

Γκράφιτι: Εξέλιξη, τέχνη και παρέκκλιση

Μαρίνος Σκανδάμης

I. Εισαγωγικά

Με τον όρο γκράφιτι ή γκραφίτι¹ νοείται αφενός η αναπαράσταση με χρώματα, σχέδια ή αυτοκόλλητα, αφετέρου η αναγραφή λέξεων ή συνθημάτων πάνω σε τοίχους ή αντικείμενα που βρίσκονται σε δημόσιους, δημοτικούς ή ιδιωτικούς χώρους, που συντελούνται με νόμιμο ή παράνομο τρόπο.

Το γκράφιτι παρότι είναι απολύτως ταυτισμένο με τη σύγχρονη νεανική κουλτούρα, εντούτοις εγκλείει πανάρχαιες αναφορές, καθότι η αντίληψη της δημιουργικής αποτύπωσης πάνω σε δομημένες ή και φυσικές επιφάνειες του περιβάλλοντος χώρου είναι συνυφασμένη με την ιστορική εξέλιξη της ανθρώπινης κοινωνίας.

Το γκράφιτι, ως πρωτόλεια μορφή της αρχέγονης γραφής,² υπήρξε το αρχαιότερο οπτικό είδος επικοινωνίας. Από τις πρωτόγονες σπηλαιϊκές αποτυπώσεις του Chauvet και του Lascaux της Γαλλίας, τα ιερογλυφικά των πυραμίδων της Αιγύπτου και από τις τοιχογραφίες στο ανάκτορο της Κνωσού έως τα γκράφιτι στους τοίχους της Πομπηίας,³ το τοίχωμα και στη συνέχεια ο τοίχος, μετατρέπονται σε πομπούς εκφραστικών μηνυμάτων. Θρησκευτικό γκράφιτι, τυμβικό γκράφιτι, πολιτικό γκράφιτι, μυθολογικές και φυσικές αναπαραστάσεις εξέπτεπαν το μήνυμά τους ως επικοινωνία είτε με το υπερφυσικό είτε με το κοινωνικό στοιχείο. Τέτοιες δημιουργικές αποτυπώσεις συνεχίστηκαν μέχρι τους νεώτερους χρόνους, χωρίς όμως να καταστούν γενικευμένο είδος λαϊκής - και κυρίως - νεανικής έκφρασης.

Στον εικοστό αιώνα η γραπτή γλώσσα γίνεται βασικό στοιχείο του αστικού τοπίου. Αρχικά η κιμωλία⁴ και έπειτα η μπογιά χρησιμοποιείται για την έκφραση των νεανικών

1. Ο όρος graffiti αποτελεί τον πληθυντικό της ιταλικής λέξης graffito, που σημαίνει εγχάρακτο σχέδιο. Η λέξη αποτελεί δάνειο από το αρχαιοελληνικό ρήμα «γράφειν», που σημαίνει «εγχαράσσω, εγγράφω, επιγράφω, καταγράφω, ιχνογραφώ, ζωγραφίζω, γλύφω», βλ. Ι. ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΥ, Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα: Φοίνιξ, 1972.

2. Χ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, Ανακριτική, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2η έκδ., 2011, σ. 485.

3. Η. BECK, Graffiti, Stuttgart: Reclam, 2008, σ. 4 και την εκεί αναφορά του στο έργο του R. GARUCCI, Graffiti di Pompei (185).

4. Η. LEVITT and R. COLES, In the Street: Chalk Drawings and Messages, New York City 1938-1948, Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

ιδεών. Οι ρίζες του σύγχρονου γκράφιτι βρίσκονται στις συνήθειες και την υποκουλτούρα των νεανικών συμμοριών των Η.Π.Α, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, που το χρησιμοποιούν για τον προσδιορισμό των ζωνών δράσης, αλλά και για την προβολή των μελών των συμμοριών.⁵

Στη Νέα Υόρκη, στα τέλη της δεκαετίας του 19 0, αρχίζει να διαδίδεται μια μορφή γκράφιτι, που αποτύπωνε το όνομα ή το παρωνύμιο του γράφοντος και έναν αριθμό, που αντιπροσώπευε την οδό που κατοικούσε. Αυτό το είδος γκράφιτι ονομάστηκε tagging.⁷ Ο ελληνικής καταγωγής Taki183 ήταν ο πρώτος που απέκτησε δημοσιότητα, μέσα από μια συνέντευξή του στους NewYorkTimes, το καλοκαίρι του 1971.⁸ Η συνέντευξη αυτή θεωρείται ότι επηρέασε πολλούς νεαρούς που θέλησαν να τον μιμηθούν, ώστε ν' αποκτήσουν ανάλογη φήμη.⁹ Με την πρόοδο του χρόνου οι τεχνικές και η θεματολογία άλλαξαν. Από τις απλές υπογραφές πολλοί πέρασαν σε μεγαλύτερες επιγραφές, στις οποίες αποτυπώνονταν το περίγραμμα των γραμμάτων ή των αριθμών και λέγονταν «outlines», πολύ σχετικές με τα σημερινά «throw-ups». Εμπλουτίζονταν επίσης με μικρά σύμβολα και αυτές οι εξελιγμένες αποτυπώσεις ονομάστηκαν «masterpieces».¹⁰ Σύντομα η εξέλιξη του γκράφιτι πέρασε από το στυλ στο χώρο αποτύπωσής του. Το γκράφιτι πάνω σε οχήματα αποτέλεσε τη νέα μόδα στη Νέα Υόρκη κατά το φθινόπωρο του 1971. Η αναγραφή ενός ονόματος πάνω σε βαγόνια του τραίνου, σε λεωφορεία ή φορτηγά, τα μετέβαλε σε μέσα μαζικών επικοινωνιών, που διέδιδαν μηνύματα, φήμη και αισθητική.¹¹

Η δημοτική αρχή της Νέας Υόρκης αναγόρευσε το γκράφιτι σε προβληματική κατάσταση το έτος 1972. Αυτή η αναγόρευση εν μέρει βασίστηκε στις οικονομικές συνέπειες από τη βλάβη των περιουσιακών δικαιωμάτων λόγω της διάδοσης του γκράφιτι. Τούτο δε, επειδή αυξήθηκαν τα άμεσα κόστη, που επιβάρυναν ιδιώτες, αλλά και δημο-

5. Για μια προσέγγιση των συμβολισμών του γκράφιτι στην υποκουλτούρα των αστικών συμμοριών των Η.Π.Α. βλ. S. PHILLIPS, *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A., Chicago-London: The University of Chicago Press, 1999*. Η συγγραφέας αναδεικνύει επίσης, μέσα από την εμπειρική εθνογραφική έρευνά της, την ευεργετική επίδραση των γκράφιτι σε νεαρά μέλη συμμοριών, που εθίζονται σε διαδικασίες συνεργασιών, δεσμεύσεων, διαχείρισης του χρόνου και των μέσων, με αποτέλεσμα να παρουσιάζουν υψηλότερα ποσοστά επανένταξης στο εκπαιδευτικό σύστημα, βλ. *ibid.*, σ. 335-33.

. G. SNYDER, *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York-London: New York University Press, 2009, σ. 23.

7. Θεωρείται ότι πρωτοεμφανίστηκε στην Φιλαδέλφεια περί το έτος 1959. Βλ. σχετ. J. AUSTIN, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York: Columbia University Press, 2002, σ. 41.

8. SNYDER, *ό.π.*, υποσημ. , σ. 23-24.

9. I. MILLER, "Piecing: The Dynamics of Style", *Calligraphy Review*, Vol. 11, 1994, σ. 22.

10. Για την έννοια αυτών των ξενικών όρων βλ. κατωτέρω σε υποκεφάλαιο II.2 «Τα είδη του γκράφιτι».

11. AUSTIN, *ό.π.* υποσημ. 7, σ. .

τικές ή δημόσιες αρχές, όπως τα έξοδα για την εξάλειψη των γκράφι,¹² τη λήψη μέτρων πρόληψης και ασφάλειας, τη συντήρηση προσωπικού¹³ και την απασχόληση των δικαστικών και δικαστικών αρχών. Παράλληλα, υπήρξαν και έμμεσα κόστη, αφού λόγω της υποβάθμισης των περιοχών που επεκτείνονταν τα γκράφι, επερχόταν μείωση της αξίας των ακινήτων αυτών των περιοχών, αλλά και ανασφάλεια,¹⁴ με ταυτόχρονη κοινωνική παρακμή.¹⁵

Όμως, η αναγνώριση της προβληματικής κατάστασης του γκράφι βασίστηκε πρωτίστως στην κυρίαρχη αντίληψη για το «πώς πρέπει να είναι» το αστικό περιβάλλον. Η επικρατούσα αντίληψη για το ωραίο δεν αφορούσε μόνο το χώρο, τα κτήρια και τις περιουσίες που υπήρχαν εντός του. Αφορούσε επιπλέον τον έλεγχο της εικόνας και του σχεδίου, αποτυπώνοντας έτσι, την αισθητική της εξουσίας.¹

Τότε πρωτοδιατυπώθηκε από τον Πρόεδρο του Δημοτικού Συμβουλίου Sanford Garelik το δόγμα «war on graffiti»,¹⁷ ως απάντηση στην «μόλυνση του ματιού και του πνεύματος».¹⁸ Μάλιστα, η ηθική αγανάκτηση, που καθοδηγούσε τις δημοτικές πρωτοβουλίες, προσπάθησε να ευαισθητοποιήσει τους δημότες προτείνοντας την καθιέρωση του εορτασμού μιας ημέρας κατά του γκράφι.¹⁹

12. Στις Η.Π.Α. υπολογίζεται ότι το ετήσιο κόστος εξάλειψης των γκράφι κυμαίνεται κατά κεφαλήν από 1 έως 3 δολάρια, δηλ. συνολικά από 300.000.000 έως 900.000.000 δολάρια, βλ. σχετ. ιστοσελίδα Graffiti Hurts του εθελοντικού οργανισμού Keep America Beautiful Inc.: <http://www.graffitihurts.org/get-facts/cost.jsp> Στην Αυστραλία το ετήσιο κόστος εξάλειψης των γκράφι υπολογίζεται στα 250.000.000 δολάρια. Βλ. σχετ. «Graffiti Hurts Australia - Prevent Graffiti: Get the Facts» σε <http://www.graffitihurts.com.au/resources/Prevent%20Graffiti%20Get%20the%20facts%20Data%20Sheet%20June%202008.pdf>

13. Πρβλ. απόφαση 198/2013 ΣτΕ, σχετικά με τη νομιμότητα του διαγωνισμού της «ΣΤΑΣΥ Α.Ε.» για την ανάθεση υπηρεσιών φύλαξης με σκοπό «ν' αναχαιτίσει την δράση προσώπων που, όπως είναι κοινώς γνωστό, επιδίδονται σε κλοπές, φθορές και αναγραφές συνθημάτων ή εικόνων («γκράφι»), στους χώρους της γραμμής 1 (παλαιού ηλεκτρικού σιδηροδρόμου)».

14. Για τα στάδια υποβάθμισης των αστικών συνοικιών στη βορειοαμερικανική πραγματικότητα, πρβλ. Χ. ΖΑΡΑΦΩΝΙΤΟΥ, Ο φόβος του εγκλήματος, Αθήνα-Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2002, σ. 47.

15. H.K. VAN D' ELDEN, "Gangs and Graffiti: A Minneapolis Perspective", in: H.H. CHRISTENSEN, D.R. JOHNSON and M.H. BROOKES (eds.), *Vandalism: Research, Prevention, and Social Policy*, U.S. Dept. of Agriculture Forest Service, 1992, σ. 15.

1 .J.FERRELL, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston: Northeastern University Press, 199 , σ. 178-18 .

17. Πρέπει να επισημανθεί ότι την ίδια αντίληψη ενός «πολέμου» γύρω από τα γκράφι έχουν και οι ίδιοι οι νεαροί παραγωγοί τους, που συχνά χρησιμοποιούν μαχητική ορολογία για τις ενέργειές τους, όπως για παράδειγμα όταν ονομάζουν την τέλεση ενός γκράφι «bombing» ή τα tags, δηλαδή, τις δυσανάγνωστες υπογραφές τους, «hit».

18. "Garelik Calls for War on Graffiti", *New York Times*, 21 Μαΐου 1972, σ. .

19. AUSTIN, ό.π., υποσημ. 7, σ. 83.

Σε αυτό το πλαίσιο και με ευθύνη του Δημάρχου Lindsay θεσμοθετήθηκε μια σειρά μέτρων πρόληψης και καταστολής,²⁰ στα οποία συμπεριλήφθηκε και η δημιουργία ειδικής υπηρεσίας δίωξης του γκράφιτι, υπό την επωνυμία Anti-Graffiti Task Force.²¹ Όμως, το δόγμα «war on graffiti» ποτέ - κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 - δεν έλαβε τα χαρακτηριστικά ηθικού πανικού ή έντονου δημόσιου διαλόγου, αλλά παρέμενε μόνο ένα ζήτημα ανησυχίας για το μέσο πολίτη, κυρίως, διότι σε μια δυσχερή οικονομική περίοδο απαιτούνταν πρόσθετοι ιδιωτικοί και δημοτικοί πόροι για την αποκατάσταση κτηρίων και οχημάτων.²² Έτσι, το γκράφιτι δεν περιορίστηκε, αλλά στη συνέχεια συνδέθηκε στενά με την hip hop κουλτούρα και εξαπλώθηκε.²³ Δύο ήταν τα κύρια στοιχεία που μετέβαλαν τις κοινωνικές και πολιτικές απόψεις για το γκράφιτι, αποσυνδέοντάς το από τη νεανική υποκουλτούρα και καθιστώντας το συμβατική έκφραση. Και τα δύο συνδέονται με τις λειτουργίες της αγοράς, που έχει τη δυνατότητα να αναιρεί όρια και πολιτιστικούς φραγμούς, διαμορφώνοντας ανηλίες. Το πρώτο στοιχείο είναι ότι ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 οι γκαλερίστες στη Νέα Υόρκη και στην Ευρώπη εισήγαγαν τα έργα γκράφιτι στις αίθουσες τέχνης και στο παγκόσμιο εμπόριο.²⁴ Το δεύτερο στοιχείο είναι ότι τη δεκαετία του 1990 το εταιρικό-επιχειρηματικό ενδιαφέρον διείδε στο γκράφιτι ένα εργαλείο marketing που μπορούσε να προσελκύσει μαζικά το νεανικό κοινό. Επιχειρηματικοί όμιλοι, βιομηχανίες και εταιρίες, μόδας, αθλητισμού,²⁵ αλλά και παραγωγής χρωμάτων,² υποδέχθηκαν το γκράφιτι στον κόσμο της αγοράς. Η συμβολική νομιμοποίηση είχε ολοκληρωθεί, μεταβάλλοντας το γκράφιτι σε street art. Θα ακολουθούσε η ευρεία διάδοσή του με όχημα το παγκοσμιοποιημένο πλαίσιο και τον αχαλίνωτο πολιτιστικό ιμπεριαλισμό. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ήδη από την

20. Αυτή την περίοδο εγκληματοποιείται η μεταφορά μαρκαδόρων και στρέψι σε δημόσιο χώρο με ποινές φυλάκισης μηνών και προστίμου 100\$, που επιβάλλονται διαζευκτικά ή και σωρευτικά, βλ. AUSTIN, ό.π., υποσημ. 7, σ. 84.

21. Ibid., σ. 8.

22. Ibid., σ. 124.

23. M. JONES, "Graffiti Culture and Hip - Hop Working from within", paper presented at the Graffiti and disorder conference, Australian Institute of Criminology, Brisbane, 18-19 August 2003, διαδικτυακά διαθέσιμο: http://www.aic.gov.au/media_library/conferences/2003-graffiti/jones.pdf.

24. C. LEWISOHN, Street Art: The Graffiti Revolution, London: Tate Publishing, 2009, σ. 138 και την εκεί αναφορά ότι κάποιοι συλλέκτες έργων τέχνης που κινούνταν από κερδοσκοπική διάθεση αγοράζοντας έργα γκράφιτι, οδήγησαν στη δημιουργία της εσφαλμένης αντίληψης ότι όλοι οι καλλιτέχνες γκράφιτι αποζητούσαν την εμπορική αποδοχή.

25. Ibid., σ. 81.

2. Πολλές εταιρίες παραγωγής και πώλησης μέσων γκράφιτι έφθασαν να αναπτύξουν μήματα διαδικτυακών συμβουλών τεχνικών γκράφιτι. Βλ. λ.χ. <http://artprimo.com/catalog/index.php>.

δεκαετία του 1980 με την φωτογράφιση και έκθεσή του γκράφι σε περιοδικά, βιβλία και ταινίες και στη συνέχεια, τη δεκαετία του 1990 με τη χρήση του διαδικτύου, διαδόθηκε αυτό ταχέως έξω από τη Νέα Υόρκη, αλλά και τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.²⁷

II. Το γκράφιτι σήμερα

I. Η διεθνής κατάσταση

Το γκράφιτι αποτελεί πλέον ένα σύγχρονο παγκόσμιο κοινωνικό φαινόμενο, που εκδηλώνεται πρωτίτως στον αστικό χώρο, με διαφορετικές μορφές, απίτες και σκοπούς, σηματοδοτώντας την τρέχουσα νεανική αστική κουλτούρα.²⁸ Το ενδιαφέρον για την ανάλυση και ερμηνεία του υπήρξε διεπιστημονικό. Ψυχολόγοι, κοινωνιολόγοι, εγκληματολόγοι, λαογράφοι, ανθρωπολόγοι, γλωσσολόγοι και γεωγράφοι μελέτησαν το γκράφιτι. Χρησιμοποιήθηκε για να ερμηνευθούν οι αρχαίοι πολιτισμοί,²⁹ η νεανική προσωπικότητα,³⁰ οι σεξουαλικές συμπεριφορές και το καλλιτεχνικό ύφος,³¹ οι έμφυλες διαφορές,³² η επικοινωνία,³³ η εδαφικότητα³⁴ και η εγκληματικότητα.³⁵ Η νεοπαγής κατεύθυνση της Πολιτισμικής Εγκληματολογίας διεκδικεί την ερμηνεία του φαινομένου, δίδοντας σημασία στη συμβολική φύση των ανθρώπινων ενεργειών³ και προσπαθώντας να απαντήσει στο ερώτημα πώς οι πολιτιστικές μορφές και εκφράσεις εγκληματοποιούνται.³⁷ Επίσης, η θεωρία της υποκουλτούρας έχει ευρέως χρησιμοποιηθεί για την

27. G. SNYDER, "Graffiti Media and the Perpetuation of an Illegal Subculture", *Crime, Media Culture*, Vol. 2, 200, σ. 94.

28. FERRELL, ό.π., υποσημ. 1, σ. 3.

29. R.G. REISNER, *Two Thousand Years of Wall Writing*, New York: Cowles Book Company, 1971.

30. P.O. PERETTI, R. CARTER and B. MCCLINTON, "Graffiti and Adolescent Personality", *Adolescence*, Vol. 12, 1977, σ. 31-42.

31. J.S FEINER and S.M. KLEIN, "Graffiti Talks", *Social Policy*, vol. 12, 1982, σ. 47-53. Επίσης, S. ROMOTSKY and J. ROMOTSKY, "Plaqueaso on the Wall", *Human Behavior*, Vol. 4, 1975, σ. 5- 9.

32. T. STOCKER, L. DUTCHER, S. HANGROVE and E. COOK E., "Social Analysis of Graffiti", *Journal of American Folklore*, Vol. 85, 1972, σ. 35 -3

33. R. BLUME, "Graffiti", in: T.A. VAN DIJK (ed.), *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, Vol. 3, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1985 σ. 137-148.

34. D. LEY and R. CYBRIWSKY, "Urban Graffiti as Territorial Markers", *Annals of the Association of American Geographer*, Vol. 4, 1974, σ. 491-505.

35. J. MAXWELL and D. PORTER, "Taggers: Graffiti Vandals or Violent Crimes", *The Police Marksman*, Vol. 21, 199, σ. 34-3.

3. J. WENDER, "Phenomenology, Cultural Criminology and the Return to Astonishment", in: J. FERRELL, K. HAYWARD, W. MORRISON and M. PRESDEE (eds.), *Cultural Criminology Unleashed*, London: The Glass House Press, 2004, σ. 59.

37. M. PRESDEE, *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*, London: Routledge, 2000, σ. 15.

εγκληματολογική ανάλυσή του,³⁸ αποδίδοντας στις ομάδες νεαρών απόμων που ασχολούνται με το γκράφιτι, τα χαρακτηριστικά «αστικής φυλής».³⁹

Σε ό,τι αφορά τους παράγοντες της παγκόσμιας διάδοσης του γκράφιτι, αυτοί, όπως ήδη επισημάναμε, αποδίδονται κυρίως στον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό ή την παγκοσμιοποίηση.⁴⁰ Ως προς τον πρώτο παράγοντα, γίνεται δεκτό ότι ο πυρήνας του αφορά στην ευρύτερη τάση διάδοσης των αμερικανικών αξιών, στάσεων και συμπεριφορών. Ως προς τον δεύτερο παράγοντα, έχει υποστηριχθεί ότι το πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης μπορεί να εξηγήσει καλύτερα τη διάδοσή του γκράφιτι, αφού χαρακτηρίζεται από επικοινωνιακή πλημμυρίδα,⁴¹ πολιτιστική αλληλεπίδραση και αλλαγή, όπου το τοπικό εμπλέκεται με το παγκόσμιο σε μια διαλεκτική διαδικασία.⁴² Έτσι, το γκράφιτι στο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον δεν αποτελεί μια ομογενοποιημένη φόρμα, αλλά μια ετερογενή, που αναπτύσσεται τοπικά και αποκτά ιδιαίτερα στοιχεία αναγνώρισης, δηλαδή στυλ, ιδιαιτερότητα και πρωτοτυπία, αλληλεπιδρώντας όμως, με τις άλλες παγκοσμιοποιημένες τάσεις του γκράφιτι, οδηγώντας στη λεγόμενη «εγχωριοποίηση» της υποκουλτούρας.⁴³ Στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης κάποιες φορές το γκράφιτι αποκτά και χαρακτηριστικά πολιτικής επικοινωνίας,⁴⁴ με διαπολιτισμική εμβέλεια.

Σε ό,τι αφορά την κοινή αντίληψη για το γκράφιτι, επισημαίνουμε ότι κυμαίνεται μεταξύ της αισθητικής πρακτικής και της εγκληματικής δραστηριότητας.⁴⁵ Δηλαδή, παρά την αναγνώρισή του ως καλλιτεχνικό είδος και την εισαγωγή του σε μουσειακούς χώρους, όπως για παράδειγμα έχει γίνει με τα έργα του ευρέως γνωστού Βρετανού καλ-

38. J. FERRELL, "Freight Train Graffiti: Subculture, Crime, Dislocation", *Justice Quarterly*, Vol. 15, 1998, σ. 91-103.

39. M. MAFFESOLI, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage, 1996.

40. K.-J. LOMBARD, "To US Writers, the Differences are Obvious: The Adaptation of Hip Hop Graffiti to an Australian Context", *M/C Journal*, Vol. 10, 2007, διαδικτυακά διαθέσιμο: <http://journal.media-culture.org.au/0705/05-lombard.php>

41. Χ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, *Μια Παγκοσμιοποίηση χωρίς (Π)οίηση*, Αθήνα- Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2004, σ. 22.

42. Πρβλ. A. GIDDENS, *Runaway World: How Globalization Is Reshaping Our Lives*, New York: Routledge, 2000, σ. 4.

43. A. ΑΣΤΡΙΝΑΚΗ, *Νεανικές Υποκουλτούρες: Παρεκκλίνοσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Αθήνα: Παπαζήση, 1991, σ. 79.

44. πρβλ. SNYDER, ό.π. υποσημ. 27, σ. 100 και την εκεί αναφορά του ότι υπάρχει παγκοσμίως ένας τεράστιος αριθμός παράνομων καλλιτεχνών γκράφιτι που μέσω του διαδικτύου ανταλλάσσει απόψεις, νέα και τεχνικές δημιουργώντας στενούς δεσμούς.

45. M. HALSEY and A. YOUNG, "'Our Desires are Ungovernable' - Writing Graffiti in Urban Space", *Theoretical Criminology*, Vol. 10, 200, σ. 275.

λίτεχνη Banksy,⁴ το γκράφιτι που γίνεται χωρίς άδεια σε δημόσιους, δημοτικούς ή ιδιωτικούς χώρους διώκεται από το νόμο.⁴⁷ Μάλιστα, σε κάποιες χώρες αναπτύχθηκε ένας πρόσκαιρος ηθικός πανικός⁴⁸ γύρω από την τέλεση του γκράφιτι που οδήγησε στην ανάπτυξη ποικίλων μέτρων αντιμετώπισής του. Τέτοια μέτρα πρόληψης και καταστολής έχουν αναπτυχθεί σε διάφορα κράτη για τα γκράφιτι που γίνονται χωρίς άδεια, που προβλέπουν - εκτός της δημιουργίας ποινικού και εν γένει νομικού πλαισίου αντιμετώπισης των δραστηρίων⁴⁹ - διαφορετικούς τρόπους παρέμβασης, όπως είναι π.χ.⁵⁰ η σύσταση υπηρεσιών πρόληψης, η δημιουργία ομάδων ταχείας επέμβασης,⁵¹ η λειτουργία τηλεφωνικής γραμμής αναφορών (hotline), η χρήση καμερών (cctv) και ηλεκτροφωτισμού,⁵² η χρήση χημικών υλικών για την διαγραφή-εξάλειψη του γκράφιτι, η προστασία των επιφανειών με αντικολλητικά υλικά, όπως αυτό της πολυουρεθάνης, ο έλεγχος και περιορισμός της πώλησης χρωμάτων, σπρέι και μαρκαδόρων, η σχολική εκπαίδευση και οι αντι-γκράφιτι καμπάνιες.⁵³

2. Τα είδη του γκράφιτι

Λαμβάνοντας υπόψη τη διεθνή βιβλιογραφία, το διαδικτυακό παγκόσμιο διάλογο και την ελληνική εμπειρία, τα γκράφιτι μπορεί να διακριθούν σε: α) καλλιτεχνικό γκράφιτι, β) πολιτικό ή ιδεολογικό γκράφιτι, γ) γκράφιτι των συμμοριών, δ) οπαδικό γκράφιτι, ε) εμπορικό γκράφιτι, στ) γκράφιτι των αποχωρητηρίων (latrinalia), και ζ) γκράφιτι λοιπών σκοπών.

4. BANKSY, Ραδιενεργά Γκράφιτι: Walland Piece, Αθήνα: Μεταίχιμο, 200.

47. R. SACKMANN (Hrsg.), Graffiti zwischen Kunst und Ärger. Empirische Studien zu einem städtischen Problem, Halle-Wittenberg: Martin-Luther-Universität, 200.

48. FERRELL, ό.π., υποσημ. 1, σ. 133-145.

49. Για παράδειγμα, στη Νότια Αυστραλία υπήρξε ειδική νομοθεσία υπό τον τίτλο Graffiti Control Act 2001 που προέβλεπε για τους τελούντες τα γκράφιτι ποινές φυλάκισης μηνών και πρόστιμα ύψους 2.500 \$, διαδικτυακά διαθέσιμη: http://www.legislation.sa.gov.au/LZ/C/A/GRAFFITI%20CONTROL%20ACT%202001/2013.08.02_%282002.04.01%29/2001.4.UN.PDF

50. Βλ. ενδεικτικά: CRIME PREVENTION UNIT, Attorney-General's Department, «State - level Graffiti Prevention in South Australia», February 2005, σ. 14-17, διαδικτυακά διαθέσιμο: <http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sapo.org.au%2Fbinary%2Fbinary3082%2FGraffiti.pdf&ei=K-ZNVa6oNlaMsgHX7YCoCQ&usq=AFQjCNGb8M5C-NrFxC6RMdrLSBNvkHIMHQ&bvm=bv.92885102,d.bGg>

51. AUSTIN, ό.π. υποσημ. 7., σ. 128.

52. Πρβλ. Μ. ΣΚΑΝΔΑΜΗΣ, «Ο Φωτισμός των Οδών ως Μέσο Πρόληψης του Εγκλήματος», ΠονΔικ 1/200, σ. 95-102.

53. CRIME PREVENTION UNIT, ό.π., υποσημ. 50, σ. 3-18.

Σε ό,τι αφορά την τεχνική και την αισθητική τους τα κυριότερα είδη είναι τα εξής: α) το tagging, που ουσιαστικά είναι η αποτύπωση μιας κατά κανόνα δυσανάγνωστης υπογραφής, β) τα throw-ups, που συντελούνται με την αποτύπωση του περιγράμματος των γραμμάτων, το οποίο εμπλουτίζεται, με χρώματα ή/και λιτές συμβολικές απεικονίσεις, γ) τα pieces, masterpieces ή murals που αποτελούν τις πιο εκλεπτυσμένες και τεχνικά επίδοξες αποτυπώσεις γκράφιτι, δ) τα stay-ups, που γίνονται σε μη προσβάσιμα σημεία (π.χ. στην οροφή ενός τούνελ), και ε) τα stickers, που είναι αυτοκόλλητες ετικέτες.

Σε ό,τι αφορά τα κίνητρα του γκράφιτι έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις, αν και όσοι ασχολούνται με αυτά δεν έχουν διαυγείς σκέψεις για τις επιδιώξεις τους.⁵⁴ Ως πληρέστερη κατάταξη εμφανίζεται αυτή της Blume,⁵⁵ η οποία διαχώρισε τα κίνητρα σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Στην πρώτη ενέταξε τα κίνητρα που σχετίζονται με την μαζική επικοινωνία και την αυτοαναφορά. Αυτά είναι: α) η ανάγκη για ν' αποδείξει κάποιος ότι υπάρχει, β) η ανάγκη για έκφραση, γ) η απόδειξη για συμμετοχή σε κάποια ομάδα, γ) η ευχαρίστηση της δημιουργίας, αλλά και δ) η ανία. Στην δεύτερη κατηγορία ενέταξε τα κίνητρα που σχετίζονται με την επικοινωνία με άτομα συγκεκριμένης ομάδας και την ατομική επικοινωνία. Αυτά είναι: α) η έκφραση κριτικής, διαμαρτυρίας, απόρριψης ή συμφωνίας, β) η επισήμανση περιοχών, γ) η αναζήτηση επαφών. Βεβαίως, η ανωτέρω κατάταξη δεν είναι περιοριστική, αφού κίνητρο του γκράφιτι μπορεί να είναι και ο βανδαλισμός,⁵ ενώ επιπλέον - θεωρούμε - ότι το κάθε ξεχωριστό είδος γκράφιτι μπορεί να συνδεθεί με διαφορετικά κίνητρα τέλεσής του.

Κατά τη γνώμη μας, μια αντιστοίχιση των κινήτρων ως προς τα είδη γκράφιτι είναι η ακόλουθη: Στο πολιτικό γκράφιτι μπορεί κανείς να ανεύρει πιο εύκολα κίνητρα μαζικής επικοινωνίας, διαμαρτυρίας ή εξέγερσης. Στο ρατσιστικό γκράφιτι, το κίνητρο της μαζικής επικοινωνίας συνυπάρχει με αυτό του μίσους και του εκφοβισμού. Στο tagging και στα throw-ups υπάρχουν τα κίνητρα ανίας, έλλειψης σεβασμού στην ξένη περιουσία, επιθυμίας για καταστροφή, αλλά και ευχαρίστησης, επικοινωνίας, φήμης και αναγνώρισης. Στα murals, στα piecing και στα stay-ups μπορεί κανείς να ανεύρει κίνητρα δημιουργικότητας, εκφραστικότητας, καλλιτεχνικής διάθεσης, επικοινωνίας, συντροφικότητας της κοινής δράσης, εντυπωσιασμού και αναγνώρισης. Στο γκράφιτι των συμμοριών και των οπαδών προτάσσονται τα κίνητρα επικοινωνίας και αυτοαναφοράς,

54. Βλ. π.χ. Συνέντευξη Jasone (από την ομάδα γκράφιτι SGB), που στην ερώτηση γιατί ασχολείται με το γκράφιτι απαντά «Crew, Αλητεία, Στυλ, Μαγκιά... Βανδαλισμός, Τέχνη». Παρατίθεται αυτούσιο σε http://www.feelhiphop.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=199:synentefksi-jasone-sgb&catid=45:interviews&Itemid=5

55. BLUME, ό.π., υποσημ. 33, σ. 137-148.

5. Πρβλ. P.A. GOLDSTEIN, *The Psychology of Vandalism*, New York: Plenum Publishing Corporation, 199, σ. 19.

κυριαρχίας, καταστροφής και εκφοβισμού. Στο εμπορικό γκράφι κυριαρχούν τα οικονομικά κίνητρα που εξυπηρετούνται είτε με τη μαζική επικοινωνία, είτε με την στόχευση σε άτομα συγκεκριμένης καταναλωτικής ομάδας.

Τέλος, τα κύρια μέσα που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή του γκράφι είναι τα σπρέι (sprays), οι μαρκαδόροι (markers), οι πλαστικές διάτρητες ζελατίνες (stencils) και οι αυτοκόλλητες ετικέτες (stickers).

3. Η ελληνική εμπειρία και η ποινική αντιμετώπιση

Στη χώρα μας το γκράφι γίνεται πλέον επισήμως αποδεκτό ότι αποτελεί μορφή εφαρμοσμένης τέχνης, όπως η Γραφιστική, το Σχέδιο και η Αρχιτεκτονική.⁵⁷ Δήμοι, μουσεία, θέατρα και σχολεία έχουν εντάξει πλήθος δραστηριοτήτων γκράφι στο πλαίσιο των πολιτιστικών εκδηλώσεών τους. Η αναγνώριση του γκράφι από επίσημους φορείς ως μορφή νεανικής έκφρασης νομιμοποιεί την τέλεσή του και ουσιαστικά απεννοχοποιεί τους συντελεστές του, ελκύνοντας νεαρά άτομα και ομάδες (crews) που δεν συνδέονται κατ' ανάγκη με παραβατικές συμπεριφορές. Γι' αυτό και στη χώρα μας το γκράφι δεν έλαβε διαστάσεις ηθικού πανικού,⁵⁸ όπως έχει συμβεί σε άλλες περιπτώσεις⁵⁹ και δεν υπήρξαν δυσαναλογίες στην αντιμετώπισή του,⁰ παρότι βέβαια αναγνωρίζεται ο αξιόποινος χαρακτήρας του όταν συντελείται άνευ αδείας σε δημόσιους, δημοτικούς ή ιδιωτικούς χώρους και αντικείμενα.

Σε αυτές τις περιπτώσεις ο δράστης τιμωρείται για φθορά ξένης ιδιοκτησίας, είτε με την απλή είτε με τη διακεκριμένη μορφή της προσβολής πράγματος που χρησιμεύει για κοινό όφελος, όπως δηλαδή προβλέπεται στα άρθρα 381 και 382 Ποινικού Κώδικα.

57. βλ. Δελτίο τύπου ΥΠ.ΠΟ., 19-4-2007, διαδικτυακά διαθέσιμο: http://www.yppo.gr/2/g22.jsp?obj_id=7210.

58. Κατά καιρούς, με αφορμή κάποια έργα γκράφι που έχουν στοιχεία προκλήσεως, υπάρχει διάλογος γύρω από τα όρια έκφρασης, χωρίς να φθάνει στον πανικό και την εξ αυτού ανακοίνωση μέτρων. Τέτοιο παράδειγμα αποτέλεσε και το έργο γκράφι στον κήριο του Πολυτεχνείου, που έγινε το 2015, λίγο πριν τη δημοσίευση του παρόντος, όπου όμως, παρά τις ανηκρούμενες απόψεις δεν υπήρξε πολιτική αντίδραση. Το ζήτημα που αφορούσε το γκράφι αυτό και δεν αναδείχθηκε από το διάλογο, δεν ήταν η φθορά ξένης ιδιοκτησίας, αφού το δημόσιο κήριο παρέμενε στη θέση του λειτουργικό όπως πριν και το γκράφι δεν μετέβαλε το σκοπό και τον προορισμό του κτηρίου. Το κύριο ζήτημα ήταν το κατά πόσο είναι νομιμοποιημένο σε ένα κήριο που έχει κηρυχθεί διατηρητέο για την ιστορία του και τα συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του, να επεμβαίνει κανείς αλλοιώνοντας αυτά τα οποία οδήγησαν στην απόφαση διατήρησής του. Με άλλα λόγια, όπως υποθετικά το αποδίδει ο Lewisohn, το κατά πόσο ο Matisse δικαιούταν να ζωγραφίσει πάνω σε ένα έργο του Picasso. LEWISOHN, ό.π., υποσημ. 24, σ. 87 Η απάντηση φυσικά είναι ότι δεν έχει τέτοιο δικαίωμα.

59. Β. ΚΑΡΥΔΗΣ, Όψεις Κοινωνικού Ελέγχου στην Ελλάδα: Ηθικοί Πανικοί, Ποινική Δικαιοσύνη, Αθήνα-Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2010.

0. S. COHEN, "Moral Panics and Folk Concepts", Paedagogica Historica, Vol. 35, 1999, σ. 587-588.

Βεβαίως, η άνευ αδείας τέλεσή του γκράφιτι δύναται κατά περίπτωση να εμπίπτει και στις διατάξεις του νόμου 1 50/198 «Για την Προστασία του Περιβάλλοντος». Ειδικότερα, εκ των τριών αρνητικών επιπτώσεων στο περιβάλλον που περιγράφονται στο άρθρο 2 αυτού του νόμου, δηλαδή της ρύπανσης, της μόλυνσης που αποτελεί ειδικότερη μορφή ρύπανσης και της υποβάθμισης, συναφέστερη ως προς τη σύνδεσή της με τα γκράφιτι είναι η έννοια της υποβάθμισης ως «μεταβολής στο περιβάλλον, η οποία είναι πιθανό να έχει αρνητικές επιπτώσεις ...στην ποιότητα ζωής ..., στην ιστορική και πολιτιστική κληρονομιά και στις αισθητικές αξίες». Σε τέτοιες περιπτώσεις προβλέπεται η επιβολή των ποινικών κυρώσεων της παραγράφου 3 του άρθρου 28 του νόμου

1 50/198 , που υπό προϋποθέσεις μπορεί να έχουν και κακουργηματικό χαρακτήρα, όταν δηλαδή, βάσει του εδαφίου ε' της ίδιας παραγράφου του ίδιου άρθρου υπάρχει «σοβαρή ή ευρεία» υποβάθμιση του περιβάλλοντος οπότε και σταθμίζεται «η έκταση» και «η σημασία» της υποβάθμισης και επιβάλλεται κάθειρξη ή και χρηματική ποινή 150.000 έως 500.000 ευρώ.

Ευνόητο είναι ότι χρήση μιας τέτοιας διάταξης κακουργηματικής διώξεως δεν θα μπορούσε να γίνει για κάθε γκράφιτι που γίνεται άνευ αδείας σε δημόσιους, δημοτικούς ή ιδιωτικούς χώρους και αντικείμενα, ακόμη και αν αυτά ενσωματώνουν στοιχεία ιστορικής και πολιτιστικής παράδοσης και υψηλής αισθητικής, καθότι θεωρούμε ότι είναι επαρκής η υπαγωγή στη διάταξη της παραγράφου 4 του άρθρου 382 Ποινικού Κώδικα περί διακεκριμένων φθορών αρχαιολογικών, καλλιτεχνικών ή ιστορικών μνημείων και αντικειμένων, που προβλέπει ποινή φυλάκισης τουλάχιστον ενός έτους. Κακουργηματική δίωξη θα μπορούσε να υπάρξει κατά τη γνώμη μας, μόνον: α) αν η υποβάθμιση αφορά χώρους ή αντικείμενα που έχουν οικουμενική αξία και αποτελούν μνημεία παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς και β) επιπλέον, αν η υποβάθμιση στην ανωτέρω περίπτωση είναι σημαντική και ευρεία. Τούτο ακριβώς γιατί αλλιώς, θα υπήρχε ο κίνδυνος ένα γκράφιτι που τελείται πάνω στον τοίχο μιας παλαιάς εκκλησίας, στο άγαλμα μιας ηρωικής μορφής ή σε ένα κιονόκρανο να οδηγούσε σε μια υπερπαραγωγή κακουργηματικών διώξεων που θα δοκίμαζε τα όρια αντοχής τις διατάξεις, αφού θα παραβιαζόταν προδήλως η αρχή της αναλογικότητας. Επισημαίνεται επίσης, ότι πέρα από τις ποινικές κυρώσεις, με τα άρθρα

29 και 30 του νόμου 1 50/198 προβλέπεται αντιστοίχως η ευθύνη αποζημίωσης και η επιβολή διοικητικών κυρώσεων εις βάρος όσων υποβαθμίζουν το περιβάλλον.

Ακόμη, πρέπει να αναφερθεί ότι εκτός του - υπό τις περιγραφείσες προϋποθέσεις - αξιόποινου χαρακτήρα των γκράφιτι, υπάρχουν και αξιόποινες πράξεις που γίνονται με σκοπό την συνακόλουθη τέλεση του γκράφιτι. Τέτοιες είναι π.χ. η κλοπή σπρέι από χρωματοπωλεία ή άλλους χώρους πώλησης ή φύλαξης, που τιμωρείται σύμφωνα με το άρθρο 372 Ποινικού Κώδικα, αλλά και η διατάραξη οικιακής ειρήνης, που τιμωρείται σύμφωνα με το άρθρο 334 Ποινικού Κώδικα.

4. Οι σύγχρονοι προβληματισμοί για το γκράφιτι

Στο γκράφιτι εν τέλει συναντώνται δύο κόσμοι. Η τέχνη και το έγκλημα, η ανοιχτή πόλη και η επιτηρούμενη κοινωνία, η αισθητική και το ποινικό δίκαιο, ο καλλιτέχνης και ο βάνδαλος.

Αρκετοί πολίτες διαμαρτύρονται για την πύκνωση των γκράφιτι, η τοπική αυτοδιοίκηση εγκρίνει δαπάνες για την εξάλειψή τους,¹ ενώ ταυτόχρονα, δήμοι, σύλλογοι γονέων, καθηγητές και μαθητές συνδιοργανώνουν φεστιβάλ γκράφιτι. Αυτές οι αντιφατικές στάσεις θέτουν το επίκαιρο ερώτημα για το αν το γκράφιτι αποτελεί μια καλλιτεχνική θέση που πρέπει να προστατεύεται ή μια παρεκκλίνουσα συμπεριφορά που πρέπει να τιμωρείται.² Ο καθορισμός ενός ορίου ανάμεσα στην τέχνη και το έγκλημα, που μπορεί να αφορά ένα έργο γκράφιτι, ενέχει τελικά ιδεολογικά χαρακτηριστικά, αλλά και στοιχεία φιλοσοφικής και νομικής προσέγγισης.

A) Η ιδεολογική αντιπαράθεση

Κατά μια κατεύθυνση της αντεγκληματικής πολιτικής, που προσδιορίζεται από το δόγμα της νεοφιλελεύθερης εμπνεύσεως μηδενικής ανοχής (zero tolerance), το γκράφιτι θεωρείται έγκλημα. Μάλιστα, παρότι το δόγμα της μηδενικής ανοχής αποτέλεσε νεοσυντηρητικό δημιούργημα που ευνόησε ένα επιθετικό πρότυπο αστυνόμευσης,³ εν τούτοις, η διάδοσή του και κυρίως η καθιέρωση του όρου αυτού επιτεύχθηκε γιατί γοήτευσε δεξιούς και αριστερούς πολιτικούς. Τούτο σε συμβολικό επίπεδο σχετίζεται με την απλότητα και ελαστικότητα του νοήματος, τη δυναμική του, τον μετα-αφηγηματικό χαρακτήρα και την εναρμόνισή του με τις σύγχρονες ανησυχίες.⁴

Μαζί με τους μετανάστες, τους αστέγους, τους οικονομικά εξαθλιωμένους, οι εκφραζόμενοι μέσω του γκράφιτι έχει θεωρηθεί, κατά την ανωτέρω αντεγκληματική άποψη, ότι «μολύνουν» τον αστικό χώρο και την εικόνα της «καθαρής» πόλης. Έτσι, πολλές κεντρικές, περιφερειακές ή τοπικές κυβερνήσεις, που επέλεξαν αυτή την πολι-

1. Βλ. σχετ. την από 10-7-2009 πρόσκληση Δημαρχιακής Επιτροπής Δήμου Αθηναίων για την κατάρτιση όρων ανοιχτής δημοπρασίας για την προμήθεια χημικών υλικών για καθαρισμό γκράφιτι, προϋπολογισμού 90.000€: http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:feaUB21cYG0J:www.cityofathens.gr/files/28_15_07_2009.pdf+%CE%B3%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CF%84%CE%B9+90.000&hl=el&gl=gr Ανάκτηση 19-8-2009

2. I. BOLUŽA, "Is Graffiti Art a Crime or a Protest of the Society against Law Enforcement?", *Public Security Studies*, Vol. II, 2013, σ. 9-80.

3. Σ. ΒΙΔΑΛΗ, *Εισαγωγή στην Εγκληματολογία*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2013, σ. 235.

4. T. NEWBURN and T. JONES, "Symbolizing Crime Control: Reflections on Zero Tolerance", *Theoretical Criminology*, Vol. 11, 2007, σ. 235.

πική,⁵ έθεσαν το γκράφι σε διωγμό, λαμβάνοντας παράλληλα μέτρα αισθητικής αποκατάστασης.

Στον αντίποδα της άποψης αυτής, έχει αναγνωριστεί από τους εκπροσώπους της φιλελεύθερης προσέγγισης ότι το γκράφι αποτελεί μια γνήσια μορφή νεανικής ασπικής εικαστικής έκφρασης, που μπορεί να αναμορφώσει την εικόνα της πόλης. Γι' αυτό και πολλοί μεγάλοι δήμοι του εξωτερικού (Λονδίνο, Στοκχόλμη, Ουτρέχτη, Ρότερνταμ, κ.λπ.) αναγνώρισαν το γκράφι ως δημόσια τέχνη (public art). Παράλληλα, δημιούργησαν ειδικούς χώρους καλλιτεχνικής έκφρασης των νεαρών που κάνουν γκράφι, τους λεγόμενους «νόμιμους τοίχους» (legal walls), συνδυάζοντας την διάθεση καλλιτεχνικής έκφρασης με το σεβασμό στην δημόσια και ιδιωτική περιουσία. Μάλιστα, η αποδοχή του γκράφι από κρατικούς και δημοτικούς φορείς, ανέδειξε σημαντικές πόλεις ως τόπους έλξης ειδικού τουριστικού ενδιαφέροντος.⁷

Β) Κριτήρια για τον ορισμό του γκράφιτι ως τέχνη

Η τέχνη διαφεύγει από την ορθολογική τάση του σύγχρονου ανθρώπου να κατανοήσει, ορίσει και κατατάξει κάθε ατομική ή κοινωνική συμπεριφορά και έκφραση.

Η προσπάθεια υιοθέτησης κριτηρίων που ν' απαντούν στο ερώτημα «τι είναι τέχνη;» φαίνεται ατελέσφορη. Προταθέντα κριτήρια όπως αυτά: i. της ποιότητας του έργου, ii. της αντίληψης του μέσου ανθρώπου, iii. της καλλιτεχνικής κοινότητας για το τι αποτελεί τέχνη ή ακόμη, iv. ο προσδιορισμός κάποιων τυπικών κριτηρίων (λ.χ. χρήση καμβά ή σκαρπέλου, κ.λπ.), δεν παρήγαγαν κάποιο ασφαλή ορισμό. Διότι απιστοίχως:

i. το μη ποιοτικό έργο (με τον υποκειμενισμό που έχει η κρίση αυτή) μπορεί να αποτελέσει τέχνη, ii. ο μέσος άνθρωπος δεν αντιλαμβάνεται πρωτότυπα ή πρωτοποριακά έργα ως τέτοια, iii. οι καλλιτέχνες δεν ομνοούν ως προς ένα ορισμό, ενώ iv. τα τυπικά κριτήρια χρησιμεύουν μόνο για μια στάσιμη αντίληψη της τέχνης.

Ακόμη και η αναγκαιότητα υπάρξεως ενός εν ευρεία έννοια ορισμού της τέχνης, όπου ως έργο τέχνης «οφείλει να θεωρηθεί καταρχήν οτιδήποτε ο ίδιος ο δημιουργός του θεωρεί ως τέτοιο»,⁸ είναι ελλιπής. Διότι ως τέχνη, όπως καταδεικνύει η ιστορία της,

5. Για μια κριτική προσέγγιση των ευρωπαϊκών εκδοχών της μηδενικής ανοχής βλ. Θ. ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ, Δημόσια Ασφάλεια & Αντεγκληματική Πολιτική, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2002, σ. 247-274.

. B. BELINA and G. HELMS, "Zero Tolerance for the Industrial Past and Other Threats: Policing and Urban Entrepreneurialism in Britain and Germany", Urban Studies, Vol. 40, 2003, σ. 18 2.

7. «Βερολίνο: Η Μέκκα της Street Art και του Graffiti», διαδικτυακά διαθέσιμο: <http://gr.euronews.com/2013/01/07/the-best-of-berlin-s-graffiti>

8. Κ. ΧΡΥΣΟΓΟΝΟΣ, Ατομικά και Κοινωνικά Δικαιώματα, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 3η έκδ. 200, σ. 328.

έχουν παρουσιασθεί και έργα παραφρόνων ή ανηλίκων, στα οποία απουσιάζει η πρόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁹

Ούτε βεβαίως η προσφυγή στην κρίση της κρατικής ή της δικαστικής εξουσίας για το τι είναι τέχνη παρέχει οποιαδήποτε ασφάλεια, αφού έτσι αναίρεται η ελευθερία της τέχνης και η αυξημένη κατοχύρωσή της έναντι άλλων μορφών έκφρασης, που τυποποιείται στο άρθρο 1 του Συντάγματος. Εν τέλει, κατά τη γνώμη μας, η αδυναμία ενός αμετάβλητου ορισμού για την τέχνη επικυρώνει την ελευθερία των επιλογών της.

Γι' αυτό και κατά μια άποψη, το ερώτημα μεταπορίζεται από το «τι είναι τέχνη;» στο «πότε έχουμε τέχνη;».⁷⁰ Δηλαδή, η απάντηση στο ερώτημα αν για παράδειγμα, αποτελεί έργο τέχνης ο σπασμένος προφυλακτήρας ενός αυτοκινήτου, είναι πως κάποιος αντικείμενο «μπορεί να λειτουργήσει ως έργο τέχνης κάποιες στιγμές και όχι ορισμένες άλλες».⁷¹ Κάθε αντικείμενο για να λειτουργήσει ως έργο τέχνης πρέπει να λειτουργήσει ως σύμβολο, ενώ ο συμβολισμός μεταβάλλεται στο χρόνο (και στον τόπο), με αποτέλεσμα «ένα αντικείμενο να μπορεί να συμβολίζει διαφορετικά πράγματα σε διαφορεικές στιγμές και τίποτε σε ορισμένες άλλες».⁷² Ως εκ τούτου ο σπασμένος προφυλακτήρας στον τόπο του ατυχήματος αποτελεί στοιχείο μιας αστικής ζημίας, ενώ ο ίδιος σπασμένος προφυλακτήρας στον χώρο μιας γκαλερί αποτελεί έργο τέχνης, χωρίς να έχει σημασία η αισθητική αποδοχή του κοινού. Εξάλλου, είναι ιστορικά αδιαμφισβήτητη η εξέλιξη του γούστου, που οδήγησε στη διεύρυνση της αισθητικής εμπειρίας, συμπεριλαμβανοντας μια τεράστια ποικιλία πραγμάτων.⁷³ Έτσι ενώ στην αρχαιότητα η τέχνη θεωρείτο απομίμηση της φύσης, με την πάροδο του χρόνου και τη συμβολή της διάνοησης αναπτύχθηκε ένα ιδεώδες της φύσης και η τέχνη μιμείτο αυτό το ιδεώδες.⁷⁴ Το απόγειο της αντίληψης αυτής έρχεται στην Αναγέννηση. Κατόπιν, την περίοδο μεταξύ 1780 και 1830, με την ακμή του ορθολογισμού και της επιστήμης, η τέχνη δεν μιμείται πια το ιδεώδες, αλλά την πραγματικότητα. Ο καλλιτέχνης οφείλει να αναζητά την αλήθεια.⁷⁵ Τελικά, το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού ενύλωσε τη ρήξη με το παρελθόν. Ως αποτέλεσμα αυτής της διεύρυνσης, η τέχνη συμπε-

9. Γ. ΘΕΟΔΟΣΗ, *Η Ελευθερία της Τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτη, 2000, σ. 30.

70. Ν. ΓΚΟΥΝΤΜΑΝ, «Πότε Έχουμε Τέχνη;» στο: Π. ΠΟΥΛΟΣ (επιμ.), *Έννοιες της Τέχνης τον 20ο Αιώνα*, Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 200, σ. 35-385.

71. *Ibid.*, σ. 377, 378.

72. *Ibid.*, σ. 382. Επίσης βλ. και σ. 378 και την εκεί παρατήρησή του ότι «Κανονικά μια πέτρα δεν είναι έργο τέχνης ενόσω βρίσκεται στο δρόμο, αλλά μπορεί να γίνει εφόσον εκτεθεί σε ένα μουσείο. Στον δρόμο, δεν είθισται να επιτελεί συμβολική λειτουργία...».

73. J. STOLNITZ, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin, 190, σ. 39.

74. Η. READ, *Η Φιλοσοφία της Μοντέρνας Τέχνης*, Αθήνα: Κάλβος, 199, σ. 31.

75. Γ. ΧΕΓΚΕΛ, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, Αθήνα: Πόλις, 2000.

ριέλαβε δημιουργίες που μέχρι πρόσφατα μπορεί να θεωρούνταν φρικιαστικές, κακόγουστες, αισχρές, προσβλητικές, απλοϊκές ή ανόητες,⁷⁷ καταρρίπτοντας την άποψη ότι ο βαθμός καλαισθησίας ή δυσκολίας της τεχνοτροπίας προσδιορίζει το έργο τέχνης.⁷⁷

Κατά τη γνώμη μας, η ζωή ξεπερνώντας τους προβληματισμούς γύρω από τον ορισμό της τέχνης, με πραγματιστικό και λειτουργικό τρόπο, αποδέχθηκε ως τέχνη κάθε τι που παρουσιάζεται ως τέτοια.

Υπό την έννοια αυτή, αφού το κάθε έργο μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη, εγείρεται το ερώτημα αν η ελευθερία δημιουργίας ή επιλογής των μέσων και τόπων αποτύπωσης του υπόκειται ή όχι σε περιορισμούς.

Σύμφωνα με μία αντίληψη, που ο Becker χαρακτηρίζει «ρομαντικό μύθο», οι καλλιτέχνες δεν πρέπει να υπόκεινται σε περιορισμούς, αλλά πρέπει να τους επιτρέπονται προσβολές της ευπρέπειας και της περιουσίας, χωρίς να έχουν ποινικές ή άλλες συνέπειες, σε αντάλλαγμα της προσφοράς τους στην κοινωνία έργων μοναδικού χαρακτήρα και ανεκτίμητης ποιότητας.⁷⁸ Βεβαίως, ούτε αυτή η άποψη απελευθερώνει - κατά τη γνώμη μας - την άσκηση της τέχνης από νομικούς περιορισμούς, αφού ο πιθανός δικαστικός έλεγχος των ορίων της μετατοπίζει το ερώτημα από το «τι είναι τέχνη;», στο «πόσο σημαντική είναι αυτή η τέχνη;» ώστε να της επιτρέπονται όλα.

Κατά μια άλλη άποψη, παρότι κάθε έργο μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη, αυτό δεν σημαίνει ότι η ελευθερία δημιουργίας ή επιλογής των μέσων και τόπων αποτύπωσης του είναι απεριόριστη.

Έτσι, σε ό,τι αφορά τα γκράφιτι, είναι βέβαιο ότι κάποια από αυτά παρουσιάζονται ως τέχνη. Κυρίως με λειτουργικά κριτήρια έχουν κερδίσει τον χαρακτηρισμό τους ως έργα τέχνης, αφού μουσεία, γκαλερί, συλλέκτες, κριτικοί, φορείς και κοινό τα παρο-

7. Όμως, πρέπει να σημειωθεί ότι ακόμη και αυτός ο μη προσφιλής χαρακτήρας των έργων δεν απαιτεί την συνταγματική προστασία τους ως έργων τέχνης. Βλ. ΧΡΥΣΟΓΟΝΟΣ, ό.π., υποσημ. 8, σ. 329.

77. Είναι για παράδειγμα γνωστή, εκείνη η ιστορία του μάρτυρα υπέρ του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Ν. Υόρκης, που κατέθεσε σε αμερικάνικο δικαστήριο σχετικά με τη νομιμότητα της φορολόγησης ως εμπορικού προϊόντος ενός εισαχθέντος στις ΗΠΑ, μεταλλικού γλυπτού. Το οποίο -ειρήσθω εν παρόδω- είχε δημιουργήσει ο Ρουμάνος καλλιτέχνης Brancusi. Στην ερώτηση του δικαστηρίου αν το συγκεκριμένο γλυπτό ήταν τόσο απλό, ώστε ο κάθε σιδηρουργός θα μπορούσε με ευκολία να το κατασκευάσει, ο μάρτυρας απάντησε καταφατικά. Στην επόμενη εύλογη ερώτηση του δικαστηρίου γιατί τελικά τούτο το γλυπτό θα έπρεπε να εξαιρεθεί του φόρου ως έργο τέχνης και δεν θα έπρεπε να φορολογηθεί όπως κάθε άλλο απλό μεταλλικό εμπορικό αντικείμενο, ο μάρτυρας απάντησε απλά ότι τούτο αποτελούσε έργο τέχνης, γιατί ο σιδηρουργός δεν θα μπορούσε ποτέ να συλλάβει την ιδέα κατασκευής του. Αυτό διακρίνει την τέχνη από την τεχνική. Βλ. Ν. ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ (επιμ.), Brancusi κατά Ηνωμένων Πολιτειών: Η Ιστορική Δίκη 1927-1928, μτφρ. Μ. Παππά, Αθήνα: Ύψιλον, 2005.

78. H. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley-Los Angeles: University of California, 1982, σ. 14-15.

σιάζουν, αγοράζουν, συλλέγουν, κρίνουν και επισκέπτονται, αναγνωρίζοντάς τα ως καλλιτεχνικό είδος. Βεβαίως, δεν διεκδικεί κάθε μορφή γκράφι την αναγνώριση ως τέχνη. Δηλαδή, τα πολιτικά ή γηπεδικά συνθήματα, τα taggs, τα throw-ups, τα latrinalia δεν παράγονται με σκοπό την παρουσίασή τους ως τέχνη. Όμως, τα pieces, masterpieces ή murals δημιουργούνται πρωτίστως από καλλιτεχνική διάθεση,⁷⁹ που μπορεί να συνυπάρχει με τη γνώση για το παράνομο του εγχειρήματος. Επομένως, η ελευθερία δημιουργίας ή επιλογής των μέσων και τόπων αποτύπωσης των γκράφι δεν είναι απεριορίστη, αλλά περιορίζεται για λόγους προστασίας άλλων εννόμων αγαθών που κατοχυρώνονται στο Σύνταγμα.

Πρέπει να επισημανθεί ότι η πνευματική δημιουργία προστατεύεται από το άρθρο 14 του Συντάγματος (1975/198 /2001), με την επιφύλαξη της τήρησης των νόμων του Κράτους,⁸⁰ ενώ η ελευθερία της τέχνης προστατεύεται ανεπιφύλακτα από το άρθρο 1 του Συντάγματος.⁸¹ Πλην όμως, ούτε η επιφύλαξη του άρθρου 14 ούτε το ανεπιφύλακτο του άρθρου 1 είναι απεριορίστα. Δηλαδή, η ρυθμιστική επέμβαση του νομοθέτη στο άρθρο 14 του Συντάγματος περιορίζεται από την αρχή της αναλογικότητας και την αρχή της προστασίας του πυρήνα του δικαιώματος.⁸² Ενώ, η έλλειψη επιφύλαξης του νόμου στο άρθρο 1 του Συντάγματος δε σημαίνει ότι η καλλιτεχνική ελευθερία ή το δικαίωμα στην τέχνη είναι απεριορίστο. Αλλά, στην περίπτωση σύγκρουσης ενός έργου τέχνης με άλλα συνταγματικά έννομα αγαθά «πρέπει να σταθμίζεται in concreto η καλλιτεχνική ελευθερία με το αντιθέμενο έννομο αγαθό προκειμένου να διαπιστωθεί ποιο από τα δύο υπερισχύει»,⁸³ με βασικό κριτήριο στάθμισης τη βαρύτητα προσβολής του εννόμου αγαθού που έρχεται σε σύγκρουση με την ελευθερία της τέχνης.⁸⁴

Ενόψει των παραπάνω δεδομένων, δικαιοπολιτικά συνεπέστερη εμφανίζεται η άποψη πως το όριο της διάκρισης μεταξύ τέχνης και εγκλήματος σε ό,τι αφορά το γκρά-

79. Και φυσικά στο επιχείρημα πως τα γκράφι είναι κατά κανόνα απλοϊκά, πρόχειρα, κακόγουστα ή απναισθητικά, η απάντηση είναι πως αυτό είναι αδιάφορο για τον χαρακτηρισμό τους ως τέχνη.

80. «1. Καθένας μπορεί να εκφράζει και να διαδίδει προφορικά, γραπτά και διά του τύπου τους στοχασμούς του τηρώντας τους νόμους του κράτους».

81. «1. Η τέχνη και η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες· η ανάπτυξη και η προαγωγή τους αποτελεί υποχρέωση του Κράτους...».

82. ΘΕΟΔΟΣΗ, ό.π., υποσημ. 9, σ. 4.

83. Σ. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ, «Λογοτεχνία και Δίκαιο: Το Σύνταγμα ως Εγγύηση ή Απειλή της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας», στο: Α. ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΥ και Α. ΜΠΡΕΔΗΜΑ (επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Αθήνα-Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, σ. 51-52.

84. Ibid., σ. 54. Ο συγγραφέας, με βάση τη σκέψη ότι κάθε έννομο αγαθό αποτελείται από τον πυρήνα και την περιφέρειά του, θεωρεί ότι όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από τον πυρήνα, τόσο περισσότερο η στάθμιση κλίνει υπέρ της ελευθερίας της τέχνης.

φιπ πρέπει να αναζητηθεί στη συνταγματικά προσδιορισμένη ελευθερία. Υπό την έννοια αυτή, κάθε έργο μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι η ελευθερία δημιουργίας του είναι άνευ ορίων, αφού περιορίζεται από τα άλλα έννομα συνταγματικά αγαθά, με τα οποία πρέπει να υπάρξει μια στάθμιση και πρακτική εναρμόνιση.⁸⁵

III. Συμπερασματικά

Η κοινωνική αντίληψη για το γκράφιτι ως έκφραση της νεανικής κουλτούρας δεν καθορίζεται από έντονα στοιχεία παρέκκλισης,⁸ ακόμα και όταν τελείται με αντικοινωνική διάθεση, που απηχεί τον αντι-μοντερνισμό.⁸⁷ Οι επιμέρους αναπτυχθέντες ηθικοί πανικοί και αγανακτήσεις δεν επηρέασαν καθοριστικά το κοινωνικό σώμα και δεν διαμόρφωσαν τις απωθήσεις που επιτεύχθηκαν με άλλους ηθικούς πανικούς, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των ναρκωτικών.⁸⁸ Σε αυτό συνέβαλε η εμπορική αναγνώρισή του γκράφιτι με την ταυτόχρονη διάδοσή του μέσω της παγκοσμιοποίησης και της διάδοσης της αμερικάνικης κουλτούρας. Η σκέψη του Rochlitz, ότι η σύγχρονη εποχή έχει την τάση να μετατρέπεται την εξέγερση σε θεσμό και να κάνει να συμβιώσουν στενά «η ανατροπή με την κρατική επιχορήγηση», φράση που εξάλλου αποτυπώθηκε και στον τίτλο του ομώνυμου βιβλίου του,⁸⁹ βρίσκει την εφαρμογή της στο χώρο του γκράφιτι. Χωρίς να μπορεί να επιβεβαιωθεί ότι όλες οι μορφές τέχνης έχουν απολέσει κάθε στοιχείο κοινωνικής επιθετικότητας,⁹⁰ εντούτοις, η αναγνώριση του γκράφιτι από επίσημους φορείς ως αποδεκτή μορφή νεανικής έκφρασης, έχει συμβάλει στην απενοχοποίησή του.

Έτσι, τα κατά καιρούς γεγυρόμενα ζητήματα των ορίων τέχνης και εγκλήματος στο πλαίσιο του γκράφιτι, αντιμετωπίζονται συχνά μέσω ενός έντονου κοινωνικού διαλόγου, που όμως, δεν παράγει εκτεταμένο ηθικό πανικό και ευρεία καταστολή.

85. ΘΕΟΔΟΣΗ, ό.π., υποσημ. 9, σ. 132.

8. Πρβλ. Σ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ, *Παρέκκλιση Ανηλίκων: Θεωρητική, Ερευνητική Προσέγγιση και Πολιτικές*, Αθήνα: ΚΨΜ, 2009, σ. 27-51.

87. LEWISOHN, ό.π., υποσημ. 24, σ. 87 και την εκεί αναφορά του ότι το ιδανικό του μοντερνισμού επιζητούσε την βελτίωση του δημόσιου χώρου και της ζωής μέσα από τις κοινωνικές τάσεις των ρευμάτων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, όπως αυτό του Bauhaus. Αυτές οι τάσεις υλοποιήθηκαν εσφαλμένα, παράγοντας ταιμεντουπόλεις της απομόνωσης και του αποκλεισμού, με αποτέλεσμα, οι πρωτοπόροι του graffiti με τις ανπαισθητικές παρεμβάσεις τους να επιχειρούν την έμμεση άσκηση κριτικής στο μοντερνισμό, συμβολίζοντας την αποτυχία του.

88. J. YOUNG, "Moral panic: Its Origins in Resistance, Ressentiment and the Translation of Fantasy into Reality", *British Journal of Criminology*, Vol. 49, 2009, σ. 4-1.

89. R. ROCHLITZ, *Subversion and Subsidy: Contemporary Art and Aesthetics*, Greenford: Seagull Books, 2008.

90. Ν. ΛΟΪΖΙΔΗ, *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*, Αθήνα: Νεφέλη, 1992, σ. 139.

