

Οι εικαστικές ρίζες του Graffiti

Αριστομένης Χατζήπαπας
Καθηγητής εικαστικών ΠΕ08
aris.river@yahoo.gr

Κωνσταντίνος Τηλιγάδης
Αναπληρωτής Πρόεδρος Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας
gustil@ionio.gr

Περίληψη

Η εργασία, έχει ως στόχο σε ένα πρώτο στάδιο, να αποτελέσει μια εισαγωγή στο θέμα της εικαστικής-παιδαγωγικής του graffiti, διερευνώντας αξίες που σχετίζονται με τη διδακτική της τέχνης. Σε δεύτερο στάδιο, παρουσιάζει τη θεωρία της διδακτικής του Μουζάκη διαμέσου της οποίας αναπτύσσεται μια μελέτη συσχέτισης και ένας διάλογος με το παιδικό σχέδιο, την ιστορία της τέχνης και το graffiti με σκοπό τη διεξαγωγή τεκμηριωμένων συμπερασμάτων. Κύρια υπόθεση της εργασίας αποτελεί ότι στο graffiti συναντάμε πολύτιμα εικαστικά -παιδαγωγικά στοιχεία, τα οποία παραμένουν στο ασυνείδητο του ανθρώπου και ενεργοποιούνται δια μέσου της τέχνης αυτής συνδέοντας τον συμμετέχοντα βιωματικά με τις πανανθρώπινες εικαστικές ρίζες.

Λέξεις κλειδιά: Graffiti, εικαστικές ρίζες, παιδικό σχέδιο, διδακτική

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο έρευνας της εν λόγω εργασίας αποτελεί το graffiti και η διερεύνηση της πιθανότητας ύπαρξης της εικαστικής - παιδαγωγικής του αξίας. Πιο συγκεκριμένα, η εργασία αναφέρεται στο hip hop graffiti ή New York style graffiti και διερευνά αν σε αυτήν τη μορφή τέχνης συναντάμε πολύτιμα εικαστικά- παιδαγωγικά στοιχεία, τα οποία παραμένουν στο ασυνείδητο του ανθρώπου και ενεργοποιούνται δια μέσου της τέχνης αυτής συνδέοντας τον συμμετέχοντα βιωματικά με τις πανανθρώπινες εικαστικές ρίζες. Όπως αναφέρει ο Μουζάκης¹, η κοινή πανανθρώπινη εικαστική ρίζα εκδηλώνεται διαμέσου της παιδικής τέχνης. Ο ίδιος μελέτησε τις εικαστικές τέχνες ως μια γραπτή γλώσσα όλων των εποχών τεκμηριώνοντας μέσα από την έρευνά του ότι υπάρχει μια παγκόσμια εικαστική γραφή. Από αυτό συνεπάγεται ότι υπάρχουν αιώνιες αλήθειες και εάν αυτές οι αλήθειες τις συναντάμε και στην παιδική τέχνη τότε έχουμε κάνει την αρχή για μία προηγμένη εικαστική παιδεία. Υπόθεση της εργασίας αφορά ότι το graffiti αποτελεί μέρος αυτής της κοινής πανανθρώπινης εικαστικής ρίζας και επιδιώκεται διαμέσου της βιβλιογραφικής έρευνας να δοθούν τεκμηριωμένες απαντήσεις διαμέσου συσχετίσεων και συγκρίσεων, στηριζόμενοι σε βιβλιογραφικά δεδομένα (θεωρητικές μελέτες, βιβλιογραφικές έρευνες, αρθρογραφία, ντοκιμαντέρ κ.ά.).

¹ Ο Τάσος Μουζάκης σπούδασε γλυπτική ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ στην Α.Σ.Κ.Τ. Από το 1959 μελετά συστηματικά το παιδικό σχέδιο και τη διδασκαλία των εικαστικών τεχνών στα σχολεία όλων των βαθμίδων εκπαίδευσης. Τον Ιανουάριο του 1984 εκλέχθηκε σχολικός σύμβουλος καλλιτεχνικών μαθημάτων και το 1989 σύμβουλος του παιδαγωγικού ινστιτούτου. Η παιδαγωγική του εργασία είναι πολύ γνωστή από το συγγραφικό του έργο αλλά το έργο του ως επιμορφωτής μέσα από πλήθος παιδαγωγικά σεμινάρια που πραγματοποίησε σε κάθε νομό της Ελλάδας.



Στόχος της εργασίας αποτελεί η ανάδειξη νέων οπτικών και εκδοχών για το graffiti και κατ' επέκταση για την ανθρώπινη εικαστική έκφραση, ανέγγιχτες μέχρι τις μέρες μας, τουλάχιστον από την εγχώρια εκπαιδευτική και καλλιτεχνική επιστημονική κοινότητα. Στη ξενόγλωσση βιβλιογραφία συναντάμε λιγοστή αρθρογραφία για τη παιδαγωγική του graffiti όπως το άρθρο *"Graffiti Crews' Potential Pedagogical Role"* των Avramidi & Drakopoulou ή το *"Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers"* των Christen et al. Η συγκεκριμένη αρθρογραφία, ωστόσο, εστιάζεται και ερευνά την παιδαγωγική που αναπτύσσετε στις ομάδες-πληρώματα (Crews) των συμμετεχόντων οι οποίες λειτουργούν ως εκπαιδευτικοί οργανισμοί και προωθούν την εκμάθηση μεταξύ των μελών τους.

2. Παιδικό σχέδιο και καλλιτεχνικές προσεγγίσεις

Το ερώτημα «Γιατί τα παιδιά σχεδιάζουν με τον τρόπο που σχεδιάζουν;» απασχόλησε συχνά γονείς, δασκάλους καθώς και διαφόρους ερευνητές που ενδιαφέρθηκαν για την ψυχολογία της τέχνης, την αντίληψη της νόησης (Goodnow, 1988), αλλά και τους καλλιτέχνες. Το παιδικό ιχνογράφημα από την αισθητική σκοπιά επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Με την πρωτοτυπία και τον αυθορμητισμό που το διακρίνει αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη μοντέρνα τέχνη διότι τα παιδικά πρότυπα καθορίζονται αποκλειστικά από καθαρά ψυχογενετικούς παράγοντες (Τρούλης, 1991). Μεγάλοι και γνωστοί εικαστικοί καλλιτέχνες ανέδειξαν το παιδικό σχέδιο ως σημαντική καλλιτεχνική δραστηριότητα και ορισμένοι μάλιστα ως ισότιμη δημιουργία (Αραπάκη, 2013).

Το παιδικό ιχνογράφημα, ως ερευνητικό αντικείμενο ξεκίνησε από τα τέλη το 19^{ου} αιώνα (Glyn & Silk, 2000). Η απουσία και το απρόσιτο στις γραφικές ύλες στάθηκε κυρίως ένα εμπόδιο στο παιδί, στο οποίο «περιόρισαν» την έκφρασή του σε εφήμερα σχεδιάσματα στο χρώμα και την άμμο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι γνώσεις μας για το παιδικό σχέδιο να είναι σχετικά νέες καθότι δεν υπήρχαν πειστήρια από το μακρινό παρελθόν (Κάνιστρα, 1991). Στη έρευνα για το παιδικό σχέδιο αναπτύχθηκαν διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως: α) Οι εξελικτικές προσεγγίσεις με πολύ σημαντικό επίτευγμα το γεγονός ότι δημιούργησαν μια βάση για την ταξινόμηση των παιδικών σχεδίων σε εξελικτικά στάδια με τρεις κυρίως ερευνητές, τον Kerchensteinet, Rouma, & Luquet (Glyn & Silk, 2000). Όπως αναφέρει ο Μαγγουλιώτης, «Η Δημιουργία κάθε παιδιού στηρίζεται στην αντίληψη και στις δυνατότητες κάθε ηλικίας. Έτσι η εικαστική δημιουργικότητα του παιδιού εμφανίζεται με τα ανάλογα γνωρίσματα των σταδίων εξέλιξής του» (2002: 55). β) Οι κλινικές προβολικές προσεγγίσεις, στις οποίες μετά 1940 το ενδιαφέρον τους για το παιδικό σχέδιο στράφηκε στην υπόθεση ότι τα παιδιά προβάλλουν τα συναισθήματα και τα κίνητρά τους στις ζωγραφιές τους (Glyn & Silk, 2000). Το παιδικό σχέδιο έχει τη δυνατότητα να φέρει στην επιφάνεια κάποια στοιχεία από τα βαθύτερα στρώματα της προσωπικότητας του παιδιού (Μπέλλας, 2000). γ) Επίσης, έχουμε τις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάποιοι εκπαιδευτικοί άρχισαν να πιστεύουν ότι η καλλιτεχνική έκφραση μπορεί να παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη και εκπαίδευση των παιδιών. Πρώτη επιρροή άσκησε ο Franz Cizek στη Βιέννη και μεταγενέστεροι υποστηρικτές στην Ευρώπη ήταν ο Hanns και η Michaela Strass κ.ά. δ) Τέλος, υπάρχουν και οι διαδικαστικές προσεγγίσεις, οι οποίες εξέτασαν βαθιά τη δομή των παιδικών σχεδίων κάτι που δεν έκαναν οι προηγούμενες. Οπότε, παραβλέφθηκε ο πιθανός ρόλος της διαδικασίας κατασκευής του σχεδίου στον καθορισμό της τελικής δομής της εικόνας. Η στροφή αυτή στην οποία η τελική μορφή των σχεδίων εξαρτάται πάρα πολύ από τις διαδικασίες που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή τους, αποτέλεσε μια από τις πιο σημαντικές πρόσφατες εξελίξεις στη μελέτη του παιδικού σχεδίου (Glyn & Silk, 2000).



Η παρούσα εργασία εστιάζεται κυρίως στην καλλιτεχνική προσέγγιση του παιδικού σχεδίου. Όταν η παιδική τέχνη εξετάστηκε από τους ερευνητές ως μία αυτόνομη μορφή τέχνης, άρχισαν να προτείνονται νέα μοντέλα ερμηνείας της που σταδιακά έστρεφαν το ενδιαφέρον από το ίδιο το ιχνογράφημα στο παιδί- δημιουργό του. Πιθανόν, την αρχή την έκανε ο δάσκαλος καλλιτεχνικών Franz Cizek, ο οποίος το 1936 εισήγαγε τον όρο του παιδιού-καλλιτέχνη (Τρούλη, Κοντοπόδης, & Graeser, 2012). Ο Franz Cizek υποστηρικτής της μοντέρνας τέχνης χαρακτήρισε την παιδική τέχνη ως «υπέροχη τέχνη» και ως την πρώτη πηγή καλλιτεχνικής δημιουργίας που όταν περάσει ο χρόνος της ακμής της δεν μπορεί να επιστρέψει (Σάλλα, 2008). Εξέφρασε την άποψη πως η παιδική τέχνη της αρμόζει να αντιμετωπίζεται ως ξεχωριστή μορφή τέχνης, σε επίπεδο αισθητικό, τονίζοντας πως οι ενήλικες δεν πρέπει να επεμβαίνουν και να κατευθύνουν το παιδί (Τρούλη, Κοντοπόδης, & Graeser, 2012).

Είναι γνωστό από την επιστημονική έρευνα όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μουζάκης, κάθε παιδί έχει τρία βασικά χαρακτηριστικά, εφόσον ζει σε ένα στοιχειωδώς ευνοϊκό περιβάλλον. Το πρώτο είναι η έντονη παρόρμηση να μάθει, να ανεξαρτητοποιηθεί και να εξελιχθεί ως ώριμο άτομο. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι η κοινή πανανθρώπινη εικαστική ρίζα, η οποία εκδηλώνεται διαμέσου της παιδικής τέχνης. Το τρίτο χαρακτηριστικό είναι η βιολογική ικανότητα κάθε ανθρώπου να αναπτύσσει απεριόριστα το πνεύμα του σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η παρούσα εργασία αναφέρεται στην κοινή πανανθρώπινη εικαστική ρίζα, το δεύτερο αυτό βασικό χαρακτηριστικό του παιδιού, το οποίο εκδηλώνεται δια μέσου της παιδικής τέχνης έως την ηλικία περίπου των εννέα ετών αναπτύσσοντας όλα τα στάδια της εξέλιξής του. «Τα στάδια αυτά που η εμφάνισή τους συμπίπτει με την ικανότητα του παιδιού να μουντζουρώνει, υποδηλώνουν την έμφυτη κλίση για εικαστική επικοινωνία και το έμφυτο και πανανθρώπινο εικαστικό λεξιλόγιο και συντακτικό» (Μουζάκης, 1995). Το παιδί όπως αναφέρει η Kalff, παίζει, σχεδιάζει, ζωγραφίζει, ή «μιλάει» την πανάρχαια γλώσσα των συμβόλων που ο άνθρωπος χρησιμοποιεί συνειδητά ή ασυνείδητα σε όλες τις εποχές και τους πολιτισμούς για να εκφράσει την ολότητά του (1996).

Ωστόσο, οι περισσότερες έρευνες που έχουν γίνει για το χαρακτήρα του σχεδίου σε διάφορες ηλικίες με μεγάλο αριθμό δεδομένων ήταν διατμηματικές και δεν έχουν πάντα διασταυρωθεί με προσεκτικό έλεγχο ώστε να αποτελέσουν την αφετηρία για τη διαμόρφωση αρχών με καθολική ισχύ και οικοδόμησαν εμπειρικά την κατηγοριοποίηση των παιδικών σχεδίων σε μια σειρά ευδιάκριτων σταδίων (Κάνιστρα, 1991; Glynn & Silk, 2000).

3. Η πανανθρώπινη εικαστική ρίζα

Στις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις του παιδικού σχεδίου, ωστόσο, παρατίθεται η ιδιαίτερη πρόταση του Τάσου Μουζάκη, ο οποίος αναφέρει ότι δεν υπάρχει ιδιαίτερα βιβλιογραφική ενημέρωση για την τέχνη του παιδιού στις διάφορες ηλικίες, ιδωμένη και καταγεγραμμένη από τη θέση του εικαστικού καλλιτέχνη, η οποία να αναφέρεται στην πορεία και στη σημασία της παιδικής ζωγραφικής. Για την ανάπτυξη της θεωρίας, έκρινε αναγκαίο να επεκταθεί στην ιστορία της τέχνης διότι καθίσταται αδύνατον να αποσπαστεί οποιαδήποτε τμήμα της τέχνης, ακόμα και της παιδικής, από τη συνολική ανθρώπινη έκφραση (1984). Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η παιδική τέχνη παρουσιάζει μια σταθερή μορφολογία, ανεξάρτητα από το πολιτιστικό περιβάλλον του παιδιού. Από καθαρά μορφολογική πλευρά, στα πρώτα βήματα η τέχνη του παιδιού όλων των λαών είναι ίδια και περνάει από σταθερά στάδια όπως και η ψυχολογική λειτουργία του. Παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με την πρωτόγονη τέχνη, τη λαϊκή τέχνη, την τέχνη του 20^{ου} αιώνα κ.ά. (Κάνιστρα, 1991).



Η τέχνη του παιδιού διέρχεται από πέντε βασικά εκφραστικά στάδια, τα πρώτα τέσσερα εκδηλώνονται μέχρι και την Τρίτη Δημοτικού, δηλαδή μέχρι περίπου εννέα (9) ετών. Το πέμπτο στάδιο, το παιδί (έφηβος πλέον), είναι ώριμο από δέκα πέντε (15) ετών και πάνω, αλλά η διαδικασία έχει αρχίσει από πολύ νωρίτερα (Μουζάκης, 1984). Στην καλλιτεχνική έκφραση του παιδιού ξεχωρίζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε κάθε σταθμό της εξέλιξής του, στο οποίο ανταποκρίνεται μια ιδιαίτερη όψη του πλαστικού κόσμου (Stern, 1992). Τα εικαστικά στάδια που αναφέρονται είναι σχεδόν ίδια με αυτά που σημείωσαν ο Πιαζέ και νεότεροι ψυχολόγοι (Μουζάκης, 1984). Η Charman, για την καλλιτεχνική ανάπτυξη του παιδιού, ξεχωρίζει τέσσερα (4) στάδια μέχρι τη Γ' Γυμνασίου. Το πρώτο στάδιο στην Προσχολική ηλικία (3-5 ετών). Το δεύτερο, τα πρώτα χρόνια του δημοτικού έως την τρίτη τάξη. Το τρίτο τα προεφηβικά χρόνια έως την έκτη τάξη. Και τέλος, το τελευταίο, οι πρώτες τάξεις του Γυμνασίου (1993). Ο Μουζάκης ξεχωρίζει πέντε (5) εικαστικά στάδια πέραν του Γυμνασίου. Το πρώτο στάδιο «Η κατάκτηση του χώρου» (από 1,5 μέχρι 2,5 ετών). Το δεύτερο «Η ανακάλυψη του ρεαλισμού» (από 2,5 ετών και πάνω). Το τρίτο «Ο καθορισμός του χώρου» (από 5 ετών περίπου). Το τέταρτο «Το γέμισμα του χώρου» (από 9 ετών περίπου) και τέλος το πέμπτο «Το γεωμετρικό σχέδιο ή το στυλιζάρισμα» (από το 15 έτος).

Ποια είναι ωστόσο η ιδιαιτερότητα της πρότασης του Μουζάκη; Η διαφορά έγκειται στο ότι αποπειράθηκε να ερευνήσει αποκλειστικά την εικαστική ανάπτυξη του παιδιού που εκδηλώνεται μέσα από το σχέδιο ενώ οι παιδαγωγοί και οι ψυχολόγοι έδειξαν ενδιαφέρον για την ψυχολογική και πνευματική ανάπτυξη του παιδιού που εκφράζεται μέσα από το σχέδιο. Υπό αυτήν την οπτική το θέμα «διαβάζεται» με διαφορετικό τρόπο. Ως ακολούθως, σε αρκετές από τις αναφορές που κάνουν οι ψυχολόγοι και οι άλλοι ερευνητές για τα στάδια της παιδικής ζωγραφικής, με τη νέα ματιά, αποτελούν πλέον εικαστικές λύσεις στις οποίες καταφεύγει το παιδί προκειμένου να εκφραστεί εικαστικά (Μουζάκης, 1984). Είναι η ματιά του εικαστικού καλλιτέχνη, ο οποίος γνωρίζει θεωρητικά καθώς και έμπρακτα την εικαστική γλώσσα (τις επιστημονικές και θεωρητικές έρευνες) και αυτό τον καθιστά έναν έμπειρο και εξειδικευμένο επιστήμονα σε ζητήματα εικαστικών τεχνών. Όπως αναφέρει η Τσιάρα «η εικαστική γλώσσα είναι απλή και συναρπαστική γιατί μπορεί να ερμηνεύσει όχι μόνο τη σύγχρονη Τέχνη αλλά και την παλιά, και να τις συνδέσει με την ίδια τη ζωή, το περιβάλλον και την κοινωνία που τις γέννησαν» (2006: 16).

Ωστόσο, στάδια της παιδικής τέχνης αναμφίβολα έχουν προταθεί από διάφορους ερευνητές. Εκείνα, όμως, που γνώρισαν μεγαλύτερη αποδοχή και συμπεριλήφθηκαν σε βιβλία και σε άρθρα σχετικά με το θέμα είναι όσα καθόρισε ο Georges Luquet (Μπέλας, 2000). Η συνεισφορά του παραμένει αδιαμφισβήτητη, ωστόσο έμεινε δέσμιος της προκατάληψης να βλέπει στο παιδικό σχέδιο μια σειρά σταδίων που προετοιμάζουν τη θεώρηση του κόσμου από τον ενήλικο. «Αυτός ο τρόπος κατανόησης όπου όλες οι ιδιομορφίες του σχεδίου θεωρούνται ελλείψεις, χρειάζεται να παραχωρήσει τη θέση του σε μια αποκρυπτογράφηση των πιο αυθεντικών και πρωτότυπων στοιχείων της παιδικής ζωγραφικής» (Μερεντιέ, 1991: 15). Αυτή ακριβώς τη θέση κατέχει η πρόταση του Μουζάκη, που ως καλλιτέχνης και εκπαιδευτικός μελέτησε τις εικαστικές τέχνες ως μια γραπτή γλώσσα όλων των εποχών. Παρατήρησε σχολαστικά τα γραπτά σημεία που ήταν κοινά στους πολιτισμούς που προηγήθηκαν της σύγχρονης εποχής και έτσι εξακρίβωσε ότι υπάρχει μια διεθνής ή οικουμενική γραφή. Από αυτό προκύπτει ότι υπάρχουν αιώνιες αλήθειες και εάν οι αυτές αλήθειες είναι πράγματι ταυτόσημες και στα παιδιά τότε έχουμε κάνει την αρχή για μια προηγμένη εικαστική παιδεία (Μουζάκης, 1984). Βέβαια, για τους μελετητές της επιστήμης υπάρχουν διάφορες απόψεις ως προς το αν είναι παγκόσμια τα εξελικτικά στάδια του σχεδίου. Η Kellogg (1987) ισχυρίστηκε ότι υπάρχει ένα παγκόσμιο πρότυπο ανάπτυξης



στα παιδικά σχέδια και την τέχνη. Ο Allad (1987) πιστεύει ότι τέτοιοι ισχυρισμοί είναι υπερβολικοί και ο Derogowski (1987) διατύπωσε την άποψη ότι τα σχέδια των παιδιών που μεγαλώνουν μακριά από τις επιρροές της Δύσης είναι πιθανό να αναπτύσσονται με τελείως διαφορετικούς τρόπους (Glyn & Silk, 2000). Το περιβάλλον που ζει ένα παιδί είναι βέβαιο ότι θα ασκήσει κάποιον ρόλο στη διάπλαση του παιδιού και του παιδικού σχεδίου. Αυτό όμως δεν έχει σχέση με τις εικαστικές μορφές αλλά κυρίως με το θεματικό περιεχόμενο (Κάνιστρα, 1991). Οι περισσότερες έρευνες που έχουν γίνει σε παιδιά της Ευρώπης και της Β. Αμερικής δείχνουν ότι υπάρχουν πολλές ομοιότητες στην ανάπτυξη της δεξιότητας του σχεδιασμού παιδιών διαφορετικών πολιτισμών, τουλάχιστον έως την ηλικία των 7 ετών (Glyn & Silk, 2000). Το παιδί χρησιμοποιεί ολόκληρο ρεπερτόριο, από απεικονιστικά σύμβολα ήλιο, σπίτι, πλοίο, απaráλαχτα όμοια σε όλες τις χώρες ως μια γλώσσα αυθόρμητη και παγκόσμια (Κάνιστρα, 1991). Επιπλέον, είναι διαπιστωμένη η ομοιότητα μεταξύ παιδικής και πρωτόγονης τέχνης, παρόλο που δεν είναι ομόφωνα αποδεκτή διότι εμποδίζουν εξωγενείς παράγοντες από την τέχνη. Ασφαλώς το παιδί δεν είναι πρωτόγονος και ο πρωτόγονος δεν είναι παιδί αυτό όμως που δυσκολεύει τους επιστήμονες, ιστορικούς, κοινωνιολόγους, κ.ά. είναι ότι αδυνατούν να δουν το ζήτημα εξ ολοκλήρου εικαστικά (Μουζάκης, 1984).

4. Συσχέτιση παιδικού σχεδίου και graffiti

Μολονότι έχουν εντοπιστεί από τους γράφοντες διάφορα σημεία συσχέτισης του παιδικού σχεδίου με το graffiti και την θεωρία που ανέπτυξε ο Μουζάκης στην παρούσα εργασία, λόγω περιορισμένης έκτασης του κειμένου, θα αναπτυχθεί ένα από αυτά το οποίο θα αναλυθεί σε τρεις άξονες. Αφορά το πρώτο στάδιο της παιδικής τέχνης, την «κατάκτηση του χώρου». Οι άξονες που αναλύονται αφορούν τη σχέση γραφής και ύπαρξης, τη σχέση εικαστικού, συμβολικού και δημόσιου χώρου και τέλος τη συσχέτιση της ιστορίας της τέχνης με το παιδικό σχέδιο και το graffiti.

4.1. Η υπαρξιακή πράξη της γραφής

Το πρώτο στάδιο της παιδικής τέχνης, «η κατάκτηση του χώρου», αφορά το μουντζούρωμα που κάνει το παιδί από 1,5 έως 2,5 ετών. Η διαδικασία της λήψης τροφής είναι η πρώτη «παράσταση» της ζωής του παιδιού στη ηλικία περίπου των 18 μηνών. Γίνεται αναφορά σε «παράσταση» γιατί στη διαδικασία του φαγητού, (του ταΐσματος), το παιδί πασαλείβει το πρόσωπο, τα χέρια, τα ρούχα του και κατόπιν τα κοντινά αντικείμενα (Μαγγουλιώτης, 1989). Το παιδί στην αρχή σχεδιάζει χωρίς πρόθεση, σύντομα όμως γοητεύεται από τα ίχνη που αφήνει στο χαρτί. Αντιλαμβάνεται τη σχέση της χειρονομίας του και του αποτελέσματος περνώντας στη συνειδητή πράξη που είναι η φάση της συνειδητοποίησης του εαυτού (Καρέλλα, 1991). Το παιδί, σύμφωνα με τον Widlocher, ανακαλύπτει ότι τα ίχνη που δημιουργεί με το μουντζούρωμα είναι δικά του και ότι αυτά διαρκούν, δεν εξαφανίζονται όπως συμβαίνει με τους ήχους και με τους θορύβους (Ζάχαρης, 2001). Το μουντζούρωμα συνεπώς είναι η πρώτη ανακάλυψη ενός φαινομένου που λέγεται δημιουργία (Μαγγουλιώτης, 1989).

Η σημαντικότητα αυτού του σταδίου, κατά τον Μουζάκη, είναι τόσο μεγάλη όσο σημαντική ήταν για την ανθρωπότητα η χρήση της φωτιάς ή η ανακάλυψη του τροχού. Αποτελεί την πηγή κάθε ανθρωπίνης δραστηριότητας και περιέχει την επιβεβαίωση της ύπαρξής του (1984). Καθώς το ελεύθερο χέρι του παιδιού διατρέχει την επιφάνεια του χαρτιού σε όλη την έκτασή του, δεν γράφει λέξεις, αλλά αφήνει ένα ίχνος, μια έκφραση, την αίσθηση ότι υπάρχει, ότι είναι διαφορετικό από τον υπόλοιπο κόσμο επιβεβαιώνοντας με



αυτό τον τρόπο την απτή και χειροπιαστή παρουσία του αλλά και την έντονη επιθυμία του να το πει σε όλους (Crotti & Magni, 2003).

Ποια η σχέση όμως των παραπάνω με το graffiti; Πριν απαντηθεί το ερώτημα, κρίνεται απαραίτητο να ορίσουμε την έννοια του graffiti. Ο όρος graffiti είναι πολύ μεγάλος κι ευρύς και μπορεί να συζητηθεί με διάφορους τρόπους καθώς εμπεριέχει πάρα πολλές διατυπώσεις από την αρχαιότητα, τους περασμένους αιώνες μέχρι και τη σύγχρονη εποχή (Canter, 2013; Πάγκαλος, 2017). Όταν αναφερόμαστε στο graffiti, κάποιος μπορεί να καταλάβει ότι αυτό σημαίνει επιγραφές γραμμάτων ή εικόνων, χωρίς να μπορεί να γνωρίζει εάν πρόκειται για το ένα, το άλλο ή και τα δύο μαζί καθώς η εικόνα και ο λόγος υπήρξαν από τα πολύ παλιά χρόνια δυο θεμελιώδεις τρόποι έκφρασης (Georges, 1994: 134). Αποτελεί μία μορφή οπτικής επικοινωνίας, συνήθως παράνομη, που εμπεριέχει το σημάδεμα, τη σήμανση του δημόσιου χώρου από άτομο ή ομάδα χωρίς αδειοδότηση. Αν και η κοινή εικόνα του graffiti είναι ένα στυλιστικό σύμβολο ή φράση που ζωγραφίζεται με σπρέι σε έναν τοίχο από ένα μέλος μιας συμμορίας του δρόμου, ορισμένα graffiti δε σχετίζονται με συμμορίες (Gang graffiti) (Decker & Curry, 2024). Ο όρος graffiti ήταν για πολλά χρόνια ο επικρατέστερος παγκοσμίως. Στην αγγλική γλώσσα χρησιμοποιείται για να εκφράσει κάθε παρέμβαση τέτοιου είδους στο δημόσιο χώρο, συμπεριλαμβανομένων των πολιτικών, αθλητικών-οπαδικών συνθημάτων αλλά και κάθε γράψιμο στον τοίχο. Στην ελληνική απόδοση, ο όρος *γκράφιτι* ή *γκραφίτι* έχει επικρατήσει να εκφράζει ένα συγκεκριμένο είδος, που ονομάζεται New York style graffiti ή hip-hop graffiti, το οποίο συναντάμε στους δρόμους της Αθήνας κι όχι μόνο, σε μεγάλη συχνότητα και σήμερα (Θεοδόσης & Καραθανάσης, 2008). Στη δική μας περίπτωση, αναφερόμαστε στο ονομαζόμενο hip hop graffiti, ή αλλιώς New York style graffiti ή όπως αναφέρει η Δρακοπούλου, στο signature graffiti (γκράφιτι της υπογραφής) (Δρακοπούλου, 2016).

Τι το ιδιαίτερο έχει αυτό το είδος graffiti; Για να γίνει καλύτερα κατανοητή η έννοια, μπορούμε να ακολουθήσουμε την αντίστροφη προσέγγιση, δηλαδή το τι δεν είναι graffiti. Το graffiti λοιπόν, δεν είναι τοιχογραφία (mural) αλλά ούτε και σύνθημα. Η τοιχογραφία στηρίζεται συνήθως στην αναπαραστατική εικόνα, ενώ το σύνθημα είναι μια φράση ή μια πρόταση με κάποιο νόημα και μήνυμα. Το hip hop graffiti ωστόσο, αναπτύσσει ένα ιδιαίτερο ιδίωμα και χρησιμοποιεί συγχρόνως και τα δύο. Βασίζεται κυρίως στα ονόματα (τα οποία αποτελούν τα ψευδώνυμα των συμμετεχόντων), δηλαδή στα γράμματα και τις λέξεις, με άλλα λόγια αποτελεί την τέχνη της λέξης. Επιδεικνύει επομένως ένα δικό του στυλ, ένα συνδυασμό τέχνης και γλώσσας, που δεν είναι εφικτό να κατανοηθεί από τον παρατηρητή, καθώς έχει τη δική του διάλεκτο και χρειάζεται προσπάθεια για να κατακτηθεί (Αβραμίδης 2009). Πρωτοεμφανίστηκε στην Αμερική ως νεανική υποκοουλτούρα εικόνων, την εποχή που τελείωνε ο πόλεμος στο Βιετνάμ και ξεκινούσε η συζήτηση - σύγκρουση για τις μειονότητες, τους περιθωριοποιημένους και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Από την αρχή ορθώθηκε ως μια έκφραση διαμαρτυρίας και ήταν σα να δήλωνε: «είμαι και εγώ εδώ», «προσέξτε με» (Στεφανίδης, 2017), η όπως αναφέρει ο Baudrillard, «...τα γκράφιτι δε λένε τίποτα άλλο από: Λέγομαι Τάδε και υπάρχω: Κάνουν μια δωρεάν διαφήμιση της ύπαρξης» (2004: 29).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, δυο κύρια κοινά σημεία του graffiti με το στάδιο της κατάκτησης του χώρου είναι εμφανή. Το ένα αφορά τη γραφή διότι και στις δυο περιπτώσεις αναφερόμαστε σε ένα είδος γραφικής επικοινωνίας. Ο writer Spike 69 αναφέρει ότι το graffiti είναι παιδικό, ξεκινάει από άσχημο αλλά υπάρχει πιθανότητα να γίνει πανέμορφο καθώς αποτελεί το πρώτο βήμα μιας και τι θα κάνει ένα παιδί που θα του δώσεις ένα εργαλείο για να γράψει; Θα γράψει το όνομά του. Έτσι είναι και το graffiti, όταν πάρει κάποιος το σπρέι θα γράψει το όνομά του (Κάραλη, 2010). Το άλλο σημείο αφορά τη δήλωση της ύπαρξης. Όπως



αναφέρει και η Καλούρη, η γραφική έκφραση συναντά τις ρίζες της ανθρώπινης ύπαρξης στην επιθυμία για επικοινωνία του ανθρώπου και σαν τέτοια εκφράζεται και στο παιδικό σχέδιο (1999). Παρατηρούμε λοιπόν την επαναληπτική πράξη της ύπαρξης μέσα από τη γραφή και το γραφικό ίχνος, το οποίο επιστρέφει από τη νηπιακή στην εφηβική ηλικία διαμέσου του graffiti επιβεβαιώνοντας αυτό που λέει ο Μουζάκης, ότι το πρώτο εικαστικό στάδιο παραμένει ισόβια στο υποσυνείδητο του ανθρώπου και επανεμφανίζεται με διάφορες μορφές σε όλη τη ζωή του (1984).

4.2. Εικαστικός, συμβολικός και δημόσιος χώρος

Στο πρώτο εικαστικό στάδιο («η κατάκτηση του χώρου») το παιδί δεν μουντζουρώνει μόνο τα χαρτιά που του δίνονται, αλλά πολλές φορές προεκτείνει τα σχέδιά του γύρω-γύρω και ανάλογα με αυτό που εκφράζει επιταχύνει ή επιβραδύνει ή ανακόπτει το ρυθμό του (Μουζάκης, 1984). Τα αρχικά μουντζουρώματα γίνονται συχνά πάνω σε βιβλία ή φύλλα χαρτιού που ο ενήλικος τα χρειάζεται. Το παιδί αισθάνεται την ανάγκη να λερώσει τα σχέδια των ενηλίκων αλλά και του διπλανού του. Αυτή η ενέργεια από το μικρό παιδί αποτελεί τη συμβολική κατάληψη του κόσμου των ενηλίκων που τόσο θαυμάζει (Meredieu, 1991), μια πράξη «αθώου βανδαλισμού».

Τι γίνεται όμως στην περίπτωση του graffiti; Το graffiti αναπτύχθηκε στις δεκαετίες του 1970 και 1980 στη Νέα Υόρκη και συνιστά μια δομημένη μορφή αστικού νεανικού πολιτισμού με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και κανόνες. Εξαπλώθηκε και επεκτάθηκε στην Ευρώπη καθώς και στον υπόλοιπο κόσμο διαφυλάσσοντας τα περισσότερα από τα βασικά αυτά χαρακτηριστικά και κανόνες (Θεοδόσης & Καραθανάσης, 2008). Το 1985, στην ταινία τεκμηρίωσης *Style Wars*, η οποία παρουσίαζε την κοινότητα του graffiti σε έναν αποκαλυπτικό διάλογο μεταξύ μητέρας και του έφηβου γιου της που συμμετέχει στο graffiti αναφέρονται τα εξής: Ο έφηβος writer² (γιός) αναφέρει ότι θέλει η υπογραφή του (tag) να βρίσκεται σε κάθε γραμμή του υπόγειου σιδηροδρόμου ώστε ο κόσμος να τη βλέπει παντού μέσα στην πόλη (All city). Δεν είναι θέμα ακριβώς να ξέρουν ποιος είναι. Είναι θέμα bombing, να ξέρουν ότι μπορεί να το κάνει και κάθε μέρα σχεδόν που μπαίνει στο τρένο να βλέπει τ' όνομά του και να λέει «ήμουν και εγώ εκεί». Στη συνέχεια ωστόσο αναφέρει ότι το κάνει γι' αυτόν και όχι για κάποιον άλλον, δεν τον νοιάζει να το δουν οι άλλοι ή να μπορούν να το διαβάσουν, αλλά να μπορούν αυτός και άλλοι writers να το κάνουν για τους εαυτούς τους (Chalfant & Silver, 1985). Ακόμα, ωστόσο και να απευθύνονται οι writers στους ίδιους, όπως αναφέρει ο Πάγκαλος, δεν παύουν ταυτόχρονα να απευθύνονται και στο κοινό της πόλης. Τα έργα τους δημιουργούνται δημόσια και βρίσκονται σε κοινή θέα (2017).

Σε ένα άλλο σημείο της ταινίας *Style Wars*, η μητέρα αναφέρει ότι ο γιος της έχει κάνει «χάλια» το σπίτι και ότι δεν μπορεί να «κάτσει» χωρίς να κάνει graffiti πάνω σε κάτι, ενώ έχει καταστρέψει το δωμάτιό του και δεν σέβεται τίποτε. Ο έφηβος γιος της απαντά ότι κάνει δοκιμές στο δωμάτιό του, ενώ αντιπαρατίθεται φέρνοντας το παράδειγμα ότι όταν μιλάει στο τηλέφωνο η μητέρα του μουντζουρώνει ένα χαρτί (doodle). Και αυτός το ίδιο κάνει, μουντζουρώνει ένα χαρτί, γράφει τ' όνομά του (Chalfant & Silver, 1985). Πολλές φορές ο άνθρωπος σε στιγμές αμηχανίας, αν τύχει να κρατά μολύβι στα χέρια του και έχει μπροστά του χαρτί, μουντζουρώνει μηχανικά την επιφάνεια ή κάνει διάφορα σχήματα και παραστάσεις αντικειμένων. Άλλες φορές, παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας χαράζουν στο χώμα γραμμές με ξυλάκι. Και όπως αναφέρθηκε ξανά, αυτήν την περίοδο του πρώτου σταδίου του παιδικού σχεδίου, το παιδί δεν μουντζουρώνει μονάχα τα χαρτιά που του δίνονται, αλλά έχει

² Οι καλλιτέχνες του graffiti έχουν την ονομασία writers δηλαδή γράφοντες και κατ' επέκταση γραφείς.



την τάση να καλύψει τα πάντα (Μουζάκης, 1987). *Μήπως αυτήν τη πράξη δεν επαναλαμβάνουν και οι έφηβοι writers;* Ο Έλληνας writer Free αναφέρει ότι οι πρώτες επιρροές του ήταν στα δεκατέσσερα στο σχολείο που εκδηλώθηκαν πάνω στα βιβλία του, κατόπιν στο θρανίο και μετά έξω στην πόλη (Αρβανίτης & Κεσανή, 2015β). Μια συμβολική πράξη κατάληψης του κόσμου-χώρου του ενήλικου. Από τον ατομικό χώρο στο τετράδιο ή στα βιβλία και στα αντικείμενα του ενήλικου, έπειτα στο θρανίο και τους τοίχους του σχολείου, στη συνέχεια στο δημόσιο χώρο, στους τοίχους, στα λεωφορεία, στα βαγόνια του μετρό. Όπως αναφέρει ο Μουτσόπουλος, κάθε ευρωπαϊκή, και όχι μόνο, μητρόπολη εμφανίζει graffiti στα προάστια της, τις βιομηχανικές περιοχές, τις υποβαθμισμένες περιοχές, τις γέφυρες των τρένων κ.ά. (2016). Το graffiti εισχώρησε στην καθημερινότητα και αναδείχθηκε ως άμεσο επικοινωνιακό μέσο στο σύγχρονο κόσμο ενώ κατάφερε να εξαπλωθεί παγκοσμίως με έναν κώδικα που είχε λαϊκή βάση (Πολυχρονάτου, 2007).

Παρατηρούμε συνεπώς μια εξελικτική επαναληπτική πράξη από το μικρό παιδί στον έφηβο, μια πράξη μάλλον με την ίδια ρίζα, η πράξη της κατάληψης του χώρου των ενηλίκων, μια συμβολική πράξη ή ένας «βανδαλισμός με χρώμα» στον κόσμο των ενηλίκων. *Μήπως εδώ βρίσκεται και η ρίζα του βανδαλισμού του graffiti; Μήπως αποτελεί τον απόηχο του σταδίου «της κατάκτησης του χώρου»;* Ένα από τα βασικά ερωτήματα που απασχολούν τους ακαδημαϊκούς των Κοινωνικών και Ποινικών Επιστημών και των εκπροσώπων των ΜΜΕ αλλά και την κοινή γνώμη σχετικά με το graffiti, είναι κατά πόσο προσδιορίζεται ως εγκληματική πράξη ή ως τέχνη (Κωνσταντίνου, 2017). Στο graffiti συναντιούνται ταυτόχρονα δύο συγκρουόμενοι κόσμοι. «Η τέχνη και το έγκλημα, η ανοιχτή πόλη και η επιτηρούμενη κοινωνία, η αισθητική και το ποινικό δίκαιο, ο καλλιτέχνης και ο βάνδαλος» (Σκανδάμης, 2015: 133).

Ο Writer Free αναφέρει χαρακτηριστικά: «Άλλο το βανδαλίζω και άλλο το ζωγραφίζω». Ο ίδιος υποστηρίζει ότι δίνει χρώμα. *Το graffiti καταστρέφει ή κάνει κάτι πιο όμορφο σε σχέση με πριν; Διότι μια άχρωμη επιφάνεια διαφέρει από μια χρωματισμένη, όπως σε έναν παιδικό σταθμό, που δεν το βάζει κανείς άσπρο αλλά του δίνει χρώμα.* Του Free του αρέσει να ζωγραφίζει, να δίνει χρώμα και όταν κάτι του φαίνεται άτονο, θα το τονίσει. Η αντίδραση, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, έρχεται αργότερα διότι οι συμμετέχοντες στο graffiti μιλούν για έναν ακόμη καμβά εκμετάλλευσης που γίνεται καμβάς αντίδρασης στο κατεστημένο (Αρβανίτης & Κεσανή, 2015).

4.3. Ιστορία της τέχνης, graffiti και παιδικό σχέδιο

Στην ιστορία της τέχνης δεν έχουμε αναφορές για το πρώτο στάδιο της παιδικής τέχνης και δεν προσφέρεται για μνημειακή τέχνη εκτός ίσως από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (Μουζάκης, 1987). Η ηδονή της κίνησης σχετίζεται με την ηδονή της γραφής. Είναι η ικανοποίηση του παιδιού να αφήνει ένα ίχνος ή να λερώνει μια επιφάνεια (Meredieu, 1991). Αν παρατηρήσουμε ένα παιδί την ώρα που ζωγραφίζει, είναι εμφανές ότι λειτουργεί όλο του το σώμα και απολαμβάνει αυτή την κινητικότητα. Όλη του η ενεργητικότητα συγκεντρώνεται στις κινήσεις της στιγμής και αισθάνεται μια έντονη ευχαρίστηση όταν χρησιμοποιεί χρωστικές ουσίες που τις απλώνει πάνω σε επιφάνειες. Με αυτές τις πράξεις το παιδί καταφεύγει, χωρίς να το γνωρίζει, στις τεχνικές της ζωγραφικής της κίνησης (Κάνιστρα, 1991). Η ζωγραφική της κίνησης ή αλλιώς ζωγραφική της δράσης αποτελεί μια από τις δύο κύριες τάσεις του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και συγκαταλέγει ζωγράφους όπως ο Jackson Pollock, Franz Kline, Willem De Kooning et al. (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015). Κοινό στοιχείο των αφηρημένων εξπρεσιονιστών αποτελεί μία λαχτάρα για αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί αυτογραφική κίνηση, τη μοναδική, σαν υπογραφή, σταγόνα χρώματος που θα μετέτρεπε τα



προσωπικά αισθήματα και συναισθήματα απευθείας στο υλικό πεδίο του καμβά χωρίς τη παρέμβαση κάποιου παραστατικού περιεχομένου (Foster et al., 2013). Μια ακόμα σύνδεση του πρώτου σταδίου της παιδικής τέχνης με την ιστορία της τέχνης απαρτίζει η κινεζική καλλιγραφία. Παρά την πειθαρχία που χρειάζεται για να κατακτηθεί σαν καλλιτεχνική έκφραση, η καλλιγραφία αποτελεί προέκταση της κίνησης και της χειρονομίας που εν τέλει δίνει την αίσθηση της ρυθμικής κάλυψης του χώρου (Μουζάκης, 1987).

Συναντάμε όμως παρόμοια στοιχεία στο graffiti; Όπως στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, η σύγκρουση με το μουσαμά αποτέλεσε μια αρένα που προσφέρεται για δράση, στο graffiti η δράση μετατοπίζεται σε κάποιον υλικό φορέα στο δημόσιο χώρο, ενώ η προσπάθεια να προβληθεί το «υπάρχω κι εγώ, κοιτάξτε με» αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα σχεδόν σε όλη την αστική εικονογραφία. Η πράξη του graffiti είναι μία καθαρά κινητική εμπειρία και αυτό γίνεται εμφανές διότι οι writers συχνά εκτελούν τα έργα τους υπό το ρυθμό της μουσικής hip hop. Επιπλέον, η φιάλη του σπρέι επιτρέπει την κίνηση των χεριών τους σε όλες τις κατευθύνσεις, σε ποικίλες αποσπασματικές κινήσεις στο πλαίσιο μίας αυτοσχέδιας χορευτικής περιπέτειας. Στο graffiti, ο χώρος διερευνάται ως κίνηση και οπτικό πεδίο καθώς η ενεργητική συμμετοχή του σώματος στην εκτέλεση του έργου αφήνει στον θεατή εντυπώσεις ώστε να βγάλει συμπεράσματα σχετικά με την κίνηση των περιγραμμάτων, των τόξων, των χρωματικών σχημάτων, την επικάλυψη ή τον τεμαχισμό των γραφημάτων (Δρακοπούλου, 2016).

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα του πρώτου σταδίου της παιδικής τέχνης είναι ότι το παιδί κατά την εικαστική του δραστηριότητα λειτουργεί συγχρόνως με όλες τις αισθήσεις του (κάτι που η παιδική τέχνη διατηρεί σε όλα της τα στάδια). Το παιδί δεν ξεχωρίζει τον εαυτό του από αυτό που κάνει, αλλά μάλλον ταυτίζεται μαζί του. Η εικαστική του δραστηριότητα είναι έκφραση της αφής, της όρασης, της ακοής ακόμα και της γεύσης του και ταυτόχρονα των συναισθημάτων που του προκαλεί η σύγκρουσή του με την πραγματικότητα. Βέβαια, οι περισσότερες αισθήσεις του κατανοεί στη πορεία ότι δεν μπορούν να συμβαδίσουν με τη ζωγραφική (Μουζάκης, 1987). *Μήπως, ωστόσο, αργότερα ο έφηβος διαμέσου του graffiti μπορεί να αναβιώσει την εμπειρία της ενεργοποίησης όλων των αισθήσεων;* Στο graffiti, «ανυπόταχτοι» νέοι συγκεντρώνονται, με κανόνες ομερτά, βραδινές ώρες σε κρυφά και σκοτεινά σημεία για να σχεδιάσουν τις εξορμήσεις τους σχολαστικά με κάθε λεπτομέρεια. Υπολογίζουν πώς θα ξεκινήσουν να αφήσουν το στίγμα τους να ταξιδέψει πάνω στα τρένα ώστε να το δουν όσοι περισσότεροι γίνεται. Στίγμα που ενώ είναι εφήμερο το αποθηκεύουν και το διαιωνίζουν με μία φωτογραφία ή ένα βίντεο. Το κριτικάρουν και το συγκρίνουν, ακόμα το βελτιώνουν για μια νέα εξόρμηση που θα σχεδιάσουν με το ίδιο πάθος, ισορροπώντας στη λεπτή γραμμή της τέχνης και της παρανομίας ή της παράνομα εκφρασμένης τέχνης (Αρβανίτης & Κεσανή, 2015α). Ο Αμερικάνος writer Dondi αναφέρει για το graffiti: *«Νομίζω ότι είναι κάτι που δεν μπορείς να ξεχάσεις αφού το βιώσεις. Έχεις ηλεκτροφόρες γραμμές τρένων και τρελούς μπάτσους που σε διώχνουν. Ακόμα και η μυρωδιά όταν πρωτομυρίζεις τα τρένα στο σταθμό διασύνδεσης είναι ωραία μυρωδιά για τον ολόψυχα δοσμένο γκραφίτα. Όταν έρχεσαι μπροστά σε τρένο για πρώτη φορά όλα σου φαίνονται τεράστια! Είναι σαν να είσαι σε σταθμό γιγάντων από μέταλλο. Τα πάντα είναι τόσο σκληρά, ατσάλινα. Είσαι εκεί. Είσαι ένα μικρό ανθρωπάκι μέσα σ' όλο αυτό το μέταλλο, κι είσαι εδώ για να δημιουργήσεις κάτι»* (Chalfant & Silver, 1985). Χρειάζεται να φανταστούμε το graffiti, όπως αναφέρει ο Σταυρίδης, όχι μόνο ως εικόνα αλλά και ως τέλεση, ως performance, η οποία αναπτύσσεται προπαντός στο δημόσιο χώρο (EPT A.E.; Κορωνάκης & Δανέζη, 2020), όπου οι συμμετέχοντες λειτουργούν κάτω από μεγάλη πίεση, σε εγρήγορση, με όλες τις αισθήσεις τους οξυμένες (όραση, αφή, οσμή, μέγεθος, ακοή κ.ά.).



5. Συμπεράσματα

Η εργασία, σε ένα πρώτο στάδιο, αποτελεί μια εισαγωγή στο θέμα της εικαστικής-παιδαγωγικής του graffiti και διερευνά αξίες που σχετίζονται με τη διδακτική της τέχνης. Σε δεύτερο στάδιο, παρουσιάζει τη θεωρία του Μουζάκη διαμέσου της οποίας αναπτύσσεται μια μελέτη συσχέτισης και ένας διάλογος με το παιδικό σχέδιο, την ιστορία της τέχνης και το graffiti με σκοπό τη διεξαγωγή τεκμηριωμένων συμπερασμάτων. Μολονότι έχουν εντοπιστεί από τους γράφοντες διάφορα σημεία συσχέτισης του παιδικού σχεδίου με το graffiti, η παρούσα εργασία αποπειράθηκε να αναλύσει ένα από αυτά και συγκεκριμένα τη συσχέτισή του με το πρώτο στάδιο της παιδικής τέχνης (η κατάκτηση του χώρου), συσχετίζοντάς το με το graffiti και την ιστορία της τέχνης. Κύρια υπόθεση της εργασίας αποτέλεσε ότι στο graffiti συναντάμε πολύτιμα εικαστικά και παιδαγωγικά στοιχεία, τα οποία παραμένουν στο ασυνείδητο του ανθρώπου και ενεργοποιούνται δια μέσου της τέχνης αυτής, συνδέοντας τον συμμετέχοντα βιωματικά με τις πανανθρώπινες εικαστικές ρίζες.

Οστόσο, δεν έχουμε ιδιαίτερα αναφορές στην διδακτική των εικαστικών και στην ιστορία της τέχνης για το graffiti. Η διδακτική ωστόσο και η θεωρία της τέχνης που επιθυμεί να ανταποκριθεί στις προκλήσεις του σύγχρονου κοινωνίας οφείλει να είναι ανοιχτή σε νέες περιοχές έρευνας, στη διερεύνηση εναλλακτικών και εξωθεσμικών θεμάτων όπως μας έχει άλλωστε διδάξει και η ίδια η τέχνη του 20^{ου} αιώνα, με τη στροφή της από τον δυτικό πολιτισμό στον εξωευρωπαϊκό, στην παιδική τέχνη, την τέχνη των ψυχασθενών κ.ά. Η παιδαγωγική του graffiti αποτελεί ένα ανοιχτό θέμα και μια ερευνητική περιοχή ανέγγιχτη στις μέρες μας, τουλάχιστον από την εγχώρια εκπαιδευτική και καλλιτεχνική επιστημονική κοινότητα. Αποτελεί μια εναλλακτική πηγή από την οποία δύναται να αντληθούν νέες οπτικές και ερμηνείες για την ανθρώπινη εικαστική έκφραση, οι οποίες ενδεχομένως θα μπορούσαν να ενταχθούν στη διδακτική των εικαστικών.

Διαμέσου της θεωρίας του Μουζάκη, γίνεται εμφανές και αναδεικνύονται στοιχεία της παιδαγωγικής και εικαστικής αξίας του graffiti. Ενώ μέσα από το graffiti ενισχύεται και τεκμηριώνεται μέρος της θεωρίας του Μουζάκη. Η ανάλυση και συσχέτιση της θεωρίας του Μουζάκη με το graffiti μέσω των τριών αξόνων φέρνει στο φως νέες οπτικές και αναδεικνύει τις εκφραστικές δυνατότητες του graffiti καθιστώντας το ένα κίνημα που κατάφερε να αναβιώσει τις πανανθρώπινες εικαστικές ρίζες. Στην ιστορία της τέχνης, όπως αναφέρθηκε, για το πρώτο στάδιο της παιδικής τέχνης, δεν έχουμε παρόμοια ανθρώπινα παραδείγματα εκτός ίσως από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό.

Μήπως ωστόσο το hip hop graffiti ή New York style graffiti αποτελεί ένα τέτοιο πολιτισμικό σημαντικό παράδειγμα; Ένα χαρακτηριστικό, αν όχι το χαρακτηριστικότερο, κίνημα τέχνης που θα μπορούσε να πάρει την ετικέτα «η κατάληψη του χώρου»; Μήπως θα μπορούσε να ενταχθεί στις πηγές της πανανθρώπινης εικαστικής έκφρασης αλλά και στην ιστορία της τέχνης ως ένας «ιδιότυπος εξπρεσιονισμός»;

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Baudrillard, G. (2004). *Αμερική* (Μτφ. Ν. Χρηστάκης). Αθήνα: Futura.
- Canter, C. (2013). *Graffiti school*. Thames & Hudson.
- Chalfant, H., & Silver, T. (Producers), & Silver, T. (Director). (1985). *Style Wars* [Documentary]. New York: Plexfilm.
- Chapman, L. H. (1993). *Διδακτική της τέχνης* (Μτφ. Α. Λάπουρτας, Γ. Χαραλαμπίδης, Ε. Κυπραίου, & Α. Βαρδάλου). Νεφέλη.
- Foster, H., Rosalind, K., Boys, Y. A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. (2013). *Η τέχνη από το 1900*. (Επιμ. Μ. Μ. Παπανικολάου). Αθήνα: Επίκεντρο.



- Goodnow, J. (1988). *Τα παιδιά σχεδιάζουν* (Μτφ. Κ. Κουλουμπή - Παπαπετροπούλου). Αθήνα: Π. Κουτσουμπός Α.Ε.
- Αραπάκη, Ξ. (2013). *Διδακτική των εικαστικών*. Αθήνα: Ιων.
- Δρακοπούλου, Κ. (2016). *Τέχνη Μη τέχνη. Μερικές σημειώσεις για την λειτουργία του graffiti της υπογραφής στις δυτικές μεγαλουπόλεις*. Στο Θ. Μουτσόπουλος (Επιμ.), *Τέχνη Μη τέχνη*. Πάτρα: Πικραμένος. 82-95.
- Ζάχαρης, Δ. (2001). *Η εξέλιξη της παιδικής ιχνογράφησης*. Ιωάννινα: Ιδιωτική Έκδοση.
- Καρέλλα, Μ. (1991). *Τα παιδιά σχεδιάζουν την οικογένεια*. Αθήνα: Καστούμη.
- Καλούρη, Ρ. Α. (1999). *Αισθητική αγωγή*. Αθήνα: Ελληνικά.
- Κάραλη, Μ. (2010, Οκτώβριος 1). *Αστικός κώδικας: η τέχνη του δρόμου*. Σενάριο Μ. Κάραλη και σκηνοθεσία Μ. Κάραλη & Ν. Πατρελάκης, παραγωγή Doctv specials. Ανακτήθηκε από rb.gy/4ofq22
- Μπέλλας, Θ. (2000). *Το ιχνογράφημα του παιδιού*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Μουζάκης, Τ. (1984). *Πώς και γιατί ζωγραφίζουν τα παιδιά*. Αθήνα: Βιβλία για όλους.
- Μουζάκης, Τ. (1987). *Ειδική διδακτική ζωγραφικής*. Αθήνα: Αυτέκδοση.
- Μουζάκης, Τ. (1995). *Παιδαγωγικές εισηγήσεις εικαστικής ενημέρωσης*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μουτσόπουλος, Θ. (2016). *Τέχνη στο δημόσιο χώρο: Μικρή ανασκόπηση*. Στο Θ. Μουτσόπουλος (Επιμ.), *Τέχνη Μη τέχνη*. Πάτρα: Πικραμένος. 61-81.
- Πάγκαλος, Ο. (2017). *Η συνάρτηση του Writer με την εξουσία. Το γκράφιτι ως τρόπος επικοινωνίας και ως τέχνη στον δημόσιο χώρο* (Διδακτορική διατριβή Α.Π.Θ.). Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΕΚΤ (Κωδ. 42923).
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.
- Σάλλα, Τ. (2008). *Καλλιτεχνική παιδεία και παιδαγωγικά συστήματα*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Σκανδάμης, Μ. (2015). *Γκράφιτι: Εξέλιξη, τέχνη και παρέκκλιση*. Στο *Ηθικοί πανικοί, εξουσία και δικαιώματα*. Αθήνα: Σακκούλας Α.Ε. 123-138
- Στεφανίδης, Μ., & Μουτσόπουλος, Θ. (2017). *Η τέχνη στους δρόμους του κόσμου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τσιάρα, Ο. Κ. (2006). *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τρούλης, Μ. Γ., Κοντοπόδης, & Graeser. (2012). *Το Παιδικό και Εφηβικό Ιχνογράφημα στην Εκπαιδευτική και Ψυχολογική Έρευνα Ιστορία Μεθοδολογικά Ζητήματα και Παραδειγματική Ανάλυση*. Ανακτήθηκε από <https://shorturl.at/Pw98U>
- Τρούλης, Μ. Γ. (1991). *Η αισθητική αγωγή του παιδιού*. Αθήνα: Γρηγόρης.

