



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

GROUND ZERO

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

Μαρίνα Λαγού Α.Μ: 4107Μ009

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Ανδρομάχη Γκαζή, Λέκτορας

Επιτροπή: Φουντουλάκη Έφη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Σκαρπέλος Γιάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Στο Βαγγέλη Γκόκα

Οι τέχνες του μέλλοντος θα είναι αναστατώσεις καταστάσεων ή τίποτα

Guy Debord

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	6
Διάρθρωση της εργασίας	7
Μεθοδολογία	10
Μέρος πρώτο: Από την πράξη στη θεωρία	
Κεφάλαιο 1- Ο ρόλος του χώρου και του τόπου στη σύγχρονη τέχνη	14
Κεφάλαιο 2 - Η προβληματική του δημόσιου χώρου	17
2.1. Ποιος είναι ο δημόσιος χώρος	17
2.2. Ο βιωματικός χώρος	19
2.3. Η Μνημειακή Πόλη - Η πολιτική της εξουσίας στον αστικό σχεδιασμό	20
2.4. Αστικός σχεδιασμός και Ολυμπιακοί Αγώνες	21
2.5. Μνημειακά έργα στο αστικό περιβάλλον	22
2.6. Προσβασιμότητα του δημόσιου χώρου	24
2.7. Δημόσιος ψηφιακός χώρος	25
2.8. Δημόσιος αστικός χώρος και εμπορική εκμετάλλευση - Σε ποιον ανήκει η πόλη	27
2. 9. Latrinalia ή ο ενδιάμεσος δημόσιος χώρος	29
Κεφάλαιο 3 - Δημόσιος χώρος και δημόσια τέχνη	31
3.1. Street art, το super nova της τέχνης	31
3.1.1. Ποια είναι η Street art	31

3.1.2. Επινόηση του 20 ^{ου} αιώνα	31
3.1.3. Η μεταπολεμική ανοικοδόμηση - Kill the Street	34
3.1.4. Μετρό Νέας Υόρκης. Διαδρομή Μπρούκλιν - Μπρονξ	35
3.1.5. Ποιο είναι το έργο στη street art	36
3.1.6. Αθήνα	37
Κεφάλαιο 4 - Λογοκρισία και παρανομία	39
4.1. Art λογοκρισία και art παρανομία	39
4.2. Η φθορά της δημόσιας περιουσίας διώκεται ποινικά	41
4.3. Παράνομη τέχνη;	43
Κεφάλαιο 5 - Το θεωρητικό υπόβαθρο για την επιμέλεια εικαστικών εκθέσεων στο αστικό περιβάλλον και για τις παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο	47
Κεφάλαιο 6 - Η έννοια του μεταμνημειακού	52
Κεφάλαιο 7 - Παραδείγματα συλλογικών εικαστικών δράσεων στο αθηναϊκό αστικό πλαίσιο	55
7.1. Ομάδα ΑΣΤΙΚΟ ΚΕΝΟ	55
7.2. Ομάδα Under Construction	56
7.3. ΟΜΙΟ	57
7.4. Grupo Forja (Ισπανία)	57

Μέρος δεύτερο - Από τη θεωρία στην πράξη

Κεφάλαιο 8 - Ground Zero	60
8.1. Μανιφέστο	60
8.2. Ο τίτλος της έκθεσης	61
8.3. Σκοπός και στόχοι	62
8.3.1. Σκοπός της έκθεσης	62
8.3.2. Στόχοι της έκθεσης	62
8.4. Κοινό στο οποίο απευθύνεται	63
8.5. Χρησιμοποιούμενα μέσα	63
8.6. Διάρκεια	64
8.7. Ιδέα της έκθεσης	64
8.8. Μηνύματα της έκθεσης	64
8.9. Προσδοκίες	65
8.10. Δομή της έκθεσης	65
8.11. Σχεδιασμός της έκθεσης στο χώρο	66
• Άξονας μικρού δακτυλίου: Σήμανση με ειδικές πινακίδες	66
• Άξονας μεγάλου δακτυλίου: Σήμανση με ειδικές πινακίδες	67
• Άξονας δέντρων Λεωφόρου Αλεξάνδρας:	
Μπάμπης Βενετόπουλος	67
• Τοίχοι στην περιοχή Γκάζι: Λέανδρος, Γκραφίτι	68
• Διαφημιστικοί χώροι - Στάσεις Λεωφορείων:	
Διαφημιστικές παρωδίες - Ron English	69

• Περιοχές στις οποίες διαμένουν μετανάστες:	
Συμμετοχικά έργα - Μαρία Πεσλή	70
• Περίπτερα-τουριστικά καταστήματα:	
• Δράση "Greetings from Greece	71
• Κεραμεικός: Στέλιος Φαϊτάκης	71
• Περιοχή Ψυρρή: Ομάδα Αστικό Κενό	72
• Περίπτερα στον άξονα των ενοποιημένων αρχαιολογικών χώρων: Χάρτες	72
• Μετρό: Γιάννης Σαββίδης	73
• Πλατεία Κλαυθμώνος - Πλατεία Κοτζιά - Πλατεία Αμερικής: Οδολόγιο, Θεοδώρα Αλεξανδρή	74
• Περιοχές στις οποίες διαμένουν τσιγγάνοι:	
Μαρία Παπαδημητρίου - Τ.Α.Μ.Α	75
• Ανοιχτά εργαστήρια καλλιτεχνών	75
• Διαδίκτυο: Λίνα Θεοδώρου - fleshpack.	76
• Μη χρησιμοποιούμενα βιομηχανικά Κτίρια της οδού Πειραιώς: OMIO	77
8.12. Παράπλευρες δραστηριότητες - Εκπαιδευτικά προγράμματα	78
8.12.1. Ανοιχτές συνελεύσεις /	
Εργαστήριο συμμετοχικής αρχιτεκτονικής	78
8.12.2. Εργαστήρια βιωματικής	
χαρτογράφησης της πόλης (παιδιά - ενήλικες)	79
8.12.3. Παιχνίδια ρόλων, θεατρικά υποθετικά σενάρια (παιδιά - ενήλικες	79
8.12.4. Εναλλασσόμενες εκθέσεις (παιδιά - ενήλικες)	80
8.12.5. Ψηφιακό εργαστήριο-φτιάχνω στη γειτονιά μου (παιδιά)	
Ψηφιακό βιντεοπαιχνίδι «My hood» «Τα παιδιά της γειτονιάς»	81
8.12.6. Δημιουργικά εργαστήρια γκραφίτι (παιδιά)	82
8.13. Δημοσίευση - Επικοινωνία	82

8.13.1 Δημοσίευση και ανατροφοδότηση	83
8.13.2. Επικοινωνιακή πολιτική και προώθηση της έκθεσης	83
· Από στόμα σε στόμα	83
· Ηλεκτρονικά μέσα / Internet	83
· Έντυπα - Ραδιόφωνο	84
8.13.3. Προβλήματα στην υλοποίηση και την επικοινωνία	84
8.14. Αξιολόγηση	85
8.14.1. Παρατήρηση κοινού	85
8.14.2. Ομάδες συζητήσεων	85
8.14.3. Ταχυδρομική έρευνα	85
8.14.4 Ανατροφοδότηση από ηλεκτρονικά μέσα	86
Συμπεράσματα	87
Βιβλιογραφία	
Παράρτημα	

Εισαγωγή

Βασικό ζητούμενο της εργασίας είναι η οργάνωση μιας έκθεσης στο δημόσιο αστικό περιβάλλον με έντονο το στοιχείο της συμμετοχικότητας των κατοίκων.

Για το σκοπό αυτό κρίθηκε απαραίτητο να γίνει αποσαφήνιση εννοιών όπως αυτές του δημόσιου χώρου, της δημόσιας τέχνης, του πολιτικού και κοινωνικού διαλόγου και της εικαστικής παρέμβασης.

Ο βασικός μου προβληματισμός είχε αφετηρία την δυνατότητα των κατοίκων της πόλης να διαχειριστούν το αστικό περιβάλλον στο οποίο διαβιούν, το οποίο φαίνεται να μην τους είναι φιλικό και οικείο.

Ο προβληματισμός αυτός ήταν η αρχή για μια σειρά ερωτημάτων σχετικά με την ιδιοκτησία του δημόσιου χώρου, την προσβασιμότητά του αλλά και την αξιοποίηση του διαλόγου γι αυτόν.

Σκοπίμως παραβλέφθηκαν ζητήματα αστικού σχεδιασμού και αρχιτεκτονικής των οποίων η επιφανειακή ανάλυση θα μπορούσε να αφήσει περισσότερα ζητήματα ανοιχτά αλλά και να αποπροσανατολίσει από τους βασικούς σκοπούς της μελέτης· την αστική εικονογραφία, τη δημόσια τέχνη και το δημόσιο χώρο.

Ένα από τα κεντρικά σημεία της έρευνας ήταν η αστική εικονογραφία και η street art καθώς θεωρώ ότι είναι ένα καινούριο φαινόμενο στην αστική πραγματικότητα το οποίο πραγματεύεται την έννοια της εφήμερης μνήμης της πόλης και αποτελεί μια δυναμική παρουσία εικαστικής παρέμβασης στο αστικό πλαίσιο. Η μελέτη της αστικής εικονογραφίας και της street art με οδήγησε στη σύλληψη της έννοιας του «μεταμνημειακού». Ο όρος αυτός που προτείνεται επιχειρεί να περιγράψει το σύνολο των εικαστικών παρεμβάσεων στην πόλη οι οποίες έχουν σκοπό τη διατήρηση της μικρομνήμης της πόλης και αναφέρεται κυρίως στις παρεμβάσεις της street art και του graffiti.

Ο θεωρητικός προβληματισμός για τα παραπάνω ζητήματα διαμόρφωσε και το σχεδιασμό της προτεινόμενης έκθεσης «Ground Zero». Τα εκθέματα, οι δράσεις, οι παρεμβάσεις και οι παράλληλες δραστηριότητες οργανώθηκαν με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο αναλύεται στο πρώτο μέρος της εργασίας. Όσον αφορά το εικαστικό κομμάτι επιλέχθηκαν καλλιτέχνες και έργα (τα περισσότερα από τα οποία υπάρχουν) τα οποία είναι σύμφωνα με την προβληματική του

δημόσιου χώρου. Στο κομμάτι των παρεμβάσεων στην πόλη επιλέχθηκαν ομάδες οι οποίες δραστηριοποιούνται στο αθηναϊκό αστικό πλαίσιο. Οι δράσεις θα σχεδιαστούν ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις και το κοινό το οποίο συμμετέχει. Το κομμάτι των παράλληλων και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων σχεδιάστηκε από την αρχή με βάση τους αρχικούς θεωρητικούς προβληματισμούς και έγινε προσπάθεια να επιλεχθούν τέτοιες δραστηριότητες οι οποίες να ενθαρρύνουν τη συμμετοχικότητα και τον προβληματισμό σε ζητήματα κοινωνικού διαλόγου.

Η έκθεση δεν προτείνει λύσεις σε όλα αυτά τα θεωρητικά ζητήματα αλλά προσπαθεί να ανιχνεύσει πρακτικά και πειραματικά τους τρόπους με τους οποίους θα ήταν δυνατόν να διερευνηθεί ο δημόσιος χώρος και η ενεργός συμμετοχή στην αστική καθημερινότητα.

Τα προβλήματα που προκύπτουν από τον θεωρητικό προβληματισμό αλλά και από τον σχεδιασμό και την οργάνωση του πρότζεκτ είναι διάφορα. Μια έκθεση δεν μπορεί να παρακάμψει παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με τη δράση και τη συμμετοχικότητα στην αστική ζωή ούτε και να δημιουργήσει ξαφνικά όλες τις απαραίτητες προϋποθέσεις για το διάλογο σχετικά με το δημόσιο χώρο.

Με την αισιοδοξία του πειραματισμού το πρότζεκτ φιλοδοξεί να είναι ένας τρόπος να επανεκκινηθεί η αμφιβολία για το κατά πόσον η καθημερινότητα είναι στατική και να αποκαλύψει τη δυνατότητα ανατροπής της.

Διάρθρωση της εργασίας

Η μελέτη χωρίζεται σε δύο μεγάλα μέρη. Το πρώτο μέρος ονομάζεται «Από την πράξη στη θεωρία». Στο μέρος αυτό επιχειρείται η διερεύνηση εννοιών και θεωρητικών τάσεων σχετικών με την έννοια του δημόσιου χώρου και της αστικής εικονογραφίας και παράλληλα προτείνεται και αναλύεται η έννοια του «μεταμνημειακού». Το δεύτερο μέρος ονομάζεται «Από τη θεωρία στην πράξη». Στο μέρος αυτό και αναπτύσσεται η ιδέα της δημιουργίας της έκθεσης "Ground Zero".

Ζητήματα και λέξεις κλειδιά της μελέτης είναι ο δημόσιος χώρος, η δημόσια τέχνη, η αστική εικονογραφία, η συμμετοχικότητα και η εμπλοκή των κατοίκων της πόλης σε εφήμερες δράσεις της καθημερινότητας.

Πιο αναλυτικά, παρουσιάζεται καταρχήν συνοπτικά η αλλαγή η οποία πραγματοποιήθηκε μετά τις δεκαετίες 1960 και 1970 ως προς την αντίληψη του χώρου και του τόπου, αλλά και ως προς τα χρησιμοποιούμενα εικαστικά μέσα (κεφάλαιο 1). Στη συνέχεια κρίθηκε απαραίτητη η θεωρητική διερεύνηση της έννοιας της δημόσιας σφαίρας και των χαρακτηριστικών της, του δημόσιου χώρου και των στοιχείων που τον διακρίνουν από τον ανοιχτό χώρο της πόλης (κεφάλαιο 2.1.), καθώς και η αναφορά στο βιωματικό χώρο και την έννοια του τόπου (κεφάλαιο 2.2.). Εφόσον η έκθεση θα πραγματοποιηθεί στο αστικό περιβάλλον ήταν αναγκαίο να αναφερθεί η έννοια της Μνημειακής Πόλης (κεφάλαιο 2.3.), αλλά και να γίνει μια μικρή αναφορά σε ένα φαινόμενο το οποίο φαίνεται να επηρεάζει και να διαμορφώνει ιδιαίτερα το αστικό τοπίο και τη σχέση του με τους κατοίκους της πόλης, αυτό της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, αναφορά όχι τυχαία μετά την πρόσφατη εμπειρία της Αθήνας (κεφάλαιο 2.4.). Κατόπιν, γίνεται αναφορά στη λογική της τοποθέτησης μνημειακών έργων στο αστικό περιβάλλον και αναπτύσσεται ο προβληματισμός σχετικά με την ουσία της δημόσιας τέχνης (κεφάλαιο 2.5.). Ο δημόσιος χώρος νοείται ως τέτοιος όταν υπάρχει ενεργός συμμετοχή και έκφραση απόψεων, στοιχεία σύμφυτα της έννοιας, για το λόγο αυτό γίνεται αναφορά στην ουσιαστική προσβασιμότητα των ατόμων στο δημόσιο χώρο (κεφάλαιο 2.6.). Η

επιλογή της αναφοράς του προβληματισμού σχετικά με τον ψηφιακό χώρο θεωρήθηκε επίσης απαραίτητη, αφού αυτός αποτελεί τμήμα του δημόσιου χώρου ο οποίος αν και δεν υφίσταται στο ρεαλιστικό αστικό πλαίσιο αποτελεί εντούτοις κομμάτι της αστικής δημόσιας σφαίρας (κεφάλαιο 2.7.). Στοιχείο προβληματικό για την ελεύθερη πρόσβαση στο δημόσιο χώρο, αλλά και ιδιωτικής εκμετάλλευσης της έννοιας του δημόσιου όσο και καταναλωτικής προπαγάνδας θεωρήθηκε η διαφήμιση στο πλαίσιο της πόλης και για το λόγο αυτό αναφέρεται ο προβληματισμός για το ζήτημα (κεφάλαιο 2.8.). Σύνοψη αναφορά γίνεται ακόμη στον «ενδιάμεσο» δημόσιο χώρο των δημόσιων τουαλετών και των αναγραφόμενων σε αυτές (Latrinalia) (κεφάλαιο 2.9.).

Ιδιαίτερη σημασία στη μελέτη καταλαμβάνει η ιδιότυπη αστική εικονογραφία που αναπτύσσεται στην πόλη με τη μορφή της street art, αλλά και με μορφή συνθημάτων και πολιτικών πόστερ. Για την κατανόηση του καινοφανούς φαινομένου της street art και του graffiti γίνεται εκτενής αναφορά στην ιστορία του και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε (κεφάλαιο 3).

Στο πλαίσιο της ελευθερίας στην πρόσβαση του δημόσιου χώρου γίνεται αναφορά στη λογοκρισία της τέχνης, αλλά και στο καθεστώς παρανομίας μέσα στο οποίο δημιουργούνται τα περισσότερα έργα της street art. (κεφάλαιο 4.) Για να γίνει δυνατό να συνδεθεί η θεωρία με την πράξη θεωρήθηκε αναγκαίο να ερευνηθεί το θεωρητικό υπόβαθρο για την επιμέλεια εκθέσεων στο δημόσιο και το αστικό περιβάλλον (κεφάλαιο 5.). Στη συνέχεια, προτείνεται ένας καινούριος θεωρητικό όρος, ο όρος του μεταμνημειακού, ο οποίος αναφέρεται κυρίως στα έργα της αστικής εικονογραφίας και τη διαχείριση μέσω αυτού του είδους της τέχνης της εφήμερης μνήμης, της μικρομνήμης της πόλης (κεφάλαιο 6). Έπειτα και για την καλύτερη υποστήριξη του θέματος να αναφερθούν ενδεικτικά ομάδες οι οποίες παρεμβαίνουν εικαστικά στο αστικό πλαίσιο της Αθήνας (κεφάλαιο 7.).

Στο δεύτερο μέρος αναλύονται τα ζητήματα τα οποία αφορούν το σχεδιασμό και την υλοποίηση της έκθεσης/πρότζεκτ Ground Zero (κεφάλαιο 8). Για την

πραγματοποίηση της έκθεσης ελήφθησαν υπόψη όλα τα θεωρητικά ζητήματα τα οποία αναφέρθηκαν. Αφού συντάχθηκε μανιφέστο σχετικά με την έκθεση (κεφάλαιο 8.1), για την πραγματοποίησή της κρίθηκε απαραίτητο να αναφερθούν: Ο τρόπος επιλογής του τίτλου (κεφάλαιο 8.2.), ο σκοπός και η στόχοι της έκθεσης (κεφάλαια 8.3.1. και 8.3.2.), το κοινό στο οποίο απευθύνεται (κεφάλαιο 8.4), τα χρησιμοποιούμενα εικαστικά και άλλα μέσα σε συνάρτηση με τους τιθέμενους στόχους (κεφάλαιο 8.5.), η διάρκεια της έκθεσης (κεφάλαιο 8.6), η ιδέα της (κεφάλαιο 8.7.), τα μηνύματα που επιχειρεί να μεταφέρει (κεφάλαιο 8.8.), οι προσδοκίες που έχει (κεφάλαιο 8.9.). Στη συνέχεια αναφέρεται η δομή της (κεφάλαιο 8.10.) και ο σχεδιασμός της στο χώρο (κεφάλαιο 8.11.), οι παράπλευρες και εκπαιδευτικές δραστηριότητες τις οποίες προτείνει (κεφάλαιο 8.12.), η δημοσίευση και επικοινωνία της έκθεσης (κεφάλαιο 8.13.) και τέλος οι μέθοδοι αξιολόγησης οι οποίες θα χρησιμοποιηθούν (κεφάλαιο 8.14.)

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα πορίσματα και τα συμπεράσματα από το όλο εγχείρημα.

Μεθοδολογία

Για να μπορέσει να ολοκληρωθεί το εγχείρημα της έκθεσης χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο του Lord για την δημιουργία εκθέσεων ως επικοινωνία νοημάτων¹. Σκοπός, λοιπόν, της έκθεσης είναι να μεταφερθούν ιδέες, συμπεριφορές και προβληματισμοί με έντονο το στοιχείο της συμμετοχής και της ανακάλυψης από τη μεριά του κοινού έτσι ώστε να μπορέσει να δημιουργηθεί κοινωνικός και πολιτικός διάλογος. Για το σκοπό αυτό ήταν σημαντικό να αποκρυσταλλωθεί το είδος των μηνυμάτων τα οποία επιθυμούμε να μεταδοθούν σε άμεση συνάρτηση με το κοινό στο οποίο απευθύνεται η έκθεση με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει η καταλληλότερη επιλογή των καλλιτεχνών, των εικαστικών μέσων και των λοιπών δραστηριοτήτων που θα βοηθήσουν προς την κατεύθυνση αυτή². Έτσι, οργανώθηκε προσεκτικά το σχέδιο των δράσεων με εικαστικές και άλλες επιλογές στο πρόγραμμα της έκθεσης ώστε το κοινό να μπορέσει να βιώσει, να

¹ Lord, 2002, 15

² ό.π., 19

κατανοήσει και να συμμετάσχει στη δράση. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στη δυνατότητα διάδρασης και συμμετοχής και βιωματικότητας της έκθεσης³.

Για να μπορέσει να γίνει πραγματοποιήσιμο το μοντέλο αυτό χρησιμοποιήθηκε προσωπική έρευνα εκθέσεων με παρόμοιους προβληματισμούς και ιδιαίτερος αναστοχασμός μεγάλων διεθνών εκθέσεων, όπως η Documenta⁴ του Kassel ή το Münster Skulptur Projekte⁵. Προσωπική παρατήρηση και έρευνα έγινε και σε μεγάλες διοργανώσεις στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, οι οποίες ασχολήθηκαν περισσότερο ή λιγότερο με το ζήτημα του δημόσιου χώρου και της δημόσιας σφαίρας (π.χ. Outlook, Μπιενάλε της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, Art Athina, Athens by Art, Anathena). Κατά τη διάρκεια της έρευνας έγιναν επισκέψεις στο μεγαλύτερο μέρος του εκθεσιακού προγράμματος της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης σε σχετικές εκθέσεις σε χώρους μουσείων, αιθουσών τέχνης, ανεξάρτητους χώρους, πολυχώρους αλλά και σε εκθέσεις στο δημόσιο χώρο, ενώ έγινε επίσης έρευνα σε διαδικτυακά έργα. Έτσι, καλύφθηκε κατά το δυνατόν η σύγχρονη προς την έρευνα εικαστική παραγωγή στην Αθήνα. Η έρευνα στο πεδίο σε συνδυασμό με συζητήσεις και συναντήσεις με εικαστικούς καλλιτέχνες και καλλιτεχνικές ομάδες οδήγησε στην επιλογή των κατάλληλων έργων για την προτεινόμενη έκθεση. Ακόμη, λήφθηκαν υπόψη συνέδρια και συζητήσεις⁶ πάνω στο ζήτημα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά και προσωπικές απόψεις από εμπειρίες δράσεων των ομάδων οι οποίες δραστηριοποιούνται στο αθηναϊκό αστικό πλαίσιο.

Η προσωπική εμπειρία πάνω στο ζήτημα της ζωής στην πόλη, η παρατήρηση των συνθηκών ζωής των κατοίκων, τις συνθήκες διαβίωσης των μεταναστών και άλλων ευπαθών ομάδων, η επικοινωνία μαζί τους και ο στοχασμός πάνω στο θέμα της εξεύρεσης ενός τρόπου άρθρωσης λόγου ήταν βασικός οδηγός στη

³ ό.π., 19

⁴ <http://www.documenta12.de/>

⁵ <http://www.skulptur-projekte.de/>

⁶ Συμπόσιο της AICA «Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος», συζήτηση στο πλαίσιο της Μπιενάλε της Αθήνας «Προσευχή για μια παθητική αντίσταση, Ημερίδα Μουσείου Μπιενάκη «Ε(κ)σωτερικότητες. Τέχνη, πολιτική και κοινωνία σε εποχή κρίσης».

μέθοδο η οποία ακολουθήθηκε στο σχεδιασμό της έκθεσης και των δράσεων. Χρησιμοποιήθηκε και ένα δεύτερο μοντέλο για το σχεδιασμό της έκθεσης βασισμένο σε προσωπικά πορίσματα που προέκυψαν από τη διαδικασία της έρευνας το οποίο βασίστηκε στο μοντέλο των Falk & Dierking σχετικά με τη διαδραστική εμπειρία στο μουσείο, σύμφωνα με το οποίο αυτή προκύπτει μετά από συνδυασμό του προσωπικού συγκείμενου (της ιδιαιτερότητας κοινού), του κοινωνικού συγκείμενου (του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου) και του υλικού συγκείμενου (του ιδιαίτερου περιβάλλοντος στο οποίο λαμβάνει χώρα η έκθεση)⁷. Ουσιαστικά η αξιολόγηση κοινού στη συγκεκριμένη έκθεση η οποία απευθύνεται σε όλους τους κατοίκους της πόλης θα ισοδυναμούσε με κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ανάλυση. Ως μέθοδοι αξιολόγησης χρησιμοποιούνται τα ερωτηματολόγια, η παρατήρηση κοινού, οι συνεντεύξεις, οι συζητήσεις και η ταχυδρομική έρευνα και ανατροφοδότηση, καθώς και οι συζητήσεις σε μικρές ομάδες⁸.

⁷ Falk & Dierking, 1992, 2-5

⁸ Οικονόμου, 2003, 110-114

Μέρος πρώτο - Από την πράξη στη θεωρία

Κεφάλαιο 1. Ο ρόλος του χώρου και του τόπου στη σύγχρονη τέχνη

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στον τρόπο θεώρησης του χώρου στον οποίο δημιουργείται ή επιτελείται το έργο τέχνης και της σχέσης του με αυτόν

Στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, στο πέρασμα δηλαδή από την μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, άλλαξαν δραστικά οι πρακτικές της τέχνης. Έως τότε η ζωγραφική ή η γλυπτική απεικόνιση ήταν ουσιαστικά η μόνη εκφραστική δυνατότητα των εικαστικών καλλιτεχνών. Το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι αξίες της ευημερίας και της ασφάλειας που έφερε στο προσκήνιο επηρεάζουν τις εξελίξεις στον εικαστικό τομέα, αργότερα δε, κάτω από την επίδραση του φεμινιστικού κινήματος, του κινήματος των ανθρώπινων δικαιωμάτων, αλλά και της πρόκλησης της εμπορευματοποίησης και της υπερκατανάλωσης, αρχίζει να αποκρυσταλλώνεται -στην δεκαετία του 1960- μια τάση αμφισβήτησης των ισχυρών και καθιερωμένων ιδρυμάτων της τέχνης καθώς και των ειδημόνων της τέχνης⁹.

Μετατοπίζεται ο ρόλος του καλλιτέχνη, τα μέσα με τα οποία δημιουργεί, όπως και οι μέθοδοί του. Ο τόπος αρχίζει και γίνεται θεμελιακής σημασίας για τη δημιουργία του έργου, το οποίο δεν είναι τελικά ένα αντικείμενο αλλά περισσότερο οργάνωση και σχεδιασμός συμβάντων. Η εστίαση στον τόπο έχει αποκτήσει πλέον κυρίαρχη σημασία στην παραγωγή, στην πρόσληψη και στην έκθεση της τέχνης¹⁰.

Αυτό δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η μόνη τέχνη η οποία (πρέπει να) παράγεται είναι τέχνη συνυφασμένη με το χώρο ή τέχνη τοπιοκεντρική. Στη σύγχρονη εποχή οι καλλιτέχνες βιώνουν απόλυτη ελευθερία

⁹ Σταυρακάκης-Σταφυλάκης, 2008, 14

¹⁰ Κούρος 2007, 14-15

στον τομέα των εκφραστικών μέσων. Δεν υποχρεούνται να έχουν κάποιο κοινό στίλ ή να ακολουθούν επιλογές ιστορικά και καλλιτεχνικά ορθές, όπως συνέβαινε στην εποχή του μοντερνισμού¹¹. Παρόλα αυτά, όλο και εντονότερα γίνεται αισθητή η στροφή στο χώρο και τις ιδιαιτερότητες τις οποίες έχει η τέχνη αυτού του είδους.

Η αλλαγή την οποία υπέστη η τέχνη στα πεδία των μέσων, της μεθοδολογίας και του ίδιου του τρόπου πραγμάτευσης του χώρου ήταν παραπάνω από δραστική. Η στροφή της τέχνης και της καλλιτεχνικής εν γένει δραστηριότητας στον κοινωνικό χώρο με τις προθέσεις της συμμετοχής και της παρέμβασης προσανατολίζει το ενδιαφέρον της σύγχρονης τέχνης στη λεγόμενη τέχνη του πεδίου (site specific).

Η παραγωγή αντικειμένων και η αυτοαναφορική προσωπική σχέση του καλλιτέχνη με αυτά, χωρίς την επαφή με το κοινωνικό περιβάλλον τίθεται υπό κριτική θεώρηση σε μια εποχή η οποία τείνει να συσχετίζει και να εντάσσει οποιαδήποτε δράση στο συγκεκριμένο της (context). Έτσι, ο καλλιτέχνης από τη στιγμή που θεωρείται άμεσα συνδεδεμένος με τον κοινωνικό ιστό και το πολιτικό πλαίσιο αρθρώνει μέσω της καλλιτεχνικής του δημιουργίας και πολιτικό λόγο.

Γενικότερα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η καλλιτεχνική δράση εστιάζεται σε εφήμερες δράσεις και εικαστικές περφόρμανς οι οποίες είτε διατηρούν μεγάλη σχέση και εξάρτηση με τον χώρο στον οποίο συμβαίνουν είτε προσπαθούν να αποϋλοποιήσουν το αντικείμενο της τέχνης με τη στροφή στη γλώσσα και τη σημειολογία¹². Οι εικαστικές αναζητήσεις στρέφονται σε δράσεις και διαδικασίες με αναφορές στον τόπο, καταγράφουν, τεκμηριώνουν και οικειοποιούνται τα σύμβολα της μαζικής κουλτούρας για να την αμφισβητήσουν και, τελικά, επιθυμούν να διαμορφώσουν πρακτικές οι οποίες αφορούν το πολιτικό πεδίο¹³.

¹¹ Τσιγκόγλου, 2005, 12

¹² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί είναι η εννοιολογική τέχνη

¹³ Σταυρακάκης-Σταφυλάκης, 2008, 14

Η μεγάλη αλλαγή, όμως, με την οποία αναθεωρήθηκε ο ρόλος των μεγάλων πρωτοποριών της τέχνης συνέβη στη δεκαετία του 1990, εποχή κατά την οποία αναδιαμορφώθηκαν οι μεγάλες διεθνείς εκθέσεις τέχνης. Η καινούρια παράμετρος η οποία εισέρχεται τώρα στο τοπίο της τέχνης είναι η παρουσία και η αναζήτηση ενός καινούριου, παγκόσμιου πλέον κοινού. Η τέχνη δεν προσφέρεται από τους καλλιτέχνες στο κοινό προς κατανάλωση, αλλά συνδημιουργείται με αυτό και μπορεί να δεχθεί ποικιλότητες και διεπιστημονικές προσεγγίσεις πέρα από αυτή της αισθητικής.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η έννοια του χώρου, του δημόσιου χώρου, των ιδιοτήτων και δυνατοτήτων του γίνονται κεντρικά ζητήματα στοχασμού, όπως και η θέση του καλλιτέχνη όχι πλέον ως παραγωγού αλλά ως οργανωτή του λόγου (discourse) για το δημόσιο χώρο.

Ήδη εδώ και αρκετές δεκαετίες η τέχνη βγήκε εκτός καθιερωμένων και παραδοσιακών χώρων (μουσεία, αίθουσες τέχνης, ιδρύματα) στο φυσικό χώρο. Μετά τα επιτεύγματα της land art, της arte povera, της performance art, αλλά και νωρίτερα με τη συμβολή των δράσεων του dada και του fluxus, έγινε κοινή συνείδηση πως η τέχνη θα μπορούσε να υπάρξει και να δημιουργηθεί σε συνάρτηση με το εξωτερικό και φυσικό περιβάλλον.

Κάθε έργο τέχνης το οποίο έχει υλική υπόσταση καταλαμβάνει και τμήμα του φυσικού χώρου. Ο καλλιτεχνικός χώρος του έργου τέχνης ήταν μέχρι πρότινος διαφορετικός του ρεαλιστικού χώρου τον οποίο κατείχε. Με τις αλλαγές στην τέχνη που προαναφέρθηκαν ο καλλιτεχνικός χώρος και ο ρεαλιστικός χώρος ταυτίστηκαν και τα έργα άρχισαν να μην διαθέτουν αυτόνομο χώρο, αλλά να χρησιμοποιούν τον ήδη περιβάλλοντα πραγματικό για να υπάρξουν.

Θα μπορούσε, όμως, ένα τέτοιο έργο, το οποίο απλά καταλαμβάνει φυσικό χώρο, συμβαίνει δηλαδή στον ίδιο τον υπαίθριο χώρο να θεωρηθεί έργο δημόσιας τέχνης; Είναι ο δημόσιος χώρος απλά ο υπαίθριος χώρος; Αυτά τα ερωτήματα αποτελούν το θέμα του κεφαλαίου που ακολουθεί.

Κεφάλαιο 2. Η προβληματική του δημόσιου χώρου

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται τις έννοιες του δημόσιου χώρου, του βιωματικού χώρου, τις σχέσεις εξουσίας οι οποίες δημιουργούνται στο αστικό πλαίσιο και ο σκοπός της ύπαρξης μνημειακών έργων στο αστικό πλαίσιο. Αναφέρεται η προβληματική της προσβασιμότητας και της ιδιοκτησίας του δημόσιου χώρου και ανιχνεύεται η έννοια του δημόσιου στον ψηφιακό χώρο.

2.1. Ποιος είναι ο δημόσιος χώρος

Η χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «δημόσιο» αποπροσανατολίζει στην περίπτωση της έννοιας του χώρου από τη στιγμή που χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει και άλλες έννοιες με διαφορετική σημασία (π.χ. δημόσιος οργανισμός, δημόσιο αγαθό). Ο όρος δεν είναι αυτονόητος. Θα αναζητηθεί η ορθή ερμηνεία της έννοιας του δημόσιου χώρου και θα γίνει προσπάθεια να εντοπιστούν οι παράμετροι οι οποίες διαφοροποιούν το δημόσιο χώρο ώστε να προκύψει η δημόσια σφαίρα.

Δημόσιος είναι καταρχήν ο χώρος ο οποίος δεν είναι ιδιωτικός και ως εκ τούτου ανήκει στο σύνολο των κατοίκων ενός τόπου (εν προκειμένω μιας πόλης). Ο χώρος αυτός δεν μπορεί να είναι χώρος εμπορικής εκμετάλλευσης ή κατοίκησης από την μεριά των πολιτών, δεν ανήκει σε κανέναν και υπό την έννοια αυτή ανήκει σε όλους υπό την προϋπόθεση της διατήρησης και του σεβασμού του καθώς και υπόκειται σε σχετική νομολογία του κράτους.

Στο επίπεδο της καθημερινής κοινωνικής συναλλαγής, επομένως, δημόσιοι χώροι σε μια πόλη θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι υπαίθριοι χώροι, δηλαδή τα πάρκα, οι πλατείες, οι δρόμοι και όλοι στην ουσία οι υπαίθριοι χώροι οι οποίοι μπορούν να χρησιμοποιούνται και να «ανήκουν» σε όλους χωρίς εξαιρέσεις. Δημόσιος χώρος θεωρείται από την κοινή γνώμη και ο χώρος των Μ.Μ.Ε., θεωρείται δηλαδή ότι ανήκει και αυτός στη δημόσια σφαίρα.

Είναι σημαντικό να θέσουμε κάποια κριτήρια διαφορετικά από τις ιδιότητες της κοινής χρήσης και του υπαίθριου για να μπορέσουμε να ορίσουμε το δημόσιο χώρο.

Κατά τη θεωρητικό Rosalyn Deutsche, η οποία έχει ασχοληθεί εκτενώς με το ζήτημα (απόψεις της οποίας εξακολουθούν να είναι υπό συζήτηση και συλλογισμό), ο δημόσιος χώρος στην ουσία είναι μια έννοια πιο αφηρημένη από τον υπαρκτό ανοιχτό χώρο της πόλης, όπως τα πάρκα, οι πλατείες και οι δρόμοι. Οι χώροι οι οποίοι προαναφέρθηκαν θα μπορούσαν να είναι δημόσιοι χώροι, αλλά δεν είναι αυτονόητο και αυταπόδεικτο ότι είναι. Η έννοια συνδέεται με αυτή της δημόσιας σφαίρας και δεν μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε το δημόσιο χώρο με εμπειρικό τρόπο, δηλαδή με το διαχωρισμό κοινόχρηστου-ιδιωτικού ή υπαίθριου χώρου-εσωτερικού/κλειστού χώρου¹⁴.

Δημόσιος δεν είναι ο υπαίθριος χώρος ή ο χώρος καθημερινού συγχρωτισμού πολλών ανθρώπων. Το δημόσιο είναι το αποτέλεσμα μιας (πολιτικής) σύγκρουσης και διαμάχης, όταν δηλαδή υπάρχει ένα πλαίσιο πολιτικού ανταγωνισμού¹⁵. Στην έννοια του δημόσιου περιλαμβάνεται η διάδραση και η αλληλεπίδραση διάφορων αντιλήψεων και απόψεων οι οποίες έρχονται σε σύγκρουση. Το πολιτικό είναι ένα από τα θεμελιώδη διαφοροποιητικά στοιχεία στην αντίληψη της δημόσιας σφαίρας. Επομένως, από τη στιγμή κατά την οποία τα Μ.Μ.Ε. αποτελούν ένα πεδίο χωρίς τη δυνατότητα παρέμβασης και πρόσβασης χάνουν, κατά τον Marchart, το δημόσιο χαρακτήρα τους¹⁶. Εν τέλει Η σύγκρουση θέσεων είναι αυτή η οποία δίνει στο δημόσιο το χαρακτήρα του και την ίδια του την ουσία.

Εφόσον η έννοια του δημόσιου χώρου είναι αρκετά προβληματική και ανοιχτή σε διάφορες ερμηνείες θα χρησιμοποιηθεί ο προσδιορισμός της έννοιας του δημόσιου χώρου σε σχέση με την έννοια της δημόσιας σφαίρας, όπως αυτή

¹⁴ Deutsche, 1998, 4

¹⁵ Marchart στο Σταυρακάκης-Σταφυλάκης, 2008, 103

¹⁶ ό.π., 103

αναπτύσσεται από τον Jürgen Habermas. Η δημόσια σφαίρα είναι αυτός ο χώρος στον οποίο οι πολίτες έχουν τη δυνατότητα να εκφράζουν τις απόψεις τους χωρίς ενδοιασμούς σχετικά με όλα τα κοινωνικά και πολιτικά θέματα που τους απασχολούν και όπου τελικά τα άτομα μπορούν να διαμορφώνουν ένα πολιτικό σώμα¹⁷.

Την ιδέα του Habermas παραλαμβάνει η Deutsche η οποία την εισάγει στην θεωρία της τέχνης αναφέροντας ότι η δημόσια τέχνη δεν είναι άλλη από την τέχνη η οποία αρθρώνει πολιτικό λόγο και δημιουργεί νέα αστικά περιβάλλοντα, στην ουσία δηλαδή δημόσια είναι η τέχνη η οποία δημιουργεί πολιτικό χώρο¹⁸. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, δεν είναι καθόλου απαραίτητο για μια έκθεση δημόσιας τέχνης να πραγματοποιηθεί σε ανοιχτό χώρο ή εκτός ιδρυμάτων· το μόνο το οποίο είναι απαραίτητο για να οριστεί η τέχνη ως δημόσια είναι να δημιουργεί τέτοιες προϋποθέσεις ώστε να αναδεικνύεται το πολιτικό στοιχείο, δηλαδή να δημιουργεί μια πολιτική σύγκρουση¹⁹.

2.2. Ο βιωματικός χώρος

Ο χώρος ως αυτόνομη και μεμονωμένη έννοια αποκομμένη από τους ανθρώπους που τον κατοικούν ουσιαστικά δεν υπάρχει. Ακόμα και στη γεωγραφική του διάσταση, μελετάται πάντα σε συνάρτηση με αυτούς που τον κατοικούν. Ο χώρος έχει μια ισχυρή βιωματική διάσταση και ερμηνεύεται με βάση αυτήν. Οι μνήμες, οι εμπειρίες, οι αφηγήσεις είναι όλα αυτά τα στοιχεία τα οποία προσδίδουν στο χώρο την ταυτότητά του, συχνά διαφορετική για τον καθένα²⁰. Η χρήση της έννοιας του τόπου είναι ορθότερη σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση αφού ο τόπος είναι ένα κομμάτι του ζωντανού κόσμου²¹.

Ο βιωματικός χώρος, ο τόπος και γενικότερα οι τόποι είναι ένα στοιχείο εξαιρετικά ενδιαφέρον στον τομέα των εικαστικών εκθέσεων. Όλο και

¹⁷ Habermas, 1964, 102

¹⁸ Deutsche, 1998, 3

¹⁹ ό.π., 5

²⁰ Σταυρίδης, 1990, 102

²¹ Ch. Norberg-Schulz στο Σταυρίδης 1990, 103

περισσότερο παρατηρείται σε μεγάλες διοργανώσεις τέχνης να δημιουργούνται τόποι μέσα σε τόπους, να αναζητούνται οι τρόποι που γίνεται αντιληπτός και σηματοδοτείται ο χώρος²². Ο βιωμένος χώρος είναι αυτός που αφήνει ίχνη, αποτελέσματα δηλαδή μιας κοινωνικής εμπειρίας²³.

Η αντίληψη της πόλης είναι εξαιρετικά διαφοροποιημένη από άτομο σε άτομο. Η πραγματική βιωμένη πόλη δεν είναι οι δρόμοι, η αρχιτεκτονική ή ο αστικός σχεδιασμός, αλλά αυτό το οποίο υπάρχει στον ενδιάμεσο χώρο της προσωπικής βιογραφίας και του φυσικού κόσμου²⁴.

Η πόλη είναι ο βιωμένος χώρος, είναι αυτό το οποίο δεν θα μπορέσει ποτέ να αποτυπώσει ένας συμβατικός χάρτης ο οποίος είναι συμβατικός και εξορθολογισμένος. Η πόλη είναι το ζωντανό αστικό σώμα το οποίο αποτελείται από τον πολιτισμό, τη γλώσσα, τις εμπειρίες και τις επιθυμίες των κατοίκων της²⁵.

2.3. Η Μνημειακή Πόλη - Η πολιτική της εξουσίας στον αστικό σχεδιασμό

Μνημειακή πόλη ονομάζεται το κίνημα του αστικού σχεδιασμού το οποίο εμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα και είχε ως σκοπό τη ριζική ανοικοδόμηση του κέντρου κάποιων ευρωπαϊκών πόλεων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το Παρίσι και η Βιέννη, ουσιαστικά όμως το κίνημα διαδόθηκε τον 20^ό αιώνα με το σχεδιασμό των κτιρίων σε συχνά μετααποικιακά έθνη όπως η Ινδία, η Αυστραλία, οι Η.Π.Α., αλλά και η ΕΣΣΔ και η ναζιστική Γερμανία²⁶.

²² Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των τριών διεθνών διοργανώσεων τέχνης οι οποίες συνέπεσαν το 2007· η Μπιενάλε της Βενετίας, η Documenta του Kassel και το Münster Skulptur Projekte. Και στις τρεις εκθέσεις τα θέματα του χώρου και της οργάνωσης της δημόσιας σφαίρας ήταν από τα βασικά ιδεολογικά ζητήματα που υπήρχαν «πίσω» από το εκθεσιακό πρόγραμμα.

²³ Σταυρίδης 1990, 112

²⁴ Stevenson, 2007, 178

²⁵ Chambers, 1992, 189

²⁶ Hall, 1992 στο Stevenson 2007, 123

Οι σχέσεις εξουσίας αποτυπώνονται στην πόλη με εμφανές αποτέλεσμα την κατασκευή ισχυρών συμβόλων ανωτερότητας στη μορφή των μνημείων και των δρόμων²⁷.

Ταυτόχρονα, ο χωρισμός των σύγχρονων πόλεων σε ζώνες ευημερίας ανάλογα με την οικονομική ευμάρεια των κατοίκων είναι ιδιαίτερα εμφανής. Ανεπτυγμένα και πολυτελή προάστια εναλλάσσονται με εγκαταλελειμμένες γειτονίες η οποίες βιώνουν την παρακμή και την εξαθλίωση²⁸. Οι δημόσιοι χώροι είναι μόνο κατ' όνομα δημόσιοι, αφού ουσιαστικά υπάρχει πλήθος πολιτών το οι οποίοι αποκλείονται από τη χρήση τους.

Ο Georges Perec μιλώντας για το ζήτημα του χώρου αναφέρει την ύπαρξη πλήθους μικρών χώρων και απορρίπτει την έννοια της λέξης χώρος ως κάτι γενικό και αφηρημένο. Αναφέρει για τις σύγχρονες πόλεις: «Το μη κατοικήσιμο: η αρχιτεκτονική της απαξίωσης και της επίδειξης, η ματαιόδοξη μετριότητα των πύργων και των ουρανοξυστών, χιλιάδες κλουβιά σωριασμένα το' να πάνω στ' άλλο, η αγελαία αλαζονεία των πολυτελών συγκροτημάτων(...) το μη κατοικήσιμο: το στενεμένο, το πνιχτό, το μίζερο, το μαζεμένο, το μικρό, το ίσα-ίσα(...) το μη κατοικήσιμο: σκουπιδότοποι, παραγκουπόλεις²⁹».

2.4. Αστικός σχεδιασμός και Ολυμπιακοί Αγώνες

Η ανάθεση της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων σε μία πόλη θεωρείται από την πλειονότητα των ανθρώπων ορόσημο στην ιστορία της. Εκτός από το κύρος το οποίο αποκτά μια πόλη μετά από αυτό τίθεται και ένα μεγάλο ζήτημα οικονομικών και πολιτικών συμφερόντων με τα δημιουργούμενα έργα.

Η Βαρκελώνη είναι μια πόλη η οποία -κατά κοινή ομολογία- έκανε την καλύτερη διαχείριση οικονομικών πόρων για τα ολυμπιακά έργα, αλλά και αναδιαμόρφωσε

²⁷ Ιδιαίτερη περίπτωση είναι οι μεγάλες λεωφόροι του Παρισιού, οι οποίες είχαν σκοπό να αποτρέψουν στους επίδοξους επαναστάτες τη δημιουργία οδοφραγμάτων, αλλά έγιναν λεωφόροι παρελάσεων. Βλ. σχετικό χωρίο στη Stevenson 2007, 125

²⁸ Stevenson, 2007, 82

²⁹ Perec, 2000, (1974), 125

τον εαυτό της σε σημείο ώστε να είναι δύσκολα αναγνωρίσιμη μετά το πέρας των αγώνων. Με σκοπό την κόσμηση και τη βελτίωση της εικόνας της πόλης για τους επερχόμενους αγώνες κυριολεκτικά γκρέμισε ολόκληρες γειτονιές για να δημιουργήσει μεγάλους δρόμους πρόσφορους για περιπάτους (ramblas) αλλά και εμπορική εκμετάλλευση. Το γεγονός δεν θα ήταν άξιο λόγου εάν δεν επρόκειτο για φτωχογειτονιές στις οποίες κατοικούσαν μαροκινοί μετανάστες.

Η Αθήνα, ανάμεσα σε άλλα ευτράπελα, βρήκε την ευκαιρία να εισαγάγει την ηλεκτρονική παρακολούθηση, η οποία έκτοτε παρέμεινε, αλλά και να αυξήσει την αστυνόμευση, γεγονός που ίσως κάποιες φορές θυμίζει πόλη υπό στρατιωτική κατοχή.

2.5. Μνημειακά έργα στο αστικό περιβάλλον

Αναλύοντας ετυμολογικά τη λέξη μνημείο κατανοούμε πως είναι ό, τι μας βοηθά να θυμόμαστε, να ενδυναμώνουμε τη μνήμη μας.

Αυτό έχει κεφαλαιώδη σημασία στα σύγχρονα κράτη τα οποία προσπαθούν να διατηρήσουν (και σε κάποιες περιπτώσεις να δημιουργήσουν) εθνική συνείδηση και ταυτότητα πράγμα το οποίο γίνεται εμφανές στον τρόπο που επιλέγονται τα μνημεία που τοποθετούνται στις πόλεις.

Διαβάζουμε στην ιστοσελίδα της Ελληνικής Εταιρείας Δικαίου Αρχαιοτήτων: «Ως "μνημεία" νοούνται τα πολιτιστικά αγαθά που αποτελούν υλικές μαρτυρίες και ανήκουν στην πολιτιστική κληρονομιά της Χώρας και των οποίων επιβάλλεται η ειδικότερη προστασία³⁰».

Αξίζει να θυμηθούμε ορισμένα από τα σύγχρονα μνημεία της Αθήνας τα οποία εξυπηρέτησαν πολιτικούς σκοπούς, και δεν αποτελούν έργα δημόσιας τέχνης

³⁰ 10/7/2008<http://www.law-archaeology.gr/index.asp?C=12>

αποκλειστικά και μόνο επειδή τοποθετούνται στο εξωτερικό αστικό περιβάλλον: ο Δρομέας, το άγαλμα της εθνικής συμφιλίωσης, το μνημείο των πεσόντων αεροπόρων. (εικ. 1-3)

Ο λόγος για τον οποίο υποστηρίζεται αυτό είναι πως δεν αρθρώνουν κοινωνικό και πολιτικό λόγο, ούτε και εντάσσονται στο πεδίο της «σύγκρουσης» κατά τον Rancière³¹. Τα έργα αυτά είναι το αποτέλεσμα της προσπάθειας κόσμησης της πόλης, ο τρόπος θέασής τους είναι ακριβώς ο ίδιος με τον τρόπος θέασης και πρόσληψης της τέχνης σε έναν χώρο ιδρύματος τέχνης.

Τα μνημεία τα οποία τοποθετούνται σε μια πόλη έχουν συγκεκριμένη πολιτική και κοινωνική σημασία. Γίνονται καθημερινές παγιωμένες εικόνες, σύμβολα και σημεία αναφοράς για όλους τους ανθρώπους οι οποίοι κατοικούν την πόλη. Επηρεάζουν την πολιτική στάση των πολιτών και δημιουργούν την επιλεκτική συλλογική μνήμη ενός λαού. Συμπυκνώνουν τη λογική της εξουσίας για την ιστορία και την ιστορική μνήμη. Τα παραδείγματα που μπορούμε να δώσουμε είναι πάρα πολλά ανάλογα με την κάθε χώρα και τα μνημεία της σε συνάρτηση με το καθεστώς και την ιστορική συγκυρία. Θα σταθούμε σε δύο παραδείγματα αναφορικά με την πόλη της Αθήνας.

Αρχικά θα αναφερθούμε στην περίοδο μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, κατά τη βασιλεία του Όθωνα (1833-1863) κατά την οποία υλοποιείται Πρόκειται για ένα πρόγραμμα εκκαθάρισης και απομάκρυνσης των μεσαιωνικών και μεταγενεστέρων κτιρίων στην Ακρόπολη . Το συγκεκριμένο σχέδιο αντανάκλα τις κλασικιστικές αντιλήψεις για την αποκατάσταση των αρχαίων μνημείων, που επικρατούσαν τότε στην Ευρώπη³² και κάνει κατανοητή τη λογική της διαμόρφωσης της ιστορικής μνήμης με την απομάκρυνση ανώφελων ή περιττών στοιχείων από τη μνημειακή πραγματικότητα της πόλης.

³¹ Rancière στο Σταυρακάκης-Σταφυλάκης 2008, 93

³² Έτσι απομακρύνθηκαν κατάλοιπα του μεσαιωνικού παλατιού από τα Προπύλαια και το μικρό τζαμί από το εσωτερικό του Παρθενώνα αλλά και έγιναν και άλλες εκκαθαριστικού τύπου «ανασκαφές» της επιφάνειας του βράχου, Πηγή: Υπηρεσία Συντήρησης Μνημείων Ακρόπολης, ΥΠ.ΠΟ <http://www.ysma.gr/Gri/epemvaseis/epemvaseis.asp#1>

Η δεύτερη περίπτωση διαλογής χρησίμων-ιστορικά αναγκαίων μνημείων σε βάρος άλλων «δευτερευόντων» μνημείων αντανακλάται στην πρόταση για τον αποχαρκτηρισμό του κτιρίου Κουρεμένου (ενός από τα ελάχιστα εναπομείναντα art deco κτήρια στην Αθήνα) και την κατεδάφισή του προς όφελος της ελεύθερης θέας από το νέο μουσείο της Ακρόπολης³³. (εικ.4)

Αν και το δεύτερο σχέδιο δεν ευοδώθηκε, το παράδειγμα του δίνει το στίγμα της πολιτικής σχετικά με τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και της πολιτικής την οποία ασκεί μια χώρα σε σχέση με τα μνημεία της.

Συνάγεται από τα παραδείγματα ότι η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι μια έννοια σχετική, η οποία μπορεί να έχει διάφορες ερμηνείες ανάλογα με το όφελος το οποίο μπορεί να έχει στη συνολικότερη πολιτική ενός κράτους κάθε εποχή. Εν τέλει η πολιτιστική κληρονομιά ενός κράτους δεν διατηρείται αλλά διαμορφώνεται με τη διατήρηση ή την κατεδάφιση, με την επικοινωνιακή προώθηση ή την αποσιώπηση.

2.6. Προσβασιμότητα του δημόσιου χώρου

Όπως προαναφέρθηκε, δημόσιος είναι ο χώρος ο οποίος αποτελεί πεδίο σύγκρουσης. Σε πρακτικό και καθημερινό, όμως, επίπεδο η χρήση του δημόσιου χώρου με αυτή του την ιδιότητα γίνεται εξαιρετικά δύσκολη.

Γενικότερα το να πιστεύεται ότι ένας εκθεσιακός χώρος ανήκει στη δημόσια σφαίρα μόνο λόγω του ότι είναι προσβάσιμος στο κοινό αποτελεί μια αυταπάτη, αφού η καθολική δυνητική πρόσβαση είναι μόνο ένα ελάχιστο κριτήριο για να θεωρηθεί κάτι δημόσιο. Η προσβασιμότητα από μόνη της δεν μετατρέπει ένα χώρο σε δημόσιο. Το γεγονός ότι κάποιος μπορεί να γίνει δεκτός σε έναν εκθεσιακό χώρο δεν έχει καθόλου ως αποτέλεσμα ότι θα δημιουργηθεί η απαιτούμενη σύγκρουση σε πολιτικό επίπεδο ώστε να προκύψει δημόσια σφαίρα³⁴.

³³ Σχετικές πληροφορίες στο blog για τη διάσωση του κτιρίου <http://areopagitou17.blogspot.com/>

³⁴ Marchart στο Σταυρακάκης-Σταφυλάκης 2008, 254

Για να μιλήσουμε με τους όρους των μελετητών της δημόσιας σφαίρας Laclau και Muffe, η δημόσια σφαίρα αναδύεται όταν υπάρχει ανταγωνισμός, όταν δηλαδή ξεσπάσει μια συζήτηση-σύγκρουση μεταξύ αυτών που βρίσκονται τριγύρω³⁵.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το γενικότερο διακύβευμα στις εκθέσεις παντός είδους είναι η μη παθητική θέαση, αλλά η κατά το δυνατόν βιωματική συμμετοχή των επισκεπτών για να μπορέσει να προκύψει ένα αποτέλεσμα στο οποίο θα έχει συμμετάσχει και στην ουσία συνδημιουργήσει το κοινό.

Ο δημόσιος χώρος στο αστικό περιβάλλον είναι επί της ουσίας αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης από την πλευρά του κράτους και πεδίο εφαρμογής εμπορικών πολεοδομικών πρακτικών. Δεν θα αναφερθούμε στο ζήτημα της διατήρησης των ανοιχτών υπαίθριων χώρων προς όφελος της ποιότητας ζωής των κατοίκων μιας πόλης, γεγονός το οποίο, αν και φλέγον, θα μας αποπροσανατόλιζε από το πλαίσιο του ζητήματος του δημόσιου χώρου ως πολιτικού χώρου.

2.7.Δημόσιος ψηφιακός χώρος

Ο δημόσιος χώρος δεν είναι κατ' ανάγκην πραγματικός, ρεαλιστικός χώρος. Αυτό το οποίο τον χαρακτηρίζει είναι η αλληλεπίδραση, η προβολή και η σύγκρουση διαφορετικών απόψεων.

Έγινε προηγουμένως αναφορά στα Μ.Μ.Ε. και κυρίως στην τηλεόραση η οποία θεωρείται από αρκετούς κομμάτι της δημόσιας σφαίρας. Αν σκεφτούμε πως το απαιτούμενο χαρακτηριστικό της δημόσιας σφαίρας είναι ο διάλογος, τότε καταλαβαίνουμε ότι η τηλεόραση δεν θα μπορούσε να ενταχθεί σε αυτήν γιατί της λείπει το στοιχείο της αλληλεπίδρασης. Η τηλεόραση έχει μεν πομπό και δέκτη, ο δέκτης λαμβάνει τα μηνύματα του πομπού, αλλά δεν υπάρχει ανατροφοδότηση.

³⁵ ό.π. 2008, 254

Η τηλεόραση, όμως, δεν είναι πλέον το μοναδικό ή και ισχυρότερο μέσο. Τα αμφίδρομα μέσα επικοινωνίας στο Internet και τα social media (facebook, tweeter, myspace, κ.λπ.) διεκδικούν τη δική τους θέση στο δημόσιο χώρο. Τα μέσα αυτά διαθέτουν απολύτως τα χαρακτηριστικά που έχει κάτι το δημόσιο. Είναι *αμφίδρομα* και ως εκ τούτου δημιουργούν απολύτως κλίμα διαλόγου, *δεν είναι ελεγχόμενα* και τα άτομα έχουν τη δυνατότητα να λειτουργούν και με ψευδή ταυτότητα, κάτι το οποίο προσφέρει μεγαλύτερη ελευθερία στην προσωπική έκφραση, είναι *πολυσυλλεκτικά* και εκφράζονται μέσα από αυτά όλες οι απόψεις που υφίστανται, είναι *προσιτά* και *εύκολα* στη *χρήση* κάτι που τα καθιστά ακόμα πιο *δημοκρατικά*, ο χρήστης έχει τη δυνατότητα άμεσης αντιπαράθεσης και ουσιαστικής ελεύθερης έκφρασης. Ο κάθε ένας έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί ως μονάδα ή ως μέλος ομάδας, χωρίς να είναι απαραίτητο να αποκρύψει τα πραγματικά του πιστεύω. Η αμεσότητα, η ευκολία, η ταχύτητα στη διάδοση της πληροφορίας (ουσιαστικά σαν να μεταδίδεται από στόμα σε στόμα ταυτόχρονα σε χιλιάδες ανθρώπους) είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά των social media τα οποία τα καθιστούν χρήσιμα και για όποια επικοινωνιακή προσπάθεια δράσης στο χώρο της δημόσιας σφαίρας.

Αξίζει να αναφερθούμε έστω και σύντομα στην διαδραστική τέχνη του διαδικτύου³⁶. Τα έργα, αποϋλοποιημένα και χωρίς υπόσταση στον πραγματικό χώρο εντούτοις βρίσκονται στο χώρο του διαδικτύου, αλληλεπιδρούν με το χρήστη-κοινό, δημιουργούν βιωματικές εμπειρίες και εναλλακτικά περιβάλλοντα, νοηματοδοτούν τον κυβερνοχώρο και διεκδικούν το δικό τους χώρο στη δημόσια τέχνη. Είναι λανθασμένο να θεωρηθεί ο ψηφιακός χώρος μη χώρος. Πέρα από το δημόσιο χαρακτήρα του, που προαναφέρθηκε, εξακολουθεί να κυριαρχείται από την ίδια τη λογική του χώρου ως δομής. Οι συνομιλίες γίνονται σε δωμάτια (chat rooms), οι χρήστες μεταφέρονται σε δικτυακούς τόπους, αλληλεπιδρούν με άλλους χρήστες, γίνονται εμπορικές και οικονομικές συναλλαγές,

³⁶ Χαρακτηριστικά παραδείγματα Interactive computer art βρίσκονται στο site yugop.com

δημιουργούνται ψηφιακές πόλεις με ψηφιακούς κατοίκους (avatar) και, βέβαια, σε όλο το διαδίκτυο κυριαρχεί η εικόνα³⁷.

2.8. Δημόσιος αστικός χώρος και εμπορική εκμετάλλευση - Σε ποιον ανήκει η πόλη;

Η αυθόρμητη απάντηση «η πόλη ανήκει στους πολίτες της» μοιάζει ουσιαστικά εκτός πραγματικότητας στα σύγχρονα αστικά κέντρα. Η πόλη ανήκει αφηρημένα σε όλους, αλλά όχι στον καθένα χωριστά. Η πόλη δεν ανέχεται τις προσωπικές παρεμβάσεις και επεμβάσεις των κατοίκων της. Ο μόνος νόμιμος τρόπος παρέμβασης φαίνεται να είναι η ενοικίαση το δημόσιου χώρου για διαφημιστική προβολή και προώθηση παντός είδους προς κατανάλωση.

Οι περισσότεροι κάτοικοι των πόλεων τείνουν να αποδέχονται τη διαφημιστική ρύπανση στους δρόμους και τους τοίχους της πόλης, ως αναπόφευκτη· αντιθέτως, μορφές τέχνης όπως τα γκραφίτι εκλαμβάνονται ως βανδαλισμός. Πού έγκειται η διαφοροποίηση της στάσης τους για δύο πρακτικές που εφαρμόζονται στο δημόσιο χώρο χωρίς την έγκρισή τους;

Ο John Burger αναφέρει: «(...) έχει κανείς την εντύπωση πως οι διαφημιστικές εικόνες μας προσπερνούν συνεχώς σαν τρένα εξπρές στη διαδρομή τους προς κάποιο μακρινό σταθμό. Είμαστε στατικοί, είναι δυναμικές. (η διαφήμιση) Είναι στενά συσχετισμένη με ορισμένες ιδέες για την ελευθερία: ελευθερία εκλογής για τον αγοραστή, επιχειρηματική ελευθερία για το βιομήχανο. Τα μεγάλα πανώ και τα διαφημιστικά νέον των πόλεων του καπιταλισμού είναι το άμεσα ορατό σημείο του «Ελεύθερου Κόσμου³⁸». Ο δημόσιος χώρος γίνεται το προνομιακό πεδίο εφαρμογής των ιδεών του καπιταλισμού με την ελάχιστη αντίδραση των κατοίκων, των ιδιοκτητών της πόλης δηλαδή, και η χρήση των δημόσιων χώρων περιορίζεται στην ασυγκράτητη προβολή των καταναλωτικών επιλογών.

³⁷ Stevenson, 2007, 200-201

³⁸ Burger 1986 (1972), 130-131

Σε αυτό το ήδη βεβαρημένο πεδίο έρχονται να προστεθούν οι χιλιάδες πολιτικές αφίσες και τα προεκλογικά συνθήματα που καταλήγουν να φέρουν τον απεγνωσμένο πολίτη αντιμέτωπο με μια σειρά από φριχτά διλήμματα: ποιο αυτοκίνητο θα διαλέξει; σε ποιο κέντρο διασκέδασης θα πάει; ποιον θα ψηφίσει; Το αίτημα της διεκδίκησης της πόλης από τους κατοίκους της θαμπώνει και γίνεται απόμακρο, ο απεγνωσμένος πολίτης γίνεται *ενεργός* καταναλωτής και *σκεπτόμενος* ψηφοφόρος που σταματά να απαιτεί, αλλά πάντα διατηρεί το αναφαίρετο του δικαίωμα να επιλέγει· συνήθως ανάμεσα σε δύο προϊόντα.

Οι διαφημιστικές εταιρείες έχοντας πλέον επίγνωση της δύναμης της διαφήμισης εξαργυρώνουν το δημόσιο χώρο (ως διαφημιστικό χώρο) σε χρυσό με αποτέλεσμα αυτός να συρρικνώνεται επικίνδυνα και να υπάρχουν σοβαρές ποινικές κυρώσεις σε όποιον προσπαθεί παράνομα (χωρίς δηλαδή οικονομικό αντίτιμο) να τον οικειοποιηθεί.

Οι τοίχοι γίνονται αυτόβουλα απόλυτη ιδιοκτησία της διαφήμισης και της προπαγάνδας ενός τρόπου ζωής που βασίζεται στη συσσώρευση αγαθών. Πλέον δεν προβάλλονται τόσο τα προϊόντα προς κατανάλωση όσο οι εικόνες ικανοποιημένων καταναλωτών και ανεκπλήρωτων ονείρων³⁹.

Οι διαφημιστικές εταιρείες καταλαμβάνουν καθημερινά κάθε ελεύθερο εκατοστό της πόλης και στήνουν τη σημαία τους πάνω στους σωρούς των σκουπιδιών της αφθονίας. Μοιάζει, λοιπόν, πολύ λογικό να κυνηγούν τους παράνομους καλλιτέχνες. Πρόκειται για αυτές μια μάχη ζωής και θανάτου, στην οποία μάλιστα και οι δύο πλευρές οικειοποιούνται τις τακτικές των αντιπάλων τους.

Οι επαγγελματίες του μάρκετινγκ επινόησαν έναν καινούριο τρόπο για να προσεγγίσουν καινούριες ομάδες-στόχους (target group). Είναι το λεγόμενο guerilla marketing, το οποίο μιμείται την τεχνική των καλλιτεχνών του δρόμου και έχει άμεσα αποτελέσματα σε άτομα μικρής ηλικίας, τις οποίες δύσκολα

³⁹ Ανδριωτάκης 2005, 47

προσέγγιζε το συμβατικό μάρκετινγκ. Τα λογότυπα των εταιρειών πάνε στους τοίχους με τη μορφή στένσιλ και αυτοκόλλητων, αλλά και με όποιον άλλο ευφάνταστο τρόπο μπορούν να σκεφτούν⁴⁰. (εικ.5)

Οι καλλιτέχνες και οι ακτιβιστές στη συνέχεια ανταπαντούν με αντάρτικο στο αντάρτικο ή το συμβατικό μάρκετινγκ. Χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της διαφήμισης, αλλά και την εικονογραφία της, την αντιστρέφουν και τη μετατρέπουν σε διαφημιστική παρωδία. (εικ.6)

Αντιμέτωποι οι πολίτες καθημερινά με τον βιασμό της συνείδησης και της αισθητικής τους από το βομβαρδισμό τους με διαφημιστικές εικόνες, υπό τις ευλογίες ενός κράτους, το οποίο συμπεριφέρεται σαν ιδιωτική εταιρεία με μόνο σκοπό το κέρδος, στερούνται βασικές και αυτονόητες ελευθερίες. Η μια επιλογή τους είναι να συνταχθούν με μια σειρά καθημερινών κανόνων και περιορισμών και η άλλη είναι η απόλυτη αδιαφορία και αναισθητοποίηση. Απέναντι σε αυτές τις αδιέξοδες αντιδράσεις στέκεται μια άλλη, περισσότερο ενεργητική: η προσπάθεια οικειοποίησης και επαναδιαπραγμάτευσης του δημόσιου χώρου έστω και με τη βίαιη διεκδίκησή του. Ακόμα κι αν αυτό ονομάζεται βανδαλισμός.

2. 9. Latrinalia ή ο ενδιάμεσος δημόσιος χώρος

«Latrinalia» ονομάζονται τα συνθήματα στις δημόσιες τουαλέτες. Ο χώρος αυτός, αν και δημόσιος, διατηρεί έντονη ιδιωτικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένας ενδιάμεσος δημόσιος χώρος. Η ανάγνωση των αναγραφόμενων συνθημάτων ή γκραφίτι είναι φευγαλέα και αντίστοιχα γρήγορος είναι ο τρόπος με τον οποίο αναγράφονται. Οι επιφάνειες μπορεί να διανθίζονται με μηνύματα πολιτικού, αθλητικού, σεξουαλικού περιεχομένου ακόμα και ποιήματα(!). Λόγω της μειωμένης επικινδυνότητας του χώρου μεγαλύτερο φάσμα ανθρώπων μπορεί να αφήσει εκεί το μήνυμά του, οι οποίοι υπό άλλες συνθήκες δεν θα το

⁴⁰ Ενδεικτικά αναφέρω τις διαφημίσεις της IBM για ηλεκτρονικούς υπολογιστές και της Sony για το καινούριο μοντέλο playstation με αυτοκόλλητα και άλλες τεχνικές street art.

έκαναν λόγω φόβου ή συστολής. Οι δημόσιες τουαλέτες λειτουργούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως τα social media τύπου Facebook και Tweeter.

Έξω από αυτό τον ενδιάμεσο χώρο, στον πραγματικό χώρο της πόλης έκανε την εμφάνισή του ένα καινούριο και ριζοσπαστικό είδος τέχνης, η street art η οποία χρησιμοποίησε σαν καμβά τους ίδιους τους τοίχους της πόλης.

Κεφάλαιο 3. Δημόσιος χώρος και δημόσια τέχνη

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται η ιστορία της street art και ανιχνεύονται οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε. Ακόμη τίθενται προβληματισμοί γύρω από την υπόσταση των έργων αυτών καθώς και περιγράφεται η κατάσταση της street art στην πόλη της Αθήνας.

3.1. Street art, το super nova της τέχνης

3.1.1. Ποια είναι η Street art

Ο όρος street art αναφέρεται σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης η οποία μπορεί να αναπτυχθεί και να εφαρμοστεί στο δημόσιο και αστικό περιβάλλον. Ασφαλώς δεν περιλαμβάνει δημόσια μνημεία ή κατά παραγγελία έργα τέχνης με σκοπό τηνκόσμηση μιας πόλης. Η έννοια περισσότερο επικεντρώνεται στην εικονογραφία της street art που εκφράζεται με graffiti, stencil, αυτοκόλλητα και αφίσες. (επεξήγηση όρων στο παράρτημα)

3.1.2. Επινόηση του 20^{ου} αιώνα;

Με τις λέξεις graffiti και graffito χαρακτηρίστηκαν στα τέλη του 18^{ου}- αρχές 19^{ου} αιώνα μια σειρά από μικρά σχέδια, λέξεις, αλλά και ολόκληρα ποιήματα, τα οποία βρέθηκαν στους τοίχους δημόσιων κτηρίων της αρχαίας Πομπηίας⁴¹.

Θα μπορούσαμε, όμως, να τοποθετήσουμε την αρχή του γκραφίτι και του στένσιλ γκραφίτι στους προϊστορικούς χρόνους. Τα σχέδια στα σπήλαια, όπως οι περισσότεροι ειδικοί υποστηρίζουν, είχαν θρησκευτικό και τελετουργικό χαρακτήρα, επομένως δεν μπορούμε να τα εντάξουμε στο πλαίσιο μιας εικονογραφίας η οποία ήταν αποτέλεσμα της ανάγκης για ελεύθερη έκφραση ή επικοινωνία με τα υπόλοιπα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας.

⁴¹ Lewisohn 2008, 26

Ίσως αποτελεί εξαίρεση το μοτίβο του αποτυπώματος της παλάμης, με τεχνική που θυμίζει ιδιαίτερα το στένσιλ, το γνωστό μοτίβο των «κόκκινων χεριών» (27.000 π.Χ.). Πάνω στους βράχους προϊστορικών σπηλαίων⁴² που θα μπορούσε να είναι ένα είδος προσωπικού αποτυπώματος και στίγματος των εκεί κατοίκων. (εικ.7)

Είχαν ίσως το ίδιο κίνητρο και την ίδια ανάγκη με αυτή που κάνει τα παιδιά να γράφουν ή χαράσσουν το όνομά τους στα θρανία, τους ερωτευμένους τα αρχικά τους (μέσα σε καρδιά με βέλος) πάνω σε κορμούς δέντρων, τον Λόρδο Βύρωνα το δικό του όνομα στο ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο· να πουν ότι υπάρχουν, ότι ήταν και αυτοί εκεί.

Πολλά αντίστοιχα παραδείγματα γκραφίτι έχουμε και κατά τη διάρκεια των αρχαίων χρόνων με πιο χαρακτηριστικά αυτό της Αρχαίας Εφέσου, το οποίο πιστεύεται ότι επρόκειτο για διαφήμιση οίκου ανοχής, το γκραφίτι του Αλεξαμένη κατά τους πρώτους μετά Χριστόν αιώνες, στο οποίο απεικονίζεται σατιρικά (και κατ' άλλους βλάσφημα) να δοξάζεται ως θεός ένα πλάσμα επάνω σε σταυρό με ανθρώπινο σώμα και κεφαλή γαιδάρου⁴³.

Στην αρχαία Ελλάδα η επικοινωνία των μηνυμάτων δεν γίνεται στους δημόσιους τοίχους αλλά με τη χάραξη μηνυμάτων σε κεραμικές κούπες που ανταλλάσσονταν στους δημόσιους χώρους⁴⁴.

Τα γκραφίτι της Πομπηίας έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο φορμαλιστικά όσο και θεωρητικά. Χωρίς να είναι ιερογλυφικά, να είναι δηλαδή ένα ιδεόγραμμα το οποίο αντιστοιχεί σε μια λέξη, ήταν υβριδικές μορφές ανάμεσα σε λέξη και εικόνα. Οι λέξεις ή τα ονόματα μεταμορφώνονταν σταδιακά σε κάποια εικόνα όχι

⁴²Η αναφορά γίνεται στις τοιχογραφίες του σπηλαίου Cosquer της Γαλλίας
<http://www.culture.gouv.fr/culture/archeosm/en/fr-cosqu5.htm>

⁴³ Το εν λόγω βρίσκεται στο Museo Palatino της Ρώμης

⁴⁴ Lewisohn 2008, 26

απαραίτητα σχετική με το νόημα της λέξης⁴⁵. Από την άποψη αυτή μοιάζουν ιδιαίτερα με τα γκραφίτι της Νέας Υόρκης των δεκαετιών ογδόντα και ενενήντα .

Τα γκραφίτι της Πομπηίας αναγράφονταν σε τοίχους της πόλης, δηλαδή στο δημόσιο χώρο, ο οποίος δεν ήταν διακύβευμα κανενός, αλλά πραγματικά ανήκε σε αυτό που ορίζει η ίδια η λέξη· σε όλους, και όλοι μπορούσαν να επικοινωνούν μηνύματα στους δημόσιους τοίχους.

Τα γκραφίτι στους τοίχους δημόσιων κτηρίων κατά τη ρωμαϊκή περίοδο ήταν ένας τρόπος ελεύθερης έκφρασης ενάντια στο κατεστημένο και μάλιστα οι δράστες είχαν ιδιαίτερα σκληρή μεταχείριση.

Στην περίοδο του Μεσαίωνα τα γκραφίτι συνέχισαν να υπάρχουν και να κριτκάρουν κοινωνία και πολιτεία ή να είναι αγνή καλλιτεχνική έκφραση χωρίς να προκαλούν την εχθρότητα της κοινής γνώμης, κάτι που άλλαξε κατά τη βικτωριανή περίοδο στην Αγγλία λόγω της έντονης αντιπαράθεσης εργατικής τάξης και ελίτ, με την τελευταία να θέτει τον εαυτό της θεματοφύλακα της πραγματικής τέχνης και καλλιτεχνικής έκφρασης⁴⁶.

Με αυτή την ιστορική αναδρομή δεν αποδεικνύεται κάποια συνέχεια στο φαινόμενο της αστικής εικονογραφίας, όμως μπορούμε να κατανοήσουμε κάποιες πολύ βασικές έννοιες στην αστική εικονογραφία όπως την αντίληψη για το δημόσιο χώρο και την ιδιοκτησία του, αλλά και τους πιο εσωτερικούς λόγους που μπορεί να ωθήσουν κάποιον να εγγράψει λέξεις ή φράσεις με σκοπό είτε να επικοινωνήσει με τους υπόλοιπους είτε να δηλώσει την παρουσία του και το πιστεύω του στην πόλη που ζει.

Το σύγχρονο γκραφίτι, αλλά και όλη η σύγχρονη αστική εικονογραφία, πρέπει να ειδωθεί και να κατανοηθεί στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο,

⁴⁵ Για παράδειγμα ένα όνομα μεταμορφωνόταν σε καράβι.

⁴⁶ Lewisohn 2008, 27

αλλά και εξ αιτίας του οποίου, δημιουργείται. Η street art είναι προϊόν κοινωνικής και πολιτικής κριτικής και συχνά έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση με το κοινωνικό και πολιτικό σύστημα και πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται.

Εικονογραφικά το γκραφίτι έχει θεωρηθεί στο επίπεδο της φόρμας και του στυλ του μοναδικό, αφού ουσιαστικά χρησιμοποίησε μια εντελώς καινούρια εικαστική γλώσσα. Η τελευταία τέτοια εικονογραφική επανάσταση είχε γίνει με τα ρεύματα του κυβισμού και του σουρεαλισμού ⁴⁷. Είτε είναι αναγνωρίσιμη η φόρμα του είτε όχι, το γκραφίτι εξελίχθηκε τη νύχτα και παράνομα. Αυτό του προσδίδει μια ιδιαιτερότητα που δύσκολα βρίσκεται σε άλλες τέχνες στις ελεύθερες κοινωνίες.

3.1.3. Η μεταπολεμική ανοικοδόμηση-Kill the Street⁴⁸

Τα γκραφίτι της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1980 ήταν μια προσπάθεια διεκδίκησης του αστικού χώρου ανάμεσα σε ομάδες κατοίκων των υποβαθμισμένων περιοχών της πόλης, μιας πόλης που τους προκαλούσε επιθετικότητα.

Ήταν Μια γενιά η οποία στην ουσία μεγάλωσε σε διαμερίσματα που ήταν η στρεβλή εκδοχή της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής· μικροί εσωτερικοί χώροι, τεράστιες τσιμεντένιες επιφάνειες σε μια ουδέτερη ή ανύπαρκτη χρωματική κλίμακα με δεσπόζον χρώμα το γκριζό που έκρυβε τον ήλιο. Η ανοικοδόμηση επέφερε όχι μόνο οικιστική αλλά και κοινωνική αλλαγή, ο σύγχρονος δυτικός αστικός σχεδιασμός δημιούργησε σημαντικές κοινωνικές ανακατανομές.

Οι καλλιτέχνες γκραφίτι λειτούργησαν βίαια και ακτιβιστικά στο συνολικό σύστημα λήψης αποφάσεων που τους απομόνωνε κοινωνικά, στις μορφές εξουσίας και στο ιδιοκτησιακό καθεστώς της πόλης που δημιουργήθηκε ερήμην

⁴⁷ Lewisohn 2008, 31

⁴⁸ Η φράση ανήκει στον Le Corbusier και συνοψίζει την κοινωνική ιδέα που διατρέχει τη μοντερνιστική αρχιτεκτονική· φθηνά υλικά, καθαρές δομές στο σχεδιασμό, καθαροί και λευκοί τοίχοι, χωροταξία που περιορίζει ή και απαγορεύει την ανάπτυξη παρεκκλινουσών συμπεριφορών για χάρη της κοινωνικής συνοχής και ισορροπίας.

τους από ένα σύνολο κυβερνητικών υπαλλήλων, πολεοδόμων, αρχιτεκτόνων και διαφημιστών⁴⁹.

Ό, τι λοιπόν θα μπορούσε να είναι πρακτικά σύμβολο του μοντερνισμού αποτέλεσε το «στόχο» των street artists. Τοίχοι, τραίνα, δρόμοι, κάγκελα υφίστανται αναδιαμόρφωση με τα αντίθετα ακριβώς μέσα από αυτά του μοντερνισμού: εξπρεσιονιστική χειρονομία, χρώμα, «ακάθαρτα» μοτίβα γεμάτα κίνηση εφαρμόζονται στην καθαρότητα και τη λιτότητα της συνολικής φόρμας των πόλεων, ίσως μέσα στο πλαίσιο ενός καταναγκαστικού κοινωνικού διαλόγου.

3.1.4. Μετρό Νέας Υόρκης. Διαδρομή Μπρούκλιν-Μπρονξ

Τα τραίνα του μετρό της Νέας Υόρκης ήταν ο πρώτος ζωτικός χώρος των καλλιτεχνών γκραφίτι στις δεκαετίες του 1970 και του 1980. Στην πρώτη του παρουσία το γκραφίτι ήταν στενά συνδεδεμένο με τη hip hop κουλτούρα, τα γκέτο των συνοικιών της Νέας Υόρκης και τις συμμορίες⁵⁰. Νέοι άνθρωποι, περιθωριοποιημένοι από τον κοινωνικό ιστό και αποκλεισμένοι από τα κοινωνικά προνόμια που παρέχονταν στους υπόλοιπους νεοϋορκέζους πολίτες, αποφάσισαν να κάνουν μια ηχηρή δήλωση· «είμαστε εδώ, είμαστε αυτοί και απαιτούμε να μας προσέξετε⁵¹». Το μετρό της Νέας Υόρκης αποτέλεσε το πεδίο δράσης, αλλά και σύγκρουσης, γκραφίτι καλλιτεχνών που συναγωνίζονταν ο ένας τον άλλον με τη δουλειά τους για δύο δεκαετίες περίπου. Εκτός από τη δήλωση της ύπαρξης αυτών των ομάδων και την ταυτόχρονη αντιπαράθεσή τους με το κοινωνικό σύστημα το οποίο τους καταπίεζε, στις δεκαετίες του

⁴⁹ Lewisohn 2008, 87

⁵⁰ Την κουλτούρα των συμμοριών οικειοποιήθηκαν οι βιομηχανίες ενδυμάτων την οποία επέβαλαν σα μόδα· ο λόγος για τα φαρδιά παντελόνια των ατόμων των συμμοριών της Ν.Υόρκης ήταν γιατί στις φυλακές της πόλης σταμάτησαν να δίνουν ζώνες στους κρατούμενους για να μην αυτοκτονούν, και οι φόρμες της φυλακής πέφτανε φαρδιές. Αντίστοιχα στο Μπρίστολ τα μικρά αγόρια στις υποβαθμισμένες περιοχές λόγω έλλειψης χρημάτων έπαιρναν τα ρούχα των μεγαλύτερων αδελφών τους. Αυτό σήμαινε αυτόματα ότι είχαν «προστασία». Banksy, 2006, 44 και 208

⁵¹ Chalfant στο Lewison 2007, 7 γνωστότερη βέβαια είναι η φράση του Baudrillard για την ανάγκη παρουσίας στο δημόσιο χώρο, το «υπάρχω και εγώ, κοπάζε με»

εβδομήντα και του ογδόντα το γκραφίτι δεν είχε ιδιαίτερο κοινωνικό έρεισμα. Ήταν περισσότερο μια προσωπική υπόθεση κοινωνικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, προορισμένο να είναι αναγνωρίσιμο (και αναγνώσιμο) από λίγους. Η χρήση της αργκό, τα στρεβλωμένα γράμματα και η μικρή χρήση παραστατικών ή και αφαιρετικών εικόνων έκαναν τα νεοϋορκέζικα γκραφίτι να μοιάζουν με ιερογλυφικά, δύσκολα να αποκρυπτογραφηθούν. Τα βαγόνια των τραίνων ήταν γεμάτα πολύχρωμες λέξεις και υπογραφές των καλλιτεχνών που μάρκαραν την (όχι μόνο καλλιτεχνική) περιοχή τους. Αυτή ήταν η διαδρομή από το Μπρούκλιν στο Μπρονξ, και πίσω. (εικ.8)

Οι τοίχοι και τα τραίνα του μετρό της Νέας Υόρκης δεν ξαναδέχθηκαν επίθεση (bombing) γκραφίτι μετά το 1989. Είχε έρθει η σειρά των τοίχων της πόλης να υποδεχθεί τα γκραφίτι και τα έργα της street art και να εξαπλωθεί το φαινόμενο σε όλες τις μεγάλες πόλεις του κόσμου. Το ορόσημο του 1989 δεν αφορά μόνο στυλιστικές αλλαγές στην τέχνη που επιτελείται στην πόλη· σήμανε και την κοινωνικοποίηση της street art προς τον υπόλοιπο κόσμο, το άνοιγμα του φάσματος του κοινού, με το οποίο πλέον οι καλλιτέχνες δεν ήταν εχθροί αλλά σύμμαχοι.

3.1.5. Ποιο είναι το έργο στη street art;

Παρατηρώντας τα έργα της street art στις πόλεις αναρωτιέται κανείς ποιο είναι τελικά το έργο. Είναι αυτό το οποίο απεικονίζεται; Είναι ο τοίχος ή και γενικότερα η επιφάνεια πάνω στην οποία εφαρμόστηκε ή μήπως η αντίδραση των ανθρώπων που το βλέπουν; Στην περίπτωση του γκραφίτι το περιεχόμενο είναι κρυπτογραφημένο, μια εσωτερική γλώσσα μιας κοινότητας και μιας υποκοουλτούρας. Η street art φαίνεται να μην θέλει να καταστρέψει το κοινωνικό της πλαίσιο, αλλά να σώσει τον κόσμο. Ο καλλιτέχνης Faile αναφέρει σχετικά: «Το νόημα της street art είναι περισσότερο η διάδραση με τον κόσμο, τις μάζες. Το γκραφίτι δεν ενδιαφέρεται να επικοινωνήσει με τις μάζες αλλά πιο πολύ με άλλες ομάδες. Είναι μια εσωτερική γλώσσα, μια μυστική γλώσσα. Τα περισσότερα γκραφίτι δεν μπορείς καν να τα διαβάσεις, έτσι είναι πραγματικά

μέρος της κουλτούρας των ανθρώπων που τα καταλαβαίνουν και τα φτιάχνουν. Η street art είναι πολύ περισσότερο ανοιχτή. Είναι μια ανοιχτή κοινωνία ⁵².

Η street art διαδηλώνει τα πιστεύω της και αντιστέκεται στον παραλογισμό των εταιρειών να πράττουν ό,τι και όποτε το θέλουν. Ανάλογα με το βαθμό κοινωνικής συνειδητοποίησης του καλλιτέχνη μπορεί να γίνει φορέας κοινωνικής ανακατανομής, χωρίς να μπορεί πάντα να ξεφύγει από την αρπάγη και την εκμετάλλευση της μόδας. Περιοχές οι οποίες έχουν γκραφίτι γνωστών καλλιτεχνών, αλλά και γενικότερα είναι πεδία στα οποία δημιουργείται δημόσια τέχνη τείνουν να αναβαθμίζονται, να αναμορφώνονται και, εν τέλει, να απευθύνονται σε κατοίκους ανώτερης οικονομικής επιφάνειας⁵³.

3.1.6. Αθήνα

Οι αθηναϊκοί δρόμοι είναι πεδίο διεκδίκησης πολλών ομάδων. Οι μεγάλοι δρόμοι του κέντρου αλλά και αυτοί στις γειτονιές-διασκεδαστήρια είναι μάλλον οι καλύτερες βιτρίνες έκθεσης και έκφρασης πολλών απόψεων. Εκεί υπάρχει πλήθος ποδοσφαιρικών και πολιτικών συνθημάτων τα οποία διαδέχονται και παραλλάσσουν αλληπάλληλα το ένα το άλλο δημιουργώντας πολύχρωμες επιφάνειες από σπρέι. Σε πολλές περιπτώσεις οι τοίχοι της Αθήνας λειτουργούν σα μεγάλες εφημερίδες που πληροφορούν για τα γεγονότα της επικαιρότητας.

Η συνθηματογραφία είναι ίσως και από τη φύση της στερεότυπη και για αυτό το λόγο αποτελεί μια εικόνα αόρατη στην πόλη. Είναι τόσο συνηθισμένο να υπάρχει όπως και η διαφήμιση. Κατά καιρούς κάποια πιο ευφάνταστα και έξυπνα μηνύματα μπορεί να διακόψουν αυτή τη ρουτίνα προκαλώντας το γέλιο ή τη σύγχυση στον περαστικό.

⁵² Lewisohn 2008, 15 Η απόδοση από τα αγγλικά έγινε από τη γράφουσα

⁵³ Στην ιστοσελίδα του Βρετανού street artist Banksy ήρθε επιστολή κατοίκου του Χάκνεϊ με την οποία ζητούσε να σταματήσει τα γκραφίτι στην περιοχή γιατί ανέβηκαν οι τιμές των ακινήτων όταν θεωρήθηκε ότι για το λόγο αυτό έγινε της μόδας. Η κατάσταση αυτή συμβαίνει στην Αθήνα στις περιοχές του Κεραμεικού και του Γκαζιού. Banksy 2006, 20

Είναι πραγματικά ενδιαφέρον πώς η Αθήνα διαθέτει τόσους καλλιτέχνες που ζωγραφίζουν στο δρόμο. Αξιοπεριέργη πάλι είναι η έλλειψη (ιδιαίτερα στην Αθήνα) γυναικών street artists. Αν εξαιρέσουμε την γερμανικής καταγωγής Zoe Zillion και κάποιες άλλες γυναίκες που δρουν στο πλαίσιο ομάδων, η γυναικεία παρουσία στο δρόμο περιορίζεται συνήθως σε συνθήματα σχετικά με ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας. Στο εξωτερικό η κατάσταση είναι ελάχιστα διαφορετική με κάποιες εξαιρέσεις γυναικών καλλιτεχνών με συνεχή παρουσία· γνωστότερο παράδειγμα αποτελεί η δουλειά της street artist Miss Van.

Στα έργα των Ελλήνων street artists, οι οποίοι διαθέτουν μια περισσότερο εικαστική ματιά μπορεί να παρατηρήσει κανείς έναν κοινό άξονα που διατρέχει τα έργα τους· την ύπαρξη συγκεκριμένης μανιέρας ηρώων οι οποίοι πλέουν μέσα στο αστικό περιβάλλον. Οι μεταμοντέρνοι underground άγιοι του Bizare, οι άχρωμες, στεγνές και αμίλητες φιγούρες του ARK, οι ποπ, κίτρινες πλακάτες μορφές του B., οι υβριδικές ζωομορφικές παραστάσεις της Zoe Zillion, οι ψιλόλιγνες, με έντονες αναφορές στον Paul Klee, φιγούρες του Αλέξανδρου Βασμουλάκη, οι αντιδραστικές, πολιτικές και βίαιες εικόνες του Pete· όλες αυτές οι εικόνες ζουν ανάμεσά μας, ζουν μαζί μας στην πόλη σαν μόνιμοι στερεότυποι χαρακτήρες που διεκδικούν τη δική τους θέση στην πόλη, μας χαιρετούν κάθε πρωί και μας καληνυχτίζουν το βράδυ και μας υπενθυμίζουν πως αυτή η πόλη μπορεί να αναδιαταχτεί και κάποια στιγμή μπορεί και να μας ανήκει. (εικ.9-13)

Τα έργα της street art δημιουργούνται κάτω από καθεστώς παρανομίας και οι καλλιτέχνες του είδους αποφεύγουν συχνά να αποκαλύψουν την ταυτότητά τους. Στο επόμενο κεφάλαιο θα μας απασχολήσει το πώς επιδρά η παρανομία και η λογοκρισία την τέχνη.

Κεφάλαιο 4. Λογοκρισία και παρανομία

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στην λογοκρισία την οποία υφίσταται η τέχνη, με αναφορές σε παραδείγματα σε διεθνές και ελληνικό επίπεδο. Θα περιγραφεί το ιδιαίτερο καθεστώς παρανομίας μέσα στο οποίο δημιουργούνται τα έργα της street art αλλά και τις διάφορες προσπάθειες νομιμοποίησής της από φορείς, ιδρύματα και μουσεία.

4.1. Art λογοκρισία⁵⁴ και art παρανομία

Συχνά αναφέρεται από θεωρητικούς και ιστορικούς τέχνης ότι στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης ο καλλιτέχνης είναι πιο ελεύθερος από ποτέ ως προς τα εκφραστικά του μέσα. Αυτή είναι μια δήλωση που ισχύει, η οποία όμως μπορεί να μας παραπέμπει σε μια γενικότερη ελευθερία των καλλιτεχνών κάτι το οποίο πολύ δύσκολα μπορεί να γίνει παραδεκτό.

Το δημοκρατικό πλαίσιο, όπως αναφέραμε και πρωτίτερα, είναι κατ' ουσία το σύστημα της υποχρεωτικής επιβολής της γνώμης της πλειοψηφίας. Ό, τι δεν είναι συμβατό με αυτήν γίνεται αντικείμενο κριτικής έως διωγμού και ποινικών κυρώσεων. Ελευθερία δεν υφίσταται, αλλά όλο και περισσότερο επιβάλλεται η δικτατορία της πολιτικής ορθότητας και της κοινής γνώμης.

Η Αθήνα έζησε τέτοιες σκηνές παραλογισμού και φασισμού σε όποια προσπάθεια μεγάλης διοργάνωσης τέχνης. Από την έκθεση Outlook έως την Art Athina, η τέχνη η οποία δεν συμφωνεί με τα χρηστά ήθη ή τις ευρέως αποδεκτές αισθητικές αξίες αποσύρεται με εισαγγελική απόφαση ή με την προσωπική παρέμβαση των αγανακτισμένων πολιτών. Αναλυτικότερα, στην έκθεση Outlook στο πλαίσιο της πολιτιστικής Ολυμπιάδας καθαιρέθηκε με εντολή του τότε υπουργού πολιτισμού Ευ. Βενιζέλου και την αδρανή στάση του επιμελητή της

⁵⁴ Ο τίτλος του κεφαλαίου είναι δανεισμένος από την κίνηση/blog αντίδρασης στη λογοκρισία που υπέστη το έργο της Εύας Στεφανή στην έκθεση Art Athina 2007 το οποίο υπογράφηκε από πλήθος καλλιτεχνών και θεωρητικών, <http://artlogokrisia.blogspot.com/>

έκθεσης Χρήστου Ιωακειμίδη, το «βλάσφημο» έργο⁵⁵ του βέλγου καλλιτέχνη Thierry de Cordier το οποίο σύμφωνα με καταγγελίες πρόσβαλε το θρησκευτικό αίσθημα κάποιων επισκεπτών. (εικ.14) Η ίδια έκθεση προκάλεσε την αντίδραση μιας «αγανακτισμένης» επισκέπτριας, η οποία έσκισε το προσβλητικό για εκείνη έργο του Θανάση Τότσικα. Το γεγονός ίσως δεν εκτιμήθηκε ολοκληρωμένα ως κίνηση και δεν ειδώθηκε σφαιρικά στους κύκλους της τέχνης. Η λύπη και η απογοήτευση για την καταστροφή ενός έργου τέχνης κατέκρυψε αρκετές πτυχές της κίνησης. Θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια αντίδραση διάδρασης και ακτιβισμού του κοινού, παρά ως φασιστική στάση απέναντι στο περιεχόμενο του έργου. Το γεγονός ότι η πράξη επενδύθηκε με ακροδεξιό θεωρητικό υπόβαθρο ήταν δυστυχώς το πρόβλημα, λόγω του οποίου δεν είδαμε την πράξη αυτή στη συνολική της υπόσταση. Το πιο πρόσφατο παράδειγμα λογοκρισίας στην Ελλάδα ήταν η είσοδος αστυνομικών δυνάμεων στο χώρο της Helexpo κατά τη διάρκεια της εμπορικής έκθεσης Art Athina 2007 με εισαγγελική απόφαση καθαίρεσης του βιντεοέργου της Εύας Στεφανή και η μετέπειτα σύλληψη (!) του καλλιτεχνικού διευθυντή της έκθεσης. Η κατηγορία ήταν ότι το έργο αποτελούσε προσβολή στα εθνικά μας σύμβολα και, ως εκ τούτου, δεν ήταν τέχνη. Αυτή ήταν ακόμη μια προσπάθεια εξουσιοδότησης των δικαστικών και αστυνομικών αρχών να αποφανθούν περί ουσίας και αξίας του καλλιτεχνικού έργου.

Το 1989 αποσύρθηκε το έργο του Richard Serra, *Tilted Arc* από τη Federal Plaza της Νέας Υόρκης. (εικ.15-16)) Στην περίπτωση αυτή η αιτία δεν ήταν η λογοκρισία αλλά οι συνεχόμενες διαμαρτυρίες κόσμου και των εργατών στο χώρο της πλατείας για τη δυσλειτουργικότητα την οποία προκαλούσε το έργο. Αν και υπήρχαν πολλές αντιδράσεις από το χώρο της τέχνης για την πράξη αυτή το έργο τελικά με δικαστική απόφαση κατέβηκε. Ο ίδιος ο δημιουργός του

⁵⁵ Κομμάτι του πολύπτυχου έργου παρουσίαζε εκσπερμάτιση πάνω σε χριστιανικό σταυρό. Ο καλλιτέχνης, δήλωσε ότι αυτό ήταν σχόλιο για την κακοποίηση την οποία υπέστη μικρός, όντας εσώκλειστος σε καθολικό σχολείο. Για το θέμα της επικοινωνίας του έργου με το κοινό αναφέρει «...βλέπω την τέχνη ως μια πιθανότητα επικοινωνίας. Ο κόσμος της τέχνης είναι πολύ κλειστός, απομονωμένος, τεχνητός, ενώ εγώ αισθάνομαι μέρος της ζωής. Βρίσκω εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι κανένας δεν σχολίασε τους πίνακές μου στα εγκαίνια ή για το μεγάλο διάστημα που ακολούθησε. Αυτό σημαίνει ότι το έργο έπρεπε να φτάσει πέρα από τον κόσμο της τέχνης για να έχει ένα αποτέλεσμα. Όσο η τέχνη ήταν απομονωμένη στον χώρο της δεν υπήρχε αντίδραση. Μόλις τον υπερέβη, η αντίδραση ήταν άμεση. Αυτό το βρίσκω σημαντικό». <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=155784&ct=34&dt=14/12/2003>

δήλωσε ότι η τέχνη δεν έχει σκοπό να ευχαριστήσει, δεν είναι δημοκρατική και δεν είναι για τους ανθρώπους⁵⁶.

Η εφαρμογή έργων γκραφίτι στους τοίχους της πόλης τιμωρείται με φυλάκιση στην ουσία όχι μόνο γιατί έρχονται σε αντίθεση με την τρέχουσα αισθητική, αλλά και γιατί προσπαθούν να οικειοποιηθούν και να εκμεταλλευτούν το δημόσιο χώρο χωρίς να πληρώσουν οικονομικό αντίτιμο.

Πόσο αντιφατικές είναι οι εικόνες αυτές; Η ευρεία κοινή γνώμη αφενός δεν αποδέχεται την ελεύθερη έκφραση στο δημόσιο χώρο με τη μορφή του γκραφίτι αφετέρου όμως αποδέχεται την ενοικίαση δημόσιων χώρων και τη χρήση τους ως αντικείμενο οικονομικής συναλλαγής μέσω της διαφήμισης και άλλων δραστηριοτήτων.

4.2. Η φθορά της δημόσιας περιουσίας διώκεται ποινικά

Η εφαρμογή έργων γκραφίτι στους τοίχους της πόλης είναι μια πράξη αξιόποινη στην ελληνική νομοθεσία. Μόλις τον Απρίλιο του 2007 στην Πάτρα τέσσερις νεαροί καλλιτέχνες καταδικάστηκαν σε πέντε και έξι μήνες φυλάκισης με την κατηγορία της φθοράς δημόσιας περιουσίας, γιατί προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα έργο γκραφίτι στην πόλη⁵⁷.

Αντίστοιχη είναι και η κατάσταση στο Λονδίνο. Όπως αναφέρει ο street artist D*Face στον Cedar Lewisohn, η αστυνομία έχει εντελώς διαφορετική αντιμετώπιση στα γκραφίτι από ότι σε άλλα είδη εικαστικής παρέμβασης στην πόλη, όπως για παράδειγμα στις αφίσες ή τα αυτοκόλλητα. Στην πρώτη περίπτωση ο δράστης έχεις σοβαρές ποινικές κυρώσεις ή δέχεται και σωματική βία, ενώ στη δεύτερη δέχεται απλώς μια σύσταση από το όργανο της τάξης και συνεχίζει μόλις απομακρυνθεί. Κατ' αυτό τον τρόπο, λοιπόν, η αστυνομία δε λαμβάνει μόνο το ρόλο του δικαστή και των ενόρκων αλλά του κριτικού τέχνης

⁵⁶ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1443012/Tilted-Arc>

⁵⁷ Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, http://www.enet.gr/online/online_print?id=33834004

και επιμελητή (curator) επιλέγοντας κατά βούληση τι θα παρουσιαστεί στην πόλη και τι όχι.

Τέτοιες περιπτώσεις κατάχρησης εξουσίας αλλά και «διεπιστημονικών» προσεγγίσεων της τέχνης είδαμε πως έχουμε συχνά και στην Ελλάδα. Στις περιπτώσεις λογοκρισίας και μετέπειτα καθαίρεσης έργων από εκθέσεις έχει γίνει προσπάθεια αξιολόγησης των έργων· εκτός από την κατηγορία για προσβολή της δημόσιας αιδούς υπήρξε και (αν)επίσημα η δικαιολογία ή αιτιολόγηση ότι «αυτό δεν είναι τέχνη».

Το Αυτόφωρο είναι μια συνήθης κατάληξη πολλών καλλιτεχνών γκραφίτι, κάτι το οποίο τους οδήγησε στην δημιουργία και εφεύρεση άλλων μέσων παρέμβασης στους τοίχους της πόλης. Στένσιλ (προκατασκευασμένες μήτρες), cutout (έτοιμα σχέδια σε χαρτί), αλλά και αυτοκόλλητα, γίνονται τα νέα όπλα που «βομβαρδίζουν» τους άσπιλους και αμόλυντους τοίχους. Τη νύχτα. Πάντα.

Στην Αμερική και την Βρετανία τα μέτρα για την αντιμετώπιση του γκραφίτι έφτασαν στα άκρα την κρατική καταστολή. Στην Αμερική επί δημαρχίας R. Giuliani, στο πλαίσιο του δόγματος της «μηδενικής ανοχής», τριπλασιάστηκε ο αριθμός των κρατουμένων στις φυλακές τη δεκαετία του ενενήντα με συλλήψεις αστέγων, καλλιτεχνών γκραφίτι και μικροπαραβατών. Το μέτρο έφερε όντως το επιθυμητό αποτέλεσμα, καθώς μείωσε δραματικά τον πληθυσμό νέων σε κάποιες περιοχές.

Στην Βρετανία του T. Blair, στο πλαίσιο του νόμου περί αντικοινωνικής συμπεριφοράς, απαγορεύεται η πώληση σπρέι σε ανήλικους, ενώ έχει εξουσιοδοτηθεί ο δήμος να σβήνει τα γκραφίτι από τους εξωτερικούς τοίχους των κτιρίων, ακόμη και αν ο ιδιοκτήτης δεν το επιθυμεί⁵⁸.

⁵⁸ Ελευθεροτυπία, 24/1/1999

Δεν έχουν όμως όλες οι χώρες την ίδια αντιμετώπιση στη street art. Αξίζει να αναφέρουμε την ιδιότυπη περίπτωση της Βραζιλίας όπου τα γκραφίτι και η street art έχουν πολύ καλή υποδοχή από τον κόσμο και σχετική ανοχή από τις αρχές.

Στην μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες Αθήνα της συνεχούς ηλεκτρονικής παρακολούθησης τα γκραφίτι είναι για τους πιο ριψοκίνδυνους ή για όσους κατάφεραν να πάρουν τη σχετική άδεια από το Δήμο, συνήθως μαζί με μια ιδιωτική ή κρατική χορηγία.

4.3. Παράνομη τέχνη;

Τι συμβαίνει, όμως, όταν οι κρατικοί φορείς νομιμοποιούν μια τέχνη η οποία μέχρι πρότινος θεωρείται παράνομη και, κυρίως, πώς δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για να είναι ένα έργο σωστό και καθολικά αποδεκτό για τη δημόσια θέα; Και, μήπως, όταν τελικά συμβαίνει αυτό, αφαιρείται από το έργο η κοινωνική δυναμική του;

Αναφέρθηκε παραπάνω πως ενώ τα γκραφίτι γίνονταν από αυτοδίδακτους δημιουργούς, μέλη ομάδων ή συμμοριών, στην περίπτωση της street art έχουμε δημιουργούς συχνότατα αποφοίτους των σχολών καλών τεχνών⁵⁹. Μέσω αυτού του καναλιού οι νέοι καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με την αγορά, πολλές φορές πριν ακόμα ολοκληρώσουν τις σπουδές τους, ενώ η εικόνα του φτωχού, αφοσιωμένου στην τέχνη καλλιτέχνη, αποτραβηγμένου στο καλλιτεχνικό του εργαστήριο προκαλεί αν όχι γέλωτα, τουλάχιστον ειρωνικό μειδίαμα.

⁵⁹ Πριν περίπου πέντε χρόνια στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας παρουσιάστηκε μια πολύ ενδιαφέρουσα πτυχιακή εργασία του τότε τελειόφοιτου φοιτητή Στέλιου Φαϊτάκη, γνωστού στο δρόμο ως bizarre. Το έργο ήταν ένα μεγάλης έκτασης γκραφίτι με στυλ βυζαντινής αγιογραφίας, ένα είδος σύγχρονης αγιογράφησης των ανθρώπων των πόλεων. Η εξαιρετική ποιότητα της δουλειάς του καλλιτέχνη και η πρωτότυπη (τότε) εικονογράφηση τού πρόσφερε την ανάθεση να ζωγραφίσει, επί πληρωμή, το παλιό εργοστάσιο της Ελαϊδας, όπως και μια θέση στο εκθεσιακό πρόγραμμα μιας σημαντικής αθηναϊκής γκαλερί σύγχρονης τέχνης. Ο ίδιος, με ονοματεπώνυμο πλέον, παρουσιάστηκε σε σημαντικές εκθέσεις (Anathena, στο Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ) και τελικά ήταν από τους λίγους Έλληνες καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος στο Destroy Athens, την πρώτη Μπιενάλε (με ιδιωτική πρωτοβουλία) της Αθήνας.

Ποια όμως είναι η αγορά για έναν street artist;

Στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του ογδόντα καλλιτέχνες γκραφίτι έκαναν πέρασμα από το δρόμο στις γκαλερί με γνωστότερα παραδείγματα τους Keith Haring και Jean Michel Basquiat, οι οποίοι παρά το ότι έφυγαν πολύ πρόωρα από τη ζωή έκαναν ρεκόρ πωλήσεων και τιμών με τα έργα τους⁶⁰. (εικ. 17-18)

Ο Βρετανός Banksy, ο οποίος έχει διαχειριστεί το όνομά του και τη φήμη του πολύ καλά, δημιουργώντας ένα μύθο γύρω του φιλοξενείται σε γκαλερί του Σόχο του Λονδίνου, η οποία μάλιστα εξειδικεύεται στη street art⁶¹. Τα φεστιβάλ γκραφίτι και street art που συνδιοργάνωσαν οι εκδόσεις Βαβέλ μαζί με το Δήμο Αθηναίων έδωσαν την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες να δείξουν δημόσια και χωρίς βία χρόνου τις δυνατότητές τους. Οι Δήμοι ανέθεσαν σε καλλιτέχνες να κοσμήσουν με γκραφίτι τις άχρωμες και συχνά θλιβερές εργατικές κατοικίες⁶², έργα street art μπήκαν σε γκαλερί και μουσεία. Στις τελευταίες περιπτώσεις οι καλλιτέχνες δημιούργησαν και έργα φορητά ή πολλαπλά για τις ανάγκες πώλησης, κάτι κατανοητό αφού έχουν το δικαίωμα να ζουν από αυτό που κάνουν. (εικ.19-20)

Στην Tate Modern του Λονδίνου, έναν από τους σοβαρότερους και εγκυρότερους χώρους προβολής και έκθεσης της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας παγκοσμίως, διοργανώθηκε το 2008 έκθεση για την street art συγκεντρώνοντας τους σημαντικότερους δημιουργούς της διεθνούς σκηνής. Το 2006 το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ του Δάκη Ιωάννου⁶³ φιλοξένησε την έκθεση Anathema, η οποία στο μανιφέστο της φιλοδοξούσε να είναι η μεταφορά της ελληνικής underground εικαστικής σκηνής μέσα στο χώρο ενός έγκυρου ιδρύματος τέχνης.

⁶⁰ Lewisohn 2008, 138

⁶¹ Η ίδια γκαλερί εκθέτει και άλλους γνωστούς street artists όπως ο Blu και ο Faile.

⁶² Άξια αναφοράς είναι τα τεράστια σε έκταση έργα του Αλέξανδρου Βασμουλάκη στις εργατικές κατοικίες του δήμου Ταύρου επί της οδού Πειραιώς.

⁶³ Ο Δάκης Ιωάννου είναι ο μεγαλύτερος συλλέκτης σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και ένας από τους μεγαλύτερους διεθνώς. Ανάμεσα και σε άλλες εταιρείες είναι και ο ιδιοκτήτης της J&P Αβαξ.

Η έκθεση συμπεριέλαβε τους περισσότερους street artists και underground εικαστικούς της Αθήνας. Στους λευκούς τοίχους του ιδρύματος μεταφέρθηκαν γκραφίτι, τα οποία όμως θύμιζαν περισσότερο τοιχογραφίες. Η έκθεση αποθεώθηκε από το κοινό και τους περισσότερους κριτικούς και θεωρήθηκε εξαιρετικά επιτυχημένη από άποψη προσέλευσης επισκεπτών.

Η περίπτωση τέτοιου είδους εκθέσεων θέτει πιστεύω μια σειρά προβληματισμών.

Η έκθεση Anathena, όπως δημοσιεύθηκε, «είχε πολύ μεγάλη προσέλευση κοινού, έτσι λοιπόν το κοινό μπόρεσε να γνωρίσει τη street art»⁶⁴. Μα πόσο πιο ευρύ μπορεί να είναι το κοινό, από τον κόσμο ο οποίος περπατάει καθημερινά στους δρόμους και έρχεται αντιμέτωπος με τις εικόνες αυτές;

«Οι καλλιτέχνες είχαν αρκετό χρόνο να δημιουργήσουν τα έργα τους μέσα στο χώρο και ο κόσμος αντίστοιχα μπορούσε να τα απολαύσει για αρκετή ώρα»⁶⁵. Όμως, το φυσικό περιβάλλον των έργων αυτών, όπως και ο πραγματικός και ο καλλιτεχνικός τους χώρος είναι ο δρόμος. Περνάνε σαν στιγμιαίες εικόνες από τα μάτια των περαστικών, σα μικρά στιγμιαία ντοκουμέντα-σημεία. Η θέασή τους για περισσότερη ώρα ίσως να είναι και περιπτή. Οι καλλιτέχνες, αφ' ετέρου, όταν δημιουργούν στο δρόμο κάτω από ένα πέπλο παρανομίας και (σχετικής) ανωνυμίας έχουν τη δυνατότητα να ασκήσουν κοινωνική και πολιτική κριτική. Κατά πόσο, λοιπόν, μπορεί να συμβεί το ίδιο μέσα σε κρατικούς ή ιδιωτικούς νομιμοποιημένους καλλιτεχνικά χώρους, όταν οι ίδιοι καλλιτέχνες συλλαμβάνονται στο δρόμο όχι μόνο επειδή φθείρουν τη δημόσια περιουσία, αλλά και εξ αιτίας του περιεχομένου της τέχνης τους;

⁶⁴ Οι φράσεις στα εισαγωγικά αποδίδουν το νόημα της πλειοψηφίας των δημοσιεύσεων κατά την περίοδο της έκθεσης Anathena

⁶⁵ όπως και η υποσημείωση 26

Ο δρόμος, η αίσθησή του και η κοινωνική του λειτουργία δεν μπορούν να μεταφερθούν στο μουσείο ή το ίδρυμα. Στους χώρους αυτούς μεταφέρονται έργα, τα οποία έχουν το στυλ και τον «αέρα» του δρόμου. Σε οποιοδήποτε πλαίσιο εκτός του δρόμου έχουν χάσει τη σημασία τους.

Κεφάλαιο 5. Το θεωρητικό υπόβαθρο για την επιμέλεια εικαστικών εκθέσεων στο αστικό περιβάλλον και για τις παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο

Στο κεφάλαιο αυτό εκτίθενται θεωρητικοί προβληματισμοί για τις δράσεις στο δημόσιο χώρο όπως και η προβληματική για την επιμέλεια εκθέσεων στο δημόσιο χώρο.

Η αντίληψη η οποία ήθελε τον καλλιτέχνη αποκομμένο από το κοινωνικό και πολιτικό του πλαίσιο, καθώς και η άποψη για τη θέση του ως διαμορφωτή της καλαισθητικής κρίσης του κοινού στο οποίο απευθυνόταν, ως δηλαδή ενός α-ιστορικού υποκειμένου έχει δεχθεί πλέον έντονη κριτική για την αισθητικοποίηση της τέχνης⁶⁶.

Η τέχνη πλέον δεν δημιουργεί αυτόνομα αντικείμενα, αλλά περισσότερο δημιουργεί καταστάσεις, γεγονότα, έχει δηλαδή επιτελεστικό χαρακτήρα και διατηρεί μια άρρηκτη σχέση με το χώρο στον οποίο συμβαίνει. Η τέχνη αυτή η οποία περνά από το σταθερό έργο στη διαδικασία, την παρέμβαση και τη συμμετοχή, από την αισθητική στη χρήση, είναι η τέχνη του πεδίου (site-specific)⁶⁷.

Η σύγχρονη τέχνη κατά τον Boris Groys ⁶⁸ δεν παράγει νέες μορφές δημιουργίας, αλλά νέους συσχετισμούς ανάμεσα στις εικόνες και τα πράγματα. Όταν αναφερόμαστε στη δημόσια τέχνη στην ουσία μιλάμε για τη δημιουργία καινούριων συσχετισμών στην ίδια τη δημόσια σφαίρα και για την έναρξη ενός κοινωνικού και πολιτικού διαλόγου.

⁶⁶ Κούρος, 2007, 13

⁶⁷ Deutsche, 1996 στο Κούρος, 2007, 15

⁶⁸ Groys 2003 κατάλογος έκθεσης Outlook

Στην περίπτωση αυτή η επιμελητική λειτουργία δεν μπορεί να λειτουργήσει παραδοσιακά με τη λογική της συλλογής αντικειμένων και της παρατακτικής τους τοποθέτησης σε ένα ενιαίο νοηματικό πλαίσιο, αλλά έγκειται περισσότερο στην οργάνωση της ίδιας της δημόσιας σφαίρας, δηλαδή στο να αποτελέσει μια πολιτική πράξη στο συγκρουσιακό πεδίο του δημόσιου χώρου⁶⁹.

Η επιτέλεση⁷⁰ καλλιτεχνικών πρακτικών σε εξωτερικούς χώρους δεν είναι μια ιδέα καινούρια. Ήδη εδώ και πολλές δεκαετίες διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα επιχείρησαν να παρουσιάζουν και να δημιουργούν *in situ* έργα σε εξωτερικούς χώρους, κυριότερα στη φύση.

Οι καλλιτέχνες της Land Art δημιούργησαν τα έργα τους μέσα στη φύση, κάποιες φορές συνεχίζοντας τα μοτίβα που έβλεπαν στη φύση⁷¹, δηλαδή δρώντας διακριτικά· άλλες φορές πάλι η παρέμβαση ήταν εξαιρετικά δραστική σε σημείο που παράλλασσε το φυσικό τοπίο το οποίο δεν ήταν τίποτα παραπάνω από το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούσε το έργο να λειτουργήσει⁷². (εικ.21-23)

Όμως φτάνει να επιτελείται η τέχνη στον ανοιχτό χώρο (είτε είναι απλά υπαίθριος είτε αστικός είτε είναι διακοσμητικό μέρος κάποιου αρχιτεκτονήματος) για να είναι και επί της ουσίας δημόσια τέχνη; Πώς είναι δυνατόν τελικά να πραγματοποιηθεί μια έκθεση δημόσιας τέχνης; Ποια είναι η ειδοποιός διαφορά η οποία μεταμορφώνει και εντάσσει το έργο τέχνης στο έργο στην δημόσια σφαίρα;

⁶⁹ Marchart στο Σταυρακάκης-Σταφυλάκης 2008, 253-257

⁷⁰ Η επιτέλεση εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια της πράξης, της δράσης η οποία διαχωρίζεται από το καλλιτεχνικό έργο ως υλικό αποτέλεσμα και διατηρεί τη δυναμική της πρόθεσης και της εκτέλεσής του ως δράσης

⁷¹ Χαρακτηριστική είναι η δουλειά του Richard Long, ο οποίος έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ζήτημα του αποτυπώματος, είτε αυτό ήταν το αποτύπωμα της φύσης στο ανθρώπινο σώμα, είτε το ανθρώπινο αποτύπωμα στη φύση.

⁷² Τα έργα του Robert Smithson και του Walter de Maria είναι ίσως τα πιο χαρακτηριστικά έργα απρόσμενα, τεραστίων διαστάσεων τα οποία δύσκολα θα μπορούσαν να υλοποιηθούν σε συμβατικά μέρη. Σειρές από δεκάδες αλεξικέραυνα στην περίπτωση του de Maria στο Catron County, στο Νέο Μεξικό, την περιοχή της Αμερικής με τις περισσότερες κρούσεις κεραυνών, είτε τεχνητά νησιά από αλάτι και μούχλα στην Great Salt Lake της Γιούτα, στην περίπτωση του Smithson.

Όπως προαναφέρθηκε, Ο Oliver Marchart εντοπίζει αυτή τη διαφορά στο ότι ο χώρος επιτέλεσης και έκθεσης του έργου είναι ο ανοιχτός χώρος της πολιτικής δημόσιας σφαίρας⁷³. Άρα, ο διαφοροποιητικός παράγοντας τοποθετείται στην πολιτική πρόθεση την οποία εμπεριέχει η καλλιτεχνική πρακτική.

Πλήθος εκθέσεων γίνεται πλέον σε δημόσιους χώρους με την έννοια της δημόσιας εκδήλωσης-έκθεσης και απομάκρυνσης από το κλειστό και ιδρυματικό περιβάλλον των μουσείων και των αιθουσών τέχνης. Το ερώτημα που τίθεται είναι το κατά πόσον αυτά αποτελούν δημόσια τέχνη (public art).

Πρώτο παράδειγμα σειράς εκθέσεων οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα υπό την οικονομική σκέπη της πολιτιστικής ολυμπιάδας αποτελεί η ομολογουμένως μεγάλη (ποσοτικά) έκθεση στην περιοχή των ενοποιημένων αρχαιολογικών χώρων Athens by Art. Το μανιφέστο από την πλευρά των υπεύθυνων της AICA HELLAS, δηλαδή της ένωσης κριτικών τέχνης της Ελλάδας υποστήριζε την έξοδο των έργων από τους χώρους των γκαλερί και μουσείων και την προσέγγιση του κοινού στην καθημερινότητά του σε ένα πλαίσιο συνύπαρξης και διάδρασης με αυτά. όμως Η πρακτική η οποία εν τέλει ακολουθήθηκε ήταν να κληθούν οι κριτικοί τέχνης να αναθέσουν σε καλλιτέχνες οι οποίοι είχαν ήδη εκθεσιακή εμπειρία σε «καθιερωμένους χώρους» να εκτελέσουν ένα έργο, το οποίο είχε απλά πολύ μεγάλες διαστάσεις⁷⁴.

Ιδιαίτερο θεωρητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το εκθεσιακό πρόγραμμα στο μετρό της Αθήνας. Μέσα στη θριαμβολογία που βιαστικά έγινε και με την προώθηση της άποψης ότι η Ελλάδα μπορεί να επιδείξει και σύγχρονη τέχνη εκτός από τα αρχαία μνημεία της, η έκθεση των εικαστικών έργων στο μετρό πήρε το χαρακτήρα επίδειξης βιτρίνας της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.

⁷³ Marchart στο Σταφυλάκης-Σταυρακάκης, 2008, 252

⁷⁴ Σαφώς και υπήρχαν αξιόλογες παρουσίες καλλιτεχνών οι οποίοι δημιούργησαν έργα εξαιρετικά ενταγμένα στον περιβάλλοντα χώρο, όπως της Λήδας Παπακωνσταντίνου, του Γιώργου Γυπαράκη, του Ζάφου Ξαγοράρη και άλλων. Δυστυχώς τα έργα αυτά χάθηκαν μέσα στην πλειοψηφία των άλλων έργων τα οποία -αν και κάποια πολύ ενδιαφέροντα- στέκονταν επιβλητικά και αμήχανα απέναντι στο Ηρώδειο και την Ακρόπολη. Τις περισσότερες φορές το ίδιο αμήχανοι ήταν και οι θεατές, και όχι πάντα υπ' ευθύνη τους.

Τα έργα τελικά (δια)κοσμούν την υπόγεια Αθήνα, χωρίς βέβαια να υπονοείται ότι υπάρχει ντεκορατίφ διάθεση, αλλά χωρίς επίσης να υπάρχει καμία συνδιαλλαγή με τον καθημερινό, βιαστικό και μαινόμενο Αθηναίο.

Δημόσια δεν είναι η τέχνη η οποία απλά εκτίθεται στο δημόσιο χώρο με τους ίδιους όρους με τους οποίους εκτίθεται στους παραδοσιακούς-συμβατικούς χώρους τέχνης, αλλά δημόσια είναι εκείνη η τέχνη η οποία αποτελεί εκτός από καλλιτεχνική και μια πολιτική χειρονομία στο πλαίσιο του δημόσιου πολιτικού ανταγωνισμού. Δημόσια είναι η τέχνη η οποία πραγματοποιείται εντός του αστικού τοπίου, είναι απόλυτα συνδεδεμένη με αυτό και δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς αυτό.

Βεβαίως, θα μπορούσε να γίνει ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στις καλλιτεχνικές πρακτικές οι οποίες εφαρμόζονται στο δημόσιο χώρο. Η μία είναι στην ουσία μια μορφή αστικής αισθητικής επένδυσης και πραγματοποιείται με την τοποθέτηση γλυπτικών ή αρχιτεκτονικών έργων στον αστικό χώρο, η άλλη είναι η σηματοδότηση του δημόσιου χώρου με καλλιτεχνικές πρακτικές και παρεμβάσεις⁷⁵.

Η αισθητική επένδυση και ο εξωραϊσμός της πόλης αποτελεί σίγουρα μια θεμιτή πρωτοβουλία και πρακτική η οποία θα πρέπει να μη συγχέεται καθόλου με όποια προσπάθεια άρθρωσης λόγου και σχολιασμού του ίδιου του αστικού τοπίου και του δημόσιου χώρου.

Η θέση του επιμελητή της έκθεσης έχει διαφοροποιηθεί σημαντικά από την παραδοσιακή πρακτική της διαφύλαξης αντικειμένων και της εργασίας μέσα στο πλαίσιο του ιδρύματος, του μουσείου και της αίθουσας τέχνης. Η επιμελητική λειτουργία τείνει να επεκταθεί πέρα από τους προαναφερθέντες χώρους και να καλύψει ένα ευρύτερο φάσμα τόπων⁷⁶.

⁷⁵ Marchart στο Σταυρακάκης-Σταφυλάκης, , 2008, 101

⁷⁶ Καραμπά, 2005, 22

Η ενασχόληση των επιμελητών με τη βιοπολιτική ενός χώρου, δηλαδή τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις του εκτός από τα φυσικά χαρακτηριστικά του οδήγησε τους επιμελητές στο να αναζητούν εκθεσιακούς χώρους εκτός των καθιερωμένων πλαισίων και ιδρυμάτων⁷⁷.

Η επιμελητική δράση διευρύνθηκε και άρχισε να προσεγγίζει αυτή των εικαστικών δημιουργών, με τη δημιουργία εκθέσεων-ανοιχτών κειμένων και πρόσφορων για πολλαπλές ερμηνείες. Η πρακτικές που χρησιμοποιούν θα μπορούσαν να συγκριθούν με αυτές των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών οι οποίοι χρησιμοποιούν υπάρχοντα σημεία αναφοράς και γνωστές φόρμες τα οποία ανακυκλώνουν και δημιουργούν καινούρια όσον αφορά την πρόσληψή τους και την ερμηνεία τους. Τα καινούρια έργα εμπεριέχουν παλιά και αναγνωρίσιμα στοιχεία, τα οποία ξανα-ανακαλύπτουν θέτοντάς τα σε διαφορετικό, πλέον, συγκείμενο.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό τέχνης Nicolas Bourriaud- εισηγητή της έννοιας της Μεταπαραγωγής (Postproduction), την πρακτική αυτή χρησιμοποιούν και οι DJ οι οποίοι συνδυάζουν διάφορα στοιχεία της μελωδίας, του ήχου, με διαφορετικούς τρόπους και σε διαφορετική συνάφεια και σχέση μεταξύ τους έχοντας τελικά ένα αποτέλεσμα πρωτότυπο μέσα στην αναγνωρισιμότητά των σημείων του⁷⁸. Ο ρόλος του επιμελητή μετατοπίζεται από τη συλλογή και τη διατήρηση των αντικειμένων στη δημιουργία πρωτότυπων εκθέσεων, με τρόπους οι οποίοι ομοιάζουν με αυτούς των δημιουργών δηλαδή με την πρόταση νέων ερμηνειών με τη χρήση και την επεξεργασία των πολιτιστικών προϊόντων ⁷⁹. Η επιμελητική δράση δεν είναι μια πλέον μια κλειστή δραστηριότητα παραδοσιακών επαγγελματιών του χώρου, αλλά πολύ περισσότερο μια ανοιχτή διαδικασία η οποία δίνει χώρο για πολλές απόψεις και ερμηνείες⁸⁰.

⁷⁷ ό.π. 23

⁷⁸ Bourriaud, 2002, 18,

⁷⁹ Καραμπά, 2005, 25

⁸⁰ Heinrich & Pollack στο Greenberg et al, 1996, 235

Κεφάλαιο 6. Η έννοια του μεταμνημειακού (post monumental)

Στο κεφάλαιο αυτό προτείνεται και περιγράφεται η έννοια του «μεταμνημειακού» η οποία περιγράφει τις δράσεις της δημόσιας τέχνης και της street art ως δράσεις παρέμβασης στο δημόσιο χώρο και διατήρησης της εφήμερης μνήμης της πόλης.

Η δημιουργία ενός καινούριου θεωρητικού όρου περιγράφει την ανάγκη η οποία προκύπτει από τις ίδιες τις εξελίξεις και τις νέες μορφές τέχνης οι οποίες αναδύονται.

Ήδη έγινε λόγος για τη δημόσια τέχνη και για το λόγο (discourse) ο οποίος προκύπτει από αυτή την προβληματική του όρου. Ο όρος, όμως, ο οποίος προτείνεται σε αυτή τη μελέτη δεν έχει να κάνει απαραίτητα με αυτό.

Με τον όρο «μεταμνημειακότητα» και «μεταμνημειακός» δεν αναφερόμαστε μόνο στα έργα της δημόσιας τέχνης, αλλά και σε αυτά τα οποία δεν προτείνουν μόνο έναν κοινωνικό και πολιτικό διάλογο, αλλά προσπαθούν να γίνουν σημεία αναφοράς και μνήμης, όχι για κάτι το οποίο έχει παρέλθει και έχει κριθεί ιστορικά και εθνικά απαραίτητο, αλλά για σημάδια που αναφέρονται στην ίδια την καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης. Με τον όρο αυτό σχολιάζεται ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε την ιστορία και τη μνήμη ως σύνολο και ως ανάγκη για τη διατήρηση της εθνικής και ιστορικής ταυτότητας. Η τοποθέτηση μνημείων στην πόλη ή η απομάκρυνση παλιότερων αντανάκλα τη στάση ενός έθνους απέναντι στην ιστορία του και την προσπάθεια διαμόρφωσης παραμέτρων σύμφωνων με την πολιτική και κοινωνική αντίληψή του. Ο όρος «μεταμνημείο» και «μεταμνημειακότητα» δεν έρχεται σε σύγκρουση και αντίθεση με τον ίδιο τον όρο «μνήμη». Είναι ένας όρος ο οποίος έρχεται να συμπληρώσει το ζήτημα της μνημειακότητας και της διαχείρισης της αστικής μνήμης. Περιγράφει τα έργα τα

οποία αποτελούν την εφήμερη μνήμη της πόλης, ό, τι αποτελεί προσωρινή καταγραφή της καθημερινότητας.

Τα μεταμνημειακά έργα είναι αυτά τα οποία τονίζουν και σχολιάζουν τη σύνδεση της τέχνης με τη ζωή, είναι αυτά τα οποία αποκτούν το νόημά τους σε συνάρτηση με τον τόπο στον οποίο συμβαίνουν. Σημαντικότερο, δε, είναι πως δε δεσμεύονται απαραίτητα από οποιαδήποτε υλική υπόσταση. Τα μεταμνημειακά έργα συμβαίνουν στο δημόσιο χώρο, όμως δεν είναι απαραίτητο να συμβαίνουν στο ρεαλιστικό χώρο της πραγματικότητας.

Η μεταμνημειακότητα ως χαρακτηριστικό συνδέεται με την αισθητηριακή εμπειρία, τον πειραματισμό και την ίδια την οργάνωση της καθημερινότητας. Δεν κατασκευάζει, αλλά αναμορφώνει, αναδομεί και προτείνει νέες ερμηνείες σε αντιλήψεις έως τώρα γνωστές.

Η μεταμνημειακότητα αναφέρεται σε έργα και τόπους τα οποία βρίσκονται σε διαπραγμάτευση με την έννοια της μνήμης και του τρόπου μετάβασής της στους ανθρώπους. Με την έννοια αυτή ορίζουμε τα έργα τα οποία αφήνουν τα ίχνη του βιωμένου χώρου, τα έργα τα οποία είναι δημόσια γιατί βοηθούν σε έναν πραγματικό διάλογο για το αστικό πλαίσιο.

Τα μεταμνημειακά έργα δεν κατασκευάζουν, δεν δομούν, αλλά χρησιμοποιούν τον περιβάλλοντα χώρο ως πρώτη ύλη για να υπάρξουν και άρα αναδομούν και ανακατασκευάζουν προτείνοντας ανα-θεώρηση, επανεξέταση και διαφορετική ερμηνεία του χώρου.

Ο όρος περιγράφει τη διαδικασία της απόρριψης της επιβαλλόμενης μνήμης και τη δημιουργία μιας άλλης μικρομνήμης της καθημερινότητας. Με τον όρο «μεταμνημειακότητα» περιγράφονται δράσεις και όχι απαραίτητα έργα τα οποία έχουν υλική υπόσταση. Περιγράφονται αυτές οι εναλλακτικές πραγματικότητες οι

οποίες συμβαίνουν μέσα στην πόλη, οι οποίες, κατά τον Μπένγιαμιν, είναι τα κομβικά σημεία σημεία διαμόρφωσης της ατομικής και της συλλογικής μνήμης⁸¹.

Η street art θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μεταμνημειακή τέχνη, γιατί συγκεντρώνει πολλά από τα χαρακτηριστικά της έννοιας την οποία προσπαθούμε να διατυπώσουμε. Έχει εφήμερη υπόσταση. Δημιουργείται με εφήμερα και ευτελή μέσα και υλικά και, άρα, δεν έχει σκοπό να διαρκέσει μεγάλο χρονικό διάστημα, παρά μόνο να διατηρήσει μια σχετικά εφήμερη παρουσία στο αστικό σκηνικό. Εφαρμόζεται σε επιφάνειες οι οποίες, λόγω του δημόσιου χαρακτήρα τους αλλά και της δημόσιας χρήσης τους, δεν θα διατηρηθούν με αυτό τον τρόπο. Έχει σκοπό να μεταδώσει ένα μήνυμα προς την πόλη, άλλοτε κοινωνικό άλλοτε πολιτικό, είναι αντίδραση στην παθητική στάση απέναντι στα τεκταινόμενα. Βρίσκεται στον μεταιχμιακό χώρο της αστικής πραγματικότητας και δημιουργεί ένα παράθυρο διαφυγής στο αστικό τοπίο. Εμπεριέχει το πολιτικό στοιχείο και ως προς το μεταδιδόμενο μήνυμα αλλά και ως προς την ίδια της την πρακτική. Οι καλλιτέχνες της street art δρουν μέσα σε έναν ενδιάμεσο χώρο της πόλης γιατί διατηρούν την ανωνυμία τους, αλλά και γιατί η όλη κίνηση δεν είναι μέσα στο πλαίσιο της νομιμότητας και της δημόσιας τάξης.

⁸¹ Μπένγιαμιν στο Σταυρίδης 2002, 332

Κεφάλαιο 7. Παραδείγματα συλλογικών εικαστικών δράσεων στο αθηναϊκό αστικό πλαίσιο

Ο βασικός προβληματισμός ο οποίος απορρέει μετά το θεωρητικό στοχασμό του ζητήματος του δημόσιου και της δημόσιας σφαίρας εν γένει είναι το κατά πόσον αλλά και με ποιους τρόπους και ποιες μεθόδους μπορεί να εκφραστεί πρακτικά η δημόσια τέχνη.

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο έλαβαν χώρα οι δράσεις σε σχέση με το διαφορετικό κάθε φορά περιβάλλον στο οποίο πραγματοποιήθηκαν, αλλά και το αποτέλεσμα που είχαν βραχυπρόθεσμα και μακροπρόθεσμα στο περιβάλλον τους.

7.1. Ομάδα ΑΣΤΙΚΟ ΚΕΝΟ

Ο σκοπός της πρωτοβουλίας της ομάδας Αστικό Κενό ήταν να ανασχεθεί η ξαφνική υπέρ-οικοδόμηση της περιοχής του Ψυρρή, μιας περιοχής η οποία άρχισε να μετατρέπεται από περιοχή βιοτεχνίας και εμπορίου σε κεντρική αστική «διασκεδασούπολη». Η ομάδα οργανώνει δράσεις-πολυσυλλεκτικά γεγονότα, υπαίθριες εκθέσεις με τη συμμετοχή αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών σε ακάλυπτους χώρους της περιοχής. Ο χαρακτήρας των δράσεων της ομάδας δεν είναι πολυμορφικός και βασισμένος στο «ατομικό έργο», αλλά περισσότερο ενιαίας μορφής, είναι δηλαδή συλλογικές δράσεις βασισμένες στην αναπτυσσόμενη «διαδικασία» εμπλοκής μέσα στην πόλη.

Η ομάδα οργανώνει εφήμερες παρεμβάσεις στους ανοιχτούς χώρους των οποίων η διατήρηση είναι βασικό της διακύβευμα. Επιπλέον, οργανώνει συζητήσεις σε ανοιχτούς και κλειστούς χώρους, επιδιώκει την εμπλοκή των κατοίκων στις δράσεις και διατηρεί την τελευταία δεκαετία συνεχή και ηχηρό λόγο για το δημόσιο χώρο⁸². (εικ.24)

⁸² <http://urbanvoidathens.wordpress.com>

7.2. Ομάδα Under Construction

Η ομάδα **Under Construction** αποτελείται από εικαστικούς καλλιτέχνες και πολιτικούς επιστήμονες. Όπως η ίδια η ομάδα αναφέρει, τα έργα που παρουσιάζει είναι ένα συλλογικό εικαστικό πείραμα πάνω στην ιδέα της ανακατασκευής. Η ομάδα οργανώνει δημόσιες δράσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, αλλά και συζητήσεις ανοιχτές για το κοινό.

«Με κύριο στοιχείο τον αυτοσχεδιασμό, μια ομάδα καλλιτεχνών εμπλέκεται στην περιπέτεια της κατασκευής ενός άλλου τύπου «κτίσματος». Αν κάθε κτίσμα είναι φτιαγμένο από κάποια ύλη και στεγάζει κάτι, το εν λόγω δημιουργείται απ' τα χαλάσματα άλλων στον περιβάλλοντα χώρο, στεγάζοντας μια κοινή ιδέα και την πραγματική συμβίωση διαφορετικών καλλιτεχνικών κόσμων και εικαστικών μορφωμάτων. Η όλη διαδικασία παραμένει ανοιχτή σε δυναμικές συμμετοχικές παρεμβάσεις, σε περαιτέρω επεξεργασία και προσθήκες, στοιχεία τα οποία θα καθορίσουν τον τύπο και την ποιότητα μιας τέτοιας πειραματικής και, τελικά, συμβολικής «συγκατοίκησης».»⁸³ (εικ.25)

Το Δεκέμβριο του 2008, εν τω μέσω των εξελίξεων οι οποίες πυροδοτήθηκαν από τη δολοφονία του μαθητή Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου, η ομάδα, η οποία είχε προγραμματισμένες ανοιχτές συναντήσεις-συζητήσεις για ζητήματα τέχνης και θεωρίας, ανέστειλε την προγραμματισμένη ροή των διαλέξεων και οργάνωσε ανοιχτή συζήτηση με θέμα «Πώς μπορούμε να κάνουμε τέχνη, ενώ έξω γίνεται της πουτάνας;». Ο τίτλος, αν και ιδιαίτερα προκλητικός λόγω της υβρεολογικής/καθημερινής γλώσσας που χρησιμοποίησε, διαδόθηκε αυτούσιος στο Τύπο με αποτέλεσμα η συνάντηση να έχει πολύ μεγάλη συμμετοχή.

Ο τίτλος, η αναπροσαρμογή του θέματος, η εγγύτητα των τεκταινόμενων στη συνείδηση του κόσμου, το ανοιχτό κάλεσμα μέσω e-mail και social media είχαν ως αποτέλεσμα να συγκεντρωθεί μεγάλος αριθμός ατόμων και να δημιουργηθεί ένα πολύ «θερμό» κλίμα, με έντονες αντιπαραθέσεις και έντονο πολιτικό

⁸³ <http://www.kodra-underconstruction.blogspot.com/>

χαρακτήρα. Η συζήτηση με τις συγκρούσεις και τις αντιθέσεις οι οποίες προέκυψαν ανήκει ακριβώς στο πεδίο της δημόσιας σφαίρας στο οποίο αναφερόμαστε.

7.3. OMIO

Οι δράσεις της ομάδας OMIO διαδραματίζονται εντός της επιρροής του δημοσίου χώρου εκτός ιδρυματικών δομών. Είναι παρεμβάσεις που παρέχουν «περιστασιακές τομές», «κοψίματα» στην καθημερινή εκλογικευμένη λειτουργία της κοινωνίας. Η τακτική αυτών των δράσεων είναι προσανατολισμένη σε σχέση με την τοποθεσία στην οποία συμβαίνουν ή ακόμα και σε σχέση με πολλαπλές τοποθεσίες. Βασικός τρόπος δράσης είναι η συλλογή και η επανατοποθέτηση περιβαλλοντικών υλικών σε καθορισμένες περιοχές. Η τοπογραφία κάθε μέρους ερευνάται και επηρεάζει άμεσα την πρακτική της ομάδας. Η κύρια πρόθεση των δράσεων είναι να εισχωρήσουν στη δομή της εκάστοτε τοποθεσίας και να ενσωματωθούν με αυτήν, «ξεκλειδώνοντας» έτσι διαφορετικά επίπεδα μεταξύ των κομματιών, εξαρτημάτων του. Για να πραγματοποιηθούν οι δράσεις τίθενται υπό διερεύνηση οι κοινωνικό-οικονομικές συνθήκες, η κλίμακα, η τοποθεσία και το ανθρώπινο δυναμικό. Και αποτελούν στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν άμεσα τις δράσεις των OMIO. Κάποιες από αυτές τις παρεμβάσεις υπάρχουν μόνο σε σχέση με ένα συγκεκριμένο τόπο, άλλες μπορούν να επανατοποθετηθούν και να επαναλειτουργήσουν σε αυστηρά παρόμοιες συνθήκες. Άλλες μπορούν να ρυθμιστούν έτσι ώστε να λειτουργήσουν σε διαφορετικές τοποθεσίες ή καταστάσεις. Κάθε δράση είναι εφήμερη μιας και από μόνη της απορρίπτει τη δοξασία κάθε εγκαθίδρυσης⁸⁴. (εικ.26)

7.4. Grupo Forja (Ισπανία)

Η ομάδα Grupo Forja έχει έδρα τη Βαλένθια της Ισπανίας. Οι δράσεις που πραγματοποιεί αφορούν μόνο το δημόσιο χώρο και τις δυνατότητές του. Την άνοιξη του 2008 πραγματοποίησε δράση στην οποία όλοι οι διαφημιστικοί χώροι της πόλης διατέθηκαν για την ανάρτηση καλλιτεχνικών έργων. Η πόλη για μικρό

⁸⁴ http://www.omio.org/2_main_grxx.html

χρονικό διάστημα είχε πλήρη απουσία διαφημίσεων στους εξωτερικούς χώρους οι οποίοι υποδέχθηκαν έργα τέχνης μεταλλάσσοντας δραστικά το αστικό τοπίο.

Η ομάδα μέσω του δικτυακού τόπου που διατηρεί, αλλά και με συχνές συζητήσεις και συναντήσεις που πραγματοποιεί διατηρεί έντονη παρουσία στα πράγματα της πόλης της Βαλένθια.

Μέρος δεύτερο - Από τη θεωρία στην πράξη

Κεφάλαιο 8. Ground Zero

Με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο αναλύθηκε παραπάνω και τις αρχές οι οποίες αναφέρθηκαν, θα γίνει προσπάθεια να δημιουργηθεί μια έκθεση στο δημόσιο χώρο στο πλαίσιο του αστικού περιβάλλοντος.

8.1. Μανιφέστο

Η έκθεση **Ground Zero** θα πραγματοποιηθεί σε μια μεγάλη πόλη. Σκοπός δεν είναι να αποτελέσει μία ακόμη παροδική έκθεση τέχνης η οποία θα γίνει αντιληπτή και κατανοητή μόνο από τα άτομα τα οποία έχουν στενή ή και επαγγελματική σχέση με την τέχνη (καλλιτέχνες, ιστορικούς τέχνης, τεχνοκριτικούς, επιμελητές, ιδιοκτήτες αιθουσών τέχνης, δημοσιογράφους) και άρα να καταναλωθεί και να ανακυκλωθεί μέσα σε ένα στενό πλαίσιο, αλλά να κερδίσει τα βλέμματα και τη συμμετοχή των ανθρώπων οι οποίοι μόνιμα ή εφήμερα κατοικούν την πόλη. Η έκθεση **Ground Zero** θέτει ζητήματα όπως η ιδιοκτησία του δημόσιου χώρου, η επαναδιεκδίκηση του αστικού περιβάλλοντος και του δημόσιου χώρου, η προσέγγιση (ή και η εγγύτητα) της τέχνης με τη ζωή και την καθημερινότητα, θέτει το ζήτημα της *μεταμνημειακότητας* δηλαδή της μνήμης και της μνημειακότητας στην καθημερινή αστική ζωή. Σκοπός, ακόμη, θα ήταν η εξοικείωση των ανθρώπων με την τέχνη, η αποκωδικοποίησή της και η ένταξη της γλώσσας της τέχνης μέσα στην καθημερινότητά με σκοπό την βελτίωση της ποιότητας ζωής του σύγχρονου κατοίκου της πόλης.

Η έκθεση-δράση θα αφορά πολλά επίπεδα της σύγχρονης ζωής, θα σχολιάζει τη θέση του πολίτη στην πόλη και θα καλέσει όλους τους κατοίκους να συμμετάσχουν και να αρθρώσουν λόγο για το πλαίσιο στο οποίο βρίσκονται.

Για όλα τα παραπάνω κρίνεται σκόπιμο να χρησιμοποιηθούν όλα τα εικαστικά μέσα, να διοχετεύονται πληροφορίες και η δουλειά σε εξέλιξη μέσω των social media που χρησιμοποιούνται, να υπάρχει στενή επαφή και σχέση εμπιστοσύνης με τους κατοίκους, αλλά, το κυριότερο, να μην εκληφθεί ως μια έκθεση η οποία γίνεται άπαξ, αλλά ως ένα πρότζεκτ το οποίο με διαφορετική αφετηρία και

αφορμή κάθε φορά χτίζεται και ξαναδημιουργείται. Η πόλη θα χωριστεί και θα κατανεμηθεί σε ζώνες ανάλογα με τις ιδιομορφίες του περιβάλλοντος και των κατοίκων. Στο πρότζεκτ, λόγω της φύσης του και των αναγκών του, ιδιαίτερη συμμετοχή θα έχουν εικαστικές ομάδες που δρουν στο πλαίσιο της πόλης και θα δημιουργηθούν έργα αστικής εικονογραφίας, σαν ένα είδους καινούριου αστικού σκηνικού-ενδύματος της πόλης

8.2. Ο τίτλος της έκθεσης

«Ground Zero» θα ονομαστεί μια σειρά εκθέσεων και δράσεων σε μεγάλα αστικά κέντρα με σκοπό την επανοικειοποίηση του δημόσιου χώρου με κύριο μέσο παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο. Στην περίπτωση της πρώτης έκθεσης της Αθήνας ο τίτλος θα παρουσιαστεί ως “Ground Zero: Athens”.

Ο τίτλος της έκθεσης σχετίζεται άμεσα με την ιδέα την οποία περιγράφει, καθώς και τον τόπο όπου θα λάβει χώρα. Η έκθεση είναι στην ουσία μια σειρά παρεμβάσεων και συμμετοχικών δράσεων στο δημόσιο, αστικό χώρο με βραχυπρόθεσμο, αλλά και μακροπρόθεσμο σκοπό. Η έννοια του σημείου μηδέν μπορεί να εκληφθεί με δύο τρόπους: χωρικά, δηλαδή να εκλάβουμε ως σημείο μηδέν την ίδια την πόλη από την οποία ξεκινούν και καταλήγουν όλα, αλλά και χρονικά, με την έννοια της έναρξης της επανοικειοποίησης του δημόσιου χώρου.

Προβληματική είναι η επιλογή του αγγλικού τίτλου (Ground Zero) σε σχέση με τον αντίστοιχο ελληνικό (Σημείο Μηδέν). Τυπικά μπορούν να χρησιμοποιηθούν και τα δύο, ουσιαστικά όμως ο αγγλικός τίτλος διαθέτει μεγαλύτερη ενεργητικότητα και επιθετικότητα και για τους λόγους αυτούς θα προτιμηθεί.

Το ίδιο το όνομα προέκυψε από μια προσωπική αντίληψη για τον ίδιο τον αστικό χώρο ως ένα σκηνικό κινηματογραφικού έργου με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους κατοίκους, ένα ενεργό και ταυτόχρονα συμβολικό σημείο, μια αφετηρία και ένα σημείο μηδέν για δράσεις και κινήσεις και γενικότερα ένα πεδίο το οποίο μπορεί να είναι πρόσφορο για κοινωνικό και πολιτικό διάλογο.

8.3. Σκοπός και στόχοι

8.3.1. Σκοπός της έκθεσης

Ο σκοπός της έκθεσης Ground Zero (η οποία λόγω του τρόπου με τον οποίο θα πραγματοποιηθεί θα ονομάζεται από εδώ και εξής πρότζεκτ Ground Zero) είναι, όπως αναφέρθηκε, η επαναδιακδίκηση του δημόσιου και αστικού χώρου από τους ίδιους τους πολίτες. Αυτό θα επιτευχθεί με συντονισμένες ενέργειες και παρεμβάσεις τόσο από εικαστικούς καλλιτέχνες όσο και από τη συνεργασία αυτών με κατοίκους της πόλης. Η έκθεση χρησιμοποιεί την εικαστική γλώσσα, αλλά έχει στόχο την διεπιστημονική προσέγγιση της πόλης. Η συμμετοχή, λοιπόν, ανθρώπων διαφορετικών ειδικοτήτων οι οποίες σχετίζονται με την πόλη όπως κοινωνιολόγοι και πολιτικοί επιστήμονες, ανθρωπολόγοι, αρχιτέκτονες κρίνεται αναγκαία. Πρόκειται για μια έκθεση δημόσιας τέχνης (public art) και ως εκ τούτου η έναρξη πολιτικού και κοινωνικού διαλόγου είναι θεμελιώδης σκοπός.

Βασικό είναι να ιδωθεί η έκθεση ως μια αρχή και όχι ως κάτι το οποίο θα παρεμβληθεί παρενθετικά μέσα στη ζωή της πόλης αλλά θα αποτελέσει την απόδειξη της δυνατότητας των ανεξάρτητων πρωτοβουλιών να παρεμβαίνει και να διαμορφώνει το πλαίσιο της αστικής διαβίωσης και συμβίωσης.

8.3.2. Στόχοι της έκθεσης

Όπως προαναφέρθηκε, η έκθεση Ground Zero έχει ως βασικό σκοπό την αλλαγή στον τρόπο αντίληψης του κοινωνικού πλαισίου. Αυτό είναι μια λειτουργία η οποία είναι τόσο το ζητούμενο όσο και αναπόφευκτο αποτέλεσμα στην εν λόγω έκθεση λόγω της δημόσιας φύσης της.

Επιμέρους στόχος της έκθεσης είναι η μορφοποίηση του αστικού περιβάλλοντος με την μορφή παρεμβάσεων σε διάφορα σημεία της πόλης. Αυτό θα επιτευχθεί με τις συντονισμένες δράσεις καλλιτεχνών αλλά και κοινού σε νευραλγικά και προβληματικά σημεία της πόλης.

Η συμμετοχή του μεγαλύτερου μέρους των κατοίκων της πόλης στις δράσεις είναι επίσης σημαντικός. Με την οργάνωση παράλληλων δράσεων και προγραμμάτων δίνεται η δυνατότητα σε μεγάλο μέρος του κόσμου να συμμετάσχει, να μάθει και να σταθεί κριτικά απέναντι στην ιδέα της πόλης και του νοήματός της.

8.4. Κοινό στο οποίο απευθύνεται

Το κοινό στο οποίο απευθύνεται η έκθεση είναι ουσιαστικά όλοι οι κάτοικοι της πόλης στην οποία θα πραγματοποιηθεί η έκθεση. Η έκθεση θα στηθεί μέσα στο αστικό περιβάλλον καταλαμβάνοντας ανοιχτούς χώρους, τους οποίους θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε «κομβικούς» για την πόλη. Θα διαγραφεί μια συγκεκριμένη πορεία για την τοποθέτηση και εκτέλεση των έργων η οποία θα λαμβάνει υπόψη τις τρεις μεγάλες κατηγορίες κατοίκων της πόλης: τους μόνιμους κατοίκους της, τους παροδικούς κατοίκους της (τουρίστες) και τους μόνιμους ή παροδικούς κατοίκους της οι οποίοι έχουν μεταναστεύσει από άλλες χώρες. Η συμμετοχή όλων των κατοίκων ή επισκεπτών της πόλης κρίνεται απαραίτητη. Η άρση των προκαταλήψεων και η αποδυνάμωση ρατσιστικών και άλλων παρόμοιων συμπεριφορών είναι ταυτόχρονα προϋπόθεση και ζητούμενο της έκθεσης.

Το κοινό θα έχει ενεργό συμμετοχή στη διαδικασία της έκθεσης, θα συνομιλεί με τα έργα και τελικά θα τα ολοκληρώνει με την παρουσία και τις ενέργειές του. Η συμμετοχή αλλά και η συνεργασία του κόσμου είναι μια παράπλευρη λειτουργία της έκθεσης, η οποία τελικά θα έχει ως αποτέλεσμα μια κάποια ομαλοποίηση των κοινωνικών διαφορών και αντιπαλοτήτων από τη στιγμή που αυτοί που θα έχουν συμμετάσχει σε μια κοινή δραστηριότητα θα είναι κατά κάποιον τρόπο «συνένοχοι».

8.5. Χρησιμοποιούμενα μέσα

Τα εικαστικά μέσα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν θα είναι πολλαπλά ανάλογα με το είδος της δράσης. Θα χρησιμοποιηθούν γκραφίτι σε διάφορες επιφάνειες και

τοιχους της πόλης, φωτογραφία, video art, χαρτογράφηση, εγκαταστάσεις, post art, computer και net art.



8.6. Διάρκεια

Η διάρκεια των δράσεων είναι ένα ζήτημα το οποίο παραμένει ανοιχτό. Θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη σημασία στο να είναι οι δράσεις ιδιαίτερα συντονισμένες και να έχουν μια συνέχεια και συνέπεια. Προτείνεται το εγχείρημα να διαρκέσει τρεις μήνες έτσι ώστε να προλάβει να περάσει στη συνείδηση του κόσμου. Λόγω της φύσης των δράσεων και την ανάγκη συμμετοχής του κόσμου, είναι σημαντικό να διαρκέσει τόσο όσο χρειάζεται για να γίνει μια οικεία εικόνα στην πόλη και να μην υπάρχει καχυποψία ως προς τις προθέσεις και τα κίνητρα.

8.7. Ιδέα της έκθεσης

Πώς μπορεί μια πόλη να αρχίσει να προκαλεί το ενδιαφέρον των κατοίκων της; Αυτή είναι η βασική ερώτηση από την οποία προήλθε η ιδέα της δημιουργίας μιας έκθεσης από και για τους κατοίκους της.

Το ενδιαφέρον για κάτι μπορεί να προκληθεί από τη συμμετοχή και την εμπλοκή, άρα μια έκθεση η οποία αφορά την πόλη και τη ζωή της κρίνεται εξαιρετικής προτεραιότητας στα εκθεσιακά τεκταινόμενα.

8.8. Μηνύματα της έκθεσης

Το βασικό μήνυμα το οποίο επιδιώκεται να μεταδοθεί είναι η ανάγκη της συμμετοχής στη ζωή της πόλης, αλλά και η διαμόρφωση ενός πλαισίου ζωής μέσα σε αυτή με όρους οι οποίοι θα είναι υπέρ των κατοίκων της.

Θεμελιακό ζήτημα είναι η εμπλοκή των ανθρώπων στην καθημερινή δράση της πόλης και η κριτική θεώρηση του επιβαλλόμενου τρόπου ζωής.

Με τη συγκεκριμένη προσπάθεια γίνεται απόπειρα να αρθρωθεί λόγος και να δοθεί φωνή σε όλες τις ομάδες και τα άτομα που διαβιούν στην πόλη, στο προνομιακό πεδίο όπου λειτουργεί το πολιτικό, δηλαδή στο δημόσιο χώρο.

8.9. Προσδοκίες

Βασική προσδοκία του πρότζεκτ είναι η αλλαγή στον τρόπο που μπορεί κάποιος να δει και να βιώσει την καθημερινότητα, η δυνατότητα διείσδυσης στον κόσμο της τάξης η οποία κυριαρχεί και η ανατροπή των θεμελιακών αρχών της⁸⁶.

Η πόλη είναι ένας χαμένος για τους πολίτες χώρος, ένα πεδίο εφαρμογής εμπορικών συναλλαγών. Έτσι, η επανοικειοποίηση και ο αναπροσδιορισμός της τίθενται ως πρωταρχικά ζητήματα για την επιτυχία της έκθεσης και ένας από τους βασικούς στόχους. Μια έκθεση δεν μπορεί να είναι ικανή να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο έχει ο καθένας συνηθίσει να αντιμετωπίζει τη ζωή στην πόλη. Είναι, όμως, δυνατόν να τοποθετηθούν τα σπέρματα της αμφισβήτησης για τα δεδομένα μιας κατάστασης η οποία κάθε άλλο παρά φιλική είναι προς τον άνθρωπο.

8.10. Δομή της έκθεσης

Η δομή της έκθεσης θα αλλάζει ανάλογα με το μέρος στο οποίο παρουσιάζεται κάθε φορά. Η ιδέα γύρω από την οποία θα πλέκεται κάθε φορά η έκθεση θα λαμβάνει υπόψη τις ιδιαιτερότητες της κάθε πόλης, τις ανάγκες της σε επίπεδο κοινωνικού σχηματισμού, το ανθρώπινο δυναμικό το οποίο ζει και δρα στην πόλη, την πολυφυλετικότητα και τη διαχείρισή της από την πλευρά του κόσμου, το ιστορικό υπόβαθρο της πόλης και τη διαχείριση της συλλογικής μνήμης.

Στο παράδειγμα της Αθήνας, ο χωρισμός της έκθεσης σε ζώνες έχει σκοπό να σχολιάσει τον ήδη υπάρχοντα χωρισμό της πόλης της Αθήνας σε περιοχές με σαφή προσδιορισμένο στόχο. Γειτονιές-διασκεδαστήρια, γειτονιές-γραφεία, υποβαθμισμένες γειτονιές οι οποίες λειτουργούν ως χώροι εναπόθεσης

⁸⁶ De Certeau 1990, XL

μεταναστών, τοξικομανών και ανθρώπων που βρέθηκαν στο κοινωνικό περιθώριο. Αυτές οι περιοχές έρχονται σε απόλυτη αντίθεση με τις νεόδμητες γειτονιές- ησυχαστήρια, με πλήθος ίδιων ευρύχωρων μονοκατοικιών ή πολυκατοικιών οι οποίες έρχονται να στεγάσουν το αστικό όνειρο και να προφυλάξουν τους κατοίκους από τους κινδύνους της πόλης, μιας πόλης που εθελοτυφλεί και λαμβάνει ανατροφοδότηση από την ανοιχτή τηλεόραση.

Οι γειτονιές με προσδιορισμένες οδηγίες χρήσης μπαίνουν στο στόχαστρο στην έκθεση **Ground Zero**. Για να μπορέσει να επιτευχθεί αυτό θα δημιουργήσουμε περιβάλλοντα εναλλακτικών χρήσεων σε διάφορες περιοχές της Αθήνας για να χρησιμοποιηθούν από το ανθρώπινο δυναμικό της Αθήνας.

8.11. Σχεδιασμός της έκθεσης στο χώρο

Σε κάθε χώρο ο οποίος θα χρησιμοποιείται στο πρότζεκτ θα υπάρχει μια διακριτική πινακίδα με το σήμα-λογότυπο του Ground Zero. Για την καλύτερη πληροφόρηση του κοινού είναι προτιμότερο να οριοθετηθούν ημέρες και ώρες όπου θα υπάρχουν άνθρωποι για να δίνουν πληροφορίες και υλικό για το πρότζεκτ. Η επιλογή των καλλιτεχνών έγινε με βάση τη σχέση του συνόλου του έργου τους με την προβληματική που αναλύθηκε στο πρώτο μέρος. Πολλά από τα προτεινόμενα έργα υπάρχουν (Βενετόπουλος, Παπαδημητρίου, Σαββίδης, Θεοδώρου, Πεσλή, English, Αλεξανδρή). Άλλα θα λόγω της φύσης τους θα δημιουργηθούν in situ (Λέανδρος, Φαϊτάκης). Οι δράσεις των ομάδων θα οργανωθούν με βάση τις ιδιαιτερότητες της περιοχής κρατώντας το βασικό πλαίσιο στο οποίο κινείται η ομάδα (Under Construction, OMIO, Αστικό Κενό). Οι παράλληλες και εκπαιδευτικές δραστηριότητες σχεδιάστηκαν από την αρχή.

- **Άξονας μικρού δακτυλίου: Σήμανση με ειδικές πινακίδες**

Η χρήση του άξονα του μικρού δακτυλίου προτιμήθηκε για τους εξής λόγους: διαθέτει ήδη οδική σήμανση για τη διέλευση των οχημάτων και άρα τα όριά του είναι άμεσα αντιληπτά από τους κατοίκους, καθώς οριοθετεί το μικρότερο κομμάτι της πόλης της Αθήνας. Δίπλα από τις διακριτικές πινακίδες του δακτυλίου θα τοποθετηθούν άλλες, οι οποίες δεν θα

προκαλούν σύγχυση στους οδηγούς, αλλά θα οριοθετούν το πλαίσιο μιας περιπλάνησης της πόλης.

Σκοπός της χρήσης του άξονα του δακτυλίου είναι να δημιουργηθεί η αίσθηση ότι κάποιος εισέρχεται κάπου και να αισθανθεί την έννοια του αόρατου ορίου. Με τον τρόπο αυτό θα συνειδητοποιήσει ότι η πόλη είναι χωρισμένη σε ζώνες οι οποίες θέτουν περιορισμούς και όρια στην καθημερινότητά του.

- **Άξονας μεγάλου δακτυλίου: Σήμανση με ειδικές πινακίδες**

Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε ο μικρός δακτύλιος θα χρησιμοποιηθεί και ο μεγάλος δακτύλιος, με διακριτικά που οριοθετούν μια μεγαλύτερη σε απόσταση περιπλάνηση στην πόλη.

Η έννοια του μικρού και του μεγάλου δακτυλίου χρησιμοποιούνται για να γίνει άμεσα κατανοητή και αντιληπτή η τοποθέτηση ορίων διέλευσης στην πόλη, περιορισμού της κυκλοφορίας και γενικότερης διαχείρισης της ελευθερίας περιήγησης στην πόλη.

Θα επιχειρηθεί μια νέα χαρτογράφηση αυτών των τόσο γνωστών αξόνων με ιδιαίτερη διακριτή σήμανση. Με τον τρόπο αυτό δημιουργηθεί ένας καινούριος χάρτης της Αθήνας, ο οποίος δε θα λαμβάνει υπόψη τις γεωγραφικές αλλά και τις ψυχογεωγραφικές παραμέτρους, το πώς δηλαδή διαμορφώνεται η αντίληψη για το βιωμένο χώρο.

- **Άξονας δέντρων Λεωφόρου Αλεξάνδρας: Μπάμπης Βανετόπουλος**

Στον άξονα της Λ. Αλεξάνδρας, στην οποία μετακινείται μεγάλο ποσοστό των Αθηναίων καθημερινά θα τοποθετηθούν έργα του εικαστικού Μπάμπη Βανετόπουλου. Στα έργα του παρουσιάζει ψηφιακά βίντεο με υβριδικές μορφές ανθρώπων-πουλιών τα οποία εγκλείονται σε πραγματικούς κλωβούς φυσικών διαστάσεων. Τα έργα θα αναρτηθούν στα δέντρα που υπάρχουν εκατέρωθεν της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. (εικ.27)

Το έργο υποδεικνύει τον εγκλωβισμό του σύγχρονου κάτοικου της πόλης κάτι το οποίο εύστοχα υπογραμμίζεται με την παρουσίαση και ένταξη στο περιβάλλον.

Ο Βενετόπουλος δημιουργεί ένα είδος εναλλακτικής εικονικής, αλλά αληθοφανούς, πραγματικότητας με ψηφιακά μέσα. Στην προκειμένη σειρά έργων έχει δημιουργήσει ένα μοτίβο ανθρώπου-πουλιού σε ψηφιακό βίντεο το οποίο έχει κυριολεκτικά εγκλωβίσει. Οι σπασμωδικές κινήσεις του πουλιού έχουν προσαρμοστεί στη φιγούρα ενός γηραιού άνδρα, η κίνηση και η προσπάθεια απεγκλωβισμού του είναι οικεία στο θεατή ως τέτοια κάτι που ακυρώνεται όταν συνειδητοποιούμε την ανθρώπινη φιγούρα, η οποία εκτός από το σχήμα της έχει απολέσει όλα τα υπόλοιπα ανθρώπινα χαρακτηριστικά.

- **Τοίχοι στην περιοχή Γκάζι: Λέανδρος, Γκραφίτι**

Σειρά τοίχων σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές περιοχές-διασκεδαστήρια θα ζωγραφιστεί με επίτοιχα graffiti της σειράς «άνθρωποι-σκυλιά» του Λέανδρου.

Με αυτή τη σειρά έργων, η οποία αποτυπώθηκε σε κόμικς και ζωγραφικούς πίνακες, ο καλλιτέχνης εικονοποιεί μια δυστοπική πραγματικότητα μιας κοινωνίας παριών στην οποία οι άνθρωποι-σκυλιά έχουν αναλάβει να τη διατήρηση της τάξης. Η δημιουργία των έργων σε συνάρτηση με την περιοχή του Γκαζιού θα δημιουργήσει μια αντιθετική κατάσταση στην περιοχή δημιουργώντας μια σύγκρουση σε κοινωνικό επίπεδο.

Η συγκεκριμένη περιοχή είναι πρόσφορη για τη δημιουργία έργων graffiti και ήδη διαθέτει αρκετά. Η περιοχή με τον τρόπο αυτό μεταμορφώθηκε, όπως έγινε και με τη δημιουργία του χώρου «Τεχνόπολις». Μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα η περιοχή μετατράπηκε και πολύ δημοφιλές μέρος διαβίωσης, μάλιστα εναλλακτικό και «διαφορετικό». Οι αλλαγές γίνονται

ραγδαία, οι χώροι μεταμορφώνονται σε σαφώς προσδιορισμένα διασκεδαστήρια-εμπορικά κέντρα. Σε αυτή την κατάσταση έρχονται να εμπλακούν τα έργα προσπαθώντας να ανασχέσουν την πορεία της.

- **Διαφημιστικοί χώροι-Στάσεις Λεωφορείων: Διαφημιστικές παρωδίες-Ron English**

Όπως προαναφέρθηκε, ο μέσος κάτοικος της Αθήνας έχει συνηθίσει τη διαφημιστική ρύπανση στους δρόμους και σχεδόν τη θεωρεί ως μια αναγκαία συνθήκη στο καθημερινό σκηνικό του. Στους χώρους οι οποίοι καθημερινά φιλοξενούν διαφημίσεις παντός είδους θα τοποθετηθούν έργα που θα έρθουν αντιμέτωπα με τη συνηθισμένη ματιά του κατοίκου της Αθήνας προκαλώντας του ευρύ φάσμα αντιδράσεων.

Τα έργα δεν θα τοποθετηθούν με πρόθεση την κόσμηση της πόλης και ως εκ τούτου δεν θα είναι επιλεγμένα με βάση τη χρωματική ή τη σχεδιαστική τους αρτιότητα, αλλά με βάση την ποιότητα, την αμεσότητα και την ευστοχία του μηνύματος το οποίο έχουν σκοπό να επικοινωνήσουν.

Στους χώρους ανάρτησης διαφημιστικών πινακίδων θα τοποθετηθούν έργα του καλλιτέχνη-ακτιβιστή Ron English. Η δουλειά του χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες. Η μία είναι η ζωγραφική του, στην οποία χρησιμοποιεί γνωστά και αναγνωρίσιμα άτομα μαζί με σύμβολα της μαζικής κουλτούρας⁸⁷. Το άλλο και πιο επικίνδυνο μέρος της δουλειάς του είναι παρεμβάσεις σε γνωστές διαφημιστικές καμπάνιες οι οποίες καταλήγουν να είναι διαφημιστικές παρωδίες, εκτυπωμένες σε γιγαντοαφίσες τις οποίες αναρτά σε διαφημιστικές πινακίδες⁸⁸. Με αυτή τη λογική ο καλλιτέχνης θα εντάξει τα έργα του μέσα στη διαφημιστική καθημερινότητα της πόλης. Οι

⁸⁷ Ανδριωτάκης 2005, 49 αλλά και το site του καλλιτέχνη: www.popaganda.com

⁸⁸ Διαβάζουμε με ενδιαφέρον στο βιβλίο του Μ. Ανδριωτάκη: «Το Μάρτιο του 1999 ο English έγινε ακόμα πιο προκλητικός. Εξ αιτίας του ότι ήταν ενοχλημένος από τη διαφημιστική καμπάνια της εταιρείας υπολογιστών Apple, η οποία συνδύαζε την εικόνα προσώπων όπως ο Γκάντι, ο Μάιλς Ντέιβις και ο Πικάσο με το σλόγκαν «Σκεφτείτε διαφορετικά», έφτιαξε ένα πόστερ με το διάσημο δολοφόνο Τσαρλς Μάνσον. «Θέλατε διαφορετικό;» λέει περιπαικτικά ο English, «πάρτε το!»

εικόνες αυτές αναμένεται να μη γίνουν κατευθείαν και άμεσα αντιληπτές από το σύνολο του κοινού λόγω της εξαιρετικής τους ομοίωσης με εικόνες διαφημιστικής καμπάνιας, στη συνέχεια όμως αναμένεται να είναι ιδιαίτερα εύστοχες στο σκοπό τους. (εικ.28)

▪ **Περιοχές στις οποίες διαμένουν μετανάστες: Συμμετοχικά έργα-Μαρία Πεσλή**

Η συμμετοχική τέχνη (participatory art), όπως σημειώνει η Austin όταν χρησιμοποιείται ως μέσο έκφρασης, συμβάλλει στην απόκτηση αυτοπεποίθησης και ικανοτήτων. Μέσα από τη συμμετοχική τέχνη και έχοντας βασικό στόχο τη βελτίωση της ποιότητας ζωής τους, τα άτομα, οι ομάδες και οι κοινότητες ενδυναμώνουν την αυτοπεποίθησή τους, διαμορφώνουν την ταυτότητά τους και συμμετέχουν στην προσωπική, κοινωνική, πολιτιστική ή πολιτική αλλαγή⁸⁹.

Σκοπός της συμμετοχικής τέχνης είναι η δημιουργία ενός ενεργού θεατή, και η διερεύνηση της πολιτικής δυνατότητας της τέχνης. Με την πρακτική αυτή στην οποία χρησιμοποιούνται οι πλατφόρμες της ιστορίας, της ανθρωπολογίας και της σύγχρονης τέχνης μπορούν να αναμειχθούν προσωπικές και συλλογικές ιστορίες και να εμπλουτιστεί η κυρίαρχη κουλτούρα, η οποία είναι συχνά ένα τεχνητό προϊόν προερχόμενο από τους θεσμούς ώστε να διαμορφωθεί η συλλογική μνήμη και ταυτότητα⁹⁰.

Στις περιοχές όπου διαμένουν μετανάστες ιδιαίτερα στην περιοχή του Μεταξουργείου θα εργαστεί για διάστημα δύο μηνών η σκηνοθέτης Μαρία Πεσλή, η οποία θα διδάξει σε ομάδα μεταναστών τις βασικές αρχές σκηνοθεσίας με σκοπό να δημιουργήσουν ένα συμμετοχικό βίντεο. Η εμπλοκή της σκηνοθέτιδος δεν θα υπάρχει στο δημιουργικό κομμάτι της ταινίας, αλλά η ίδια θα κρατά επικοινωνικό ρόλο σε ζητήματα τεχνολογίας και

⁸⁹ Austin, 2008 στο Τσεβρένη 2009, 2

⁹⁰ βλ. σχετικό προβληματισμό για το συμμετοχικό έργο του Jeremy Deller στο Palais de Tokyo Κοσμάδακη, <http://www.kaput.gr/04/deller.html>

τεχνογνωσίας. Η όλη ιδέα της ταινίας, καθώς και ο τρόπος γυρίσματος, θα υλοποιηθεί από την ομάδα. Το τελικό έργο θα είναι η προσωπική πραγματικότητα της ομάδας με θέματα και προσέγγιση ανθρώπων οι οποίοι δεν έχουν σχέση με την τέχνη του κινηματογράφου ή της video art και διατηρούν ακόμη βλέμμα αγνό και ερασιτεχνικό στο μέσο.

- **Περίπτερα-τουριστικά καταστήματα: Δράση “Greetings from Greece”**

Η δράση greetings from Greece της Μαρίνας Φορέβα θα παρωδεί και θα σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο προωθείται η Ελλάδα τουριστικά. Θα χρησιμοποιηθούν καρτ-ποστάλ, μπλουζάκια, κούπες και άλλα ευρέως αναγνωρίσιμα αναμνηστικά στα οποία θα αποτυπωθούν οι άγνωστες ή και θλιβερές πτυχές της Αθήνας. Η Αθήνα των μεταναστών, της ανεργίας, των αστέγων και της μηδενικής κοινωνικής πρόνοιας για τις ασθενέστερες κοινωνικά ομάδες. Τα αναμνηστικά θα τοποθετηθούν σε αυτοσχέδιους πάγκους σε διάφορα σημεία της Αθήνας κοντά σε τουριστικά καταστήματα και περίπτερα και θα διανέμονται δωρεάν.

Η δράση θα συνοδεύεται από δραστηριότητα με το κοινό το οποίο μπορεί να φωτογραφίζει όποια σημεία της πόλης επιθυμεί και τυπώνονται ως καρτ-ποστάλ του Ground Zero.

- **Κεραμεικός: Στέλιος Φαϊτάκης**

Στους τοίχους δρόμων του Κεραμεικού θα παρουσιαστούν μεγάλης έκτασης graffiti του Στέλιου Φαϊτάκη (γνωστού και ως bizarre). (εικ.29-30)

Τα δύο πιο ενδιαφέροντα σημεία στα έργα του Φαϊτάκη είναι η τεχνοτροπία του και η θεματολογία του· ουσιαστικά το πιο ενδιαφέρον σημείο είναι ο συνδυασμός αυτών των δύο.

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας και τη συνδυάζει με την τεχνική graffiti, με αποτέλεσμα να δημιουργεί έργα υβριδικά τα οποία τοποθετεί στους τοίχους της πόλης. Εικονοποιεί

παραστάσεις της σύγχρονης αστικής ζωής και διατηρεί ένα περιεχόμενο εξαιρετικά πολιτικό και καυστικό. Οι εικόνες του παρουσιάζουν καθημερινούς ανθρώπους οι οποίοι «αγιοποιούνται» και μπαίνουν σε ένα εντελώς διαφορετικό συγκείμενο.

- **Περιοχή Ψυρρή: Ομάδα Αστικό Κενό**

Το έργο «Εκφωνήσεις στον ακάλυπτο χώρο» θα ξεκινήσει με την τοποθέτηση μικροφώνων σε σειρά σε φωταγωγημένο ακάλυπτο χώρο στην περιοχή του Ψυρρή ανάμεσα σε δύο μεσοτοιχίες και στη συνέχεια θα προσκληθούν οι πολίτες για συμμετοχή στη δράση. Η πρόσκληση θα γίνει με τρόπο προφορικό, αλλά και με την ανάρτηση αφισών σε κεντρικά σημεία της Αθήνας οι οποίες περιέχουν το πολιτικό κείμενο της ομάδας για την υπεράσπιση και την ενεργοποίηση του εδάφους των αστικών κενών της πόλης. Η δράση θα διαρκέσει μία ώρα κατά την οποία οι πολίτες θα συμμετέχουν χρησιμοποιώντας ελεύθερα και ταυτόχρονα το βήμα των μικροφώνων για να εκφέρουν δικό τους λόγο, άποψη, πρόκληση. Οι ταυτόχρονες εκφωνήσεις, στις οποίες κυρίως θα συμμετέχουν μέλη της ομάδας και απευθύνονται στον κύκλο των καλεσμένων και των περαστικών, θα περιλαμβάνουν αναγνώσεις ποίησης, αλλά και συνταγών μαγειρικής, μανιφέστα και διακεκριμένα κείμενα, καθώς και προσευχές, επικλήσεις ή ύβρεις. Η ταυτόχρονη εκφώνηση έχει σκοπό να δημιουργήσει διάφορες αντιδράσεις στο κοινό μέσα στο πλαίσιο της δημόσιας αντίθεσης και σύγκρουσης. Η ταυτόχρονη εκφώνηση η οποία σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται στην ουσία ο διάλογος, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε επιλεκτικά να ακούμε, συνήθως, την άποψη με την οποία συμφωνούμε⁹¹.

- **Περίπτερα στον άξονα των ενοποιημένων αρχαιολογικών χώρων: Χάρτες**

Τα περίπτερα όλης της περιοχής λειτουργούν και ως καταστήματα πώλησης αναμνηστικών και τουριστικών χαρτών. Εκεί θα διατίθενται

⁹¹ Το κείμενο για τη δράση βασίστηκε στο υλικό το οποίο βρίσκεται στην ιστοσελίδα της ομάδας Αστικό Κενό, <http://urbanvoidathens.wordpress.com>

δωρεάν εναλλακτικοί ιστορικοί και τοπικοί χάρτες της Μαρίνας Φορέβα. Στους χάρτες αυτούς παρουσιάζεται η Ελλάδα, αλλά και ο κόσμος, με διαφοροποιημένα σύνορα, γειπνιάσεις και περιοχές επικράτειας. Οι χάρτες αυτοί χρησιμοποιούν το σχεδιασμό και την γραφιστική διαμόρφωση των συμβατικών χαρτών και σκοπό έχουν να βάλουν σε σκέψεις το μέσο τουρίστα προσφέροντάς του μια εναλλακτική αφήγηση της ιστορίας και θέτοντας ζητήματα στα οποία οφείλει να σκεφτεί ή να πάρει θέση. Ιδιαίτερος στόχος είναι να δημιουργηθεί η δυνατότητα να δημιουργηθούν σκεπτόμενοι ταξιδιώτες οι οποίοι συμμετέχουν στη ζωή της πόλης και συνειδητοποιούνται σε ζητήματα κοινωνικού και πολιτικού ενδιαφέροντος και δεν αρκούνται μόνο στην αναζήτηση αναψυχής.

Η εφαρμογή αυτής της κίνησης θα έχει άριστα αποτελέσματα σε χώρες οι οποίες, αν και προσφέρουν δυνατότητες υπερπολυτελών διακοπών, έχουν πολύ μεγάλη κοινωνική ανισότητα και άνιση κατανομή πλούτου⁹².

▪ **Μετρό: Γιάννης Σαββίδης**

Δίπλα στους χάρτες του Μετρό της Αθήνας θα τοποθετηθούν έργα του εικαστικού Γιάννη Σαββίδη τα οποία απεικονίζουν χάρτες της Αθήνας σε υποθετικές ιστορικά σενάρια. Στο πρώτο η Αθήνα είναι πρωτεύουσα της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, μια μητρόπολη που δεν χάθηκε ποτέ από το δυτικό ιστορικό άξονα. Στο δεύτερο είναι μια επαρχιακή πόλη στο ελληνικό κράτος το οποίο έχει πρωτεύουσα την Κόρινθο και στο τρίτο η Αθήνα είναι πρωτεύουσα μιας σοσιαλιστικής Ελλάδας.

Ο Σαββίδης δημιουργεί θα δημιουργήσει τα τεκμήρια τριών εναλλακτικών πραγματικοτήτων με λεπτομερειακούς πολεοδομικούς χάρτες τα οποία θα

⁹² Σε πολλές χώρες του αναπτυσσόμενου κόσμου παρατηρείται προσπάθεια από τη μεριά των τουριστικών γραφείων να αποκρύψουν τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης της ευρείας μάζας των κατοίκων με σκοπό να μην δυσαρεστηθούν οι τουρίστες. Λόγου χάρη, σε οργανωμένες εκδρομές στην Κίνα αποφεύγεται να πηγαίνουν οι τουρίστες στις φτωχογειτονιές αλλά και στη Βραζιλία, στο Ρίο Ντε Τζανέιρο, τοποθετούν μεγάλα τεχνητά παραπετάσματα πάνω από τις φαβέλες οι οποίες ατυχώς αποτελούν θέα από τα υπερπολυτελή ξενοδοχεία της περιοχής.

προσπαθήσουν να πείσουν για τη δυνατότητα ανατροπής της πραγματικότητας.

Η τοποθέτηση των έργων δίπλα στους ευρέως αναγνωρίσιμους χάρτες του μετρό παρακινεί σε έναν παράλληλο στοχασμό της πραγματικότητας και της σύνδεσης της σύγχρονης καθημερινότητας με τυχαίους συσχετισμούς. Τα έργα του Γ. Σαββίδη ανατρέπουν τη συνηθισμένη παθητική θεώρηση της ιστορίας και αναδεικνύουν τυχαίες εναλλακτικές στιγμές σε καθοριστικούς παράγοντες διαμόρφωσης της ιστορικής πραγματικότητας.

Η τοποθέτησή τους δίπλα από τους χάρτες του μετρό δημιουργεί ένα δίπολο παράλληλων πραγματικοτήτων αποτυπωμένων με παρόμοιο τρόπο ώστε να συγχέονται αν δεν παρατηρηθούν με προσοχή. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια παρα-ιστορία η οποία καλεί να τοποθετηθούμε απέναντι στα γεγονότα και να μην παραμένουμε αναγνώστες της, αλλά να συμμετέχουμε σ' αυτήν. Έτσι ο επισκέπτης της γίνεται συμμετοχος στην ανάγνωση της πόλης.

▪ **Πλατεία Κλαυθμώνος-Πλατεία Κοτζιά-Πλατεία Αμερικής: Οδολόγιο, Θεοδώρα Αλεξανδρή**

Σε σειρά μεγάλων πλατειών και δρόμων της Αθήνας δημιουργηθεί το οδολόγιο της αρχιτέκτονα. Θεοδώρας Αλεξανδρή. Η Αλεξανδρή επιχειρεί να ανασυστήσει ένα ήδη υπάρχον αρχείο τοπικών εφημερίδων στην μεταπολεμική περίοδο το οποίο αποτελεί ένα μέσο καταγραφής της καθημερινής ζωής της πόλης. Από το αρχείο αυτό επιλέγεται μια σειρά άρθρων που περιγράφουν γεγονότα της καθημερινής ζωής τα οποία δεν θα γίνονταν ποτέ πρωτοσέλιδο ή ρεπορτάζ. Τα άρθρα ταξινομούνται και συντάσσεται ένας κατάλογος με διευθύνσεις (το οδολόγιο) που παραπέμπει στα αντίστοιχα άρθρα. Σε δεύτερη φάση το κάθε άρθρο μεταφέρεται (με τη μορφή στένσιλ ή αυτοκόλλητων γραμμάτων) στο ακριβές σημείο της πόλης στο οποίο έλαβε χώρα το γεγονός το οποίο περιγράφει. Ο χώρος της πόλης γίνεται με τον τρόπο αυτό ο νέος χώρος

αρχαιοθέτησής τους. Στη μεταφορά διατηρείται αυτούσια η μορφή του άρθρου και έρχεται σε διάλογο με τη χρησιμοποιούμενη γραφή στο δρόμο (πινακίδες, ταμπέλες καταστημάτων, κλπ). Το περιγραφόμενο γεγονός, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο παρεμβάλλεται στη ροή της καθημερινότητας, επαναδιατυπώνει την ίδια την ερμηνεία της πόλης μέσα από τις καθημερινές ιστορίες των κατοίκων της⁹³. (εικ.31)

▪ **Περιοχές στις οποίες διαμένουν τσιγγάνοι: Μαρία Παπαδημητρίου-Τ.Α.Μ.Α**

94

Η εικαστικός Μαρία Παπαδημητρίου θα πραγματοποιήσει ένα συλλογικό πρότζεκτ με τον τίτλο ΤΑΜΑ. Σκοπός δεν είναι να δημιουργηθούν νέες εικόνες, αλλά περισσότερο να αποτυπωθεί η πραγματικότητα σε καταυλισμούς τσιγγάνων. Με τον τρόπο αυτό προτείνει μια καινούρια οπτική στην εικαστική παραγωγή⁹⁵.

Με την αποτύπωση μέσω φωτογραφικής απεικόνισης, αλλά και εγκαταστάσεων, δεν παρουσιάζεται μια γραφική πραγματικότητα, αλλά αναδεικνύονται οι προσωπικές σχέσεις που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια.

Το έργο στηρίζεται στην ιδέα ενός κινούμενου, μετα-αστικού οικισμού, ο οποίος εξυπηρετεί τις ανάγκες των κατοίκων και τις οικονομικές τους δραστηριότητες⁹⁶. (εικ.32)

▪ **Ανοιχτά εργαστήρια καλλιτεχνών**

Ο σκοπός της κίνησης αυτής είναι να μπορέσει να έρθει το κοινό σε επαφή με ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών γνωρίζοντας από κοντά τη δουλειά τους και τον τρόπο εργασίας τους. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια θα είναι ανοιχτά

⁹³ Για την περιγραφή του έργου χρησιμοποιήθηκαν χωρία κειμένων της ίδιας της αρχιτέκτονα

⁹⁴ Ο τίτλος είναι αμφίσημος· είτε θα εκληφθεί ως τάμα, είτε με την ονομασία την οποία η ίδια η καλλιτέχνης έχει δώσει: Temporary Autonomous Museum for All (προσωρινό αυτόνομο μουσείο για όλους)

⁹⁵ Τζιρτζιλάκης, 2002 (κατάλογος ΤΑΜΑ), 26

⁹⁶ Παπαδημητρίου, 2002, 116

προς το κοινό σε συγκεκριμένες ημέρες και ώρες. Η δράση θα γνωστοποιηθεί από ειδικό χάρτη ο οποίος θα διατίθεται σε κεντρικά σημεία της πόλης αλλά και από σχετικό δικτυακό τόπο. Με την κίνηση αυτή μπορεί ο καθένας να έρθει σε επαφή με την τρέχουσα καλλιτεχνική δραστηριότητα και παραγωγή η οποία δεν είναι απαραίτητο να επιδεικνύεται με όρους μουσείων, ιδρυμάτων και αιθουσών τέχνης.

▪ **Διαδίκτυο: Λίνα Θεοδώρου-fleshpack.**

Στο διαδίκτυο θα λειτουργήσει το έργο της εικαστικού Λίνας Θεοδώρου fleshpack. (εικ.33)

Χρησιμοποιώντας το web design και την εξωτερική εμφάνιση ενός κανονικού εμπορικού site η Θεοδώρου δημιουργεί μια υποθετική διαδικτυακή εταιρεία η οποία εμπορεύεται ανθρώπους. Το όλο στήσιμο της ιστοσελίδας είναι φτιαγμένο με τέτοιο τρόπο όπως θα άρμοζε σε μια σοβαρή εταιρεία και τίποτα δεν υποψιάζει τον χρήστη από την αρχή για το περιεχόμενό της.

Οι άνθρωποι παρουσιάζονται σαν εμπορεύματα μέσα από αναδιπλούμενα παράθυρα με την ίδια επικοινωνιακή γλώσσα την οποία χρησιμοποιεί η διαφήμιση. Υπάρχει ειδική φόρμα παραγγελίας και έτσι ο καθένας μπορεί να κάνει τις αγορές του με την πιστωτική του κάρτα.

Η υπερβολή και ο σαρκασμός δεν λείπουν από το έργο της Θεοδώρου για να σχολιάσει μια γενικότερη κατάσταση δουλεμπορίου και ανθρώπινης εκμετάλλευσης στον πολυπόθητο και περιβόητο «δρόμο προς τη Δύση⁹⁷». Το ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο έργο δεν είναι βέβαια το μήνυμα και ο ηθικός και διδακτικός χαρακτήρας του έργου. Πολύ περισσότερο είναι η θέση στην οποία μπαίνει ο χρήστης-κοινό του έργου, δηλαδή το ότι

⁹⁷ Ο τίτλος είναι δανεισμένος από την ομώνυμη ταινία της Πέπης Ρηγοπούλου

αναγκάζεται χρησιμοποιώντας το έργο με βιωματικό τρόπο να γίνει συνένοχος και συμμετέχων της κατάστασης η οποία στηλιτεύεται.

- **Μη χρησιμοποιούμενα βιομηχανικά κτίρια της οδού Πειραιώς: ΟΜΙΟ**

Στην περιοχή της οδού Πειραιώς η ομάδα ΟΜΙΟ θα πραγματοποιήσει δράση-παρέμβαση στο χώρο με τη χρήση τεχνητού φωτός και κομμάτια από τον υπάρχοντα χώρο. Σκοπός της παρέμβασης είναι η ίδια η ανάδειξη του τοπίου και η διαμόρφωσή του με διακριτικούς τρόπους ώστε να τονιστούν λεπτομέρειές του. Με τον τρόπο αυτό προσφέρει τρόπους-κλειδιά στην ίδια τη θέαση της πόλης.

8.12. Παράπλευρες δραστηριότητες-Εκπαιδευτικά προγράμματα

8.12.1. Ανοιχτές συνελεύσεις - Εργαστήριο συμμετοχικής Αρχιτεκτονικής

Ανά περιοχές-γειτονιές της Αθήνας θα πραγματοποιούνται ανοιχτές συνελεύσεις των κατοίκων με θέματα τα οποία απασχολούν τη γειτονιά. Στα εργαστήρια αυτά θα λαμβάνουν μέρος αρχιτέκτονες, πολεοδόμοι, κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι και καλλιτέχνες μαζί με τους κατοίκους της πόλης. Σκοπός των εργαστηρίων αυτών είναι να τεθούν τα ζητήματα τα οποία απασχολούν τη συγκεκριμένη γειτονιά και να αναζητηθούν λύσεις σε τοπικό επίπεδο.

Σκόπιμα δεν υπάρχει σκέψη να συμμετάσχουν πολιτικοί παράγοντες ή παράγοντες της τοπικής αυτοδιοίκησης, οι οποίοι ενδεχομένως να επηρεάζουν με αθέμιτους τρόπους τις αποφάσεις της συνέλευσης.

Στα εργαστήρια αυτά τα οποία θα πρέπει να είναι ουσιαστικά και όχι μόνο τυπικά ανοιχτά και προσβάσιμα στους κατοίκους θα γίνονται συζητήσεις οι οποίες αφορούν ζητήματα δόμησης και χωροταξίας, εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης των ανοιχτών χώρων. Σκοπός δεν είναι απαραίτητα να λαμβάνονται αποφάσεις με τρόπο δημοκρατικό και πλειοψηφικό, κάτι το οποίο ενέχει κινδύνους αποκλεισμού ορισμένων κοινωνικών ομάδων, αλλά πολύ περισσότερο να αναδειχθεί ο λόγος όλων των ομάδων και να ληφθούν συνολικές αποφάσεις όχι απαραίτητα για την πλειοψηφία.

Τα εργαστήρια αυτά πρέπει να λειτουργήσουν ως χώροι άρθρωσης λόγου και ως χώροι στους οποίους λειτουργεί η δημόσια σφαίρα και όχι ως χώροι επιβολής της επικρατέστερης γνώμης και, άρα, συγκάλυψης προβλημάτων των μειοψηφιών. Το σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα κρίσιμο, αφού στις «δημοκρατίες» η

δυνατότερη φωνή είναι συνήθως και η επικρατέστερη, ενώ οι υπόλοιπες καταδικάζονται στην αφάνεια.

8.12.2. Εργαστήρια βιωματικής χαρτογράφησης της πόλης (παιδιά-ενήλικες)

Τα εργαστήρια χαρτογράφησης της πόλης έχουν σκοπό να ανακαλυφθεί εκ νέου η πόλη μέσα από την περιπλάνηση.

Το κάθε άτομο θα περιπλανιέται στην πόλη φτιάχνοντας τη δική του διαδρομή, είτε σε κάποια διαδρομή από την οποία έχει αναμνήσεις είτε σε μια εντελώς καινούρια και αυθόρμητη. Θα κρατά φωτογραφίες, σημειώσεις ή και μικροαντικείμενα τα οποία θα βρίσκει στη διαδρομή. Σε έναν μεγάλο χάρτη θα σχεδιάζει την προσωπική του διαδρομή στην οποία θα αναρτά όλα αυτά τα οποία έχει κρατήσει ως αναμνήσεις. Με τον τρόπο αυτό θα δημιουργήσει τον προσωπικό του, βιωματικό, χάρτη της πόλης, έχοντας ουσιαστικά υπογραμμίσει και διαμορφώσει την προσωπική εικόνα που έχει για την πόλη και την πραγματικότητά της. Οι χάρτες αυτοί θα αποτελέσουν μια συλλογή προσωπικών αναγνώσεων της ίδιας της πόλης, των παράλληλων ιστοριών της πόλης και της καθημερινότητάς της μέσα από ανθρώπους διαφορετικού φύλου, ηλικίας, θρησκείας και εθνικότητας.

Στην περίπτωση που τα εργαστήρια χαρτογράφησης εφαρμοστούν από παιδιά, οι χάρτες μπορεί να αναρτηθούν στις σχολικές τάξεις και ο κάθε μαθητής να προσπαθήσει να διαβάσει και να αποκρυπτογραφήσει το χάρτη συμμαθητή του ως προσπάθεια συμμετοχής και αντίληψης της πραγματικότητας του άλλου και του διαφορετικού. Ιδιαίτερο αποτέλεσμα αναμένεται να έχει αυτή η δράση σε σχολικά περιβάλλοντα με πολυπολιτισμική ταυτότητα.

8.12.3. Παιχνίδια ρόλων, θεατρικά υποθετικά σενάρια (παιδιά-ενήλικες)

Με τη συμμετοχή μουσειοπαιδαγωγών, εκπαιδευτικών, ηθοποιών και καλλιτεχνών θα στηθούν στις μεγάλες πλατείες της Αθήνας εκπαιδευτικά εργαστήρια για παιδιά και ενήλικες τα οποία θα χρησιμοποιούν τη μέθοδο του εκπαιδευτικού-παιδαγωγικού δράματος. Στα παιδιά θα αναφέρεται προφορικά ο

βασικός σκελετός ενός γεγονότος ή προβλήματος. Στη συνέχεια, θα ανατίθενται ρόλοι των βασικών ή δευτεραγωνιστικών προσώπων και θα καλούνται να δώσουν μια λύση στο υπάρχον πρόβλημα με συζήτηση και προτάσεις δράσης. Τα επιλεγόμενα πρόσωπα τα οποία θα λαμβάνουν μέρος στο δράμα είναι καλό να προέρχονται από διάφορες περιοχές και να υπάρχει έντονο το στοιχείο της διαφορετικότητας έτσι ώστε να ακούγονται όσο το δυνατόν περισσότερες φωνές.

Τα θέματα των σεναρίων μπορεί να διαφοροποιούνται ανάλογα με την ηλικία των συμμετεχόντων και καλό είναι να λαμβάνουν ρόλους με τους οποίους δεν είναι ταυτισμένοι κοινωνικά λόγω εθνικότητας, καταγωγής ή εισοδήματος για να έχουν τη δυνατότητα να σκεφτούν και να δράσουν βάζοντας υπό σκέψη διαφορετικές παραμέτρους και όχι απαραίτητα αυτές οι οποίες είναι επιβεβλημένες από την κοινωνική ταυτότητα των συμμετεχόντων.

Με τα παιδαγωγικά δράματα τα οποία προτείνονται δεν υπάρχει σκοπός να προφυλαχθούν τα παιδιά από την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, αλλά να αρχίσουν να μαθαίνουν σταδιακά το πλαίσιο το οποίο βιώνουν και πολύ περισσότερο να μάθουν να το διαμορφώνουν αρθρώνοντας λόγο. Αυτονόητος θεωρείται ο σημαντικότερος ρόλος των ατόμων που θα συντονίζουν το δράμα, τα οποία πρέπει να είναι σε θέση να ενισχύουν την αυτενέργεια των συμμετεχόντων και να σέβονται τις διαφορετικές φωνές.

8.12.4. Εναλλασσόμενες εκθέσεις (παιδιά-ενήλικες)

Στα εργαστήρια εναλλασσόμενων εκθέσεων συμμετέχουν άτομα διαφόρων ηλικιών τα οποία μαζί με εικαστικούς καλλιτέχνες συζητούν και αποφασίζουν ένα συλλογικό έργο το οποίο θα συνδημιουργήσουν σε ανοιχτό χώρο της πόλης.

Αρχικά γίνεται επιλογή χώρων τους οποίους μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για να στηθούν αυτοσχέδιες εκθέσεις. Έπειτα γίνεται η επιλογή των ατόμων τα οποία θα συμμετάσχουν στο εργαστήριο τα οποία θα πρέπει να είναι σταθερά και συνεπή καθ' όλη τη διάρκεια του εργαστηρίου για να μην αλλάξει η σύνθεση και η εμπλοκή του καθενός στο έργο. Γίνεται σειρά συναντήσεων και

συζητήσεων γύρω από το θέμα και την προβληματική του, τον τρόπο με τον οποίο θα μπορέσει να υλοποιηθεί, καθώς και το χώρο στον οποίο θα μπορέσει να στηθεί.

8.12.5. Ψηφιακό εργαστήριο-φτιάχνω στη γειτονιά μου (παιδιά)

Ψηφιακό βιντεοπαιχνίδι «My hood» «Τα παιδιά της γειτονιάς»

Το ψηφιακό εργαστήριο θα χρησιμοποιήσει ένα μέσον το οποίο είναι γνωστό στα παιδιά, τα βιντεοπαιχνίδια.

Ο χρήστης μπορεί να χρησιμοποιήσει αποσπώμενα, ψηφιακά σχεδιασμένα, στοιχεία για να δημιουργήσει τη γειτονιά στην οποία θα ήθελε να ζει. Η διαφορά του παιχνιδιού από τα υπόλοιπα αντίστοιχα τύπου 2εcond life έγκειται στο ότι το κάθε ψηφιακό κομμάτι το οποίο θα τοποθετείται για να δημιουργηθεί η γειτονιά θα προσφέρει συνδέσμους και προτάσεις για τους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατόν να δημιουργηθεί το στοιχείο αυτό και στην πραγματικότητα. Ακόμη θα προτείνει λύσεις και δραστηριότητες στον πραγματικό κόσμο σε μορφή παιχνιδιού.

Το υλικό το οποίο θα προκύψει από τη δημιουργία των ψηφιακών γειτονιών μπορεί να χρησιμοποιηθεί με ποικίλους τρόπους ως ένας βασικός άξονας για το πώς βλέπουν τα ίδια τα παιδιά τη γειτονιά τους και ποιες είναι οι ελλείψεις τις οποίες παρατηρούν. Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται στην επεξεργασία αυτών των πληροφοριών, αφού τα παιδιά είναι μια κοινωνική ομάδα ιδιαίτερα ευαίσθητη στην πληροφορία την οποία προσλαμβάνει από την τηλεόραση και από τα Μ.Μ.Ε. εν γένει, χωρίς να μπορεί να τη θέσει υπό κριτικό συλλογισμό και συχνότατα πέφτει θύμα της πλύσης εγκεφάλου των διαφημιστικών εκστρατειών.

8.12.6. Δημιουργικά εργαστήρια γκραφίτι (παιδιά)

Τα δημιουργικά εργαστήρια θα πραγματοποιηθούν σε υποβαθμισμένες περιοχές της πόλης στα οποία θα διδάσκονται στα παιδιά το ύφος και η τεχνοτροπία του γκραφίτι. Στο ίδιο πλαίσιο θα καθιερωθεί και το πρόγραμμα «ο τοίχος/the wall⁹⁸»

8.13. Δημοσίευση - Επικοινωνία

8.13.1 Δημοσίευση και ανατροφοδότηση

Αρκετό καιρό πριν από τη δράση είναι απαραίτητο να υπάρχει δημοσίευση στο χώρο των social media η οποία να αποτελεί τη σύνδεση ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το κοινό. Μέσα από τα site τα οποία θα φτιαχτούν για το σκοπό αυτό θα υπάρχει συνεχόμενη ανατροφοδότηση των αντιδράσεων και των αποτελεσμάτων, αλλά και προτάσεις, υποδείξεις για βελτίωση.

Η μορφή των site δεν θα είναι εμπορική (.com), αλλά θα χρησιμοποιηθούν τα ευρέως γνωστά μέσα για καλύτερη και πιο άμεση επικοινωνία (blog, myspace, facebook, twitter, κ.λπ.)

Η μορφή των μέσων θα μείνει ανοιχτή και ελεύθερη προς επεξεργασία για να δοθεί η δυνατότητα στον κάθε χρήστη να ελέγξει στο επίπεδο που επιθυμεί τις δράσεις. Με τον τρόπο αυτό προσφέρεται η δυνατότητα στον καθένα να συμμετάσχει, να βιώσει και να νιώσει δικό του το γεγονός.

Η διάδοση και η ανατροφοδότηση των δράσεων θα διευκολύνεται από την ειδική έκτακτη έκδοση Ground Zero, η οποία θα κυκλοφορεί στην πόλη όχι μόνο κατά τη διάρκεια των δράσεων, αλλά και αργότερα (ως fanzine⁹⁹). Η έκδοση αυτή θα υπάρχει σε ηλεκτρονική μορφή για να υπάρχει δυνατότητα διάδρασης, άμεσης έκφρασης όλων των απόψεων, αλλά και συμμετοχικότητας στο πρότζεκτ.

⁹⁸ Το όνομα του προγράμματος προήλθε από το ομώνυμο κομμάτι των Pink Floyd αλλά και έχει αναφορά στον «τοίχο» του Facebook, δηλαδή του χώρου στον οποίο μπορείς να επικοινωνήσεις και να γράφεις πράγματα τα οποία σε απασχολούν

⁹⁹ Fanzine ονομάζονται μη περιοδικές ανεξάρτητες εκδόσεις οι οποίες εμπεριέχουν κείμενα, κόμικς και άρθρα τα οποία σχολιάζουν διάφορα θέματα, της επικαιρότητας και μη.

Η ευρεία χρήση των social media ιδιαίτερα από τις νεαρές ηλικίες έχει ως αποτέλεσμα ένα σημαντικό μέρος των κατοίκων της πόλης να είναι ήδη ιδιαίτερα εξοικειωμένο με την έννοια του δημόσιου ψηφιακού χώρου.

8.13.2. Επικοινωνιακή πολιτική και προώθηση της έκθεσης

Η έκθεση λόγω του ιδιαίτερου χαρακτήρα της δεν θα προωθηθεί μέσα από τα παραδοσιακά κανάλια επικοινωνίας των δημοτικών αρχών και υπουργείων με τους ανάλογους χορηγούς επικοινωνίας.

Θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα επικοινωνιακό πείραμα και να αναζητηθούν καινούριοι αποτελεσματικοί τρόποι γνωστοποίησης και προώθησης της έκθεσης.

- **Από στόμα σε στόμα**

Θα μπορούσε να ξαναχρησιμοποιηθεί ο παλιός τρόπος επικοινωνίας «από στόμα σε στόμα» με την ανάλογη προσαρμογή του στη σύγχρονη εποχή. Η γνωστοποίηση της δράσης του πρότζεκτ θα είναι σίγουρη και εξασφαλισμένη, όταν το κοινό στο οποίο απευθύνεται αντιληφθεί ότι είναι όχι μόνο αποδέκτης εικόνων, αλλά συνδιαχειριστής και συμμετοχος σε αυτό. Η διοργάνωση συναντήσεων (ακόμη και με τη μορφή street party) μπορεί να βοηθήσει σε αυτή την κατεύθυνση ώστε ο καθένας να μπορεί να αισθανθεί μέλος μιας ευρύτερης ομάδας.

- **Ηλεκτρονικά μέσα/Internet**

Όπως αναφέρθηκε και πρωτύτερα, σημαντική είναι η χρήση ηλεκτρονικών μέσων και των social media¹⁰⁰. Για το σκοπό αυτό θα δημιουργηθεί site στο Internet, αλλά και σελίδες στο facebook, twitter, myspace. Στις σελίδες αυτές θα υπάρχει η δυνατότητα ανάρτησης προσωπικών σχολίων, προτάσεων και ιδεών επέκτασης της δράσης, φωτογραφιών και βίντεο.

¹⁰⁰ Έχει ήδη δημιουργηθεί blog του πρότζεκτ: <http://simeiomiden.blogspot.com/>

- **Έντυπα-Ραδιόφωνο**

Η δράση θα δημοσιοποιηθεί μέσα από έντυπα μεγάλης κυκλοφορίας, όπως εφημερίδες και free press. Ιδιαίτερα στα τελευταία θα μπορούσε κατά τη διάρκεια του πρότζεκτ να υπάρχει και σχετική τακτική στήλη.

Το ραδιόφωνο ως τρόπος προώθησης της έκθεσης μπορεί επίσης να αποδειχθεί αποτελεσματικό. Θα μπορούσε να δημιουργηθεί ραδιοφωνική εκπομπή στο Internet η οποία θα είναι σε συνεχή επικοινωνία με τη δράση, να ενημερώνει τακτικά για τα γεγονότα αλλά και να υπάρχει ζωντανή συζήτηση και επικοινωνία με τον κόσμο.

8.13.3. Προβλήματα στην υλοποίηση και την επικοινωνία

Ως προς τις συμμετοχικές δράσεις (Μαρία Παπαδημητρίου και Μαρία Πεσλή) τίθεται ένας θεωρητικός προβληματισμός για τη «νομιμότητά» τους.

Οι κοινωνικές ομάδες οι οποίες θα αναμειχθούν ανήκουν σε μια ευαίσθητη κατηγορία. Έτσι, οι καλλιτέχνες ως εκπρόσωποι της κυρίαρχης κουλτούρας αναδεικνύονται ως οι εντεταλμένοι να υποδείξουν στις μειονοτικές ομάδες τον τρόπο με τον οποίο οφείλουν να δράσουν στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο και ενδεχομένως να χρησιμοποιήσουν τις ομάδες για να κατασβέσουν τη σύγχρονη δίψα για ταυτότητες και προσωπικές ιστορίες¹⁰¹.

Η υλοποίηση ενός μεγάλου εγχειρήματος, όπως αυτό, είναι αμφίβολη ως προς την δυνατότητα οικονομικής υποστήριξής του. Ο συντονισμός του πρότζεκτ και ο έλεγχός του είναι επίσης ένα ζήτημα κεφαλαιώδες. Το γεγονός ότι συνδημιουργείται με το κοινό αφήνει ανοιχτό το θέμα του αποτελέσματος των αρχικών επιδιώξεων

¹⁰¹ βλ σχετικά Foster στο Σαυρακάκης & Σταφυλάκης 2008, 190.

8.14. Αξιολόγηση

Για την αξιολόγηση του εγχειρήματος θα χρησιμοποιηθεί συγκεκριμένη μεθοδολογία για να μπορέσει να κριθεί η επιτυχία του ως προς τις αρχικές επιδιώξεις και προσδοκίες. Η εμπειρία η οποία προτείνεται με το πρότζεκτ είναι σύνθετη και για το λόγο αυτό θα χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά διάφορες μέθοδοι αξιολόγησης.

8.14.1. Παρατήρηση κοινού

Η παρατήρηση του κοινού θα είναι μια από τις βασικές μεθόδους αξιολόγησης. Το κοινό θα ενθαρρύνεται να συμμετάσχει ενεργά και το κατά πόσον αυτό θα συμβαίνει θα είναι βασικό κριτήριο της επιτυχίας της δράσης. Σε ειδικά φυλλάδια θα καταγράφεται ο αριθμός των ατόμων που παίρνει μέρος στις δράσεις καθώς και τα δημογραφικά στοιχεία του κοινού. Δεν είναι σκόπιμο να καταγράφεται η κίνηση του κοινού με ηλεκτρονικά μέσα για να μην υπάρχει επέμβαση και στην προσωπική εμπειρία της έκθεσης και των δράσεων ¹⁰⁴ αλλά να μην παραβιάζονται τα προσωπικά δεδομένα των ατόμων.

8.14.2. Ομάδες συζητήσεων

Η δημιουργία μικρών ομάδων συζήτησης είναι ένας τρόπος αξιολόγησης ο οποίος είναι απόλυτα σύμφωνος με τη φιλοσοφία και τις προθέσεις του πρότζεκτ. Μέσω των ομάδων το κοινό θα καλείται να εκφράσει τη γνώμη του για την πορεία και επιτυχία του πρότζεκτ αλλά και να κάνει προσωπικές επισημάνσεις και προτάσεις. Με τη μέθοδο αυτή τα δεδομένα τα οποία λαμβάνονται προς αξιολόγηση είναι ποιοτικά και βοηθούν στην καλύτερη διαμόρφωση της άποψης για την επιτυχία ή όχι έκβαση του πρότζεκτ¹⁰⁵.

8.14.3. Ταχυδρομική έρευνα

Η ταχυδρομική έρευνα με την αποστολή ερωτηματολογίων και επιστολών

¹⁰⁴ Lucas στο Οικονόμου 2003 111

¹⁰⁵ Οικονόμου 2003, 113

μπορεί να δώσει αντικειμενικά και ειλικρινή στοιχεία χωρίς να επηρεάζεται το κοινό από τον συντονιστή της αξιολόγησης. Προβληματικά σημεία της μεθόδου είναι η απουσία της διαπροσωπικής επαφής η οποία θα μπορούσε να προσφέρει διευκρινίσεις σε τυχόν απορίες των ερωτώμενων αλλά και όπως εμπειρικά έχει αποδειχθεί είμαι μικρός ο αριθμός των ερωτηματολογίων τα οποία επιστρέφονται¹⁰⁷.

8.14.4 Ανατροφοδότηση από ηλεκτρονικά μέσα

Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στην ενθάρρυνση για συμμετοχή του κοινού στα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας (δικτυακοί τόποι, blog) τα οποία θα δημιουργηθούν για το πρότζεκτ. Η συγκεκριμένη μέθοδος εμπεριέχει τη δυνατότητα συνεχούς διάδρασης με το κοινό το οποίο μπορεί ενεργά και συνεχόμενα να εκφράζει τις απόψεις του και να ανατροφοδοτεί τις δράσεις.

Σημαντικά πλεονεκτήματα αυτής της μεθόδου είναι η αμεσότητα που έχει με το κοινό και ο μεγάλος αριθμός χρηστών που χρησιμοποιεί ηλεκτρονικά μέσα.

¹⁰⁷ Οικονόμου 2003, 114

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη κινήθηκε σε τρεις άξονες. Την αναζήτηση της θεωρίας σε σχέση με το δημόσιο χώρο, την ιδέα της δημιουργίας μιας μεγάλης έκθεσης στο δημόσιο-αστικό περιβάλλον και την πρόταση ενός καινούριου θεωρητικού όρου, της «μεταμνημειακότητας». Για το σκοπό αυτό, κρίθηκε απαραίτητη η εμβάθυνση σε έννοιες όπως αυτές του δημόσιου χώρου, της δημόσιας σφαίρας, του κοινωνικού διαλόγου, της εικαστικής και πολιτικής, ακτιβιστικής παρέμβασης.

Τα ζητήματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της μελέτης ήταν πολλαπλά: ποιος είναι τελικά ο δημόσιος χώρος και πώς θα μπορούσε να οριστεί με σαφήνεια; Σε ποιον ανήκει ο δημόσιος χώρος και πώς θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ο διάλογος γι αυτόν; Ποιον λόγο έχουν οι κάτοικοι μιας πόλης στη διαχείριση του δημόσιου χώρου και με ποιους τρόπους θα μπορούσαν να τον επαναδιακεδικήσουν;

Η προτεινόμενη έκθεση δεν φιλοδοξεί να προτείνει λύσεις σε όλα αυτά τα θεωρητικά ζητήματα, τα οποία παραμένουν ανοιχτά για περαιτέρω εμβάθυνση και συλλογισμό. Σκοπός της, όμως, είναι να δημιουργήσει το έδαφος για κοινωνικό διάλογο, να εμπλέξει τους κατοίκους της πόλης σε μια διαδικασία επαναδημιουργίας και προσαρμογής του αστικού περιβάλλοντος στις πραγματικές ανάγκες τους. Ιδιαίτερος λόγος έγινε για την αστική εικονογραφία και τη *street art* καθώς αποτελεί ένα εξαιρετικά ριζοσπαστικό και καινοτόμο τρόπο εικαστικής και πολιτικής παρέμβασης στο αστικό πλαίσιο και ερευνήθηκε η ιδιαιτερότητα του καινοφανούς αυτού είδους και η εμπλοκή του στη ζωή της πόλης. Σκιαγραφήθηκε ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να αποτυπώνει την εφήμερη μνήμη της πόλης αλλά και να διατυπώνει άμεσες αντιρρήσεις στο πιεστικό πλαίσιο της καθημερινότητας.

Η ενασχόλησή με ζητήματα αστικού σχεδιασμού και χωροταξίας θα οδηγούσε σημαντικά εκτός του πεδίου στο οποίο έχουμε εστιάσει, δηλαδή της αστικής

εικονογραφίας, της δημόσιας τέχνης και του δημόσιου χώρου· για το λόγο αυτό σκόπιμα δεν αναλύθηκαν τέτοιου είδους ζητήματα. Η έκθεση αυτή προτείνει κατά κύριο λόγο την εμπλοκή και τη μη παθητική θέαση στην καθημερινότητα. Οι αμφιβολίες για το κατά πόσον θα επιτευχθούν τα παραπάνω είναι περισσότερο από αρκετές. Μια εικαστική έκθεση δεν μπορεί να υπερνικήσει τις παγιωμένες αντιλήψεις για τη θεώρηση του αστικού χώρου και της δημόσιας σφαίρας, ούτε να παραμερίσει την επίσημη κρατική και ιδιωτική πολιτική για τη διαχείριση του αστικού περιβάλλοντος. Μπορεί, όμως, να εμφυτεύσει την αμφιβολία για την ορθότητα μιας επικρατούσας αντίληψης η οποία θέλει τους κατοίκους της πόλης σιωπηλό κοινό στην ίδια τους τη ζωή και να θέσει το ζήτημα της διεκδίκησης αυτονόητων δικαιωμάτων τα οποία βελτιώνουν το επίπεδο της καθημερινής ζωής. Το κοινό της συγκεκριμένης έκθεσης είναι ολόκληρη η πόλη, είναι οι πρωταγωνιστές (χωρίς τη μελοδραματική έννοια) της καθημερινότητας, είναι αυτοί που επιθυμούν να συμμετέχουν.

Σε επόμενο επίπεδο προτάθηκε μια νέα θεωρητική έννοια, η έννοια του *μεταμνημειακού*. Με τον όρο αυτό επιχειρείται να περιγραφούν αυτές οι δράσεις-κινήσεις οι οποίες δεν έχουν σκοπό να συντηρήσουν και να διαμορφώσουν μια ιστορική-εθνική μνήμη και ταυτότητα, αλλά να γίνουν τα αντικείμενα μνήμης του καθημερινού και του εφήμερου. Τα λεγόμενα *μεταμνημειακά* έργα είναι τόσο φθαρτά όσο και η καθημερινότητα. Είναι, όμως, σημεία υπενθύμισης της δυνατότητας καθημερινής συμμετοχής στον κοινωνικό και πολιτικό διάλογο, είναι οι φωνές οι οποίες δεν μπορούν να εκφραστούν από επίσημα καλλιτεχνικά κανάλια και δεν θα καταγραφούν στην επίσημη ιστορία της τέχνης. Το πεδίο στο οποίο έγινε προσπάθεια να εφαρμοστεί η έννοια του μεταμνημειακού ήταν κατά κύριο λόγο η *street art*.

Γενικότερα έγινε προσπάθεια να υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στη θεωρία και τη δράση, δηλαδή ανάμεσα στο θεωρητικό υπόβαθρο και την έκθεση την οποία υποστηρίζει. Έτσι, η έρευνα περιορίστηκε σε ό, τι θεωρήθηκε απαραίτητο προς την κατεύθυνση αυτή. Προς αποφυγήν της υπερεπέκτασης σε διάφορα πεδία (αρχιτεκτονική, πολεοδομία, αστική θεωρία, κοινωνιολογία, θεωρία τέχνης) και

για να μην καλυφθούν επιφανειακά διατηρήθηκε ένα πολύ συγκεκριμένου πλαισίου στο θέμα καθώς και στην ανάπτυξη της συγκεκριμένης έκθεσης.

Με οδηγό όλη την προαναφερθείσα θεωρητική προβληματική σχεδιάστηκε το πρότζεκ Ground Zero, μια μεγάλη εικαστική έκθεση στο αστικό πλαίσιο. Τα έργα και οι δράσεις οι οποίες προτάθηκαν έχουν έντονο το στοιχείο της συμμετοχικότητας και της εμπλοκής των κατοίκων της πόλης. Η έκθεση αυτή δεν προσφέρεται προς θέαση αλλά προς διάδραση, συμμετοχή και προβληματισμό. Οι παρεμβάσεις έχουν σκοπό να συνειδητοποιήσει ο καθένας τη δυνατότητα την οποία έχει στη διαμόρφωση της ίδιας του της καθημερινότητας και την αντίδρασή του στο δεδομένο και συχνά απάνθρωπο αστικό πλαίσιο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδριωτάκης Μανώλης, 2005, *Σχέδια πόλης*, Νεφέλη, Αθήνα
- Θεοδόσης, Δημήτρης & Καραθανάσης, Πausανίας, 2008, *Stencil in Athens Τοιχοδρομίες vol.2*, Οξύ, Αθήνα
- Ιωσηφίδης, Κυριάκος, 2007, *Στο δρόμο*, Μεταίχμιο, Αθήνα
- Καραμπά, Ελπίδα, (επιμ.), 2005, *"Curating", Απόψεις για την επιμελητική δράση, 9+1 α-πραγματοποιήτα πρότζεκτ*, Futura, Αθήνα
- Κούρος, Πάνος (επιμ.), *Κατασκευάζοντας της δημόσια σφαίρα: Τοπικές εργασίες 2002-2007*, Futura, Αθήνα
- Οικονόμου, Μαρία, 2003, *Μουσείο αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός*, Κριτική, Αθήνα
- Παπαδημητρίου, Μαρία, 2002, *T.A.M.A.*, Futura, Αθήνα
- Σταυρακάκης, Γιάννης και Σταφυλάκης, Κωστής, 2008, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, (επιμ.), Εκκρεμές, Αθήνα
- Σταυρίδης, Σταύρος, 2003, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Σταυρίδης, Σταύρος, 1990, *Η συμβολική σχέση με το χώρο*, Κάλβος, Αθήνα
- Τσεβρένη, Ίριδα, 2009, *Ο ρόλος της τέχνης σε μία περιβαλλοντική εκπαίδευση προσανατολισμένη στη δράση*, Ανακοίνωση στο 1ο Πανελλήνιο διεπιστημονικό συνέδριο τέχνης και περιβαλλοντική εκπαίδευσης, Αθήνα
- Τσιγκόγλου, Σταύρος, 2005, *Η τέχνη στις αρχές του 21ου αιώνα*, Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα
- Austin, J. , 2008 *Training Community Artists in Scotland*, στο Coutts, G. και Jokela, T. *Art, Community and Environment, Educational Perspectives*, Bristol/Chicago: Intellect books.
- Banksy, 2006, *Ραδιενεργά Γκράφιτι*, Μεταίχμιο, Αθήνα
- Bourriaud, Nicolas, 2002, *Postproduction*, Lukas & Steinberg, New York
- Burger, John, 1993, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Οδυσσέας, Αθήνα

- Certeau, De, Michel, 1990, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Gallimard, Παρίσι
- Deutche, Rosalyn, 1998, *The Question of "Public Space"*, http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html
- Chambers, I., 1993, *Cities without maps*, στο Bird, Curtis, Putnam, Robertson, Tickner (επιμ.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Routledge, Λονδίνο,
- Falk, John & Dierking, Lynn, *The Museum Experience*, Whalesback Books, Washington D.C, 1992
- Groys, Boris, *Περί της σύγχρονης τέχνης*, 2003, κατάλογος έκθεσης Outlook, Αθήνα
- Heinich, Nathalie & Pollack Michael, *From museum curator to exhibition auteur*, στο Greenberg, Reesa, Ferguson, W, Bruce, Nairne, Sandy (επιμ.), 1996, *Thinking about exhibitions*, Routledge, New York
- Kwon, Miwon, 2008, *Οι αφεδράσεις της κοινότητας*, στο «*Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*», Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), Εκκρεμές, Αθήνα
- Lewison, Cedar, 2008, *Street Art, The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London
- Lord, Barry, 2002, *The manual of museum exhibitions*, Altamira Press, A Division of ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, INC. *Walnut Creek • Lanham • New York • Oxford*
- Marchart, Oliver, 2008, *Η επιμελητική λειτουργία: οργανώνοντας την έκθεση*, στο «*Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*», Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), Εκκρεμές, Αθήνα
- Perec, Georges, 2000 (1974), *Χωρείς Χώρων*, Ύψιλον, Αθήνα
- Rancière, Jacques, 2008, *Η πολιτική της αισθητικής* στο, Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα
-

- Stevenson, Deborah, 2007, Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί, Κριτική, Αθήνα

Συνέδρια Συμπόσια Ημερίδες

- Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος <http://www.aica-hellas.org/dem2gr.html>
- Ημερίδα "Ε(κ)σωτερικότητες, Τέχνη, πολιτική και κοινωνία σε εποχή κρίσης" <http://www.benaki.gr/index.asp?lang=gr&id=203000001&sid=712>
- Προσευχή για μια παθητική αντίσταση
 - ο http://www.athensbiennial.org/AB/images/presspdf/pr/gr/PR05_Jun07.pdf
- Τέχνη για το κοινό ή με το κοινό; Συλλογικά εγχειρήματα στο δημόσιο χώρο» <http://www.greekstatemuseum.com/kmst/pressroom/article/270.html>
- Δικτυακοί τόποι
- Δικτυακός τόπος της δράσης Ground Zero: simeiomiden.blogspot.com/
- <http://www.documenta12.de/>
- <http://www.skulptur-projekte.de/>
- 10/7/2008 <http://www.law-archaeology.gr/Index.asp?C=12>
- <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/artists.shtm>
- <http://www.kaput.gr/04/deller.html>
- yugop.com
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1443012/Tilted-Arc>
- www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=155784&ct=34&dt=14/12/2003
- www.enet.gr/online/online_print?id=33834004
- Αστικό Κενό: urbanvoidathens.wordpress.com
- Under Construction: <http://www.kodra-underconstruction.blogspot.com/>
- OMIO: www.omio.org/2_main_grxxx.html
- Ron English: www.popaganda.com
- Μαρία Παπαδημητρίου: <http://www.tama.gr/>
- Λίνα Θεοδώρου: <http://linatheodorou.com/fleshpack.com/>

- Στέλιος Φαϊτάκης/Bizare: <http://www.myspace.com/bizareone>
- Ανδρέας Κασάπης/ARK: <http://www.myspace.com/mute81>
- Banksy: <http://www.banksy.co.uk/>
- Zoe Zillion: <http://www.myspace.com/zoezillion>
- b.: <http://www.myspace.com/thisismybworld>
- <http://www.somatic-city-reframing.blogspot.com/>
- <http://artlogokrisia.blogspot.com/>
- Σχετικά με το Κτήριο Κουρεμένου: <http://areopagitou17.blogspot.com/>
- Ελληνική Εταιρεία Δικαίου Αρχαιοτήτων:

10/7/2008<http://www.law-archaeology.gr/Index.asp?C=12>

- Υπηρεσία Συντήρησης Μνημείων Ακρόπολης ΥΠ.ΠΟ

<http://www.ysma.gr/Gr/epemvaseis/epemvaseis.asp#1>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



1. Άγαλμα Εθνικής Συμφιλίωσης, Πλ.Κλαυθμώνος, Αθήνα



2. Δρομέας, διάφορες τοποθεσίες, Αθήνα



3. Μνημείο πεσόντων αεροπόρων, Πλ. Καραϊσκάκη, Αθήνα



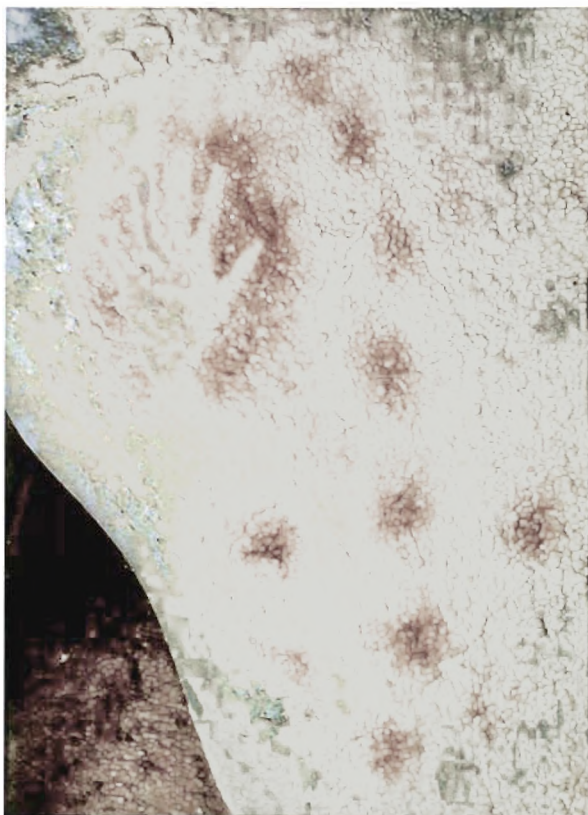
4. Κτήριο Κουρεμένου, Δ. Αρεοπαγίτου 17, Αθήνα



5. Διαφήμιση του Sony PSP



6. Ron English,, Παρωδία της διαφημιστικής καμπάνιας της Apple



7. Σπήλαιο Cosquer, Γαλλία, 27.000 π.Χ



8. Γκραφίτι σε τραίνο της Νέας Υόρκης

Εικόνες από τη street art στην Αθήνα



9. Bizare



10. A.R.K



11. Zoe Zillion



12. b.



13. Pete



14. Thierry de Cordier, Από την έκθεση Outlook



15-16. Richard Serra, Tilted Arc, Federal Plaza, Νέα Υόρκη



17. Keith Haring



18. Jean Michel Basquiat



19-20. Banksy





21. Walter de Maria, Lightning Field, Catron County, Νέο Μεξικό, ΗΠΑ, 1977



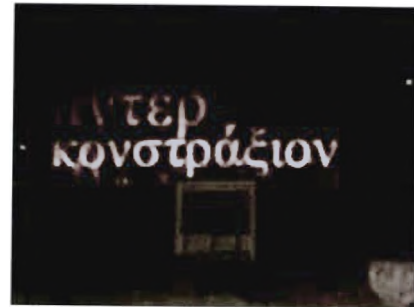
22. Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Γιούτα, ΗΠΑ, 1970



23. Richard Long, A line made by walking, 1967



24. Από δράση της ομάδας Αστικό Κενό



25. Από συλλογικό έργο της ομάδας

Under Construction, Στρατόπεδο Κόδρα, Θεσσαλονίκη



26. ΟΜΙΟ Κραναού, Πλατεία Ελευθερίας, Αθήνα



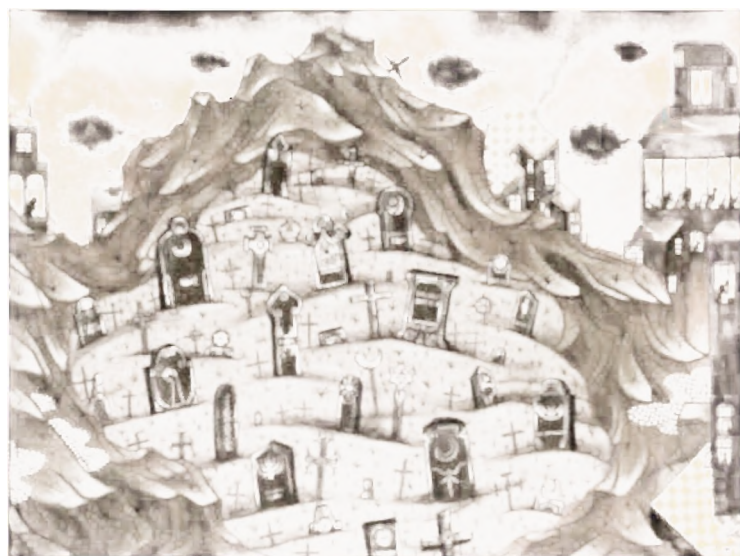
27. Μπάμπης Βενετόπουλος, *Birds*, 2004



28. Ron English



29-30. Στέλιος Φαϊτάκης



ΕΠΕΣΕΝ ΑΠΟ ΤΩΝ ΕΞΩΤΗΝ ΚΑΙ ΕΦΘΑΝΕΥΘΗ

Όστις μετά κατακλίσει ελπίσται εφ' ησ παρὰ τὴν Τύχην χθὲς ὁ γέροντ' Ἰωάννης Καλὸς, ἔτιων 72, κατακλίσει παρὰ τοῦ αὐτοῦ νοσήσιον παρὰ τὴν κατακλίσειν τὴν αὐτοῦ καὶ Μεζώνιον, κατέκτανε ἀπὸ τοῦ νοσήσιον γέροντ' Ἰωάννην.



ΚΑΤΕΠΕΣΕΝ ΕΚ ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΥ ΚΑΙ ΕΤΡΑΥΜΑΤΙΣΘΗ

Τὴν 8.10 π. μ. χθὲς πλησίον τοῦ Προαστίου, εἰς τὴν στάσιν «Τοιμπούκη», ἡ Διαμαντῶ σὺς Ἰω. Νικολάου, ἔτιων 46, κάτοικος Πατρῶν Καρπενησίου 121 ἐπιχειρήσασα νὰ κατέλθῃ ἐκ τοῦ ὑπ' ἀριθ. Π 70327 λεωφορείου αὐτοκινήτου, ὁδηγουμένου ὑπὸ τοῦ Γιέρου Χοτζέα, κατέπεσε μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τραυματισθῇ σοβαρῶς εἰς διαφύρα μέλη τοῦ σώματός της. Διεκομισθῇ εἰς τὸν Σταθμὸν Α' Βοηθειῶν καὶ ἀκολουθῶς εἰς τὸ κρατικὸν νοσοκομεῖον. Ὁ ὁδηγὸς τοῦ λεωφορείου καὶ ὁ εἰσπράκτωρ Ἰω. Βλαχάκης, ἔτιων 31, συνελήφθησαν.

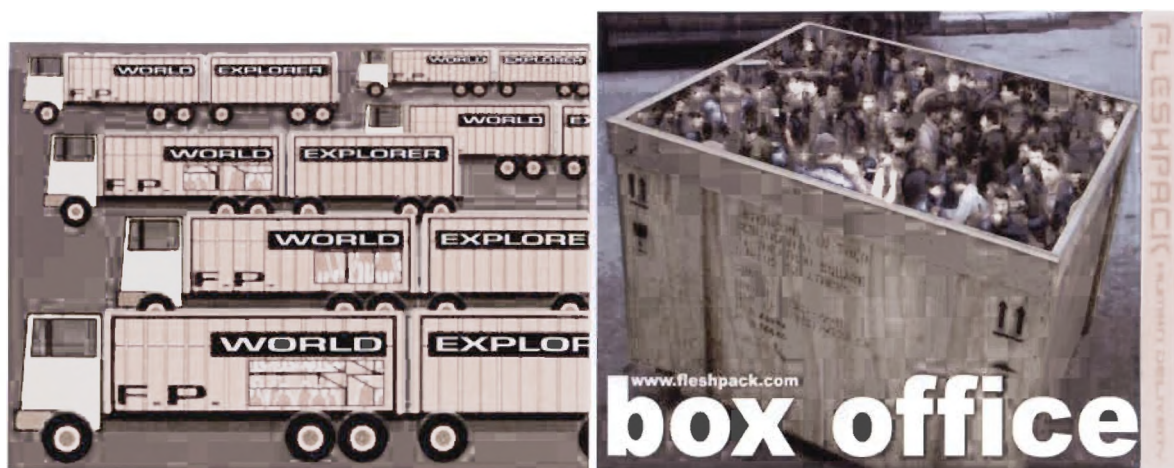
ΕΤΡΑΥΜΑΤΙΣΘΗ ΓΕΡΩΝ ΕΞ ΑΨΗΛΙΑΣ ΕΞ ΙΠΠΟΥ ΕΠΙΠΕΣΟΝΤΟΣ ΕΠΙ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ

Περὶ τὴν 6.30 μ. μ. χθὲς, παρὰ τὴν διασταύρωσιν τῶν ὁδῶν Κορίνθου—Ἀγ. Νικολάου, ἀρηνεάσας ἵππος ἐπέπεσεν ἐπὶ τοῦ διερχομένου ἐκείθεν κατ' ἐκείνην τὴν στιγμήν, ὑπ' ἀριθ. 73778 Ι. Χ. αὐτοκινήτου, ὁδηγουμένου ὑπὸ τοῦ Ἀντ. Ἀνδρ. Γούναρη, 25 ἐτῶν, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τραυματισθῇ ἐλαφρῶς ἐκ τῶν ἄρτουςμάτων ὅλῳ ὃ συνεπείσαινων κατὴρ τοῦ ὁδηγοῦ Ἀνδρ. Γούναρη, 40 ἐτῶν. Ἐπίσης ἐτραυματίσθη ἐλαφρῶς καὶ ὁ ἵππος. Ὡς ἐγγνώστη, ὁ ἵππος ἀφηνίασεν εἰς τὴν ὁδὸν Ἀγ. Ἀνδρέου, ἐντὶ τῇ βιοκτενῇ αὐτοῦ Παράσχως Ἰω. Ταρινῆ, 48 ἐτῶν, προστάθη νὰ φορτώσῃ τὴν συρομένην ὑπὸ τοῦ ἵππου σάουσαν πρὸ καταστάσεως τῆς ὁδοῦ Ἀγ. Ἀνδρέου. Ὁ βιοκτενῆς τοῦ ἵππου συνελήφθη.

31. Θεοδώρα Αλεξανδρή, Οδολόγιο



32. Μαρία Παπαδημητρίου Τ.Α.Μ.Α.



33. Λίνα Θεοδώρου, Fleshpack

Επεξήγηση όρων:

Street art: Με την ονομασία street art περιγράφεται γενικότερα η τάση επέμβασης στο δημόσιο χώρο, είτε με ζωγραφική στους τοίχους της πόλης (στην αργκό βάψιμο), με στένσιλ ή και γενικότερα με διάφορες εικαστικές παρεμβάσεις στο δρόμο. Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες έχουν συνήθως ακαδημαϊκή εικαστική εκπαίδευση και έχουν διαλέξει να επιτελούν τα έργα τους στο δρόμο. Σύμφωνα με τις τελευταίες τάσεις της παγκόσμιας αγοράς τέχνης, οι καλλιτέχνες αυτοί φιλοξενούνται σε γκαλερί, λαμβάνουν μέρος σε σημαντικές εικαστικές εκθέσεις, δημιουργούν φορητά έργα ή πολλαπλά προς πώληση και αναλαμβάνουν αναθέσεις έργων από «νόμιμους» φορείς με κρατικές και ιδιωτικές χορηγίες, χωρίς να θεωρείται μεμπτό.

Γκραφίτι (graffiti): Τα γκραφίτι δημιουργήθηκαν και εξελίχθηκαν στην πόλη της Νέας Υόρκης στις δεκαετίες του 1970 και 1980. Κυρίως εφαρμόζονταν από ομάδες περιθωριοποιημένων νέων στις υποβαθμισμένες περιοχές της πόλης ως μορφή αντίδρασης σε ένα καταπιεστικό κοινωνικό πλαίσιο. Κύριος στόχος «επίθεσης» των καλλιτεχνών γκραφίτι ήταν τα βαγόνια των τραίνων του μετρό και αποτελούσαν πεδίο αντιπαράθεσης ομάδων και συμμοριών. Εικονογραφικά χρησιμοποιούσαν λέξεις και φράσεις στρεβλωμένες και αναγνωρίσιμες μόνο από τα μέλη των συγκεκριμένων ομάδων.

Προκατασκευασμένα έργα:

Στένσιλ (Stencil), Αφίσα (Poster), Αυτοκόλλητα, cutout

Με την ολοένα αυξανόμενη αστυνόμευση των πόλεων αλλά και την ευρεία χρήση των μέσων ηλεκτρονικής παρακολούθησης οι street artists αναγκάστηκαν να εφευρίσκουν νέους τρόπους παρέμβασης στους δρόμους της πόλης και να κατασκευάζουν από πριν τα έργα τους, ούτως ώστε να μειώνουν στο ελάχιστο το χρόνο που εκθέτουν τους εαυτούς τους σε πάσης φύσης κινδύνους και επαφής τους με τις δυνάμεις αστυνόμευσης και καταστολής. Η προκατάληψη και ο υπερβάλλον ζήλος των οργάνων της τάξης απέναντι σε νεαρούς street artists και γκραφίτι καλλιτέχνες (κυρίως) συχνά καταλήγει σε σφοδρές αντιπαραθέσεις με ανεξέλεγκτη χρήση βίας από τους πρώτους.

Τα προκατασκευασμένα έργα δεν έχουν σίγουρα την αίσθηση των πρωτότυπων καθώς είναι πάντα τα ίδια χωρίς τη δυνατότητα διαφοροποιήσεων ή ιδιαίτερης προσαρμογής στο περιβάλλον όπου εφαρμόζουν. Τα στένσιλ δημιουργούνται με προκατασκευασμένες μήτρες στις οποίες εφαρμόζεται ακρυλικό χρώμα, συνήθως σε σπρέι, τα cutout είναι στην πλειοψηφία τους φωτοτυπημένα κομμάτια που εφαρμόζονται με κόλλα στον τοίχο και είναι πιο διαδεδομένα αφού κοστίζουν σημαντικά λιγότερο από τα αντίστοιχα αυτοκόλλητα κομμάτια. Οι αφίσες ποικίλουν σε περιεχόμενο. Όσες μπορούν να ενταχθούν στην street art μιμούνται συχνά το στήσιμο και τη φόρμα της πολιτικής ή διαφημιστικής αφίσας τραβώντας περισσότερα βλέμματα στο συνήθως ανατρεπτικό και σαρκαστικό τους περιεχόμενο.

Tag (υπογραφή): Οι υπογραφές των street artist ενσωματώνονται συνήθως στο έργο και είναι πάντα ίδιες και αναγνωρίσιμες. Πολύ συχνά υπάρχει η υπογραφή, το tag, χωρίς να έχει γίνει έργο. Συνήθως οι υπογραφές αυτές δείχνουν την πορεία του ατόμου μέσα στην πόλη καθώς και τα μέρη στα οποία συχνάζει. Δεν είναι απαραίτητο τα άτομα που γράφουν το tag τους να είναι street artists. Ιδιαίτερα προσφιλής στους μαθητές έγινε αυτή η τακτική στη δεκαετία του ενενήντα με την είσοδο στην αγορά των ανεξίτηλων μαρκαδόρων magic marker.

Bombing: Αυτή η λέξη χρησιμοποιείται για τα στένσιλ, τα αυτοκόλλητα και τα cutout. Μέσα σε λίγες ώρες κατά τη διάρκεια της νύχτας ολόκληροι δρόμοι ή και γειτονιές έχουν «βομβαρδιστεί» και μεταμορφωθεί από αυτά.

Πηγές:

- Θεοδόσης, Δημήτρης & Καραθανάσης, Πausανίας, 2008, Stencil in Athens Τοιχοδρομίες vol.2, Οξύ, Αθήνα
- Προσωπικές συζητήσεις με street artists



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

28 ΔΕΚ. 2012

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000099191