

Becker H. S., “Photography and Sociology”, *Studies in Visual Communication*, 1, 3, 1974, pp. 3 – 26.

Blanche U., “Street Art and related terms – discussion and working definition” στο Neves P. S. & Simoes D. V. F., *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Lisbon, 2015, σελ. 32 – 39.

Brassett J., “British Irony, Global Justice: a pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais”, *Review of International Studies*, 35, 2009, pp. 219 – 245.

Cappelo M., “Photography as a Data Generation Tool for Qualitative Inquiry in Education”, *International Journal of Multicultural Education*, 15, 2, 2013, pp. 1 - 20.

Ferrell J., “Hiding in the light: graffiti and the visual”, *Centre for Crime and Justice Studies*, 78, 2009, pp. 23 – 25.

Foucault M., “Usage des plaisirs et techniques de soi”, *Le débat*, no 27, 1983, pp. 1358 - 1380.

Frisby D., “The Aesthetics of Modern Life: Simmel’s Interpretation”, *Theory, Culture & Society*, 8, 3, 1991, pp. 73 – 92.

Grady J., “The Scope of Visual Sociology”, *International Visual Sociology Association*, 11, 2, 1996, pp. 10 – 24.

Greek C. E., “VISUAL CRIMINOLOGY: Using Photography as an Ethnographic Research Method in Criminal Justice Settings”, *School of Criminology and Criminal Justice*, Florida State University, 2005.

Gussak D., “The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations”, *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 51, 4, 2007, pp. 444 - 460.

Hansen S. & Flynn D., “Longitudinal photo – documentation: Recording living walls” στο Neves P. S. & Simoes D. V. F., *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Lisbon, 2015, pp. 26 – 31.

Harper D., “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision”, *The American Sociologist*, Spring 1988, pp. 54 – 70.

Hayward K., “Visual criminology: cultural criminology – style”, *Centre for Crime and Justice Studies*, 78, 2009, pp. 12 – 14.

Johnson L. M., “Jail Wall Drawings and Jail Art Programs: Invaluable Tools for Corrections”, *International of Criminal Justice Sciences*, 2,2, 2007, pp. 66 - 84.

Karpov D. & Kryuchkov Y., “Analytical Photography as a new tool for the representations of reality”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 166, 2015, pp. 675 – 679.

Λαμπροπουλος Κ., «Η γραφή των νέων στο δημόσιο χώρο: Οπτική – Ρητορική επίφαση ή φραστική – υποκειμενική αντίσταση;», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 130, 2009, σελ. 31 – 47.

Mamur N., “The effect of modern visual culture on children’s drawings”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 2012, pp. 277 - 283.

McAuliffe C., “Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City”, *Journal of Urban Affairs*, 34, 2, χ.χ., pp. 189 – 206.

Prosser J., “Visual methods and the visual culture of schools”, *Visual Studies*, 22, 2, 2007, pp. 13 - 30.

Vahter E., “Designing the learning process in visual art classes in primary school”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 45, 2012, pp. 147 - 157.

Weinstein D. & M., “On the visual constitution of society: The Contributions of Georg Simmel and Jean – Paul Sartre to a Sociology of the Senses”, *History of European Ideas*, 5, 4, Pergamon Press Ltd., 1984.

Wirth L., “Urbanism as a Way of Life”, *American Journal of Sociology*, 18, XLIV, 1938.

Young A., “Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art”, *Crime, Media, Culture*, 8, 3, 2012, pp. 297 – 314.

Young A., “Negotiated consent or zero tolerance? Responding to graffiti and street art in Melbourne”, *City*, 14, 1 – 2, 2010, pp. 99 – 114.

---

## Διαδικτυακές Πηγές

Αλιμπέρτη Μ., «Εναλλακτική εκστρατεία της Gilead Sciences Ελλάς για τον HIV», ημερομηνία δημοσίευσης: 06/12/2019, <https://virus.com.gr/enallaktiki-ekstrateia-tis-gilead-sciences-ellas-gia-ton-hiv/>.

Β’ Θεωρητική Ενότητα του παρόντος Project, Γιακουβάκης Γ., Καλογεράκη Κ., Κωνσταντίνου Κ., «Ιστορική Αναδρομή Της “Street Art” (Συνέχεια Του Α’ Μέρους Της Β’ Ενότητας)», The Street Art Project, *Κέντρο Μελέτης του Εγκλήματος*, <http://ekeme.gr/%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-%cf%83%ce%b5-%cf%83%cf%85%ce%bd%ce%ad%cf%87%ce%b5/>.

Διπλωματική Εργασία του Μακαρατζή Α., *Οπτική Αντίληψη και ΧαρτοΓραφικός Σχεδιασμός. Η περίπτωση του σχεδιασμού ενός παγκόσμιου γεωγραφικού άτλαντα*, Π.Μ.Σ. «Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία», Μυτιλήνη, 2007, σελ. 13, <file:///C:/Users/HP/Downloads/file0.pdf>.

Cross J. E., “What is sense of place”, Prepared for the *12th Headwaters Conference*, Western State College, November 2-4, 2001, [http://western.edu/sites/default/files/documents/cross\\_headwatersXII.pdf](http://western.edu/sites/default/files/documents/cross_headwatersXII.pdf).

«Graffiti στους τοίχους παιδικού νοσοκομείου», ημερομηνία δημοσίευσης: 11/02/2015, <https://www.kathemera.gr/2015/02/175179/graffiti-stous-tichous-pedikou-nosokomiou/>.

Κουκουμάκας Κ., «Η Γιγάντια Τοιχογραφία στο Ιπποκράτειο Νοσοκομείο στη Θεσσαλονίκη για την Ηπατίτιδα C. Ένα εντυπωσιακό έργο του διεθνούς φήμης Έλληνα καλλιτέχνη ΙΝΟ», ημερομηνία δημοσίευσης: 17/03/2017, <https://www.vice.com/gr/article/vvjp5b/h-gigantia-toixografia-sto-ippokrateio-nosokomeio-sth-8essalonikh-gia-thn-hpatitida-c>.

«Ο Taquen ζωγράφισε τη θεά της γονιμότητας, έξω από τη μαιευτική κλινική του Π.Γ.Ν.Π.», ημερομηνία δημοσίευσης: 12/05/2019, <https://www.patrasevents.gr/article/414528-o-taquen-zografise-ti-thea-tis-gonimotitas-ekso-apo-ti-meeutiki-kliniki-tou-p-g-n-p-foto>.

«Πάτρα: Μια ξεχωριστή... "Χειρουργική" Εικαστική παρέμβαση στο νοσοκομείο Άγιος Ανδρέας», ημερομηνία δημοσίευσης: 17/06/2017, <https://www.thebest.gr/article/446146>.

Πετράκης Π., «Ένα γκράφιτι για τους νεκρούς στο Μάτι», ημερομηνία δημοσίευσης: 30/05/2019, <https://gr.euronews.com/2019/05/30/grafiti-nekrous-mati>.

Rouch J., "Camera and Man", <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>.

«Τοιχογραφία στο Θεαγένειο συνδημιουργούν καλλιτέχνες πρόσφυγες και ο εκπρόσωπος της street art, Σωτήρης Φωκέας», ημερομηνία δημοσίευσης: 23/12/2019, <https://www.zougla.gr/politismos/article/8esaloniki-tixografia-sto-8eagenio-sindimiourgoun-kalitexnes-prosfiges-ke-o-ekprosopos-tis-stret-art-sotiris-fokeas>.

«Ζήσε δυο φορές» - Γκράφιτι υπέρ της δωρεάς οργάνων στο Νοσοκομείο ΑΧΕΠΑ Θεσσαλονίκης», ημερομηνία δημοσίευσης: 10/04/2017, <https://www.in.gr/2017/04/10/health/health-news/gkrafiti-yper-tis-dwreas-organwn-sto-nosokomeio-axepa-thessalonikis/>.

Zieleniec A., "A Brief History of Graffiti", *Crime, Media, and Popular Culture*, 2017, <http://criminology.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-132?rkey=RY8xQI&result=52>.