

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΧΩΡΟΤΑΞΙΑΣ, ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑΣ ΚΑΙ  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

## *Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ*



ΕΚΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2010

ΕΠΙΒΛΕΨΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΔΡΗΣ ΣΑΠΟΥΝΑΚΗΣ

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</b>	<b>3</b>
<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....</b>	<b>4</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>	<b>5</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ .....</b>	<b>6</b>
2.1 ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ;.....	6
2.2 ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ .....	10
2.3 Η ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ .....	14
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ ΔΗΜΟΣΙΑ ΤΕΧΝΗ.....</b>	<b>16</b>
3.1 ΠΕΡΙ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ.....	16
3.2 ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ .....	18
3.3 ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑ .....	19
3.4 ΚΑΝΟΝΕΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ .....	20
3.6 ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ.....	22
3.7 ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ .....	23
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ.....</b>	<b>25</b>
4.1 ΜΟΡΦΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ .....	25
4.2 ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ .....	27
4.3 ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ.....	30
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ</b> <b>.....</b>	<b>32</b>
5.1 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ .....	32
5.2 ΓΛΥΠΤΙΚΗ .....	36
5.3 GRAFFITI.....	40
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....</b>	<b>41</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ.....</b>	<b>43</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>49</b>
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	49
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	49

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η τέχνη είναι ένας όρος που δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί. Παρόλη την δυσκολία της έννοιας, αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην ζωή του ανθρώπου. Η αναγκαιότητα αυτή, για τέχνη, στη ζωή και στην καθημερινότητα της κοινωνίας, την κάνουν να έχει καθολικό χαρακτήρα. Η πόλη (το αστικό τοπίο) αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο, η τέχνη παίρνει μορφή. Η δημόσια τέχνη, η οποία εκδηλώνεται μέσω της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και του graffiti, δεν είναι ανεξάρτητη από τον άνθρωπο. Επηρεάζεται από τις κοινωνικές αλλαγές, δρα αφυπνιστικά και στοχεύει στην όξυνση της κριτικής ικανότητας των κοινωνιών.

**Λέξεις κλειδιά:** τέχνη, δημόσια τέχνη, πόλη, αστικό τοπίο, αρχιτεκτονική, γλυπτική, graffiti.

## ABSTRACT

Art is a term that cannot be clarified. Although this difficulty of significance, constitutes important factor in human's life. This necessity, for art, in life and in everyday's routine of society, gives to art a catholic character. The city (the urban landscape) constitutes the canvas, on which the art takes form. Public art, which is expressed via architecture, sculpture and graffiti, is not independent from people. It is influenced by the social changes and acts in order to arouses aims to accentuates the spirit.

**Key words:** art, public art, city, urban landscape, arcitecture, sculpture, graffiti.

**ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Για την ολοκλήρωση της διπλωματικής αυτής διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υπεύθυνο επιβλέπων καθηγητή μου, τον κ. Άρη Σαπουνάκη, για τις διορθώσεις και τις συμβουλές του. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης όλους μου τους φίλους που μου συμπαραστάθηκαν ψυχολογικά και ηθικά, καθώς και την οικογένεια μου, ιδιαίτερα τους γονείς μου, οι οποίοι όλα αυτά τα χρόνια, στηρίζουν τις επιλογές μου. Μα πάνω από όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Κύριο, ο οποίος δίνει υγεία και δύναμη σε μένα και στην οικογένειά μου, ώστε να μπορώ να πραγματοποιήσω όλους μου τους στόχους.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Η τέχνη είναι ένα φαινόμενο, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ανθρώπινη παρουσία, καθώς αποτελεί δραστηριότητά της. Η γενική έννοια της τέχνης άργησε να διαμορφωθεί. Στην αρχή η τέχνη ήταν μια αυθόρμητη πράξη, χωρίς κανόνες και προφανή σκοπό, πέρα από την ικανοποίηση εσωτερικών αναγκών του ανθρώπου. Αργότερα με την εκδήλωση όλο και περισσότερων δημιουργημάτων τέχνης, έγινε επιτακτική ανάγκη ο διαχωρισμός των διάφορων δραστηριοτήτων σύμφωνα με κάποια κριτήρια. Θα έπρεπε δηλαδή, ο άνθρωπος να αναρωτηθεί τι είναι τέχνη και πως την ξεχωρίζουμε.

Δύο σημαντικές προσωπικότητες της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, ο Αριστοτέλης και ο Πλάτωνας, ασχολήθηκαν διεξοδικά με το θέμα, δίνοντας ο καθένας σημαντικές παραμέτρους, για την αποσαφήνιση του όρου. Η τέχνη για τους αρχαίους Έλληνες είναι η ανάγκη για τον άνθρωπο. Ο όρος όμως, μέχρι και σήμερα παραμένει μια έννοια που δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Το μόνο που μπορεί κάποιος να κάνει, είναι να αναλύσει τις μορφές της και πάνω σε αυτές να εκφέρει άποψη.

Επομένως, γίνεται κατανοητό ότι η τέχνη είναι ένας σημαντικός παράγοντας της κοινωνίας και η αναγκαιότητά της απαραίτητη. Αυτή η ανάγκη του ανθρώπου για δημιουργία τέχνης, γίνεται όλο και πιο έντονη με τα πέρασμα των χρόνων και την αλλαγή των συνθηκών διαβίωσης και των απαιτήσεων της ζωής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η έννοια της δημόσιας τέχνης. Δεν είναι απλά καλλωπισμός της πόλης, είναι μια δυναμική παρουσία μέσα στην πόλη, που σκοπό έχει την κοινωνική ευαισθητοποίηση και αφύπνιση του συνόλου. Στοχεύει, στην δημιουργία ενός καλύτερου αστικού περιβάλλοντος, αλλά και στην όξυνση της κριτικής ικανότητας των μελών της κοινωνίας. Προωθεί την προσοχή του κοινού σε μια σειρά άλλων σχετικών τομέων, όπως την αρχιτεκτονική, τον αστικό σχεδιασμό και τον σχεδιασμό τοπίου, οργανώνοντας τον προγραμματισμό για την πολιτιστική γεωγραφία και την οικολογία.

Η τέχνη στην πόλη εκδηλώνεται μέσα με διάφορους τρόπους. Η τέχνη της επιβολής, της αντίδρασης, της διαμόρφωσης του αστικού τοπίου και της επέμβασης. Καμβάς

για την δημιουργία τους είναι η ίδια η πόλη, το αστικό τοπίο. Μέσα σε αυτό και για αυτό και από αυτό η τέχνη παίρνει μορφή. Στη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία θα αναλυθούν τρεις μορφές της, που θεωρούνται πιο σημαντικές και άξιες περιγραφής. Αυτές είναι η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και τα graffiti.

Σκοπός της εργασίας, είναι να αναλυθούν οι διάφορες εκφάνσεις της δημόσιας τέχνης και να μπορέσει να διαπιστωθεί, πως και κατά πόσο αλλάζει μορφή με το πέρασμα των χρόνων και με την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών. Να μπορέσει να ερευνηθεί αν η δημόσια τέχνη είναι ανεξάρτητη ή αν επηρεάζεται από κάποιους παράγοντες και σε τι βαθμό αυτοί οι παράγοντες μπορεί να παίξουν σημαντικό ρόλο στην δημιουργία της.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ**

### 2.1 ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ;

Παρόλο που δεν μπορούμε να πούμε πότε άρχισαν οι άνθρωποι να σκέφτονται φιλοσοφικά πάνω στις τέχνες υπάρχουν στοιχεία που μας βοηθούν να κατανοήσουμε πως αυτές οι αναζητήσεις ήταν πρώιμες. Βέβαια, αν και η γενική έννοια της τέχνης άργησε να διαμορφωθεί, το σίγουρο είναι ότι οι άνθρωποι ακόμη και σε εκείνο το πρώιμο στάδιο θα έπρεπε να έχουν κάποια κριτήρια διαχωρισμού των διάφορων δραστηριοτήτων τους σύμφωνα με κάποια γνώρισμά τους. Αυτό σημαίνει ότι θα ήταν απαραίτητο για τους ανθρώπους να μπορούν να ξεχωρίζουν κάποια αντικείμενα ως αισθητικά, ως αντικείμενα που συνδέονται αποκλειστικά και μόνο με αυτό το ενδιαφέρον. Θα έπρεπε δηλαδή ο άνθρωπος να αναρωτήθηκε από πολύ νωρίς τι είναι αυτό που κάνει μερικά αντικείμενα να είναι πολύτιμα με αυτό τον ιδιόμορφο τρόπο και άλλα να μην είναι.

«Και αφού η μάθηση και ο θαυμασμός προκαλούν ηδονή, όλα όσα συνδέονται μαζί τους πρέπει να είναι ευχάριστα, λόγου χάρη, ένα έργο μίμησης, όπως μία ζωγραφιά, ένα γλυπτό, ένα ποίημα, και καθετί που μιμείται με επιτυχία κάτι άλλο, ακόμα και αν το αντικείμενο της μίμησης δεν είναι ευχάριστο. Γιατί δεν είναι αυτό που προκαλεί

ευχαρίστηση ή το αντίθετό της, αλλά ο συλλογισμός ότι το αποτέλεσμα είναι ότι μαθαίνουμε κάτι». (Ρητορική, I, χι, 1371b).

Η τέχνη για τους αρχαίους Έλληνες είναι ανάγκη για τον άνθρωπο. «Ου βάνουσον βίον δει ζην τους πολίτας, αγενής γαρ ο τοιούτος βίος και προς την αρετήν υπεναντίος». Μέσα σε αυτές τις προτάσεις ο Αριστοτέλης προσπάθησε να κλείσει όλο τον φιλοσοφικό του στοχασμό για ένα ερώτημα που μέχρι και στις μέρες μας ψάχνει να βρει απάντηση. « Τι είναι τέχνη;»

Ο Αριστοτέλης ονόμασε τέχνη δύο πράγματα: 1) την μίμηση των οπτικών εμφανίσεων με τη βοήθεια του χρώματος και του σχεδίου και 2) την μίμηση ανθρώπινων πράξεων με τη βοήθεια του στίχου, του τραγουδιού και του χορού. Η τέχνη μπορεί να ερμηνευτεί σύμφωνα με τέσσερα αίτια: το φυσικό, το υλικό, το μορφωτικό και το τελικό. Το τελευταίο θεωρείται για τους αρχαίους το πιο σημαντικό από τα τέσσερα αίτια και σημαίνει τον σκοπό, δηλαδή αυτό, που για χάρη του υπάρχει κάτι.

Ο Πλάτωνας αναφέρει με την σειρά του ότι τέχνη είναι ασυνήθιστη επιδεξιότητα και εξειδίκευση και ότι κάθε μορφή παραγωγής τέχνης, οφείλει να είναι μιμητική (Monroe, 1989).

Ο όρος τέχνη ακόμη και σήμερα δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί. Πολλοί καλλιτέχνες ισχυρίζονται ότι η τέχνη μοιάζει με κοινωνικό φαινόμενο, ένα σχεδόν φυσικό φαινόμενο, κάτι σαν ηφαιστειακή εκτόνωση. Δεν καταγράφει την ιστορία ούτε κάνει ιστορία, ούτε προηγείται της εποχής της, ούτε την ακολουθεί. Η τέχνη είναι ο θαυμασμός του ωραίου, ο αγνός έρωτας. Δεν υπακούει σε θεωρίες, αντίθετα τις περισσότερες φορές τις διαψεύδει, έχει δική της λογική και δεν ερμηνεύεται με λόγια.

Η τέχνη δε μορφώνει αλλά κάνει κάτι περισσότερο, σε συνδέει με το μυστήριο της ύπαρξης. Δεν αποδίδει δικαιοσύνη, είναι πέρα απ' αυτή. Η τέχνη δεν συστρατεύεται, δεν ερμηνεύεται ούτε με πολιτικά ούτε με καλλιτεχνικά μανιφέστα. Οι σχολές, τα υλικά, οι τεχντροπίες, οι κοινωνικές ανακατατάξεις, οι συζητήσεις, οι φιλοσοφίες

και τα κείμενα ασχολούνται μόνο με τα ερεθίσματα που δημιουργούν την τέχνη. Την ίδια όμως τίποτε απολύτως δεν την ερμηνεύει.

Η τέχνη όπως παρατηρεί δεν αρνείται τον άνθρωπο, αλλά του δίνει τη δυνατότητα να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του και να αντιμετωπίσει, με μεγαλύτερη εμπιστοσύνη, τις ανάγκες, τους φόβους και τις αμφιβολίες του. Δημιούργημα της εσωτερικής ανάγκης του ανθρώπου η τέχνη τον συνοδεύει ανέκαθεν. Σε όλες τις εποχές από την παιδική του ακόμη ηλικία, γίνεται η γέφυρα από άνθρωπο σε άνθρωπο, από εποχή σε εποχή.

Πέρα από τις ρομαντικές θεωρήσεις της τέχνης, η λέξη τέχνη σημαίνει τη διαδικασία ή το προϊόν της διαδικασίας που συνδυάζει συνειδητά στοιχεία κατά τρόπο που να επηρεάζει τις αισθήσεις και τα συναισθήματα. Περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων του ανθρώπου και δημιουργίες προσωπικής έμπνευσης, καθώς και τρόπους έκφρασης όπως είναι η μουσική, η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος, η γλυπτική και η ζωγραφική (Χρήστου, 1987).

Η Τέχνη ως λέξη προέρχεται από την ινδοευρωπαϊκή ρίζα «τεκόνα» από την οποία προέρχεται το «τεχνάομαι» και το «τίκτω» που σημαίνει γεννώ, γέννηση, δημιουργία και ταυτόχρονα δεξιότητα, εμπειρία ικανότητα για κάτι. Ο όρος τέχνη σημαίνει την ελεύθερη και δημιουργική έκφραση του ανθρώπου που διέπονται από αισθητικούς κανόνες. Υπάρχουν διάφορες φράσεις που συνοδεύουν την τέχνη και κάθε μία από αυτές της προσδίδει και μια διαφορετική διάσταση. Π.χ α) στρατευμένη τέχνη, που εντάσσεται στην υπηρεσία της πολιτικής, εθνικής ή άλλης σκοπιμότητας, β) η τέχνη για την τέχνη, η αντιμετώπιση δηλαδή της τέχνης ως αυτοσκοπό, πίστη στην αυτονομία του έργου τέχνης πέρα από κάθε χρηστική ή κοινωνική λειτουργικότητα, γ) έργο τέχνης, κάθε δημιουργία που έχει αισθητικό χαρακτήρα κατά αντιδιαστολή προς τα πρακτικά χρηστικά κύρια αντικείμενα, δ) κάνω τέχνη, ασχολούμαι με την παραγωγή των καλλιτεχνικών έργων, ε) κοινωνιολογία της τέχνης, ο κλάδος της κοινωνιολογίας που μελετά τις επιδράσεις των κοινωνικών παραγόντων και δομών στις μορφές της τέχνης, αλλά και τις επιδράσεις της τέχνης στην κοινωνία, στ) φιλοσοφία της τέχνης, ο κλάδος της φιλοσοφίας που μελετά την τέχνη σε όλες τις μορφές της και σε όλες τις εποχές ως αισθητικό φαινόμενο και τον άνθρωπο ως υποκείμενο και αντικείμενο της τέχνης, ζ) ιστορία της τέχνης, ο επιστημονικός κλάδος που μελετά την τέχνη διαχρονικά και συντάσσει βιογραφίες καλλιτεχνών, η



έκφραση ενός συλλογικού αισθητικού ιδεώδους, όπως αυτό προκύπτει μέσα από δημιουργήματα ενός λαού, έθνους, μιας ομάδας ατόμων ως φορέων πολιτισμού π.χ δυτική, ινδιάνικη κτλ ( Χρήστου, 1987).

Ο ορισμός και η αξιολόγηση της τέχνης έχει καταστεί ιδιαίτερα προβληματική από τις αρχές του 20ου αιώνα. Ο Ritchard Wollheim διακρίνει τρεις προσεγγίσεις: α) τη ρεαλιστική, σύμφωνα με την οποία η αισθητική ποιότητα είναι μια απόλυτη αξία ανεξάρτητη από κάθε ανθρώπινη άποψη, β) την αντικειμενική, σύμφωνα με την οποία είναι επίσης μια απόλυτη αξία, αλλά εξαρτάται από τη γενική ανθρώπινη εμπειρία, και γ) τη σχετικισμού, θέση σύμφωνα με την οποία δεν είναι μια απόλυτη αξία, αλλά εξαρτάται και ποικίλλει ανάλογα με την ανθρώπινη εμπειρία των διαφορετικών ανθρώπων.

Κατά παράδοση, ο όρος τέχνη χρησιμοποιείται για να αναφερθεί σε κάθε δεξιότητα ή γνώση. Αυτή η αντίληψη άλλαξε κατά τη διάρκεια της ρομαντικής περιόδου, κατά την οποία η τέχνη άρχισε να θεωρείται ως «ειδική σχολή του ανθρώπινου μυαλού που πρέπει να συμβαδίζει με τη θρησκεία και την επιστήμη». Σε γενικές γραμμές, η τέχνη γίνεται με σκοπό την τόνωση των σκέψεων και συναισθημάτων (Wollheim, 1980).

Η φύση της τέχνης έχει περιγραφεί από τον Richard Wollheim ως "ένα από τα πιο φευγαλέα παραδοσιακά προβλήματα του ανθρώπινου πολιτισμού». Έχει οριστεί ως όχημα για την έκφραση ή την επικοινωνία των συναισθημάτων και ιδεών, ένα μέσο για την εξερεύνηση. Ο Tolstoy στο βιβλίο του «τι είναι τέχνη» (Tolstoy, 1995) προσπαθεί να προσδιορίσει την τέχνη ως μια έμμεση χρήση των μέσων επικοινωνίας από το ένα άτομο στο άλλο. Ο RG Collingwood προάγει την άποψη των ιδεαλιστών ότι η τέχνη εκφράζει τα συναισθήματα, και ότι το έργο της ως εκ τούτου ουσιαστικά υπάρχει στο μυαλό του δημιουργού.

Η θεωρία της τέχνης ως μορφή έχει τις ρίζες της στην φιλοσοφία του Immanuel Kant και αναπτύχθηκε στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η τέχνη ως μίμηση ή αναπαράσταση έχει βαθιές ρίζες στην φιλοσοφία του Αριστοτέλη. Πιο πρόσφατοι διανοητές επηρεάζονται από την άποψη του Martin Heidegger έχοντας ερμηνεύσει την τέχνη ως το μέσο με το οποίο μια κοινότητα αναπτύσσει διάφορες μορφές της για να την χρησιμοποιήσει ως ένα μέσο για την έκφραση και αυτοολοκλήρωσή της. «Η

χρήση των δεξιοτήτων και φαντασίας στη δημιουργία αισθητικών αντικειμένων, περιβάλλοντα χώρου ή και εμπειριών που μπορεί κάποιος να μοιραστεί με τους συνανθρώπους του» (Collingwood, 1964).

Η τέχνη είναι κάτι που τονώνει τις σκέψεις, τα συναισθήματα ενός ατόμου, τις πεποιθήσεις και ιδέες μέσω των αισθήσεων. Είναι επίσης μια έκφραση μιας ιδέας και μπορεί να πάρει πολλές διαφορετικές μορφές που εξυπηρετούν πολλούς διαφορετικούς σκοπούς. Αν και η εφαρμογή των επιστημονικών γνώσεων για να αποκομίσουν μια νέα επιστημονική θεωρία περιλαμβάνει την ικανότητα και έχει ως αποτέλεσμα τη "δημιουργία" για κάτι καινούργιο, αυτό αντιπροσωπεύει την επιστήμη μόνο και δεν έχει κατηγοριοποιηθεί ως τέχνη (Combrich, 2000).

Ο ιστορικός της τέχνης Kanadey επισημαίνει: « Η τέχνη έγινε σχεδόν μια μορφή αυτοψυχιατρικής. Δεν την θεωρούν σήμερα αναπόσπαστο μέρος της ζωής, γιατί η σημερινή ζωή είναι χονδροειδής. Δεν έχουμε πια θρησκεία. Η μόνη πίστη που έχουμε είναι το χρήμα. Η τέχνη και το χρήμα δεν είναι καλοί συνδυασμοί. Η τέχνη έχει εξοκείλει, εκτός από την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική είναι σήμερα η μεγάλη μας τέχνη». Η τέχνη έπαψε πια να συγκινεί τους ανθρώπους όπως άλλοτε, και το πιο σημαντικό, τους διαίρεσε σε συντηρητικούς και προοδευτικούς και τους έκανε αντιπάλους ( Γιαννιτσιώτης, 2007).

## 2.2 ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μπορούμε ίσως να καταλάβουμε καλύτερα τι είναι τέχνη, αν επιχειρήσουμε να πλησιάσουμε τα προβλήματα που σχετίζονται με αυτή. Το πρόβλημα του προσδιορισμού της τέχνης οφείλεται στο γεγονός ότι αντιμετωπίζεται σαν κάτι το μεταφυσικό. Ενώ στην ουσία είναι μια οργανική και με δυνατότητα να μετρηθεί παρουσία. Σχετίζεται με τις ανάγκες του ανθρώπου για διατήρηση στη ζωή, για έκφραση συναισθημάτων και πολλά ακόμη. Έτσι, η τέχνη παίρνει μορφή ανάλογα με την ανάγκη του ανθρώπου. Έχει σαν στόχο τη γνωριμία και την προσάρτηση της πραγματικότητας, όπως και την προβολή του φανταστικού κόσμου, συνεχίζει την προβολή προτύπων του παρελθόντος, να επαναστατεί, να αγωνίζεται, να συμφωνεί με καθιερωμένες αξίες ή να τις περιφρονεί. Η τέχνη αρχίζει από παντού και δεν

τελειώνει πουθενά. Σκοπός της είναι να διασώσει τον άνθρωπο και να ενδιαφέρεται να εκφράσει τις συναντήσεις του με το χρόνο (παρελθόν - παρόν) και να γίνει γέφυρα μεταξύ των διάφορων κοινωνικών ομάδων (Χρήστου, 1987).

Με την έννοια κίνητρα της τέχνης αναφερόμαστε σε μια εσκεμμένη και συνειδητή ενέργεια από πλευρά των καλλιτεχνών ή των δημιουργών. Αυτή η εκούσια προσπάθεια μπορεί να αποσκοπεί στην επανάσταση, στην αφύπνιση συνειδήσεων, στην επικοινωνία, στο σχολιασμό μιας κοινωνικής πτυχής, στη μετάδοση συναισθημάτων, αλλά ακόμη και στην απλή επικοινωνία.

Η τέχνη που έχει ως σκοπό την επικοινωνία απευθύνεται σε ευρύ κοινό και έχει ως σκοπό την μετουσία των συναισθημάτων του δημιουργού, αλλά και την διάθεσή του στο κοινωνικό σύνολο. "Η τέχνη είναι ένα σύνολο αντικειμένων ή εικόνες με συμβολική σημασία, ως μέσο επικοινωνίας" (Χρήστου, 1987).

Το Avante-Garde είναι μια μορφή τέχνης που υποστηρίζει την πολιτική αλλαγή. Η προσπάθεια αυτή γίνεται από τις αρχές του εικοστού αιώνα με τη χρήση εικόνων. Πρωτοστάτες σε αυτήν την προσπάθεια ήταν ο Ντανταϊσμός, ο Σουρεαλισμός, ο Κονστρουκτιβισμός, και ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός.

Η Τέχνη επίσης έχει και θεραπευτικό σκοπό. Μορφές Τέχνης χρησιμοποιούνται από θεραπευτές, ψυχοθεραπευτές και κλινικούς ψυχολόγους ως θεραπεία. Π.χ. το Διαγνωστικό Σχέδιο χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό της προσωπικότητας και της συναισθηματικής λειτουργίας του ασθενούς. Το τελικό προϊόν δεν είναι ο κύριος στόχος στην περίπτωση αυτή, αλλά μάλλον μια διαδικασία επούλωσης των πληγών, μέσω της δημιουργικής πράξης. Το αποτέλεσμα αυτό που προκύπτει κάνει εικόνα τα προβλήματα του εκάστοτε ασθενή και μπορεί να προτείνει κατάλληλες προσεγγίσεις που θα χρησιμοποιηθούν σε πιο συμβατικές μορφές της ψυχιατρικής θεραπείας.

Η Τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την κοινωνική έρευνα, την επανάσταση και την ανατροπή. Εδώ, η συγκεκριμένη μορφή τέχνης επιδιώκει την αμφισβήτηση πτυχών της κοινωνίας και δεν απαιτούν ιδιαίτερο πολιτικό στόχο. Στην περίπτωση αυτή, η λειτουργία της τέχνης μπορεί να είναι απλώς επικριτική για κάποια πτυχή της κοινωνίας. Σίγουρα η Τέχνη έχει χρησιμοποιηθεί κατά το παρελθόν, αλλά και στις

μέρες μας με σκοπό την προπαγάνδα, προσπαθώντας να επηρεάσει κοινωνικές αντιλήψεις και διαθέσεις.

Κατά παρόμοιο τρόπο, τα αποτελέσματα της τέχνης γίνονται αντικείμενα εμπορευματοποίησης με στόχο το συγκεκριμένο προϊόν να επηρεάζει τη διάθεση και το συναίσθημα τόσο του αγοραστή, όσο και κατ' επέκταση ολόκληρης της κοινωνίας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο σκοπός της τέχνης είναι να χειρίζεται επιδέξια το θεατή ωθώντας τον σε μια συγκεκριμένη συναισθηματική ή ψυχολογική ανταπόκριση προς μια συγκεκριμένη ιδέα ή αντικείμενο (Clements, 2008).

Οι λειτουργίες της τέχνης που περιγράφονται παραπάνω δεν αποκλείονται αμοιβαία, καθώς πολλές από αυτές μπορεί να επικαλύπτονται. Για παράδειγμα, η τέχνη για τους σκοπούς της ψυχαγωγίας μπορεί επίσης να επιδιώξει να εμπορευματοποιήσει ένα προϊόν της (Γιαννιτσιώτης, 2007).

Εκτός από τους σκοπούς που εξυπηρετεί η τέχνη, ανάλογα με την εποχή, το χαρακτήρα και τις διατυπώσεις της, έχει συγκεκριμένες διαιρέσεις. Μια συστηματική διαίρεση των τεχνών γίνεται σύμφωνα με την μεσαιωνική θεώρηση, κατά την οποία οι τέχνες διακρίνονται σε ελεύθερες – Artes Liberales- και μηχανικές – Artes Mechanicae. Οι Ελεύθερες τέχνες χωρίζονται σε επτά και αποτελούνται από μια τριάδα με τη Γραμματική, Ρητορική και τη Διαλεκτική και μια τετράδα με τη Μουσική, Αριθμητική, Γεωμετρία και Αστρονομία. Από αυτές σήμερα μόνο η Μουσική ανήκει στις τέχνες. Στις μηχανικές τέχνες ανήκουν η ζωγραφική και η γλυπτική. Οι ελεύθερες τέχνες αποβλέπουν να εκπληρώσουν πνευματικές ανάγκες του ανθρώπου και ιδιαίτερα την τάση του για την σοφία και τη γνώση. Η διαίρεση αυτή οφείλεται στον Ισίδωρο της Σεβίλλης και θα παίξει σημαντικό ρόλο στη σκέψη πολλών μεταγενέστερων φιλοσόφων.

Από την Αναγέννηση μέχρι και την εποχή μας έχουν ακολουθήσει πλήθος άλλες διαιρέσεις των τεχνών. Κάποιες περισσότερο αποδεκτές και κάποιες όχι, γεγονός που καταδεικνύει τη δυσκολία της προσαρμογής της τέχνης σε καλούπια για ακόμη μια φορά. Έτσι έχουμε τις Καλές και Εφαρμοσμένες τέχνες, Μεγάλες και Μικρές Τέχνες, Ωραίες και Πρακτικές Τέχνες, Υψηλές και Χαμηλές Τέχνες, διακρίσεις που

οφείλονται ουσιαστικά στο ότι δεν μπορούν να χαρακτηθούν με σαφήνεια τα όρια της Τέχνης (Χρήστου, 1987).

Στην πραγματικότητα όμως η Τέχνη υπάρχει; Δεν μπορούμε να απαντήσουμε με σαφήνεια στο τι είναι τέχνη ή αν υπάρχει. Για ένα πράγμα είμαστε σίγουροι καθ' όλη την ιστορική και φιλοσοφική προσέγγιση του όρου. Υπάρχουν μόνο οι καλλιτέχνες. Κάποτε ήταν προϊστορικοί άνθρωποι που πήραν χρώμα και νερό και δημιούργησαν τοιχογραφίες σε σπηλιές, αργότερα μεγαλούργησαν φτιάχνοντας επιβλητικά κτήρια στην Αίγυπτο και στην Αρχαία Ελλάδα, αργότερα σημαντικούς αναγεννησιακούς πίνακες και μοντέρνες γκραβούρες και αυτό θα συνεχίζεται όσο υπάρχουν άνθρωποι και όσο υπάρχουν ερεθίσματα.

Ποια από αυτά τα δημιουργήματα των ανθρώπων είναι τέχνη; Ένα δημιουργήμα είναι δύσκολο να χαρακτηριστεί ως έργο ή μη έργο τέχνης και αυτό γιατί μια τέτοια πράξη κινδυνεύει να εξουθενώσει έναν καλλιτέχνη λέγοντάς του πως αυτό που έφτιάξε δεν είναι τέχνη, είτε είναι καλό είτε είναι κακό. Για όλους τους ανθρώπους τα κριτήρια που χρησιμοποιούν για το τι είναι ωραίο ή όχι διαφέρουν πολύ. Συχνά αυτό που προκαλεί έλξη ή απέχθεια είναι η έκφραση κάποιας μορφής σε έναν πίνακα ή σε ένα γλυπτό. Συνήθως το κοινό θεωρεί ωραίο μια έκφραση που μπορεί να την κατανοήσει εύκολα και το συγκινεί βαθιά. Η ομορφιά γίνεται ένα με την πραγματικότητα. Έργο τέχνης είναι κάθε πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας και κάθε καλλιτέχνης παράγει Τέχνη με βάση αυτό το κριτήριο ( Argan, 2004).

Με το πέρασμα όμως του χρόνου και την ανάπτυξη της επιστήμης, η Τέχνη περνά σε μια νέα φάση. Ένα αντικείμενο μπορεί να χαρακτηρίζεται έργο Τέχνης από τις προθέσεις, ή την έλλειψη αυτών από τον δημιουργό του, ανεξάρτητα από την προφανή σκοπό που θα μπορούσε να έχει. Ένα κύπελλο, που φαινομενικά μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα δοχείο, μπορεί να θεωρηθεί τέχνη, εφόσον προορίζεται να χρησιμοποιηθεί αποκλειστικά ως διακοσμητικό στοιχείο, ενώ ένας πίνακας μπορεί να θεωρηθεί σκεύος αν αποτελεί στοιχείο ευρείας και μαζικής χρήσης.

Η σύγχρονη τέχνη διαγράφει την δική της πορεία, απαλλαγμένη από τα παλαιότερα στερεότυπα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της στροφής αυτής είναι η δημιουργία έργων στα οποία ο καλλιτέχνης αλλάζει την όψη των πραγμάτων και με αυτή την

στάση του προτείνει ή διαμαρτύρεται. Είναι η στιγμή που ο καλλιτέχνης βρίσκει τρόπο να αποκοπεί από την σιγουριά των γκαλερί και των κλειστών αιθουσών και να συναναστραφεί με το κοινό. Είναι η εποχή που ο καλλιτέχνης αντλεί έμπνευση από τα αστικά ερεθίσματα, δημιουργώντας και επιστρέφοντας έργα τέχνης στην πόλη. Δημιουργείται έτσι μια συνεχής ανταλλαγή, που κάνει αλληλένδετη και αδιάρρηκτη τη σχέση καλλιτέχνη, έργου τέχνης και πόλης (Argan, 2004).

### 2.3 Η ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η σχέση του ανθρώπου με την Τέχνη όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ξεκινάει από την ίδια τη γέννηση της ανθρωπότητας. Από την Αρχαιότητα ο άνθρωπος δημιούργησε αντικείμενα που εξυπηρετούσαν αρχικά τις βασικές του ανάγκες, όπως την ανάγκη του για κατοικία, διατήρηση στη ζωή, υποταγή στην πραγματικότητα, αλλά και άλλες δευτερογενείς ανάγκες που ήταν εξίσου σημαντικές, όπως η ανάγκη για γνωριμία, ανάγκη για να ξεπεράσει τους φόβους του και ανάγκη για να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο και τις ανησυχίες του.

Πόσο μάλλον αυτή η ανάγκη να μην γίνεται όλο και πιο έντονη με τα πέρασμα των χρόνων και την αλλαγή των συνθηκών διαβίωσης και των απαιτήσεων της ζωής. Σε μια περίοδο όπως η δική μας που η παγκοσμιοποίηση και η επιβολή της απρόσωπης μάζας και της τεχνολογίας έχουν εισβάλλει στην καθημερινότητά μας, η ανάγκη για τέχνη γίνεται επιτακτική (Χρήστου, 1987).

Με την τέχνη ο άνθρωπος μπορεί να αποφύγει ό,τι τον απειλεί, τον κίνδυνο για ομαδοποίηση και υποδούλωση, τον κίνδυνο της αλλοτρίωσης, της μοναξιάς και της υποταγής σε συμφέροντα και δυνάμεις που δεν μπορεί να ελέγξει, τον κίνδυνο της απώλειας της ελευθερίας. Σήμερα είναι πολλά εκείνα που μπορούν να κάνουν τον άνθρωπο να χάσει τον εαυτό του. Σε έναν κόσμο όπου η κτηνωδία και η υποκρισία έχουν γίνει παραδείγματα στην κοινωνία, η τέχνη είναι η μόνη διέξοδος που μπορεί να εγγυηθεί την επιστροφή του ανθρώπου στην αγνότητα και στην διατήρηση των ισορροπιών και της αξιοπρέπειας της προσωπικότητας.

Ο άνθρωπος στις μέρες μας έχει να ανταγωνιστεί ιδεολογίες που υπηρετούν συμφέροντα και δυνάμεις που στη βάση τους αρνούνται την ιδιαιτερότητα του κάθε

πολίτη και ουσιαστικά αρνούνται τον ίδιο τον άνθρωπο. Η τέχνη μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον είναι η μόνη φωνή ελευθερίας και δίνει τη δυνατότητα στο άτομο να κρατήσει ο ίδιος τα ηνία της δημιουργικότητας και να γίνει ο ίδιος συντάκτης της ιστορίας, δημιουργός (Argan, 2004).

Η τέχνη δεν μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων. Προσπαθεί να εμβαθύνει στην ουσία και να ενισχύσει τόσο την κριτική ικανότητα των μελών μιας κοινωνίας, να δημιουργήσει πολιτισμό, όσο και να βοηθήσει στην διατήρηση της ιστορίας και στην εξέλιξή της. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο η τέχνη γίνεται ο αρωγός στην προσπάθεια του ανθρώπου να δώσει μορφή σε ό,τι φοβάται, σε ό,τι αγαπά, στην προβολή των αξιών και των καθημερινών προβλημάτων της κοινωνίας.

Έχει τη δύναμη να ανοίγει δρόμους, να συνειδητοποιεί κινδύνους, να κατευθύνει σκέψεις να επιβάλλει ιδέες ή να αφορίζει. Για τη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία η τέχνη είναι πάνω από όλα επανάσταση, ιστορική μαρτυρία και κριτική μιας εποχής (Rhodes, 2003).

Στην ιστορία του ανθρώπινου γένους κάθε εποχή μένει χαραγμένη στη συνείδησή μας με βάση κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Έχοντας ως αφετηρία αυτό μπορούμε να πούμε ότι η τέχνη βοηθάει σημαντικά στην τοποθέτηση μιας εποχής, ενός λαού ή ενός πολιτισμού, ενός ατόμου στη σφαίρα της αιωνιότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών είναι ο Παρθενώνας που συνέδεσε τη δημιουργία του με τον Περικλή, η Ιταλία με τους πίνακες ζωγραφικής της Ιταλικής Αναγέννησης και η Γαλλία με τις μεγάλες γοθικές μητροπόλεις (Combrich, 2000).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ ΔΗΜΟΣΙΑ ΤΕΧΝΗ

### 3.1 ΠΕΡΙ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Όταν μιλάμε για δημόσια τέχνη συνήθως αναφερόμαστε σε ένα αντικείμενο, μια περιοχή ή μια μορφή δημόσιας δέσμευσης. Είναι κάθε μορφή τέχνης, η οποία εγκαθίσταται μόνιμα στο αστικό τοπίο. Η πιο σημαντική παράμετρος της δημόσιας τέχνης είναι η ικανότητά της να μπορεί να παράγει έργα, τα οποία λαμβάνουν υπόψη το κοινό, τον τόπο και τον χρόνο, στα οποία αναφέρονται.

Τη δημόσια Τέχνη μπορούμε να τη βρούμε σε πλατείες, πάρκα, εμπορικά και επιχειρηματικά κέντρα, κοινόχρηστους χώρους, τοίχους κτηρίων, σταθμούς τρένων και γενικά σε ό,τι μπορεί να θεωρηθεί από τον καλλιτέχνη ως μέσο έκφρασης της προσωπικής επιθυμίας για δημιουργία. Ο εικαστικός πολιτισμός και η τέχνη γενικότερα εξυπηρετούν πολιτικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς, θρησκευτικούς και άλλους σκοπούς, αλλά πάνω απ' όλα εκφράζουν την καθημερινή ζωή. Ειδικότερα, η δημόσια τέχνη λειτούργησε και λειτουργεί ως μέσο διαπαιδαγώγησης και χειραγώγησης σε όλες τις ιστορικές περιόδους, εκφράζοντας την εκάστοτε κοινωνική τάξη ή κοινωνικό σύστημα (Berk, 2001).

Υπάρχει μεγάλη συζήτηση σχετικά με το σκοπό και τη νομιμότητα της δημόσιας τέχνης, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του δημόσιου χώρου. Παρόλο που υπάρχει μια σύνδεση μεταξύ τους θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε μια σειρά από πολλά προβλήματα. Αρχικά, ο βαθμός στον οποίο η δημόσια τέχνη είναι μια μεμονωμένη ή συλλογική πρακτική, και αφετέρου, ο βαθμός στον οποίο είναι μια έκφραση της άρχουσας τάξης ή μια ριζική διαδικασία αντίστασης.

Υπάρχουν διάφορες πολιτιστικές μορφές της δημόσιας τέχνης που έχουν αγωνιστεί για την αναγνώρισή τους ως «σοβαρή» τέχνη. Αυτό συμβαίνει γιατί συχνά η δημόσια τέχνη έχει θεωρηθεί ως απλό μνημείο ή ως περισσότερο λειτουργική από κάθε άλλη τέχνη, για να μπορεί να λογιστεί ως σημαντική μορφή τέχνης.

Για το λόγο αυτό από το 1960 και ύστερα διαμορφώθηκαν για την τέχνη νέοι κανόνες και καινούργιες επαναστατικές πρακτικές. Η επίδραση στην πρακτική της δημόσιας



τέχνης ήταν να δοθεί έμφαση στη ιδιομορφία των περιοχών , αλλά και να εξεταστεί η ιεραρχική και ηγεμονική φύση της πολιτισμικής ανταλλαγής και ο αντίστοιχος μονόλογος από τον καλλιτέχνη στο ακροατήριο και στην αναζήτηση μιας πιο διαλογικής κατανόησης της καλλιτεχνικής μεθοδολογίας (Clements, 2008).

Η ανάπτυξη τέτοιων θεωρητικών και μεθοδολογικών επιχειρημάτων σχετικά με τη δημόσια τέχνη και οι πολλές εντάσεις που συγκεντρώνονται γύρω από την πρακτική της, περικλείονται σε τέσσερις γενικές ανησυχίες:

- 1) τη θεωρητική και κύρια έννοια του δημόσιου χώρου ως κοινωνικός χώρος, και μέσα από ποιους ανθρώπους μπορεί να βρει έκφραση ο πολιτισμός.
- 2) την καλλιτεχνική πρόθεση και τη σημασία μιας σειράς πρακτικών και λειτουργικών ζητημάτων που αφορούν την πολιτική, τη δυνατότητα πρόσβασης, τη διαφάνεια και τη δημοκρατική πρόθεση που έχουν οι επιπτώσεις των συζητήσεων γύρω από τη δημόσια τέχνη.
- 3) το βαθμό στον οποίο η δημόσια τέχνη είναι, ή ένα ριζικό πολιτιστικό δρώμενο, που αντιπροσωπεύει τη φωνή της μειονότητας και αντιστέκεται στην πολιτιστική κυριαρχία, ή εάν υποστηρίζει την άρχουσα τάξη.
- 4) την έννοια της νόμιμης δημόσιας τέχνης που εγκαθίσταται στο χώρο μέσω αυτόματης ανάθεσης από τους τοπικούς παράγοντες σε έναν καλλιτέχνη.

Οι εντάσεις και τα προβλήματα που προκύπτουν θέτουν σε ένα θεωρητικό πλαίσιο μια σειρά κοινωνικοοικονομικών και πολιτιστικών μεταβλητών, όπως οι μεμονωμένες ή συλλογικές επιρροές στην επιλογή ή την παραγωγή δημόσιας τέχνης, και πώς αυτές οι επιλογές συνηγορούν με την επικρατούσα τάση ή όχι.

### 3.2 ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Στην πραγματικότητα, πώς η δημόσια τέχνη λειτουργεί και ποια είναι η πρόθεση του δημιουργού της, αφορά τη δυναμική της ανάθεσης και τη ρεαλιστική πολιτική αυτού του συγκεκριμένου πολιτιστικού και κοινωνικού κόσμου. Υπάρχουν εκτιμήσεις σχετικά με τη σημασία των όρων «με σκοπό», υπευθυνότητα, διαφάνεια των διαβουλεύσεων και της αξιολόγησης της δημόσιας τέχνης (Selwood, 1995).

Ένα ιδιαίτερο επιχείρημα που προβάλλεται, είναι η ανάγκη για τη μεσολάβηση μετά από (και πριν) τη δημιουργία, για να διαλυθεί ο ελιτισμός και να εκπαιδευτεί το κοινό, αλλά υπάρχουν επίσης, ζητήματα που αφορούν τον καλλιτεχνικό συμβιβασμό και τις ευρύτερες δημοκρατικές ανησυχίες, επομένως, είναι σημαντικό να διευκρινιστούν, οι ρόλοι και οι ευθύνες, που αφορούν την πολιτική και την πρακτική του έργου (Selwood, 1996).

Η δημόσια τέχνη θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι σχεδόν ποτέ αληθινά δημόσια, δεδομένου ότι η δημιουργία έργων ανατίθεται σε ένα μικρό αριθμό ατόμων και πολλά από τα αποτελέσματά της εγκαθίστανται σε ιδιωτικό έδαφος (Peto, 1992). Αναμφισβήτητα, η τέχνη χρειάζεται ηθική υποστήριξη (Matarasso, 2000) λόγω της αποδυνάμωσης του πολιτιστικού εκδημοκρατισμού και της ευρύτερης πολιτιστικής δημοκρατίας που επέρχεται από κοινές δυνάμεις του μερκαντισμού (απολυταρχία), του ωφελιμισμού και της πολιτικοποίησης της τέχνης. Ίσως, η συμμετοχή από όλα τα μέλη της κοινωνίας να είναι και η βασική ανησυχία της δημόσιας τέχνης. Βέβαια, αυτό θα ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό από τον ελιτισμό που προάγουν με ιδιαίτερους πολιτιστικούς κώδικες, που αφορούν την τέχνη και αποκρυπτογραφούνται από συγκεκριμένες μειονοτικές ομάδες ή την πρόθεση του καλλιτέχνη.

Λαμβάνοντας υπόψιν το πόσο σημαντικό ρόλο μπορεί να παίξει η δημοσία τέχνη ως άσκηση πολιτικής τοποθέτησης, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες μιας τέτοιας πολιτικής άσκησης: 1) η δημόσια τέχνη ως προπαγάνδα, 2) η δημόσια τέχνη ως καλλωπισμός της πόλης και 3) η δημόσια τέχνη ως αναγέννηση (Appleton, 2006). Μεγάλη μερίδα των Εργατικών κομμάτων στην Ευρώπη θεωρεί ότι η δημόσια τέχνη δικαιολογεί την ύπαρξή της μέσω της υποτιθέμενης συμβολής της στην αστική αναγέννηση - μια άποψη μακριά από τις αισθητικές εκτιμήσεις. Χαρακτηριστικό

παράδειγμα αποτελεί το Λονδίνο, όπου η πολιτιστική στρατηγική του δημάρχου έχει εστιαστεί στην αναβίωση της έννοιας των πολιτιστικών τετραγώνων σε συγκεκριμένες περιοχές, για να υπογραμμίσει τη σημασία των δημιουργικών βιομηχανιών (Simons, 2006).

Εδώ, η δημόσια τέχνη μπορεί να γίνει ένα εργαλείο προπαγάνδας, που αντιπροσωπεύει και συμβολίζει την χειραγώγηση του πολιτισμού και του Έθνους από την κυβέρνηση. Μπορεί να θεωρηθεί ως ψευδοφάρμακο για να την άμεση καταστολή των ανήσυχων πολιτών, ή ως αποζημίωση για την ένδεια και τον αποκλεισμό τους από τον σύγχρονο τρόπο ζωής.

Αυτό ενέπνευσε την οργάνωση «Η τέχνη της αλλαγής» για να δημιουργήσει μια σειρά από αφίσες με τίτλο «το κοινοτικό πρόγραμμα αφισών του Docklands του Λονδίνου», το οποίο ήταν μια πράξη κοινωνικής αντίστασης ενάντια στην ανάπτυξη ενός προγράμματος που έδινε έμφαση στη διαφορά των κυβερνητικών προγραμμάτων και των προγραμμάτων της κοινότητας (Clements, 2008).

### 3.3 ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑ

Όσον αφορά τον πολιτιστικό δημόσιο χώρο, οι φόρμες τέχνης αντιπροσωπεύουν μια έννομη τάξη αυτού του χώρου που μπορεί να στοιχειοθετηθεί σε τέσσερις διαφορετικές λογικές:

- 1) χώρο στον οποίο η τέχνη είναι το ουσιαστικό χαρακτηριστικό γνώρισμα,
- 2) χώρο στον οποίο η τέχνη ούτε είναι αναμενόμενη αλλά ούτε ουσιαστική,
- 3) χώρο στον οποίο η τέχνη μπορεί να έρθει αντιμέτωπη με διαφορετικές απόψεις και να φανεί ετεροχρονισμένη.

Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν η counterculture της δεκαετίας του 60 που προέβαλαν αντικρουόμενες λογικές στη δημιουργία έργων δημόσιας τέχνης πολύ έξω από κοινά πρότυπα της μέχρι τότε παραδοσιακής αισθητικής. Παρουσίαζε μια ριζική αλλαγή στη σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και του ακροατηρίου και την μετατόπιση ενός παραδείγματος, από την θεωρία στην πράξη.

Αυτή η προκλητική δράση κλόνισης των μέχρι τότε στερεοτύπων, δέχτηκε κανόνες και δημιούργησε δράσεις και αντιδράσεις (Bloomberg, 2002). Κάτι τέτοιο φέρνει στο φως το γεγονός ότι δεν υπάρχει ομοιογενές κοινό, αλλά διάφορες ανταγωνιστικές ομάδες που επιδιώκουν την αντιπροσώπευσή τους μέσα από μια ιδεολογικά προσανατολισμένη και εξειδικευμένη δημόσια τέχνη.

Ο Milles έχει υπογραμμίσει τον τρόπο που η πολιτιστική στροφή στην αστική πολιτική από τους Νέους Εργατικούς έχει ασκήσει πίεση στον πολιτισμό μέσω της αστικής αναγέννησης, για να βοηθήσει να εξετάσει τα ευρύτερα κοινωνικά προβλήματα. Διατύπωσε τις διαφωνίες που υπάρχουν στην τέχνη και που απεικονίζουν τους εναλλακτικούς τρόπους ζωής μέσα στην πόλη, καταστρέφοντας την ηγεμονία μιας ελιτιστικής κοινωνίας (Milles, 2002).

Επιπλέον, ο σφετερισμός του πολιτισμού για την εμπορευματοποίηση της τέχνης και την ενορχηστρωμένη κυβερνητική πολιτική, μπορεί να υπονομεύσει τη δημοκρατία και την έννοια της πρωτοπορίας, καθώς επίσης και τον κοινωνικοπολιτικό ρόλο για την αποδιοργάνωση μέσω της τέχνης. Η ριζοσπαστική προσέγγιση της τέχνης αντίθετα από έναν απρόσιτο μοντερνισμό, μπορεί να αντιστοιχεί σε έναν τύπο πολιτισμικής ανταλλαγής, που είναι ισότιμη και μη-ιεραρχική και να προσαρμόζεται στις έννοιες της πολιτιστικής βασικής εκπαίδευσης (Milles, 2002).

### 3.4 ΚΑΝΟΝΕΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Πολλή συζήτηση έχει γίνει για το πόσο μπορεί να υπάρξει ένα πλαίσιο κανόνων που θα μπορούσε να φέρει πιο κοντά το κοινό με την τέχνη και τα δημιουργήματά της. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε κάποια χαρακτηριστικά ως μέρος αυτής της συζήτησης, όπως χαρακτηριστικά: 1) που υποστηρίζουν το σχηματισμό ενός νόμιμου καλλιτεχνικού κανόνα και απαιτούν τις γνωστικές δεξιότητες, 2) που επιτρέπουν τη δέσμευση που μπορεί να περικλύσει η κατανόηση της ιστορικής διαδικασίας, έννοια και αξία μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια της ανάπτυξης της συνειδητοποίησης και κυριαρχίας των στοιχείων (Gretton, 2003), προκειμένου να κατανοηθούν οι σχετικοί πολιτιστικοί κώδικες.

Αν και αυτή η ασυνάρτητη πρακτική επιτρέπει τον πολιτιστικό σχετικισμό, η φύση του σχηματισμού κανόνων είναι ιδιαίτερα ελιτιστική και ακαδημαϊκή. Αυτό το σύστημα λειτουργεί μόνο καλά εάν υπάρχει μια σταθερή διάκριση μεταξύ της εργασίας που βρίσκεται μέσα και έξω από τον κανόνα. Παρόλα αυτά, η δημόσια τέχνη, λόγω της ιδιαίτερης φύσης της και του αμφισβητούμενου καθορισμού της, είναι δύσκολο να νομιμοποιηθεί.

Μια βαθύτερη ανάλυση του σχηματισμού κανόνων αφορά μια ιεραρχία της νομιμότητας και του γούστου, όπου οι φόρμες τέχνης ανταγωνίζονται για την αποδοχή. Ο Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1995) αναφέρει ότι ο πολιτιστικός χώρος έχει τρεις ευδιάκριτες αλλά επικαλυπτόμενες περιοχές. Αρχικά, τη σφαίρα της νομιμότητας με τις καθολικές αισθητικές αξιώσεις, η οποία επικυρώνεται από τα ακαδημαϊκά πολιτιστικά όργανα, τους αντιπροσώπους της, δεύτερον τη σφαίρα του νόμιμου, όπου οι φόρμες τέχνης απαιτούν τη νομιμότητα μέσω των σχετικών ομάδων εμπειρογνομόνων, παραδείγματος χάριν στα ειδικά περιοδικά και τις λέσχες, τρίτον η σφαίρα του αυθαίρετου, με τις μη-νόμιμες αρχές της νομιμοποίησης, η οποία επικυρώνεται από την προσωπική προτίμηση. Αυτά αφορούν τα χαμηλά δημοφιλή γούστα (Bourdieu, 1995) και αν αυτό μεταφερθεί στον τομέα της δημόσιας τέχνης θέτει διάφορες ερωτήσεις, τόσο για τη νομιμότητα της δημόσιας τέχνης, όσο και πώς επικυρώνεται και λειτουργεί αυτή.

Η ανάγκη για καλλιτεχνική ανεξαρτησία είναι ιδιαίτερα σημαντική, μακριά από τα αποτελέσματα της εταιρικής και κρατικής συνεισφοράς, ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι και πρέπει να είναι ριζοσπαστικός και να έχει ως στόχο να αναστατώσει τη συμβολική κυριαρχία μέσα στην ελεύθερη ανταλλαγή του πολιτισμού (Bourdieu, 1995).

### 3.5 ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Υπάρχει μια σειρά αντίθετων εννοιών που ενυπάρχουν στις δημόσιες μορφές τέχνης. Αυτές σε γενικές γραμμές, αφορούν διαφορετικές κοινωνικοπολιτιστικές και καλλιτεχνικές πρακτικές που επεξηγούν τον αμφισβητημένο χαρακτήρα των δημόσιων μορφών τέχνης. Καλύπτουν ποικίλες αντιπροσωπευτικές καθώς επίσης και μεθοδολογικές πρακτικές, από τις ιδεολογικές και αισθητικές εκτιμήσεις σε περισσότερο πρακτικά ζητήματα. Έτσι, παραδείγματος χάριν, αυτό λαμβάνει υπόψη το βαθμό στον οποίο ένα έργο τέχνης είναι αντιπροσωπευτικό σε σχέση με τους κοινωνικούς ή εταιρικούς στόχους και εάν βοηθάει στην ανάπτυξη μιας περιοχής, ενισχύει την κριτική ικανότητα των ανθρώπων και δίνει απαντήσεις στις εσωτερικές τους αναζητήσεις.

Επίσης εξετάζει εάν η τέχνη είναι ολική ή μερική διασκέδαση, αν είναι προσιτή σε όλους, αν το εννοιολογικό της περιεχόμενο είναι μεταφορικό, μόνιμο ή προσωρινό. Η σύνθεση αυτών μας βοηθάει μπροστά σε μια πρακτική μεθοδολογία δημόσιας τέχνης και μπορούμε να διακρίνουμε δύο παράγοντες διαφοροποίησης: 1) το υποκείμενο, τον άνθρωπο και 2) το σύνολο. Δύο διαφορετικές πρακτικές που έχουν διαφορετικές προσεγγίσεις και διαφορετικές μεθοδολογίες γύρω από τη δημόσια τέχνη ( Clements, 2008).

### 3.6 ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Υπάρχουν τέσσερις πιθανές περιοχές γύρω από τις οποίες βρίσκεται η πρακτική της δημόσιας τέχνης: 1) τέχνη που αποκλειστικά βασίζεται στην πρόθεση του καλλιτέχνη, 2) τέχνη που δημιουργείται μέσω συζητήσεων με έναν ή περισσότερους αντιπροσώπους του κοινωνικού συνόλου, 3) τέχνη που διευκολύνεται από τον καλλιτέχνη, αλλά που ολοκληρώνεται με τη συμμετοχή από τους αντιπροσώπους της κοινότητας, 4) συλλογικά προγράμματα που μπορεί, είτε να διευκολύνονται από έναν ειδικό, είτε να οργανώνονται και να εκτελούνται από τους συμμετέχοντες.

Αυτές οι τέσσερις κατηγορίες προσφέρουν μια σειρά απόψεων για τον καλλιτέχνη,

από μια νεωτεριστική αυτόνομη καλλιτεχνικά προσανατολισμένη προοπτική, σε ένα ύψος αναγεννησιακής προστασίας και ανώριμης δημιουργικότητας των ανθρώπων. Υπάρχει μια λεπτή γραμμή μεταξύ ενός καλλιτέχνη που διαπραγματεύεται με μια κοινότητα ή ένα ακροατήριο σύμφωνα με τους όρους του / της και ενός, που διευκολύνει μια συλλογικότερη συμμετέχουσα δημιουργικότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ο Richard Serra δημιούργησε ένα τόξο (1981) γλυπτό δοκών χάλυβα στο Μανχάταν, το οποίο αποσυναρμολογήθηκε τελικά μετά από δημόσια διαμαρτυρία. Η ιδιαίτερη άποψή του ήταν ότι η λειτουργία της τέχνης δεν οφείλει να είναι δημοκρατική και να φλερτάρει το κοινό.

### 3.7 ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μπορούμε να αντιληφθούμε από όλη την παραπάνω συζήτηση ότι η δημόσια τέχνη όχι μόνο αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής μας, αλλά είναι επίσης ένας σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης της κοινωνικής ζωής. Οι παραπάνω θέσεις, μας κάνουν να αναρωτιόμαστε γιατί τελικά είναι απαραίτητη η χρήση της τέχνης στην πόλη και ποιες ανάγκες οδηγούν στην ενσωμάτωσή της μέσα σε αυτή;

Η συνεισφορά της δημόσιας τέχνης σε μια σειρά από αστικά ζητήματα περιλαμβάνει την αισθητική βελτίωση και ενίσχυση του σχεδίου οικοδόμησης, την τοπική ιδιαιτερότητα, την προσέλκυση των επιχειρήσεων και των επενδύσεων, την ενίσχυση των αξιών γης, τη δημιουργία θέσεων εργασίας και μείωσης του βανδαλισμού, την αύξηση της χρήσης των ανοιχτών χώρων, όπως επίσης και την προσπάθεια αύξησης του πολιτιστικού πολιτισμού.

Η δημόσια τέχνη αποσκοπεί στην ενίσχυση της κοινωνικής συνοχής και την ανάπτυξη της πολιτικής ταυτότητας, οι οποίες μπορούν να βοηθήσουν στην κάλυψη των αναγκών της κοινότητας και στην αντιμετώπιση του κοινωνικού αποκλεισμού και στην προώθηση της κοινωνικής αλλαγής και της εκπαιδευτικής της αξίας. Αλλά οι συγκεκριμένες αξιώσεις που πολλοί έχουν από την δημόσια τέχνη ως ένα μέσο βοήθειας και ανακούφισης από μια σειρά αστικών και κοινωνικών προβλημάτων παραμένουν κατά ένα μεγάλο μέρος μη δοκιμασμένες και μη αποδεδειγμένες, κυρίως

λόγω της έλλειψης ερευνητικών προγραμμάτων που θα μπορούσαν να ασχοληθούν με το συγκεκριμένο θέμα (Watt, 2002).

Επιπλέον, η πολιτική αναγέννηση είναι αμφισβητούμενη, δεδομένου ότι υπάρχουν εμπορικές προσταγές που μπορούν να παρακωλύσουν τους καλλιτέχνες στην δημιουργία ενδιαφερόντων και συμμετοχικών έργων. Αναμφισβήτητα, η διαδικασία της δημόσιας ανάθεσης που πολύ συχνά γίνεται από τον εκάστοτε φορέα τείνει να ευνοεί συνήθως καλλιτέχνες που αρέσκονται περισσότερο στις δημόσιες σχέσεις και όχι στην προώθηση μιας καλλιτεχνικής ιδέας. Αυτό από μόνο του αποτελεί πρόβλημα τόσο για την ποιότητα, όσο και για το κατά πόσο δύναται να υπάρξει ευκαιρία πρόσβασης για τον οποιονδήποτε καλλιτέχνη.

Η εμπλοκή της δημόσιας τέχνης με τις ευρύτερες ανάγκες της πόλης και της κοινότητας (Landry, 1995), στοχεύει στην δημιουργία ενός καλύτερου αστικού περιβάλλοντος που να μπορεί να είναι πιο ελκυστικό για τον πολίτη, αλλά και να του οξύνει την κριτική του ικανότητα. Προωθεί επίσης την προσοχή του κοινού σε μια σειρά άλλων σχετικών τομέων, όπως την αρχιτεκτονική, τον αστικό σχεδιασμό και τον σχεδιασμό τοπίου, οργανώνοντας τον προγραμματισμό για την πολιτιστική γεωγραφία και την οικολογία.

Η τέχνη στην πόλη έχει χρησιμοποιηθεί πολλές φορές ως μέσο επανάστασης και λαϊκής αφύπνισης. Ασχολείται κυρίως με προβλήματα καθημερινά που απασχολούν το κοινωνικό σύνολο, όπως είναι τα τοξικά απόβλητα, οι φυλετικές διακρίσεις, η έλλειψη στέγης, οι εχθροπραξίες μεταξύ συμμοριών και η πολιτιστική ταυτότητα. Στα έργα των καλλιτεχνών θίγονται και κριτικάρονται κοινωνικά προβλήματα που απασχολούν τους πολίτες, όχι μόνο σε τοπικό επίπεδο, αλλά και σε παγκόσμιο. Είναι η φωνή που κόσμου που γίνεται πράξη, εικόνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν προβλήματα όπως, η οικογενειακή βία, ο καρκίνος του μαστού, το AIDS, τα οποία βρήκαν μεγαλύτερη απήχηση και προβλημάτισαν έντονα την κοινή γνώμη μετά την δημοσιοποίησή τους ως καλλιτεχνικά έργα (Rhodes, 2003).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

### 4.1 ΜΟΡΦΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η Τέχνη στην πόλη αποτελείται από εικόνες που παίρνουν μορφή και τοποθετούνται μέσα σε αυτή. Αυτά τα αντικείμενα οφείλουν να έχουν τρία βασικά χαρακτηριστικά σύμφωνα με τον Lynch ( Lynch, 1960):

- 1) ταυτότητα, να ξεχωρίζουν από κάθε άλλο αντικείμενο, να είναι μοναδικά,
- 2) δομή, πρέπει να έχουν χωρική σχέση με τα άλλα αντικείμενα στο χώρο,
- 3) συμβολισμό, να έχουν κάποια πρακτική ή συμβολική σημασία για τον παρατηρητή,

Οι μορφές τέχνης στο δημόσιο χώρο χωρίζονται σε τρεις κύριες κατηγορίες:

1) Η τέχνη της επιβολής, κατά την οποία έχουμε μια πολιτική χροιά στα έργα. Είναι ένα είδος μνημειακής τέχνης κατά την οποία αναβιώνονται ιστορικές στιγμές του παρελθόντος, του πολιτισμού και της κουλτούρας ενός έθνους. Ενισχύεται η εθνική ταυτότητα και συνείδηση των λαών και θυμίζει τις μάχες και τους αγώνες που δόθηκαν για την κτήση ελευθεριών, δικαιωμάτων, ιδανικών. Συνήθως εκφράζεται μέσα από την γλυπτική και απεικονίζονται πολιτικοί και θρησκευτικοί ηγέτες και κάθε είδους «λαϊκού ήρωα» που έπαιξε ρόλο στην δρομολόγηση ιστορικών εξελίξεων (π.χ το άγαλμα του Ελευθέριου Βενιζέλου στην πλατεία Αριστοτέλους στη Θεσσαλονίκη, η Αργώ στο λιμάνι του Βόλου κτλ) (Stevenson, 2007).

2) Η τέχνη της αντίδρασης, σύμφωνα με την οποία δημιουργούνται προβληματισμοί στην κοινωνία για όλα τα καθημερινά προβλήματα που αντιμετωπίζει και αντιδρά σε κάθε μορφή απολυταρχισμού και ελιτισμού. Σκοπός της είναι να αφυπνίσει τους πολίτες και να οξύνει την κριτική τους ικανότητα και να τους θυμίζει ότι δεν πρέπει να στέκονται απλοί παρατηρητές της ιστορίας, αλλά να δημιουργούν οι ίδιοι εξελίξεις (π.χ το έργο Tilted Arc του Richard Serra στη Federal Plaza της Νέας Υόρκης που εξέφραζε τη γνώμη του καλλιτέχνη για την πόλη και για τον κόσμο) (Argan, 2004).

3) Η τέχνη της διαμόρφωσης του αστικού τοπίου. Σε αυτή τη μορφή της τέχνης υπάρχει συγκεκριμένο θέμα και συγκεκριμένος σχεδιασμός του αστικού τοπίου.

Στόχος της είναι να μπορέσει το αποτέλεσμά της να «δέσει» με τον περιβάλλοντα χώρο και να μπορέσει να προβληθεί μέσα από αυτόν (π.χ τα πάρκα στις πόλεις, η δημιουργία ψηφιδωτών στους δρόμους) (Λόη, 1999).

4) Η τέχνη της επέμβασης, η οποία έρχεται να διορθώσει το αστικό τοπίο, να το αναβιώσει και να το κάνει πιο δεκτικό και πιο οικείο. Είναι η τέχνη που έπεται του σχεδιασμού και της κατασκευής του δημόσιου χώρου (π.χ η ανάπλαση της περιοχής Γκάζι στην Αθήνα) (Λόη, 1999).

Στον εικοστό αιώνα έχουμε σημαντικότερες κατηγορίες έργων, που αφορούν εικαστικά έργα, τα οποία είτε ενσωματώνονται απλώς χωρικά στον δημόσιο χώρο, είτε πραγματεύονται την ίδια την έννοια της δημοσιότητας, την ίδια την έννοια της δημόσιας σφαίρας. Ιδιαίτερα κατά την έλευση των Νέο-πρωτοποριών, η τέχνη στο δημόσιο χώρο δεν ταυτίζεται με τη «γλυπτική επένδυση» του δημόσιου χώρου, κυρίως ως μνημειακή γλυπτική. Η μετατόπιση που γίνεται στην τέχνη από το 1960 και μετά, σε σχέση με όρους, όπως, το «πολιτικό» και η «σχέση τέχνης και κοινού», οδήγησε στη σύγχρονη εποχή του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, της δημόσιας και κοινοτικής τέχνης, ή ακόμα στην εποχή της λεγόμενης «κοινωνικής στροφής» της τέχνης (Wines, 2008).

Τα έργα αυτά έχουν είτε μόνιμο, είτε εφήμερο χαρακτήρα, ενώ πραγματοποιούνται στα πλαίσια θεσμοθετημένων εκθέσεων (δημόσιοι διαγωνισμοί, μεγάλες καλλιτεχνικές διοργανώσεις) ή εναλλακτικών / μη θεσμοθετημένων πρότζεκτ παρεμβατικού χαρακτήρα. Η τέχνη στο δημόσιο χώρο συμπεριλαμβάνει έργα διαφορετικών μέσων, όπως αντικείμενα, εγκαταστάσεις τέχνης, βίντεο- και ηχητικές εγκαταστάσεις, έντυπο υλικό ή ψηφιακή τεχνολογία, καθώς και αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις, δράσεις, περφόρμανς, συμμετοχικά ή σε συσχέτιση με το κοινό πρότζεκτ. Αναλόγως, και η έννοια του δημόσιου χώρου δεν αναφέρεται μόνο στον φυσικό χώρο, αλλά και σε δυνητικούς «χώρους» όπως των ΜΜΕ, του διαδικτύου κτλ.

#### 4.2 ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ

Κύριος παράγοντας μια τέτοιας έκφρασης, όπως αντιλαμβανόμαστε από τα παραπάνω, αποτελεί ο δημόσιος χώρος, στον οποίο εκδηλώνεται η δημόσια τέχνη. Τι ονομάζεται όμως δημόσιος χώρος και πώς αυτός μπορεί να χαρακτηριστεί;

Στις σημερινές συνθήκες αποσύνθεσης του χώρου του «ανήκειν», μέσα σε μια κίνηση συνεχή και αντιφατική, ο δημόσιος χώρος αποκτά διαφορετική σημασία, καθώς καλείται να παίξει τον ρόλο του χώρου εμπλοκής, όπου πληθυντικές ομάδες μπορούν να συναντηθούν και να ανταγωνιστούν σε ένα πεδίο αντιπαράθεσης. Έννοιες, όπως δημόσια σφαίρα και δημοκρατία του χώρου, συζητιούνται εκτενώς (Kester, 2003).

Ο δημόσιος χώρος σήμερα, συνδέεται με την απώλεια. Είναι κάτι που έχει χαθεί, κάτι που πολλές φορές νοσταλγείται, κάτι που έχει χάσει την σύνδεση με την κοινότητα. «Κάποτε τα πάρκα και οι πλατείες ήταν γεμάτες με κόσμο, σήμερα, όλα αυτά αποτελούν μια ανάμνηση. Οι χρήστες, στις μέρες μας, του δημόσιου χώρου, είναι διαφορετικοί: αλλοδαποί, άστεγοι, χρήστες ναρκωτικών ουσιών. Ο δημόσιος χώρος συνεχώς καταστρατηγείται από ιδιώτες, μεγάλα εμπορικά κέντρα κατασκευάζονται, και το δημόσιο απειλείται. Οι θεσμοί απαιτείται να αλλάξουν νοοτροπία ως προς την αντιμετώπισή του, αλλά και οι κάτοικοι της πόλης, μόνιμοι και προσωρινοί, καθώς και οι καλλιτέχνες, να λάβουν υπ' όψη τους την πολυπλοκότητα και την εκ νέου σημασία του. Ο δημόσιος χώρος υπονοεί τη σύγκρουση και την αντιπαράθεση και έτσι επιβάλλεται να παραμείνει. Υπάρχει εξ αρχής μια αισθητική διάσταση στο πολιτικό και μια πολιτική διάσταση στην τέχνη» (Chantal Mouffe, 2005).

Μέλημα είναι η κατασκευή, μόνιμη, ή προσωρινή, δημόσιου χώρου, ως χώρου εμπλοκής, όπου οι άνθρωποι κάθε εθνικότητας, κοινωνικής τάξης και μορφωτικού επιπέδου, μπορούν να συναντηθούν, να συνυπάρξουν και να ανταγωνιστούν. Στο δημόσιο χώρο, το δημόσιο στοιχείο δεν είναι αυτονόητο. Ένας υποβαθμισμένος δημόσιος τόπος μπορεί να αποτελεί Δημόσιο Χώρο. Από την άλλη ένας καλοσχεδιασμένος με πολλή φροντίδα δημόσιος τόπος, μπορεί να εμποδίζει τη δυνατότητα λειτουργίας του ως Δημόσιου χώρου.

«Καλός» Δημόσιος Χώρος είναι εκείνος, που είναι συγχρόνως δημόσιο πεδίο και που μπορεί να γίνει δημόσιο κτήμα. Τότε μόνο, παρέχεται η δυνατότητα διακίνησης ιδεών και αξιών στις διάφορες κοινωνικές ομάδες, τρόπους ζωής και νοοτροπίες.

Ο Δημόσιος Χώρος μπορεί να λειτουργεί, έτσι ώστε, να ενθαρρύνει το ενδιαφέρον για το άλλο, το διαφορετικό όσων παρευρίσκονται και συμμετέχουν σε αυτή την ανταλλαγή ιδεών. Αν η ύπαρξη, η παρουσία ή η απουσία του Δημόσιου Χαρακτήρα, του Δημόσιου Τόπου είναι κρίσιμο στοιχείο, για την ποιότητα του Δημόσιου Χώρου, άλλο τόσο κρίσιμο, με μεγάλη βαρύτητα και επιπτώσεις είναι το Δημόσιο Στοιχείο για τον τρόπο που αντιμετωπίζεται και βιώνεται η Τέχνη. Η Δημόσια Τέχνη έρχεται λοιπόν αντιμέτωπη, με τους μηχανισμούς χειραγώγησης και χαλιναγώγησης του Δημόσιου Χώρου, αντιμέτωπη κατά βάση, με την πρόθεση ιδιωτικοποίησης ή έστω περιορισμού του δημόσιου χαρακτήρα του Δημόσιου Χώρου.

Η συμβατική σχέση των Έργων Τέχνης με το Δημόσιο Χώρο για πάρα πολύ μεγάλο διάστημα, προωθεί και ενθαρρύνει την ανάπτυξη ενός Δημόσιου Πεδίου. Είναι φανερό πως έργα, τα οποία δημιουργήθηκαν και στήθηκαν στο Δημόσιο Χώρο για το λαό, προϋποθέτουν μια υποτιθέμενη γενική συναίνεση του ίδιου του κοινού με το έργο. Η Δημόσια Τέχνη λοιπόν δεν χαρακτηρίζεται μόνο από αισθητικού χαρακτήρα σχέσεις του καλλιτέχνη με το κοινό (με το λαό), ούτε μπορεί να βασίζεται κατά κύριο λόγο στη σχέση της Τέχνης με την Αρχιτεκτονική και τα κτίσματα.

Αρκετοί καλλιτέχνες θεωρούν τον κοινωνικό χώρο, ως περιβάλλον της εργασίας τους. Πολλοί δηλώνουν, ότι ο συγκεκριμένος χώρος δεν αποτελείται από ιδιαίτερους ανθρώπους ή από συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, αλλά απαρτίζεται από κάθε πτυχή της ζωής, που οι ίδιες οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν δημιουργήσει, συμπεριλαμβανομένου του κόσμου της τέχνης (Watt, 2002).

Χαρακτηριστικά, η έννοια του κοινωνικού ή δημόσιου χώρου μέσα σε μια φιλελεύθερη δημοκρατία έχει επιτρέψει στους καλλιτέχνες να δώσουν τους δικούς τους καθορισμούς στην πρακτική τους. Ο συγκεκριμένος όρος ανήκει στον Habermas

(Habermas, 1962) με την έννοια μιας κοινής σφαίρας, ως περιοχή αμφισβήτησης και της προσπάθειας, που επιτρέπει σε μια φωνή να αντιμετωπίσει και να κρίνει την εξουσία. Αυτός ο δημόσιος χώρος, είναι μια περιοχή, όπου οι άνθρωποι μπορούν ελεύθερα και αυστηρά να συζητήσουν σημαντικά κοινωνικά και πολιτιστικά θέματα. Είναι πολυστρωματικός και αφαιρεί τα κοινωνικοπολιτιστικά κενά. Αυτός ο ανεξάρτητος χώρος γεννήθηκε, χάρη στην ιστορική προσπάθεια κάποιων περιθωριακών, για εκείνη την εποχή συγγραφέων και ποιητών, να απαλλαχτούν από την κριτική, που επικρατούσε στην Ευρώπη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μιας ελιτιστικής ομάδας ανθρώπων, διαφωτισμένων προσωπικοτήτων, που είχαν ως σκοπό την πειθήνια λειτουργία της κοινωνίας (Eagleton, 1984). Σήμερα αυτή η ομάδα, πολλοί αναφέρουν, πως έχει αντικατασταθεί από τον κρατικό έλεγχο και τους χορηγούς (Clements, 2008).

Επιπλέον, ο συγκεκριμένος χώρος έχει ανασυγκροτηθεί πάνω στα θεμέλια ενός πολιτιστικού δημόσιου χώρου με διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές προσεγγίσεις. Αυτές οι προσεγγίσεις ανήκουν σε τρεις ευρείες θεωρητικές περιοχές: του μη κριτικού λαϊκισμού, της ριζικής ανατροπής και κρίσιμης παρέμβασης (Clements, 2008).

Ο μη κριτικός λαϊκισμός υποθέτει ότι η καταναλωτική κεφαλαιοκρατία είναι πολιτιστικά δημοκρατική, η καταναλωτική κυριαρχία είναι αδιαφιλονίκητη και οι καταναλωτές δεν θεωρούνται πειθήνια όργανα. Η ριζική ανατροπή αντιδρά ενάντια σε αυτόν τον επιπόλαιο λαϊκισμό, αναγνωρίζοντας ότι αυτός ο τύπος εκδημοκρατισμού επιδεινώνει πραγματικά την έλλειψη κριτικής διάθεσης. Η τρίτη θέση, συνδυάζει τα πλεονεκτήματα των προηγούμενων κατηγοριών, παράγοντας μια πραγματικά κρίσιμη και ενδεχομένως δημοφιλή θέση. Τέτοιες θεωρητικές εκτιμήσεις εκφράζονται μέσω των δημόσιων μορφών τέχνης και των πρακτικών, που αντιπροσωπεύουν, με τρόπο ώστε να μπορούν να δεσμεύσουν κάτω από την σφαίρα επιρροής τους το κοινωνικό σύνολο (Clements, 2008).

Η Δημόσια Τέχνη, στο σημείο αυτό αναζητά την ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στην Τέχνη και το Δημόσιο Χώρο, όπου το έργο «δουλεύει» με το κοινό, και προσπαθεί να της δώσει αξία. Εδώ η Δημόσια Τέχνη δεν προσφέρει, ούτε προτείνει ένα κοινό πρότυπο, που να συγκεντρώνει τη συμφωνία ή τη συναίνεση, αλλά αντίθετα

αναδεικνύει και υποδεικνύει τις αντιφάσεις, τις συγκρούσεις, τα διαφορετικά ενδιαφέροντα, τα οράματα της φαντασίας μας και τις προσδοκίες. Όλα αυτά δηλαδή, που με τους απρόβλεπτους συνδυασμούς τους και την άπειρη ποικιλία τρόπων συνύπαρξης, μέσα από συνεχείς μικρές ή μεγάλες αντιπαραθέσεις, ορίζουν και περιγράφουν τον Δημόσιο Χώρο .

#### 4.3 ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η Δημόσια Τέχνη παρουσιάζεται στη σφαίρα του Δημόσιου Χώρου. Σημαντικός φορέας έκφρασής της είναι ο αστικός χώρος, ο οποίος δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ίδια η πόλη. Σαν ένα κομμάτι αρχιτεκτονικής, η πόλη είναι μια κατασκευή στο χώρο με απέραντη κλίμακα.

Σε διαφορετικές περιπτώσεις για διαφορετικούς ανθρώπους, οι συνθήκες είναι διατηρημένες και ισχυρές. Σε κάθε περίπτωση υπάρχει πάντα κάτι πιο πέρα από όσα μπορεί να δει το μάτι. Τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί εμπειρικά και ανεξάρτητα από τον χώρο στον οποίο βρίσκεται, αλλά πάντα σε σχέση με αυτόν που το περικλείει, τις συνθήκες που το διαμόρφωσαν και τα παρελθόντα γεγονότα.

Τοποθετώντας στοιχεία στην πόλη και συγκεκριμένα ανθρώπους και τις δραστηριότητές τους, καταλαβαίνουμε ότι είναι το ίδιο σημαντικά με τα σταθερά και φυσικά μέρη μιας πόλης. Δεν είναι απλοί παρατηρητές του τοπίου, αλλά συμμετέχουν σ' αυτό. Η πόλη είναι ένα αντικείμενο που γίνεται αντιληπτό από εκατομμύρια ανθρώπους κάθε κοινωνικής ομάδας. Είναι ένας καμβάς, στον οποίο δεν έχουμε ένα τελικό και οριστικό αποτέλεσμα, αλλά ένα αποτέλεσμα που αλλάζει συνεχώς.

Το αστικό τοπίο οφείλει να έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά: την καθαρότητα (legibility) και τον συνειρμισμό (imageability). Σε ότι αφορά την καθαρότητα, το κατά πόσο δηλαδή το αστικό τοπίο είναι ευανάγνωστο, μπορούμε να πούμε ότι όλα τα αναγνωρίσιμα σύμβολα της πόλης, οφείλουν να μπορούν να ερμηνευτούν και να συμπεριληφθούν σε ένα γενικό πλάνο (Lynch,1960).

Ένα καθαρό, σωστά ενσωματωμένο φυσικό σκηνικό, δημιουργεί ξεκάθαρες εικόνες στον πολίτη και παίζει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της προσωπικότητάς του.

Μπορεί να αποτελέσει την πρώτη ύλη για τα σύμβολα και τον αρχικό σκελετό, πάνω στον οποίο θα δομηθούν αυτά. Ένα σωστό αστικό τοπίο προσφέρει συναισθηματική ασφάλεια στους πολίτες και θεμελιώνει μια αρμονική σχέση μεταξύ του ιδίου και του κόσμου.

Το αστικό τοπίο οφείλει επίσης όχι μόνο να είναι όμορφο, αλλά και να είναι ευανάγνωστο. Η αναγκαιότητα αυτή είναι κρίσιμη και μπορούμε να το διαπιστώσουμε αν παραλληλίσουμε το αστικό τοπίο με τη θάλασσα: Η θάλασσα είναι θελκτική, ως τοπίο, με την παρουσία του ανέμου, του ήλιου και των πουλιών, αλλά μόνο άνθρωποι που είναι ειδικά εκπαιδευμένοι και ασχολούνται χρόνια με αυτή μπορούν να περιπλανηθούν με ασφάλεια σε αυτή, χωρίς να κινδυνέψουν να χαθούν. Αυτό συμβαίνει και με την πόλη. Μια ευανάγνωστη πόλη, προσφέρει αρμονία και οξύνει την διάθεση των πολιτών (Lynch, 1960).

Το δεύτερο χαρακτηριστικό, όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω, είναι ο συνειρισμός (imageability). Ο όρος αυτός έχει να κάνει με την δημιουργία δυνατών εικόνων. Ο αστικός χώρος θα πρέπει να έχει τη δυνατότητα με τον τρόπο που είναι δομημένος, αλλά και με την ενσωμάτωση των αντικειμένων τέχνης σωστά σε αυτόν, να προκαλεί δυνατές εικόνες στη συνείδηση του παρατηρητή, οι οποίες τον συνδέουν τόσο με την πόλη όσο και με το αντικείμενο της τέχνης. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι τόσο καθοριστικό που στο Ιράκ, οι ΗΠΑ, θέλοντας να μετριάσουν τη νοσταλγία των αξιωματούχων, που βρίσκονταν εκεί, κατασκεύασαν γειτονιές στην περιοχή, οι οποίες θύμιζαν τις γενέτειρές τους.

Μια πόλη με καθαρότητα και συνειρισμό έχει πολιτιστικά ερεθίσματα παντού. Κάθε καινούργια εναπόθεση τέχνης σ' αυτή, συμπληρώνει αρμονικά τα παρελθόντα αντικείμενα με τα νέα. Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβαίνει στην περίπτωση της Βενετίας, όπου εναρμονίζονται απόλυτα στην πόλη τα κλασικά στοιχεία του παρελθόντος με τα μοντέρνα (Lynch, 1960). Μια τέτοια πόλη δεν σημαίνει ότι είναι αυστηρά δομημένη και πλήρως οργανωμένη, αν και τις περισσότερες φορές αυτή η οργάνωση, αποτελεί βασική προϋπόθεση. Το σίγουρο είναι πως αυτοί οι δύο παράγοντες (καθαρότητα και συνειρισμός) μπορούν να βοηθήσουν στην τακτοποίηση των σύγχρονων καταναλωτικών πόλεων (Lynch, 1960).

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ****5.1 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**

Στα παραπάνω κεφάλαια αναφέρθηκαν οι μορφές που παίρνει η τέχνη στην πόλη. Το κεφάλαιο αυτό έχει ως σκοπό να εμβαθύνει σε κάποιες από αυτές, με στόχο την καλύτερη κατανόηση και εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο. Οι κυριότεροι εκφραστές της δημόσιας τέχνης είναι η αρχιτεκτονική (δημόσια κτήρια), η γλυπτική και τα graffiti.

Κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν, διαπιστώνει κανείς, πως έχουν γίνει σημαντικές προσπάθειες σε όλους τους πολιτισμούς του κόσμου για την δημιουργία μεγαλεπήβολων κτηρίων μέσα στα πλαίσια της πόλης. Η ιστορία της Αρχιτεκτονικής, ως μέσο έκφρασης του πολιτισμού και των κοινωνικών συνθηκών ξεκινάει από την Αίγυπτο και τις πυραμίδες. Οι Αιγύπτιοι έδιναν μεγάλη σημασία στα κτήρια αυτά, καθώς τα θεωρούσαν, πέρασμα, για την ανύψωση της ψυχής του βασιλιά τους στον ουρανό, από όπου προέρχονταν. Για το λόγο αυτό και είχαν τριγωνική κατασκευή, με τις κορυφές τους να δείχνουν τον ουρανό.

Επομένως, την εποχή αυτή η Αρχιτεκτονική είναι επηρεασμένη από τις ιδέες του συγκεκριμένου πολιτισμού και από τις απόψεις, που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στους Αιγυπτίους για την μεταθανάτια ζωή. Η πυραμίδα χτιζόταν για να φυλάξει τη μούμια του βασιλιά, ο οποίος ήταν πλάσμα θεϊκό, και να τον βοηθήσει στο ταξίδι του στον άλλο κόσμο. Επίσης ήταν δείγμα δύναμης των Φαραώ προς τους υπηκόους, όχι μόνο του βασιλείου τους, αλλά και των γειτονικών. Η τέχνη, επομένως, εξυπηρετεί εδώ, θρησκευτικές ανάγκες και είναι δείγμα γοήτρου. Όσο μεγαλύτερη η πυραμίδα τόσο μεγαλύτερη και η επιρροή του βασιλιά (Combrich, 1994).

Στην Αρχαία Ελλάδα τα κτήρια της πόλης γίνονται δείγματα απaráμιλλης παγκόσμιας ομορφιάς μέχρι και στις μέρες μας. Είναι η περίοδος που η ελληνική τέχνη έφτασε στο ύψιστο σημείο της εξέλιξής της, όταν η αθηναϊκή δημοκρατία βρισκόταν στην ακμή της. Τα δείγματα δημόσιας τέχνης εδώ είναι πάρα πολλά, καθώς ο Περικλής, εκπρόσωπος της αθηναϊκής δημοκρατίας, επενδύει σ' αυτή. Τα κτήρια δεν έχουν μόνο χρηστική αξία, όπως στην αρχαία Αίγυπτο. Αποτελούν εκφραστές των κοινωνικοπολιτικών αλλαγών που συντελέστηκαν εκείνη την εποχή



και την εισαγωγή ριζοσπαστικών ιδεών στην φιλοσοφία. Είναι καθρέφτες της πόλης και της ευημερίας που κυριαρχεί. Στα ταμεία της Αθήνας εισρέουν πόροι από τις αποικίες, το εμπόριο βρίσκεται στο ζενίθ του. Είναι η περίοδος που η Αθήνα αρχίζει να επουλώνει τις πληγές της από τους Περσικούς πολέμους και να ανακάμπτει οικονομικά. Με την άνθηση του εμπορίου και την καθιέρωση της δημοκρατίας, νέες ιδέες βρίσκουν πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης (Smith, 1981).

Όλα τα παραπάνω γίνονται το υπόβαθρο για την δημιουργία δημόσιων οικοδομημάτων, που θα αντικατοπτρίζουν αυτή την κοινωνική ευημερία και αυτάρκεια (όνειρο του Περικλή ήταν να δημιουργήσει μια πόλη κράτος, η οποία θα είναι αυτάρκης, θα μπορεί να συντηρείται μονή της, με αυτά που παράγει, αλλά και να περισσεύουν προϊόντα, για να τα εξάγει και να έχει εισοδήματα) στα οικοδομήματα της εποχής. Παράδειγμα αυτής της εποχής αποτελεί ο Παρθενώνας, με λιτές γραμμές, επιβλητικός και δυναμικός, όπως και η Αθήνα την εποχή εκείνη (Richter, 1994).

Κατά την αρχαιότητα όμως, αυτοί που έγιναν περισσότερο γνωστοί από όλους τους άλλους λαούς για τα δημόσια κτήριά τους, ως μέρος του αστικού χώρου, είναι οι Ρωμαίοι. Στις πόλεις της Ιταλίας ακόμη και σήμερα υπάρχουν πολλές μνήμες της ελληνιστικής τέχνης. Οι Ρωμαίοι καλλιτέχνες έπαιρναν από την ελληνική αρχιτεκτονική ό,τι τους άρεσε και το εφάρμοζαν, όπου το χρειάζονταν. Το πιο ξακουστό από τα ρωμαϊκά κτήρια είναι η πελώρια παλαίστρα, γνωστή ως το Κολοσσαίο. Αποτελείται από τριώροφες ασίδες, η μία πάνω στην άλλη, οι οποίες υποβαστάζουν τις κερκίδες του μεγάλου αμφιθεάτρου στο εσωτερικό. Στο κτήριο αυτό χρησιμοποιούνται και οι τρεις ρυθμοί των ελληνικών ναών (ιονικός, δωρικός και κορινθιακός) (Combrich, 1994).

Το πιο σημαντικό όμως επίτευγμα των Ρωμαίων καλλιτεχνών και η προσφορά τους στην ενίσχυση της εικόνας της πόλης, είναι η χρήση ασίδων και στηλών. Οι Ρωμαίοι ήθελαν να διαλαλούν τις νίκες τους και να εξιστορούν τις εκστρατείες τους. Αυτά τα οικοδομήματα αποτελούν θαυμαστές πολεμικές ανταποκρίσεις. Ήθελαν να δίνουν ακριβή απόδοση των λεπτομερειών στην αφηγηματική σαφήνεια, προκειμένου να συνειδητοποιήσουν οι άμαχοι, το μέγεθος των στρατιωτικών κατορθωμάτων της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας (Henig, 1992).

Κατά την περίοδο της αρχαιότητας αντιλαμβανόμαστε πως τα διάφορα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα χρησιμοποιούνταν κυρίως ως προπαγάνδα. Μια ισχυρή ηγεσία έπρεπε να τονώσει το ηθικό και την εθνική συνείδηση του λαού για να μπορεί να τον χειρίζεται κυρίως μέσω του φόβου και της δύναμης που του ασκούσε (Combrich, 1994).

Ως προπαγάνδα, θρησκευτική πλέον, χρησιμοποιείται η αρχιτεκτονική και κατά την περίοδο του Μεσαίωνα. Τα δημόσια οικοδομήματα ήταν κυρίως εκκλησίες. Τη συγκεκριμένη περίοδο η θρησκεία ήταν εξαιρετικά σημαντική για τους πολίτες. Είναι η εποχή όπου καινούργιοι πιστοί εισρέουν στους κόλπους της εκκλησίας και εκχριστιανίζονται. Η εκκλησία, αποτελεί το μοναδικό κτήριο σε ένα χωριό της εποχής που είναι φτιαγμένο από πέτρα. Ασκεί με το μέγεθός και το ύψος της, τρόμο στους αμόρφωτους χωρικούς. Εμπνέουν μια αίσθηση επιβλητικής δύναμης. Τα παράθυρα είναι λιγοστά και μετρημένα και θυμίζουν κάστρο. Εκφράζουν την έννοια της Στρατευόμενης Εκκλησίας, την πεποίθηση, πως το έργο της, επί της γης είναι να μάχεται τις δυνάμεις του σκότους ως την ώρα του θριάμβου, την ώρα της Κρίσης (Combrich, 1994).

Κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα όμως, η τάση της προηγούμενης περιόδου (ρομανική περίοδος) με τα βαριά εκκλησιαστικά οικοδομήματα αλλάζει. Και αυτό γιατί οι αρχιτέκτονες μπόρεσαν να κατασκευάσουν τις θολωτές σκεπές στις εκκλησίες που έδιναν άνεση και νέα πνοή στα κτήρια. Η νέα αντίληψη γεννήθηκε στη βόρεια Γαλλία και ονομάστηκε γοτθικός ρυθμός. Οι αρχιτέκτονες μπορούσαν πλέον να φτιάξουν έναν πέτρινο σκελετό που θα στήριζε όλο το οικοδόμημα. Οι βαριοί τοίχοι έφυγαν και στη θέση τους μπήκαν παράθυρα. Τα νέα οικοδομήματα αντιπροσώπευαν ακριβώς αυτό που είχε συντελεστεί και στην διδασκαλία της εκκλησίας. Άρχισαν να ακούγονται κηρύγματα για την Ιερουσαλήμ με τις πύλες και τα μαργαριτάρια. Έτσι και οι εκκλησίες πλέον έδιναν αυτή την εντύπωση. Οι πιστοί παραδίνονταν στην ενατένιση της ομορφιάς του ναού και ένιωθαν πως είχαν φτάσει πιο κοντά στο μυστήριο ενός κόσμου, που βρίσκεται πέρα από την ύλη, τον κόσμο του Θεού (Combrich, 1994).

Στην Αναγέννηση γίνεται μια σημαντική στροφή στην αρχιτεκτονική δημόσιων κτηρίων. Οι αρχιτέκτονες, και ιδιαίτερα οι Ιταλοί, επιθυμούν να αναστήσουν τη χάρη και την λεπτότητα της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. Ηγετική φυσιογνωμία

σε αυτή την προσπάθεια είναι ο αρχιτέκτονας Filippo Brunelleschi (1377-1446), ο οποίος, όταν καλείται να σχεδιάσει δημόσια κτήρια και εκκλησίες, καταργεί τον παραδοσιακό γοτθικό ρυθμό και εφαρμόζει τεχνικές, που έχουν σαν στόχο να ξαναζωντανέψουν το μεγαλείο της Ρώμης. Δεν ήθελε να αντιγράψει τις τεχνικές εκείνης της εποχής. Ήθελε να δημιουργήσει έναν νέο τρόπο δόμησης που η κλασική αρχιτεκτονική, θα μπορούσε να συνδυαστεί με το παρόν και να εξάγει νέους κανόνες ομορφιάς και αρμονίας. Κλασικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής τους, το Παρεκκλήσι των Πάτσι στην Φλωρεντία (Combrich, 1994).

Την περίοδο της Αναγέννησης, ολόκληρος ο δυτικός κόσμος επηρεάζεται από την ουμανιστική θεωρία και την ανθρωποκεντρική φιλοσοφία. Δίνεται έμφαση στα δημόσια διοικητικά κτήρια. Η πολιτεία, δημιούργημα του ανθρώπου, που διοικεί με σύνεση και φιλανθρωπία, κοσμείται με κτήρια που εξυμνούν την αρχαιότητα και κάνουν χρήση παλαιότερων αρχιτεκτονικών στοιχείων (κιονόκρανα, αετώματα, ιωνικός ρυθμός, ροτόντες κλπ) σε μία προσπάθεια αναβίωσης, στην τέχνη τουλάχιστον, των κλασικών δημοκρατικών αντιλήψεων.

Στην Αναγέννηση, η αρχιτεκτονική δίνει έμφαση στις οριζόντιες γραμμές και επιδιώκει την αρμονία στην τελική σύνθεση. Επιπλέον υπάρχει έντονο το στοιχείο της διακόσμησης, με θέματα δανεισμένα από την αρχαιότητα, τα οποία διανθίζουν τις προσόψεις και το εσωτερικό. Τα δημόσια κτήρια, τα οποία στεγάζουν διοικητικές υπηρεσίες, όπως και διάφορα κοινωφελή ιδρύματα πρόνοιας, δεν έχουν να ζηλέψουν σε τίποτε τα πολυτελή μέγαρα των αρχόντων. Ο κάθε ενάρετος πολίτης προσφέρει στο σύνολο με την εργασία και θεωρείται σεβαστό πρόσωπο στην κοινωνία (Cole, 1980).

Μετά την Αναγέννηση ακολούθησε το κίνημα του Μπαρόκ, σύμφωνα με το οποίο οι αρχιτέκτονες δεν έμεναν μόνο στην κατασκευή οικοδομημάτων, αλλά σχεδίαζαν ολόκληρες μικρές πολιτείες γύρω από αυτά. Δημιουργούσαν έναν ολόκληρο τεχνητό κόσμο χλιδής και πολυτέλειας πάντα με τη βασιλική χορηγία, εξυπηρετώντας τη μοναρχική προπαγάνδα. Σημαντικό παράδειγμα της συγκεκριμένης τάσης είναι το ανάκτορο των Βερσαλλιών στο Παρίσι (Combrich, 1994).

Αντίθετα ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, σηματοδοτήθηκε από τις κοινωνικές ανακατατάξεις που έφερε η βιομηχανική επανάσταση, η δημόσια αρχιτεκτονική περνάει στα χέρια της ευκατάστατης ανερχόμενης αστικής τάξης. Είναι η εποχή της ανάπτυξης των τεράστιων πόλεων και την χρήση των δημόσιων κτηρίων από τον λαό για τον λαό. Το Αγγλικό κοινοβούλιο του Λονδίνου είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του μόχθου του λαού (Argan, 2004).

Ολόκληρο τον 19ο και τον 20ο αιώνα συντελείται μια μεγάλη αλλαγή. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μετατοπίζεται, σε πολεοδομικό προγραμματισμό. Το σημαντικό δεν είναι πλέον η προσαρμογή της πόλης, αλλά ο λειτουργικός συντονισμός περισσότερων κοινωνικών συγκροτημάτων, ο εξοπλισμός ευρύτατων περιοχών, ο καθορισμός πυρήνων πολιτιστικής και παραγωγικής συμπύκνωσης, η μελέτη των συστημάτων επικοινωνίας. Καταλήγει να λέγεται ότι η καλή πολεοδομία είναι καλή αρχιτεκτονική. Ένα περιβάλλον αλλοτριωτικό δεν μπορεί να είναι αισθητικά απολαύσιμο, εκφραστικό ή σημασιοδοτικό, μέσα στο οποίο το άτομο και η ομάδα θα μπορούν να αλληλογνωρίζονται και να αλληλοολοκληρώνονται. Με το ξεπέραςμα της τέχνης, ως αντικείμενο, πολλοί καλλιτέχνες, δούλεψαν πάνω στο περιβάλλον. Δεν έψαξαν να βρουν περιβάλλοντες χώρους ιδανικούς, από άποψη κάλλους και άνεσης, αλλά χώρους, που απαιτούν μια ερμηνεία, μια επεμβατική προσπάθεια να εξευρεθεί η «φαντασία στην εξουσία» (Argan, 2004).

Σε κάθε χώρα η δημόσια αρχιτεκτονική επηρεάζεται από την κοινωνία. Τα δημόσια κτήρια εξαπλώνονται γρήγορα με ένα κράμα ρυθμών, που δεν έχει καμία σχέση με την λειτουργία τους. Από τα νεοκλασικά οικοδομήματα του Όθωνα και τα αυστηρά κιβωτιόσχημα κτήρια της επταετίας, που ακόμα και σήμερα βλέπουμε στη χώρα μας, μέχρι τα μινιμαλιστικά λειτουργικά σχέδια του νέου μουσείου της Ακρόπολης.

## 5.2 ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Η γλυπτική, μαζί με την αρχιτεκτονική, που αναλύσαμε παραπάνω, αποτελεί και αυτή με την σειρά της βασικό εκφραστή της δημόσιας τέχνης. Σε όλες τις χρονικές περιόδους τα γλυπτά είναι βασικό συστατικό μιας πόλης. Κύριος στόχος της

γλυπτικής για πάρα πολλούς αιώνες ήταν η ενίσχυση της μνήμης των πολιτών, για τα ηρωικά κατορθώματα των προγόνων και η τόνωση της εθνικής συνείδησης.

Η δημόσια τέχνη, ταυτίζεται εδώ με την μνημειακή πόλη. Την προσπάθεια δηλαδή των κρατικών και κοινοτικών φορέων να μείνουν χαραγμένα για πάντα στο μυαλό των πολιτών, οι θυσίες, τα επιτεύγματα και οι ιδέες των προηγούμενων γενεών μέσω των γλυπτών.

Από την εποχή του αιγυπτιακού πολιτισμού, η προσπάθεια αυτή ήταν έντονη. Συγκεκριμένα, την περίοδο εκείνη επικρατούσε στα γλυπτά η τάση της οξείας γωνίας. Ένα χαρακτηριστικό, που θύμιζε πάντα την επιστροφή των Φαραώ στον ουρανό. Σκοπός δεν ήταν η διακόσμηση των ταφικών κτηρίων και η ευχαρίστηση των θνητών, αλλά η «διατήρηση» των μορφών στη ζωή μέσω αυτών των γλυπτών. Προσπαθούσαν να δημιουργήσουν έργα, όχι όμορφα, αλλά πλήρη. Πλήρη σε γνώση για τον άνθρωπο που θέλουν να υμνήσουν ή για μια κατάσταση (Combrich, 1994).

Στην Αρχαία Ελλάδα επίσης, δεν αλλάζει ο σκοπός και ο στόχος των γλυπτών. Αλλάζει σε μεγάλο βαθμό η τεχνική και η αισθητική πληρότητα των αγαλμάτων. Οι Έλληνες γλύπτες γίνονται γνωστοί για την πλαστικότητα των δημιουργημάτων τους και το κάλλος τους. Τα γλυπτά έχουν κυρίως ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Απεικονίζουν ήρωες, ημίθεους και θεούς καθώς και σημαντικούς ηγέτες. Μέσα σε αυτές τις απεικονίσεις εμφανίζεται για πρώτη φορά η εξύμνηση των αθλητών. Ενισχύεται το αθλητικό ιδεώδες. Οι Ολυμπιονίκες δεν είναι μόνο αθλητές. Είναι άνθρωποι, που τους ευνόησαν οι θεοί και θα πρέπει η πόλη να τους αντιμετωπίζει με σεβασμό και να τους έχει σαν παράδειγμα. Γι' αυτό και τα αγάλματά τους κοσμούν κεντρικά σημεία των πόλεων της εποχής (Richter, 1994).

Σε αντίθεση με τους Έλληνες έρχονται οι Ρωμαίοι, οι οποίοι στα γλυπτά τους και ιδιαίτερα στις προτομές των ηγετών τους, π.χ των αυτοκρατόρων τους, απεικονίζουν με απόλυτη πιστότητα τη μορφή του χωρίς καμία ωραιοποίηση. Είναι απόλυτα φυσικά και ακαλλώπιστα. Η Αρχαία Ρώμη είναι μια αυτοκρατορία που πασχίζει να κρατήσει ενωμένους τους πολίτες της και σε υποταγή τις κτήσεις της. Για το λόγο αυτό, τα γλυπτά αποτελούν σημαντική πηγή πολιτικής προπαγάνδας και φόβου (Henig, 1992).

Κατά τον Μεσαίωνα η τάση που επικρατεί στα δημόσια γλυπτά είναι η ίδια με την τάση που επικρατεί και στην αρχιτεκτονική. Είναι η εποχή που η εκκλησία και ο Χριστιανισμός έχουν θριαμβεύσει σε ολόκληρη την Ευρώπη. Επομένως, πως είναι δυνατόν και οι καλλιτέχνες, που είναι εκφραστές των κοινωνικών τάσεων και απόψεων να μην επηρεάζονται από αυτό! Οι μορφές των Αγίων είναι ξεκάθαρες. Όποιος γνωρίζει καλά την Καινή Διαθήκη είναι εύκολο να τις ονομάσει. Αποτελούν μια ολοκληρωμένη ενσάρκωση της διδασκαλίας της Εκκλησίας. Για τον καλλιτέχνη της εποχής εκείνης, τα γλυπτά δεν είναι μόνο ιερά σύμβολα, επιβλητικές υπομονήσεις μιας ηθικής αλήθειας. Το καθένα αντιπροσωπεύει γι' αυτόν μια αυτοδύναμη μορφή, διαφορετική από κάποιο άλλο, τόσο στη στάση του σώματος, όσο και στην εκφραστικότητα, διαποτισμένη με προσωπικό ήθος (Alexander, 1992).

Οι επιστημονικές ανακαλύψεις την περίοδο της Αναγέννησης αποτελούν σημαντική καινοτομία. Μετά από τον πλήρη σκοταδισμό του Μεσαίωνα, η ενασχόληση με το περιβάλλον και τα φυσικά φαινόμενα, προσφέρει νέα ερεθίσματα στους ανθρώπους. Αυτή η στροφή προς την επιστημονική σκέψη είναι κάτι που δεν αφήνει αδιάφορους τους καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι επιδιώκουν στα έργα τους να αποτυπώσουν αυτή την αλλαγή της κοινωνίας. Η σπουδή της φύσης γίνεται αναγκαιότητα και διαφαίνεται σε κάθε καλλιτεχνική προσέγγιση. Τα γλυπτά ενισχύονται με σημαντικές ανατομικές λεπτομέρειες, είναι μια νέα και συνειδητοποιημένη μελέτη των ανθρώπινων χαρακτηριστικών, που φανερώνει την απόλυτη ανεξαρτησία από τα κλασικά πρότυπα (Cole, 1980).

Κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ευρώπη αναπτύσσεται το κίνημα του Μπαρόκ. Η περίοδος στην οποία εμφανίζεται, διέπεται από έντονες πολιτικές εξελίξεις, οι οποίες επιδρούν έντονα στον εικαστικό χώρο, ανατρέποντας την εικαστική εξέλιξη, όπως είχε διαμορφωθεί κατά την διάρκεια της Αναγέννησης. Η προτεσταντική μεταρρύθμιση, που επικυρώθηκε με την σύνοδο της Αυγούστας το 1555 και ξεκίνησε με την λουθηρανική εξέγερση του 1517, είχε σαν συνέπεια την αποχώρηση από την ρωμαιοκαθολική Εκκλησία ενός μεγάλου τμήματος της Βόρειας Ευρώπης. Η επίδραση της Μεταρρύθμισης στην θρησκευτική τέχνη είναι πλήρης, δεδομένου ότι αρνήθηκε την αναγκαιότητα των προσκυνημάτων και των εικόνων στις εκκλησίες, και ως εκ τούτου, εξάλειψε την ανάγκη παραγγελιών τέτοιων έργων. Αποτέλεσμα

ήταν να δοθεί ώθηση στην δημιουργία κοσμικών έργων τέχνης, όπου ο κύριος χορηγός των καλλιτεχνών ήταν η αστική τάξη (Argan, 2004).

Εμφανίζεται ακριβώς σε αυτό το σημείο η γλυπτική του μπαρόκ, η οποία προσπαθεί να συγκινήσει, να εντυπωσιάσει, να διεγείρει την φαντασία, με τον πλούτο των διακοσμήσεων και το επιτηδευμένο ύφος (Argan, 2004). Σε γενικό πλαίσιο και ανεξαρτήτως της θρησκευτικής επιλογής, στην Δύση η γλυπτική δεν υπηρετεί μόνο την εκκλησία ή την άρχουσα τάξη. Έρχεται για να υπηρετήσει και την πόλη, όπως στην περίπτωση του Bernini. Στην γλυπτική του, παρήγαγε έργα υψηλής ποιότητας, υπακούοντας στις σκηνογραφικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής. Όλα τα έργα γλυπτικής είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνεται έντονη σημασία στη θέαση του αντικειμένου και στην ένταξή του στο χώρο. Το φως έχει μεγάλη σημασία. Διοχετεύεται από διάφορες πηγές, δίνοντας ιδιαίτερη υπόσταση στην ύλη, κάνοντάς την εύπλαστη, σαν να κινείται με υπαγόρευση του φωτός (Combrich, 1994).

Κατά τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα, η δημόσια γλυπτική αλλάζει μορφή και χαρακτήρα. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να προσδιορίσουν τη σχέση μεταξύ της εσωτερικής λειτουργίας και της κοινωνικής λειτουργίας, του έργου τέχνης. Αυτή η αλλαγή εντάσσεται μέσα στη γενικότερη τάση της κοινωνίας, που πλέον εμπλέκεται στον οικονομικό κύκλο της παραγωγής και της κατανάλωσης, να πραγματοποιεί τη μέγιστη λειτουργικότητα. Οι καλλιτέχνες επιζητούν να καταρρεύσουν τα παλιά στερεότυπα των κοινωνικών τάξεων και να βγει στην επιφάνεια μια λειτουργική κοινωνία χωρίς διαχωρισμούς. Οι δημιουργίες τους εντάσσονται μέσα στο πλαίσιο μιας δημοκρατικής οργάνωσης της κοινωνίας και στην πάλη των προοδευτικών δυνάμεων εναντίον των συντηρητικών.

Η σύγχρονη γλυπτική έχει ως στόχο την αποδέσμευση των πολιτών από τον καταναλωτισμό και την αυτονομία της τέχνης. Τα δημόσια γλυπτά προσπαθούν να εγείρουν την πνευματική αφύπνιση των πολιτών και να τους ευαισθητοποιήσουν γύρω από παγκόσμια κοινωνικά φαινόμενα. Πλέον η γλυπτική έχει ξεφύγει ολοκληρωτικά από τα δεσμά της μνημειακής γλυπτικής. Δεν υπάρχει στην πόλη, για να εξυμνήσει τα κατορθώματα μια γενιάς, αλλά να δημιουργήσει σκέψη και προβληματισμό σε ό,τι αφορά τις καθημερινές ανησυχίες των ανθρώπων, μικρές ή

μεγάλες. Είναι παρούσα για να κρίνει, να επιδοκιμάσει ή ακόμη και να επικροτήσει καταστάσεις (Argan, 2004).

### 5.3 GRAFFITI

Σύμφωνα με το Λεξικό του Τριανταφυλλίδη, graffiti, είναι η ζωγραφική στους τοίχους. Είναι ένα ανερχόμενο νεανικό κίνημα που έχει δημιουργηθεί τις τελευταίες τρεις δεκαετίες. Είναι η τέχνη του δρόμου, μία αντίδραση στο κατεστημένο και στην άχρωμη υποτονική πόλη. Ως αυθόρμητη εικαστική έκφραση εντάσσεται αυτόματα στο φαινόμενο της σύγχρονης λαϊκής κουλτούρας των μεγάλων πληθυσμιακών αστικών κέντρων.

Θεωρητικά, ο πρώτος δημιουργός graffiti είναι ο άνθρωπος των σπηλαίων. Οι ζωικές μορφές στα σπήλαια, τα σκαλισμένα σημάδια των Μάγια, τα χαραγμένα ανάγλυφα των Συρίων, είναι ιστορικές αποδείξεις της διαχρονικής χρήσης του τοίχου, ως τόπου έκφρασης. Ακόμα και οι αναγεννησιακοί ζωγράφοι, όπως ο Michelangelo, υπέγραφαν τα έργα τους, με τα οποία κόσμησαν τους τοίχους πολλών δημόσιων κτηρίων. Ήταν η υπενθύμιση για την παρουσία τους στο συγκεκριμένο χώρο, τη συγκεκριμένη στιγμή (Litt, 1994).

Ωστόσο, χρειάστηκε να περάσουν πολλοί αιώνες, ώστε το graffiti να μετουσιωθεί σε καλλιτεχνική φόρμα. Ο 20<sup>ος</sup> αιώνας είναι η αρχή με τα περίφημα «murals» στη Βόρεια Ιρλανδία, που απαθανατίζουν νεκρούς και θέματα από τις συγκρούσεις με τους Βρετανούς. Αυξημένη δημοτικότητα, ειδικά στην Ευρώπη, έχει αποκτήσει η τεχνική του «στένσιλ», όπου το σχέδιο προετοιμάζεται από πριν στο χώρο του γκραφιτά, κόβοντας λεπτή λαμαρίνα ή ξύλο, που χρησιμοποιείται σε επαφή με τον τοίχο, ψεκάζοντας από πάνω τη μπογιά, αφήνοντας αποτύπωμα, μόνο, όπου υπάρχει κενό στη λαμαρίνα. Σημαντικός καλλιτέχνης αυτής της τεχνικής είναι ο Βρετανός Banksy (Tracy, 2005).

Πρεσβευτές της οργανωμένης αστικής εικονογραφίας γίνονται Αμερικανοί πολιτικοί ακτιβιστές, στη δεκαετία του 60, με τις τοπικές συμμορίες να αντιγράφουν την τεχνική τους, προκειμένου να ορίσουν την περιοχή, που έχουν στο έλεγχό τους. Ουσιαστικά, το graffiti γεννήθηκε το 1960 στη Ν. Υόρκη. Παράξενες συνθέσεις



γραμμάτων και ήρωες των κόμικς, άρχισαν να καλύπτουν τα βαγόνια του υπόγειου σιδηρόδρομου. Ο αστικός χώρος της πόλης ήταν διασπασμένος εθνικά, φυλετικά, ταξικά. Τα γκέτο της Ν. Υόρκης ήταν γεγονός. Την δεκαετία του 70-80, το graffiti υπήρξε το μέσο οριοθέτησης των απομονωμένων συνοικιών της πόλης από ομάδες νεαρών gangs, που τις έλεγχαν (Quiroga κ.α, 2010).

Οι έφηβοι, την εποχή αυτή, δεν διαμαρτύρονται για το κοινωνικό και πολιτικό προσκήνιο, αλλά διεκδικούν την ταυτότητά τους μέσα στη κοινωνία. Οι επίσημες αρχές, για να μπορέσουν να μετριάσουν το κίνημα κήρυξαν το γκράφιτι παράνομο, λόγω της σχέσης του με τα γκέτο και τις συμμορίες. Οι κριτικοί τέχνης, όμως του Manhattan, άρχισαν να το αναγνωρίζουν, ως μια καινοτομία στο χώρο της τέχνης. Το graffiti, έγινε το μέσο έκφρασης της κουλτούρας του δρόμου και σε σύντομο χρονικό διάστημα εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον κόσμο.

Στην Ελλάδα το γκράφιτι, σε αντίθεση με τα αστικά γκέτο των ΗΠΑ, δεν αποτελεί έκφραση του περιθωρίου. Θεωρείται ακριβό χόμπι και πολλοί από τους νεαρούς γκραφιτάδες ανήκουν στην αστική και μεγαλοαστική τάξη. Το πρώτο graffiti, έγινε στη Ελλάδα το 1994. Αγαπημένες επιφάνειες, είναι οι εξωτερικοί τοίχοι κτηρίων, αλλά και εγκαταλελειμμένα αυτοκίνητα, λεωφορεία, τρένα, ρολά καταστημάτων.

Τα graffiti στην πόλη είναι μια απόπειρα να δώσει ο δημιουργός τους προσωπικότητα στο άχρωμο πρόσωπο της πόλης και να παράγει μια έντονη αίσθηση χαράς και ικανοποίησης. Καλύπτει την ανάγκη για έκφραση. Ο γραφίστας, μετατρέπεται σε μία φωνή διαμαρτυρίας, ενάντια στην εξουσία και το κατεστημένο.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ**

Στη συγκεκριμένη παρουσίαση αναλύσαμε βασικές έννοιες της δημόσιας τέχνης και μελετήσαμε διαφορετικές παραμέτρους και οπτικές γωνίες του φαινομένου. Διαπιστώνει κανείς ότι η δημόσια τέχνη είναι ένα φαινόμενο παγκόσμιο. Εμφανίζεται σε όλες τις πόλεις, σε όλους τους τόπους και χώρους, όπου υπάρχει ο άνθρωπος και η ανθρώπινη δραστηριότητα.

Εμφανίζεται από τα προϊστορικά ακόμη χρόνια, με την παρουσία του ανθρώπου στον πλανήτη. Βέβαια, βλέπουμε πως αρχικά δεν έχει σταθερή δομή και υπόσταση, είναι περισσότερο μια ανθρώπινη αυθόρμητη δραστηριότητα, που συμβαίνει για να ικανοποιήσει την εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου για έκφραση. Αργότερα, η τέχνη ως μέρος της πόλης, με την πάροδο των χρόνων και τη δημιουργία των κοινωνιών και των πολιτισμών, αποκτάει σταθερές δομές και κανόνες και γίνεται αντικείμενο μελέτης.

Αρχικά η τέχνη στην πόλη εμφανίζεται ως μέσο, μνήμης των προγόνων και των επιτευγμάτων τους, καθώς και ως επίδειξη δύναμης και πλούτου. Εξυπηρετεί ηγετικά, βασιλικά και θρησκευτικά συμφέροντα. Αργότερα όμως, με την ανάπτυξη της επιστήμης και υπό το βάρος συνταρακτικών κοινωνικών αλλαγών, αποκτάει ανεξαρτησία.

Η τέχνη στην πόλη, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ενυπάρχει στην κοινωνία. Και όχι μόνο αυτό. Δεν παρουσιάζεται ως άψυχο αντικείμενό της, αλλά ως ενεργό μέλος της πόλης. Παίρνει πνοή από τις ιδέες του καλλιτέχνη. Είναι το δημιούργημά του, το αποτέλεσμα των εμπειριών και των ερεθισμάτων του.

Τα ερεθίσματα αυτά, δημόσιας τέχνης, είναι συνυφασμένα με την ίδια την κοινωνία. Η ίδια η πόλη, το κοινωνικό σύνολο, αποτελεί την βάση για τις δημιουργίες του κάθε καλλιτέχνη. Από την αλλαγή των κοινωνιών η δημόσια τέχνη επηρεάζεται και μεταβάλλεται. Άλλοτε ολοκληρώνει την αλλαγή αυτή, γίνοντας υπέρμαχος της και άλλοτε βρίσκεται εκεί, παρούσα για να δηλώσει την αντίρρησή της, σε όσα συμβαίνουν.

Πολλές φορές δηλώνει την προσωπική άποψη του καλλιτέχνη και άλλες φορές την θέση της κοινωνίας. Οτιδήποτε από τα δύο και αν συμβαίνει βρίσκεται πάντα εκεί να θυμίζει πως είναι άγρυπνος φρουρός και «επιτηρητής» της αλλαγής.

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ**



House lettable workspaces *by Marcus Fairs*



Public art made out of steel in Vancouver, BC, Canada





Everett, WA. Public art in front of old county courthouse.



Versailles Pavilion, France





Herbert art gallery, Coventry, principal designer: Pringle Richards Sharratt.





**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιαννιτσιώτης, Γ. (2007) *Πόλεις και αστικοί Πολιτισμοί*, Αθήνα: Κριτική.
- Λόη, Σ. (1999) *Η δημόσια Τέχνη στο Αστικό τοπίο*, Βόλος.
- Monroe, B. (1989) *Η ιστορία των Αισθητικών θεωριών από την Αρχαιότητα ως σήμερα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ρητορική, I, χι, 1371b
- Χρήστου, Χ. (1987) *Εισαγωγή στην Τέχνη*, Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοση ωφέλιμων βιβλίων.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Appleton, J. (2000) *Who owns public art?*, London: Poliy: Exchange.
- Argan, K. (2004) *Η μοντέρνα τέχνη*, Ηράκλειο: Κρήτης.
- Berg, A. (2001) *Are people more important than Art?* 5(33) 15-18
- Bloomberg, J. (2002) *Branding the urban*, 6 (1) 41-50.
- Bourdieu, P. (1995) *Free exchange*, Cambridge: Polity.
- Clements, P. (2008) *Public art, radical, fuctional or democratic methodologies?*, Cambridge: MIT.

- Cole, B. (1980) *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence*, Bloomington: Indiana U.P.
- Collingwood, R.G. (1964) *Essays in the Philosophy of Art*, [s.l.] : [s.n]
- Combrich, E.H. (1994) *Το χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Eagleton, T. (1984) *The function of Criticism*, London: Verso.
- Grrton,T.( 2003) *Issues in art and design Teaching*, London: Routledge.
- Habermas, J. (1962) *The structural Transformation of the Public sphere. An inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: Polity.
- Henig, M. (1992) *A handbook of Roman Art*, Oxford: Phaidon.
- Kester, G. (2003) 'Beyond the white Cube' *Activist and the Legacy of the 1960's* [ s.l]: Wilson Company.
- Landry, C. (1995) *The Creative city*, Cambridge: Polity.
- Litt,F. (1994) 'Tattoos and adolescents' *Journal of Adolescent Health*, 3(15), 198
- Lynch, K. (1960) *The image of the city*, London: MIT Press.
- Matarasso, F.(2000) *To save the city: The fuction of art in contemporary European Society*, London: Verso.
- Milles, M. (2002) *Art, Space, and the City. Public Art and Urban Futures*, London: Routledge.

- Mouffe, C. (2005) *On the Politican*, New York: Routledge.
- Petto, J. (1992) *Art in public. What, why and how*, Sunderland: An publication.
- Quiroga, P.M. Martínez-Ramírez, S. Sobrados, I. and Blanco-Varela, M.T (2010) 'Graffiti on the great plains: A social reaction to the Red River Valley flood of 1997' *Cement and Concrete Research*, 5 (40) 723-730.
- Richter, G. (1994) *A Handbook of Greek Art*, London: Oxford.
- Rhodes, K. (2003) 'Applying Labels' *Artists discuss their work*.
- Selwood, S. (1995) The Benefits of public Art. *The Polemics of Permanent Art in Public Places*, London: Policy Studies Institute.
- Simons, J. (2006) *Art, Community and Urban Regeneration*, London: Coracle Press.
- Smith, S. (1981) *The art of Architecture of Ancient Egypt*, Harmondsworth: Penguin.
- Tracy, K. (2005) 'The graffiti method', *Australian Midwifery*, 3 (18) 22-26
- Tolstoy, L. (1995) *What is Art*, England: Clay Ltd.
- Watt, J. (2002) *Pragress and Practice of the Artist in Public Art Commissions in Britain at the Turn of the 21<sup>st</sup> Century: a personal Dialogue with Five Case Studies*, Manchester: Metropolitan University.
- Wines, J (2008) 'Urban Forest' *Interactive Thinking: Public Art as the enviroment*.

- Wollheim, R. (1980) *Art and its Objects*, New York: Cambridge University Press.

