

Διπλωματική Εργασία Ειδίκευσης
ΠΜΣ-ΜΟΥΣΕΙΑΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ-ΕΚΠΑ

Θέμα: “Προληπτική Συντήρηση Έργων Τέχνης από Βανδαλισμούς”
Σεπτέμβριος 2017

Φοιτήτρια: Μάρω Καχριμανίδη



Περιεχόμενα

Α' Μέρος

1. Εισαγωγή.....	σελ.4
2. Προληπτική Συντήρηση: Έννοια και Περιεχόμενο.....	σελ.5
2.1 Σύντομο χρονικό της προληπτικής συντήρησης.....	σελ.5
2.2 Η έννοια του disaster risk management κατά τον 20ο αιώνα.....	σελ.5
2.3 Οι Δέκα Παράγοντες Φθοράς.....	σελ.7
3. Τι είναι ο βανδαλισμός;.....	σελ.11
3.1 Ορισμοί του βανδαλισμού.....	σελ.14
3.2 Ορισμοί βάσει καταστροφής.....	σελ.15
3.3 Ορισμοί βάσει πρόθεσης του θύτη.....	σελ.15
3.4 Ορισμοί βάσει του πλαισίου.....	σελ.15
3.5 Ορίζοντας τον βανδαλισμό.....	σελ.16
4. Τέχνη και βανδαλισμός.....	σελ.17
5. Άγνωστα παραδείγματα βανδαλισμού διάσημων έργων τέχνης.....	σελ.23

Β' Μέρος

Εισαγωγή.....	σελ.29
6. Προστασία από βανδαλισμούς.....	σελ.32
6.1 Μηχανική Διασφάλιση (Mechanical Safeguard).....	σελ.33
6.1.1 Τοίχοι.....	σελ.34
6.1.2 Θύρες.....	σελ.34
6.1.3 Παράθυρα/Πρόσοψη.....	σελ.35
6.1.4 Λοιπά Ανοίγματα.....	σελ.35
6.1.5 Ρολά.....	σελ.35
6.1.6 Μηχανική προστασία.....	σελ.35
6.1.6.1 Προστατεύοντας Αντικείμενα Ελεύθερα Τοποθετημένα στον Χώρο...σελ.36	
6.1.6.2 Προστατεύοντας πίνακες ζωγραφικής.....	σελ.36
6.1.6.3 Ασφάλεια Προθηκών.....	σελ.36
6.1.6.4 Χρηματοκιβώτια.....	σελ.37
6.2 Ηλεκτρονική Παρακολούθηση.....	σελ.37
6.2.1 Σχεδιασμοί παρακολούθησης.....	σελ.38
6.3 Έλεγχος πρόσβασης.....	σελ.38
6.4 Τεχνολογία εικόνας.....	σελ.38

Γ'Μέρος

7. Ο ρόλος της Παιδείας.....σελ.40
8. Νομικό πλαίσιο.....σελ.54

Βιβλιογραφία

Α' Μέρος

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα μουσεία λειτουργούν ως θεματοφύλακες των έργων τέχνης και της κινητής πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι συλλογές αποτελούνται από τα στοιχεία εκείνα του πολιτισμού τα οποία εκτίθενται στο κοινό, αλλά και από εκείνα που βρίσκονται μακριά από τα μάτια των επισκεπτών, στην αποθήκη. Δεν έχει σημασία το πού στεγάζονται μέσα στο μουσείο τα αντικείμενα, αλλά το ότι υπάρχουν ορισμένες παράμετροι τις οποίες οι επαγγελματίες του μουσείου θα πρέπει να λαμβάνουν υπ'όψιν τους για τη φροντίδα της συλλογής. Αυτή η φροντίδα περιλαμβάνει τη διασφάλιση των υλικών των αντικειμένων, τόσο από την καθημερινή φθορά, καθώς επίσης και την προστασία των συλλογών από ένα σπάνιο ή απροσδόκητο συμβάν. Το σύνολο των παραμέτρων αυτών εμπίπτει σε ό,τι αφορά την προληπτική συντήρηση.

Το Αμερικανικό Ινστιτούτο Συντήρησης (AIC) ορίζει την προληπτική συντήρηση ως τον μετριασμό της αλλοίωσης και φθοράς της πολιτιστικής περιουσίας, μέσω της διαμόρφωσης και της εφαρμογής διαφόρων πολιτικών και διαδικασιών(AIC). Οι συλλογές του Μουσείου μπορεί να αντιμετωπίσουν απειλές από μία ποικιλία πηγών, τόσο εσωτερικές όσο και εξωτερικές. Οι πιο κοινές απειλές είναι γνωστές ως "Οι Δέκα Παράγοντες Φθοράς», μια έννοια η οποία έχει ορισθεί από τον Stefan Michalski και τον Robert Waller και περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, βανδαλισμούς, πυρκαγιά, ρύπους, το φως και τη θερμοκρασία. Αυτοί οι παράγοντες δεν αποτελούν όλοι απειλές για τις συλλογές, αλλά μπορούν να χρησιμοποιηθούν από ένα ίδρυμα ως πλαίσιο για τα μέτρα προληπτικής συντήρησης που θα ακολουθήσουν (CCI).

Αν και μερικοί από τους παράγοντες φθοράς δεν είναι δυνατό να προληφθούν πλήρως, ωστόσο πολλά καταστροφικά στοιχεία μπορούν να παρεμποδιστούν μέσω διαφόρων πρακτικών προληπτικής συντήρησης, επεκτείνοντας σημαντικά τη διάρκεια ζωής της συλλογής. Τα μέτρα αυτά καλύπτουν διάφορες θεσμικές πρακτικές, οι οποίες εστιάζουν στη διαφύλαξη των συλλογών, όπως τον περιορισμό της έκθεσης στο φως, την παρακολούθηση του περιβάλλοντος της συλλογής και τη θέσπιση κατάλληλων αποθηκευτικών χώρων. Αυτοί οι δέκα παράγοντες μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν για να θεσπίσουν ένα σχέδιο διαχείρισης κινδύνων και καταστροφών, το οποίο αποτελεί βασικό στοιχείο της πρακτικής της προληπτικής συντήρησης, του περιβάλλοντος της συλλογής. Μέσω αυτού του σχεδίου διαχείρισης κινδύνων θα εντοπισθούν πιθανές απειλές για τη συλλογή και θα καθορισθεί μια διαδικασία για την αντιμετώπισή τους, σε περίπτωση ανάγκης.

Τα τελευταία χρόνια, ο σχεδιασμός διαχείρισης καταστροφών έχει λάβει μεγαλύτερη σημασία, καθώς η ανάγκη για κατάλληλα σχέδια σε χώρους μουσείων και πολιτιστικής κληρονομιάς έχει καταστεί ολοένα και πιο έντονη. Αυτό, όχι μόνο λόγω των ακραίων και απρόβλεπτων καιρικών φαινομένων που βιώνουμε παγκοσμίως, αλλά και λόγω των πολιτιστικών καταστροφών. Από τον σεισμό στην Αϊτή το 2010, το τσουνάμι-πυρηνική καταστροφή στην Ιαπωνία το 2011, αλλά και τα πιο πρόσφατα γεγονότα βίας και βανδαλισμού του ISIS, όλα αυτά είναι μερικά μόνο γεγονότα τα οποία επηρεάζουν την πολιτιστική κληρονομιά και τα οποία έχουν λάβει διεθνή προσοχή, ιδιαιτέρως τα τελευταία χρόνια. Ποτέ κανείς δεν γνωρίζει το πότε και το πού μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης θα λάβει χώρα κι ένας εκ των προτέρων σχεδιασμός μπορεί να εξοικονομήσει πολύτιμα λεπτά, όταν προκύψει ανάγκη. Το να μάθουμε περισσότερα για τον σχεδιασμό ενός πλάνου κινδύνου καταστροφών αποτελεί μια σημαντική δεξιότητα την οποία πρέπει να αναπτύξει κανείς, όταν η εργασία του σχετίζεται με τη φροντίδα της τέχνης και τον χώρο της τέχνης, εν γένει. Στο παρακάτω κεφάλαιο θα συζητηθούν πτυχές σχεδιασμού και διαχείρισης μέσα από ένα σύντομο χρονικό της προληπτικής συντήρησης και θα αναλυθούν περαιτέρω σε επόμενο. Οι πρακτικές αυτές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη διαφύλαξη της μουσειακής συλλογής. Για μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα, ο σχεδιασμός πρέπει να υλοποιείται εξετάζοντας την αλληλένδετη φύση των

πεδίων της προληπτικής συντήρησης, αντικειμένων πολιτιστικής κληρονομιάς.

2. Προληπτική Συντήρηση, Έννοια και Περιεχόμενο

Σύντομο χρονικό της Προληπτικής Συντήρησης

Η διαφύλαξη του πολιτιστικού υλικού μέσω ενός επίσημου σχεδίου διαχείρισης καταστροφών αποτελεί μια πρόσφατη εξέλιξη στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η ιδέα όμως διατήρησης και συντήρησης αυτής δεν είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο. Μια εξερεύνηση στις παρελθούσες φιλοσοφίες διατήρησης του πολιτιστικού υλικού, βοηθά στην καλύτερη δυνατή κατανόηση των σύγχρονων πρακτικών συντήρησης. Μέσα στο πέρασμα του χρόνου υπήρξαν άνθρωποι των οποίων όραμα και σκοπός ήτο να διατηρήσουν στο ακέραιο τις αξίες οι οποίες συνδέονται με τα χαρακτηριστικά της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η έννοια του disaster risk management κατά τον 20ο αιώνα

Ο σχεδιασμός των μέτρων για την αντιμετώπιση πιθανών καταστροφών που θέτει ένα πολιτιστικό ίδρυμα, συμβάλλει στην παράταση ύπαρξης της συλλογής, στη διατήρηση της φυσικής ύλης των αντικειμένων. Καθώς το εύρος των όσων άπτονται της προληπτικής συντήρησης επεκτάθηκε, υπήρχε μια ανησυχία για την προστασία των μουσειακών συλλογών και την πολιτιστική κληρονομιά εν γένει, σε σχέση με τις επιπτώσεις των καταστροφών. Οι επαγγελματίες του πολιτισμού κατά τον 20ο αιώνα ανταποκρίθηκαν σε καταστροφές οι οποίες έλαβαν τη μορφή μεγάλων πολέμων, όπως επίσης πλημμυρών, σεισμών και άλλων. Αυτές, τους ώθησαν σε δράσεις οι οποίες κυμαίνονται από εργασίες διάσωσης, μέχρι τη σημερινή προληπτική θέσπιση κατευθυντήριων γραμμών διαχείρισης. Τα συμβάντα αυτά έφεραν στο προσκήνιο μια ισχυρή αντίδραση από τη διεθνή κοινότητα, με σκοπό την ενίσχυση και διατήρηση κυρίως απειλούμενων χωρών και χώρων, καθώς και των μουσειακών συλλογών αυτών.

Η ανάγκη για τον σχεδιασμό διαχείρισης καταστροφών μπορεί να αποδειχθεί μελετώντας κανείς τα καταστροφικά γεγονότα της πρόσφατης μνήμης μας και την αντίδραση της διεθνούς κοινότητας σε αυτά. Κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, πολλές εκδηλώσεις κρίσης έθεσαν σε κίνδυνο την πολιτιστική κληρονομιά του κόσμου. Αυτές, συνέβαλαν στην προώθηση μιας ολοένα αυξανόμενης συνειδητοποίησης της ανάγκης να προστατευθούν σημαντικά πολιτιστικά, μνημεία, κτίρια, μουσειακές συλλογές. Μερικές από τις πρώτες διεθνείς προσπάθειες προς την κατεύθυνση αυτών των μέτρων προστασίας ήταν το αποτέλεσμα της καταστροφής που προκλήθηκε κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945).

Ο πόλεμος έχει καταστροφικές για την κοινωνία συνέπειες, αποδεκατίζοντας τόσο το περιβάλλον, όσο και τους ανθρώπους. Μια ένοπλη σύγκρουση έχει επίσης σημαντική επίδραση στην πολιτιστική κληρονομιά. Η απτή κληρονομιά, παραδείγματος χάριν γλυπτά και αρχιτεκτονήματα, μπορεί συχνά να θεωρηθεί δείγμα πατριωτισμού ή φυσική ενσάρκωση μιας κοινής πολιτιστικής μνήμης (McClanan & Johnson, 2005). Σε μια δυναμική προσπάθεια να εγκαινιασθεί μια νέα εποχή στην κοινωνική ή πολιτική ιστορία μιας χώρας, τα παλαιά σύμβολα εξουσίας, όπως μνημεία και κτίρια, μπορεί να καταστραφούν. Ωστόσο, δεν είναι μόνον οι εκ προθέσεως πράξεις “εικονομαχίας” που θέτουν σε κίνδυνο πολιτιστικούς χώρους και αντικείμενα, αλλά και άλλες εγγενείς απειλές πολέμου, όπως η κλοπή και οι πράγμιενρες απώλειες κατά τη διάρκεια της μάχης. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος άφησε πίσω του φθορά και απώλεια πολιτιστικής κληρονομιάς. Στα χρόνια πριν από τον Πόλεμο, οι Ναζί συνέλλεξαν και κατήσχεσαν έργα της τότε σύγχρονης τέχνης

και το 1937 τα εξέθεσαν στην έκθεση “Entartete Kunst” (=“Εκφυλισμένη Τέχνη”). Επίσης, την ίδια χρονική περίοδο ένας τεράστιος αριθμός έργων τέχνης κατασχέθηκαν κι εξαφανίστηκαν μέσα στο χάος του Πολέμου (Barron, 1991). Ένα τέτοιο έργο, του οποίου η τύχη αγνοείται, ήταν το περίφημο “Amber Room” της Catherine Palace από τη Ρωσία, του οποίου οι εσωτερικοί διακοσμητικοί τοίχοι χάθηκαν, αφού λεηλατήθηκε από τις δυνάμεις των Ναζί.

Ήταν η ποσότητα, καθώς και η ποιότητα αυτών των έργων τέχνης που κατασχέθηκαν κι εξαφανίστηκαν, που “συγκέντρωσε” μια πρωτοφανή, για τα δεδομένα της εποχής, ανταπόκριση κατά τη διάρκεια του Πολέμου. Σε μια προσπάθεια, από τη μεριά πολλών εθνών, προστασίας των μνημείων, των καλών τεχνών κι αρχείων διαμορφώθηκε ένας τομέας των συμμαχικών δυνάμεων για να προστατέψει και να μετριάσει τη ζημιά που συνέβη σε πολιτιστικούς χώρους, κατά τη διάρκεια του Πολέμου (Robert, & Witter, 2009). Από το 1943, έως το 1951 εργάστηκαν πολλοί εθελοντές για την προστασία τόσο της κινητής, όσο και της ακίνητης πολιτιστικής κληρονομιάς, εστιάζοντας αρχικά σε πολιτιστικά σημαντικές δομές κι έπειτα προσπάθησαν να εντοπίσουν κλεμμένα έργα τέχνης (Robert, & Witter, 2009). Η απειλή για την πολιτιστική κληρονομιά που προκάλεσε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος οδήγησε επίσης σε μια επιθυμία για την προστασία σημαντικών τόπων και έργων. Ένα από τα πρώτα δείγματα της διεθνούς νομοθεσίας που δημιουργήθηκε αποκλειστικά για την προστασία της πολιτιστικής περιουσίας, ήταν η Σύμβαση για την Προστασία της Πολιτιστικής Περιουσίας σε Περίπτωση Ενοπλης Σύρραξης, ή της Σύμβασης της Χάγης του 1954 (UNESCO, 1954.). Η Σύμβαση αυτή συντάχθηκε ανταποκρινόμενη στα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στα οποία οι βομβιστικές επιθέσεις τόσο των Συμμαχικών Δυνάμεων, όσο και του Άξονος κατέστρεψαν πολλές ιστορικές πόλεις και τοποθεσίες. Η Σύμβαση αυτή δημιούργησε ένα σύμβολο προστασίας, μια μπλε και λευκή ασπίδα, το οποίο θα πρέπει να τοποθετείται σε σημεία τα οποία θεωρούνται μεγάλης πολιτιστικής σημασίας. Σκοπός του συμβόλου ήταν να επιτρέπει σε όλες τις πλευρές της σύγκρουσης, να αναγνωρίζουν εύκολα τον στόχο τους, ώστε να αποφευχθεί βομβαρδισμός.

Η Σύμβαση της Χάγης το 1954 ήταν μια από τις πρώτες διεθνείς συστάσεις για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς από την καταστροφή, αλλά κάλυπτε μόνο τις ένοπλες συγκρούσεις. Η πολιτιστική κληρονομιά αντιμετώπισε επίσης απειλές από φυσικές καταστροφές. Όπως με τις πράξεις πολέμου, οι φυσικές καταστροφές, παραδείγματος χάριν σεισμοί και πλημμύρες, μπορεί να προκαλέσουν σοβαρή ζημιά, τόσο στην κινητή, όσο και τη σταθερή πολιτιστική κληρονομιά. Όταν γίνεται λόγος για φυσικές καταστροφές και πολιτιστική κληρονομιά, ένα από τα πιο γνωστά περιστατικά ήταν η καταστροφική πλημμύρα της Φλωρεντίας, το 1966. Κατά την περίοδο, ήταν λίγα τα στοιχεία για τον σχεδιασμό πλάνου εκτάκτου ανάγκης. Το μόνο που υπήρχε ήταν η γρήγορη σκέψη κι απόκριση των ατόμων που εργάζονταν κι έσωσαν ανεκτίμητα έργα τέχνης από την καταστροφή. Από το 1990 κι έπειτα, ο νέος τομέας διαχείρισης κινδύνων πολιτιστικής κληρονομιάς άρχισε να αναπτύσσεται ως μέρος του πεδίου της προληπτικής συντήρησης. Κατά την περίοδο, οι επαγγελματίες της πολιτιστικής κληρονομιάς είχαν επηρεασθεί από τις περασμένες φιλοσοφίες και τα γραπτά σχετικά με την προληπτική συντήρηση.

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αυξημένη επίγνωση της ανάγκης για στρατηγικές διαχείρισης κινδύνου ειδικά στοχευμένες στην πολιτιστική κληρονομιά. Στο “ημερολόγιο για τους επαγγελματίες μουσείων και αρχείων”, η αύξηση της ευαισθητοποίησης σχετικά με τη διαχείριση κινδύνων και καταστροφών, εξετάστηκε από την Catherine Antromarchi νυν επικεφαλής της μονάδος συλλογών (Collections Unit) του ICCROM, όπου σημειώνει ότι η ρητή χρήση της ορολογίας διαχείρισης κινδύνου για τη φροντίδα των συλλογών ξεκίνησε με ανεξάρτητες παρουσιάσεις της έννοιας, το 1989, από τους Baer, Waller και Shelton. Το 1995, ο Robert Waller δημοσίευσε το “Risk Management Applied to Preventive Conservation” και ανέφερε λεπτομερώς τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν οι συλλογές και τα στάδια του σχεδιασμού, σε περίπτωση συμβάντος καταστροφής. (Waller, 1995)

Κατά την εξέταση των στρατηγικών διαχείρισης κινδύνων πολλές από τις απειλές που αντιμετωπίζουν τα αντικείμενα πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ίδιες και παρόμοιες με εκείνες που

επισημαίνονται ως κίνδυνοι στη βιβλιογραφία αναφορικά με την προληπτική συντήρηση, όπως τα εγγενή ελαττώματα (inherent vices). Και τα δύο πεδία έχουν στόχο την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία επέτρεψε την ανάπτυξη κι επέκταση του πεδίου της προληπτικής συντήρησης σε βασικά στάδια στρατηγικών διαχείρισης κινδύνων και καταστροφών. Η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι μια από τις βασικές αρχές λειτουργίας του μουσείου, όπως αναφέρεται στον ορισμό της UNESCO για τα μουσεία. Κατά το παρελθόν, η συντήρηση συχνά οριζόταν από τρεις λειτουργίες: εξέταση, συντήρηση, αποκατάσταση. (Szczepanowska, 2013) Αυτή η άποψη όμως έχει εξελιχθεί σε πρακτικές συντήρησης, οι οποίες επικεντρώνονται στην εξέταση, την τεκμηρίωση και την ανάλυση των υλικών, λαμβάνοντας υπ' όψιν την πολιτιστική τους σημασία και δίνοντας έμφαση σε αναστρέψιμες πρακτικές (Mason, 2002). Οι πρακτικές συντήρησης μπορεί να είναι τόσο επεμβατικές, μέσω επεξεργασιών για τη σταθεροποίηση των υλικών των αντικειμένων ή την αποκατάσταση ζημιών, όσο και μη επεμβατικές, μέσα από την παρακολούθηση και την τεκμηρίωση. Η δεύτερη, αναφέρεται ως προληπτική συντήρηση.

Οι πρακτικές προληπτικής συντήρησης καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων μέσα στο μουσείο. Αυτά τα μέτρα συνήθως περιλαμβάνουν μη επεμβατικές μεθόδους, ώστε να παρατείνουν τη διάρκεια ζωής των αντικειμένων της συλλογής. Υπάρχουν πολλά στοιχεία, ζωτικής σημασίας, στις πρακτικές της προληπτικής συντήρησης, όπως η διαχείριση ενός αντικειμένου, η αποθήκευση και η διαχείριση των συλλογών (Carple, 2011), τα οποία ξεκινούν τη στιγμή κατά την οποία τα αντικείμενα θα εισέλθουν στη συλλογή. Σε σχέση με τη διαχείριση του κινδύνου καταστροφών, κινητήριες δυνάμεις πίσω από αυτές τις προσπάθειες μετριασμού της φθοράς είναι οι απειλές για τα υλικά της συλλογής, γνωστές ως παράγοντες φθοράς. Οι συλλογές του Μουσείου μπορεί να αντιμετωπίσουν απειλές από διάφορες πηγές—τόσο εσωτερικές, όσο και εξωτερικές.

Οι Δέκα Παράγοντες Φθοράς

Η προληπτική φροντίδα καταπολεμά μια ποικιλία απειλών για τις συλλογές. Αν κι αυτοί οι κίνδυνοι ενδέχεται να διαφοροποιούνται σε κάθε περίπτωση, οι Michalski και Waller συνδύασαν τις πιο κοινές απειλές σε μια λίστα την οποία εύκολα μπορεί κανείς να εντυπώσει, γνωστή ως “Οι Δέκα Παράγοντες Φθοράς” (Szczepanowska, Conservation of Cultural Heritage). Οι δέκα αυτοί παράγοντες, είναι οι εξής: φυσικά φαινόμενα, φωτιά, νερό, παράσιτα, ρύποι, φως, λανθασμένη θερμοκρασία και σχετική υγρασία, κλοπή και βανδαλισμός. Τα ανωτέρω δεν καλύπτουν όλες τις πιθανότητες απειλών των συλλογών, αλλά παρέχουν ένα πλαίσιο για τα μέτρα προληπτικής συντήρησης που θα πρέπει να ληφθούν από ένα πολιτιστικό ίδρυμα. Αν και μερικοί από τους παράγοντες δεν είναι δυνατό να προληφθούν πλήρως, πολλοί μπορούν να παρεμποδιστούν μέσω διαφόρων πρακτικών, επεκτείνοντας έτσι σημαντικά τη διάρκεια ζωής της συλλογής. Κάθε παράγοντας φθοράς αποτελείται από τους δικούς του επιμέρους παράγοντες με δυνατότητα καταστροφής ολόκληρης συλλογής, αλλά συγχρόνως όλοι οι παράγοντες και τα παρακλάδια αυτών μπορούν να αντιμετωπιστούν συνολικά και συνδυαστικά, μέσω των διαφόρων μεθόδων των πρακτικών προληπτικής συντήρησης.

Ένας από τους παράγοντες με τις μεγαλύτερες δυνατότητες να βλάψει μια συλλογή είναι αυτός των φυσικών δυνάμεων. Οι (physical forces) είναι ενέργειες που προκαλούν ζημιές σε ένα αντικείμενο, μέσω της επαφής με το/τα υλικό/ά του. Αυτή η βλάβη μπορεί να προκληθεί από πρόσκρουση, δόνηση, πίεση, τριβή και το αποτέλεσμα αυτής σε ένα αντικείμενο μπορεί να κυμανθεί από καταπόνηση, παραμόρφωση και θραύση (CCI). Ακόμη κι αν ορισμένες από αυτές τις ενέργειες μπορεί να ξεκινούν ως κάτι πολύ μικρό, με την πάροδο του χρόνου οι θραύσεις ή οι παραμορφώσεις ενός αντικειμένου δύναται να επεκταθούν κι ως αποτέλεσμα να έχουμε την πλήρη απώλεια αυτού, εάν δεν υλοποιηθεί κάποια ενέργεια “θεραπείας”. Ζημιές που προκαλούνται από τις φυσικές δυνάμεις μπορεί να προκληθούν από κάτι πολύ μικρό, όπως ο ακατάλληλος χειρισμός ενός αντικειμένου (Costain, 2011). Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο δίνεται έμφαση σχετικά με την κατάρτιση στον χειρισμό αντικειμένων, μέσα σε ένα μουσείο. Κάθε υλικό απαντά σε διαφορετικές χειρισμού και θα πρέπει να δίνεται κατάλληλη εκπαίδευση σε όλους όσοι ενδέχεται

να έλθουν σε επαφή με τα αντικείμενα της συλλογής. Είναι σημαντικό, όσοι χειρίζονται τα αντικείμενα αυτά, το να γνωρίζουν πότε πρέπει να φορούν γάντια, αλλά και τι είδους γάντια, δεδομένου ότι ορισμένα υλικά όπως τα μέταλλα είναι εξαιρετικά ευαίσθητα στα λάδια που εκκρίνουν τα χέρια μας και τα οποία μπορούν να επιταχύνουν τη διαδικασία διάβρωσης, αφήνοντας μόνιμη βλάβη (Szczerpanowska, 2015). Τα φυσικά φαινόμενα, μπορεί επίσης να προέρχονται από κάτι τόσο μεγάλο όπως ένας σεισμός. Οι δονήσεις από τη σεισμική δραστηριότητα μπορεί να μετακινήσουν τα αντικείμενα της συλλογής ή να τα ταρακουνήσουν. Εάν αυτά δεν είναι σωστά τοποθετημένα, μπορεί να προσκρούσει το ένα πάνω στο άλλο ή να πέσουν από το σημείο όπου είναι τοποθετημένα, προκαλώντας ρωγμές, σπάσιμο ή άλλες σοβαρές ζημιές. Σε αυτή την περίπτωση, έγκεινται επίσης και τα ανθρώπινα λάθη.

Ένας άλλος επιβλαβής παράγοντας φθοράς είναι η φωτιά, η οποία έχει τη δυνατότητα να καταστρέψει όχι μόνον ολόκληρη τη συλλογή και το μουσείο, αλλά να προκαλέσει και απώλεια ανθρώπινη ζωής. Πυρκαγιές μπορεί να προκληθούν σε οποιοδήποτε πολιτιστικό ίδρυμα, ιδιαιτέρως όμως σε μουσεία όπως ιστορικά σπίτια (CCI). Μια σωρεία αιτιών μπορεί να ξεκινήσει πυρκαγιά στα μουσεία, από ηλεκτρικές εργασίες μέχρι υλικά της συλλογής, όπως μεμβράνες κυτταρίνης, ένα υλικό ιδιαιτέρως εύφλεκτο. (NPS, 2004). Μεγάλο μέρος των υλικών των συλλογών είναι επίσης εύφλεκτο, γεγονός το οποίο μπορεί να ενισχύσει τη φωτιά. Επιπροσθέτως, οι πυρκαγιές μπορεί να προκαλέσουν περαιτέρω ζημιά στις συλλογές μέσω του καπνού, της θερμότητας και λοιπών άλλων. Το 1990, το Βασιλικό Μουσείο του Saskatchewan στον Καναδά έζησε μια καταστροφική πυρκαγιά κατά την οποία όλα τα αντικείμενα της συλλογής των Πρώτων Εθνών, από όπου και ξεκίνησε η φωτιά, είχαν αποτεφρωθεί. (Spafford & Graham, 2000)

Το νερό αποτελεί πάντα μια ανησυχία για τους υπεύθυνους των μουσειακών συλλογών, διότι πολλοί τύποι υλικών της εκάστοτε συλλογής είναι ευαίσθητοι σε αυτό και ως εκ τούτου θα πρέπει να λαμβάνονται υπ'όψιν κατά την ανάπτυξη ενός σχεδίου διαχείρισης κινδύνων και καταστροφών. Η υδάτινη καταστροφή μπορεί να προκύψει από μια ελαφρά υγρασία ή και από πλημμύρα. Οι μικρές ποσότητες νερού μπορεί να προκαλέσουν υγρασία, η οποία με τη σειρά της μπορεί να προκαλέσει διάβρωση σε μέταλλα και ανάπτυξη μούχλας σε χαρτί και βιβλία. Το νερό και η υγρασία μπορούν επίσης να προκαλέσουν φθορές στα πορώδη αντικείμενα. Το νερό μπορεί επίσης να αντιστρέψει κάποιες επεμβάσεις που έχουν γίνει σε αντικείμενα, καθώς πολλές “θεραπείες” (treatments) υλοποιούνται με υλικά διαλυτά στο νερό, ώστε να διασφαλίζεται πάντοτε η αναστρεψιμότητα, σε περίπτωση που αυτή καταστεί αναγκαία. Εάν έχει προκύψει ζημιά από νερό, η συλλογή θα πρέπει να ερευνηθεί, ακολουθούμενη από συντηρητή, ώστε να διεξάγει τυχόν απαραίτητες εργασίες συντήρησης.

Η σοβαρότητα της βλάβης η οποία προκαλείται από το νερό θα πρέπει να λαμβάνεται ως ενδεχόμενο στον σχεδιασμό πρόληψης από κινδύνους και καταστροφές προτού προκύψει κάποιο γεγονός. Κάτι που γίνεται αντιληπτό εάν κανείς εξετάσει διάφορα παραδείγματα μελετών περίπτωσης πολιτιστικών ιδρυμάτων, όπως γύρω από τον Κόλπο του Μεξικό τα οποία επλήγησαν από τον Τυφώνα Κατρίνα το 2005. Το Ohr-O'Keefe Μουσείο Τέχνης στο Biloxi του Μισσισιπί, είχε ένα καλά αναπτυγμένο σχέδιο διαχείρισης κινδύνου καταστροφών σε ισχύ, προτού ο τυφώνας πλήξει την περιοχή. Ως αποτέλεσμα, καμία από τις συλλογές του δεν υπέστη φθορά, παρά τις εκτεταμένες ζημιές στο κτίριο, από αντικείμενα που μετέφεραν τα νερά των πλημμυρών. (Kristin & Weinstein, 2008) Κατά τη διάρκεια του ίδιου τυφώνα, το Κέντρο Αφρικανικών και Αμερικανο-Αφρικανικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Νέας Ορλεάνης γνώρισε εκτεταμένες ζημιές στη συλλογή του, καθώς κάποια μέρη του πέρασαν μέχρι και τέσσερις εβδομάδες κάτω από το νερό.

Άλλος ένας ακόμη παράγοντας φθοράς είναι τα παράσιτα. Το CCI ορίζει τα παράσιτα ως “ζωντανούς οργανισμούς που δύνανται να παραμορφώνουν, να βλάπτουν και να καταστρέφουν τον υλικό πολιτισμό” (CCI). Τα παράσιτα περιλαμβάνουν μικροοργανισμούς, όπως μούχλα, έντομα και τρωκτικά. Μερικά παράσιτα, μπορούν να αντιμετωπισθούν μέσω της ψύξης σε εξαιρετικά χαμηλές θερμοκρασίες. Τα οργανικά υλικά είναι ιδιαιτέρως ευαίσθητα, δεδομένου ότι πολλά από αυτά θα

χρησιμοποιηθούν από τα παράσιτα ως πηγή τροφής. Συχνά, όταν εποπτεύουμε αυτό το είδος υλικού σε μια συλλογή μπορεί κανείς να παρατηρήσει μικρές τρύπες συγκεντρωμένες μαζί, οι οποίες σηματοδοτούν μια πιθανή δραστηριότητα των εντόμων, η οποία θα πρέπει να αντιμετωπισθεί αμέσως, προτού προκληθεί περαιτέρω προσβολή στη συλλογή.

Μια γρήγορη αντίδραση στην απειλή αυτή μπορεί να συμβάλλει σημαντικά στην έκβαση της κατάστασης, όπως απεδείχθη στην περίπτωση του Μουσείου Andy Warhol στο Πίτσμπουργκ. (Morgan & Jacobs, 2014) Το Μουσείο Andy Warhol περιέχει χιλιάδες αντικείμενα, από τη ζωή και την καριέρα του σύγχρονου καλλιτέχνη. Κάποια από αυτά τα αντικείμενα, οι *Χρονοκάμουλες*, περιείχαν τρόφιμα κι άλλα υλικά, ιδιαιτέρως ευαίσθητα σε παράσιτα. (Morgan & Jacobs, 2014). Κατά τη διάρκεια εργασιών καταλογογράφησης το 2011, οι εργαζόμενοι του μουσείου παρατήρησαν προσβολή από διάφορα είδη σκαθαριών, στο μουσείο που βρίσκονταν οι *Χρονοκάμουλες* . Η περίπτωση αυτή αποδεικνύει τη σημασία της ύπαρξης ενός συστήματος διαχείρισης επιβλαβών οργανισμών και το πώς είναι δυνατόν για τα παράσιτα να δημιουργήσουν μια καταστροφή εντός του μουσείου. Αν και αποτελούν μικρότερη ανησυχία κατά τον σχεδιασμό πρόληψης από καταστροφές, τα παράσιτα έχουν τη δυνατότητα να προκαλέσουν μεγάλη ζημιά στα υλικά της συλλογής. Για τον λόγο αυτόν συνίσταται τα ιδρύματα πολιτιστικής κληρονομιάς να αναπτύσσουν σχέδιο διαχείρισης επιβλαβών οργανισμών (Szczerpanowska, 2013).

Οι ρύποι και η ρύπανση (contamination) αποτελούν άλλη περίπτωση παραγόντων φθοράς. Αυτοί μπορεί να είναι είτε αερομεταφερόμενοι, είτε να παράγονται μέσω της επαφής. Είναι συνήθως χημικοί στη φύση τους και μπορεί να οδηγήσουν σε παραμόρφωση, διάβρωση ή απώλεια ενός αντικειμένου. Το είδος ζημιάς που προκαλείται σε υλικά συλλογών ποικίλλουν αμαλόγως της χημικής φύσης του ρύπου, αλλά και του υλικού του αντικειμένου. Αυτό μπορεί να διαπιστωθεί σε κάποια από τα αντικείμενα που υπάρχουν στο Μουσείο Field του Σικάγο, στην ιστοσελίδα του μουσείου σχετικά με την προληπτική συντήρηση. Το Μουσείο Field χρησιμοποιεί αυτή τη σελίδα για να δείξει πώς η ρύπανση από το αστικό περιβάλλον επηρεάζει και τις συλλογές. (Field Museum, 2014) Οι ρύποι δεν αποτελούν απλώς αέρια, αλλά μπορεί επίσης να εντοπισθούν σε υγρή μορφή, όπως η όξινη βροχή. Στα υπαίθρια γλυπτά, αλλά και τα κτίρια, η όξινη βροχή μπορεί να προκαλέσει διάβρωση ή αποχρωματισμό, όπως για παράδειγμα στο Leshan Giant Buddha, στην Κίνα. (Mink, 2009) Αυτό το κολοσσιαίο εξωτερικό γλυπτό έχει βιώσει φθορά εξαιτίας των αποδυναμωμένων δομικών στοιχείων του, κάτι που οφείλεται στη βιομηχανική ρύπανση. Η συνεχής παρακολούθηση μπορεί να συμβάλλει στην καταπολέμηση της έκτασης της φθοράς στα αντικείμενα τα οποία επηρεάζονται από τους ρύπους.

Συνεχίζοντας, άλλος παράγοντας φθοράς είναι το φως και η ακτινοβολία. Οι αρνητικές επιπτώσεις της παρατεταμένης έκθεσης των υλικών της συλλογής στο φως είναι γνωστές, καθώς οι επαγγελματίες των μουσείων παρατηρούν τις επιπτώσεις των περιβαλλοντικών παραγόντων σε αυτά, συν τω χρόνω (Carple, 2011). Αν και είναι γνωστό ότι το φως προκαλεί ξεθώριασμα και αποχρωματισμό στα υλικά των αντικειμένων, το φως είναι αναπόσπαστο κομμάτι μιας έκθεσης, ώστε οι επισκέπτες να βλέπουν τις προθήκες και τα εκθέματα αυτών. Αυτό έχει οδηγήσει σε πολλές σχετικές μελέτες επί του θέματος των προτύπων έκθεσης στο φως, συνήθως γύρω στα 50 lux. Τα αντικείμενα σε έκθεση τίθενται επίσης σε εναλλαγές, ώστε να μην βρίσκονται μονίμως εκτεθειμένα σε συνεχείς πηγές φωτός. Άλλες ανάλογες συστάσεις για τον παράγοντα φως αποτελεί το να σβήνουν τα φώτα των χώρων, όταν η έκθεση είναι κλειστή. (Del Hoyo, 1996) Δύο άλλοι παράγοντες που προκαλούν φθορά είναι η λανθασμένη θερμοκρασία καθώς και η εσφαλμένη σχετική υγρασία, οι οποίες είναι στενά συνδεδεμένες. Πολύ χαμηλές θερμοκρασίες μπορεί να καταστήσουν ιδιαιτέρως εύθραυστα κάποια υλικά, ενώ οι πολύ υψηλές μπορεί να αποχρωματίσουν ή να διαλύσουν κάποια υλικά.

Τα ανωτέρω μπορεί να αποτελούν ιδιαίτερη απειλή για εθνογραφικές συλλογές, οι οποίες περιέχουν πολλά οργανικά υλικά, ευαίσθητα σε τέτοιες διακυμάνσεις, οι οποίες σε ό,τι αφορά τη σχετική υγρασία ενδέχεται να προκαλέσουν συρρίκνωση ή διόγκωση, η οποία μπορεί να επιφέρει

θραύση στο αντικείμενο. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο κατά την επίσκεψη σε ένα μουσείο μπορεί κανείς να δει ένα μικρό υδρόμετρο ή καταγραφικό (datalogger) μέσα στην προθήκη. Πρόκειται για ένα εργαλείο το οποίο χρησιμοποιείται από τους επαγγελματίες του μουσείου για την παρακολούθηση της θερμοκρασίας και της σχετικής υγρασίας του κλειστού περιβάλλοντος. Οι τακτικές καταγραφές των μετρήσεων θα πρέπει να γίνονται και να τοποθετούνται σε έναν φάκελο τεκμηρίωσης ή σε γράφημα το οποίο θα δείχνει μεταβολές των τιμών με την πάροδο του χρόνου. Ιδανικά, οι αναγνώσεις αυτές δεν θα πρέπει να δείχνουν αλλαγές πάνω από 5% ενός χρονικού διαστήματος 24 ωρών, ή περισσότερο από 15% εντός μηνός (Bradley, 2005). Η παρακολούθηση αυτών των συνθηκών μπορεί να διασφαλίσει ότι τα αντικείμενα δεν υποβάλλονται σε έντονες διακυμάνσεις οι οποίες μπορούν να επηρεάσουν δυσμενώς τα υλικά τους.

Τέλος, η κλοπή και οι βανδαλισμοί αποτελούν πιθανές απειλές για τις συλλογές. Αυτοί οι παράγοντες φθοράς προέρχονται έξω από το μουσείο, αλλά από το εκάστοτε πολιτιστικό ίδρυμα εξαρτάται η θέσπιση πολιτικών οι οποίες θα συμβάλλουν στο να μετριασθεί η πιθανότητα γεγονότος που να αφορά σε κλοπή ή βανδαλισμό. Η απειλή κλοπής ή βανδαλισμού αποτελεί πολύ συχνό κίνδυνο, λόγω της υψηλής αξίας των συλλογών των μουσείων ή άλλων πολιτιστικών ιδρυμάτων. Από το καναδικό ινστιτούτο συντήρησης συνίσταται να δίνεται προτεραιότητα στη δημιουργία αξιολόγησης του κινδύνου από κλοπή ή βανδαλισμό. Πρόκειται για συστημα ελέγχου το οποίο χρησιμοποιείται για να αναγνωρίσει απειλές για τη συλλογή και στη συνέχεια να αναπτυχθούν λύσεις και μέτρα ασφαλείας σχετικά με τις εν λόγω απειλές (CCI). Αν και τα μέτρα ασφαλείας είναι σημαντικά όταν κανείς ασχολείται με τους παράγοντες κλοπή ή βανδαλισμός, η τεκμηρίωση μπορεί επίσης να αποτελέσει μια αποτελεσματική μέθοδο. Η καλή τεκμηρίωση του αντικειμένου μιας συλλογής επιτρέπει στο προσωπικό του μουσείου να εντοπίσει πιο εύκολα ένα αντικείμενο το οποίο έχει χαθεί. Όπως επίσης και το να επιβληθεί ό,τι αποζημίωση προβλέπει ο νόμος. (Faulk & Sowd, 2001)

Η απειλή αυτών των παραγόντων είναι ιδιαίτερος αυξημένη σε περιόδους συγκρούσεων. Ένα παράδειγμα αποτελούν οι πρόσφατες συνεχιζόμενες συγκρούσεις στην Αίγυπτο. Τα αιγυπτιακά μουσεία στεγάζουν έναν συντριπτικά μεγάλο αριθμό αρχαιολογικών ευρημάτων κι άλλου πολιτιστικού υλικού και το 2011, βάνδαλοι και πλιατσικολόγοι διέρρηξαν μουσεία του Καΐρου εν μέσω της επικρατούσας πολιτικής αναταραχής. Το περιστατικό περιελάμβανε το αιγυπτιακό μουσείο στο Κάιρο, όπου αντικείμενα υπέστησαν ζημιές, μεταξύ των οποίων και δύο μούμιες. Η απειλή στην περιοχή συνεχίστηκε έως το 2013, όπου χιλιάδες αρχαιοτήτων είχαν κλαπεί και βανδαλισθεί στο Μουσείο Μνημείων του Μαλάουι και τον Ιανουάριο του 2014, αντικείμενα τέχνης κατεστράφησαν σε βομβιστική επίθεση έξω από το Ισλαμικό Μουσείο Τέχνης, στο Κάιρο. (Fox News, 2013). Οι πράξεις βίας που σχετίζονται με την κλοπή και τον βανδαλισμό αποτελούν σημαντική απειλή για πολιτιστική κληρονομιά, είτε λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια συγκρούσεων, είτε ληστείας. Για τον λόγο αυτόν η κλοπή και ο βανδαλισμός αποτελούν σημαντικό μέρος της στρατηγικής κινδύνων και καταστροφών.

Στενά συνδεδεμένη με την κλοπή και τον βανδαλισμό είναι η απειλή της dissociation. Η “διάσπαση” προκύπτει όταν ένα αντικείμενο μιας συλλογής εξαφανισθεί. Μερικές φορές αυτό είναι το αποτέλεσμα εσφαλμένης επισήμανσης ή κακής τεκμηρίωσης της θέσης του αντικειμένου. Αν και το αντικείμενο μπορεί να βρίσκεται ακόμη στο μουσείο, ουσιαστικά έχει χαθεί. Η κακή τεκμηρίωση ή καταλογογράφηση μπορεί επίσης να συμβάλλει στη διευκόλυνση κλοπής καθώς το ίδρυμα-θύμα δεν μπορεί να αντιληφθεί εγκαίρως τη ληλασία. Αυτό συνέβη πρόσφατως στην περίπτωση μιας σειράς κλοπών αρχείου στο northeastern των Η.Π.Α., όπου οι κατηγορούμενοι κλέφτες Barry Landan και Jason Savedoff έκλεψαν ιστορικά έγγραφα από διάφορα πολιτιστικά ιδρύματα σε τέσσερις πολιτείες, προτού συλληφθούν. Η “διάσπαση” είναι ιδιαίτερος επιβλαβής γιατί έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει την ακεραιότητα του συνόλου της συλλογής, όχι μόνο του αντικειμένου που έχει μετακινηθεί (CCI, 2013). Αυτός ο παράγοντας φθοράς καταπολεμάται καλύτερα μέσα από ένα καλό σύστημα καταλογογράφησης, αλλά και σωστές ετικέτες στα αντικείμενα των μουσείων.

Οι ανωτέρω παράγοντες φθοράς συχνά συνδέονται μεταξύ τους ή ενίοτε ο ένας μπορεί να οδηγήσει στον άλλο. Επίσης, επηρεάζουν τις προληπτικές πρακτικές συντήρησης και πρέπει να λαμβάνονται υπ'όψιν στη διαδικασία δημιουργίας σχεδίου διαχείρισης κινδύνου καταστροφών. Τα σχέδια αυτά είναι βασικά στοιχεία στην προληπτική συντήρηση και σε ό,τι αφορά τη φροντίδα για την ιδανική διατήρηση του περιβάλλοντος του εκθέματος, καθώς συμβάλλουν στο να καθιερωθεί οποιαδήποτε διαδικασία αντιμετώπισης απειλών, σε περίπτωση επέλευσης κάποιου γεγονότος.

3. ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΒΑΝΔΑΛΙΣΜΟΣ;

Ο βανδαλισμός με την ευρύτερή του έννοια αναφέρεται στην εκ προθέσεως, παράνομη βλάβη ή καταστροφή της περιουσίας κάποιου τρίτου κι εμφανίζεται με διάφορες μορφές. Ο βανδαλισμός ο οποίος αφορά σε εκθέματα, συνεπάγεται, παραδείγματος χάριν με το να χτυπηθεί, να σπάσει, ή να ψεκασθεί ένα αντικείμενο, με στόχο τη μερική ή πλήρη την καταστροφή τους. Ο βανδαλισμός αποτελεί αδίκημα στο οποίο μπορεί να υπόκινται διαφορετικά κίνητρα, όπως η κακία, η απόλαυση που λαμβάνει κάποιος μέσω της καταστροφής, ο ενδεχόμενος ψυχικός αποπροσανατολισμός, οι συναισθηματικές διαταραχές και η επιδείνωση αυτών, μια ενδεχόμενη πικρία από κάποιο περιστατικό στη ζωή του βανδάλου, μια γενικότερη απογοήτευση, η απέχθεια σε ορισμένες έννοιες ή θεματολογίες ή/και τα εκθεμάτα κάποιας έκθεσης ή η καταστροφή στοιχείων του πολιτισμού.

Κατά τον τελευταίο αιώνα, εκατοντάδες έργων τέχνης, τόσο σε μουσεία όσο και σε υπαίθριους χώρους έχουν υποστεί ζημιές (από πρόθεση), καταστροφές και γενικότερα υποβάθμιση. Οι επιθέσεις προς τα έργα τέχνης έχουν εξελιχθεί σε ένα παγκόσμιο φαινόμενο. Παρ'όλα αυτά, η συζήτηση πάνω στο εν λόγω φαινόμενο μένει συχνά εκτός συζήτησης ζητημάτων τα οποία άπτονται της Ιστορίας της Τέχνης. Η παρούσα εργασία ως στόχο της έχει να προσθέσει ένα λιθαράκι σε αυτόν τον διάλογο, να εγείρει ερωτήματα αναφορικά με το φαινόμενο “βανδαλισμός”-εικονομαχία-καταστροφή-...- των έργων τέχνης. Σκοπός, με άλλα λόγια, της παρούσας εργασίας είναι να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται ο βανδαλισμός μέσα από την έρευνα, την επιβολή του νόμου, την Παιδεία, τον σχεδιασμό, την κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, τις καινοτόμες ιδέες και τα προγράμματα που τις διέπουν.

Η καταστροφή της τέχνης δεν αποτελεί κάτι το καινούριο, καθώς εδώ και χιλιάδες χρόνια διάφορα έργα έχουν δεχθεί επιθέσεις. Ιδιαίτερος ευάλωτα σε τέτοιου είδους ενέργειες είναι τα πολιτιστικά μνημεία, δεδομένου ότι αποτελούν δείκτες του παλαιού, της ιστορίας και ούτω καθεξής και συνεπώς μπορούν να γίνουν μέρος μιας πολιτισμικής επαναξιολόγησης. Φερειπείν, μετά την πτώση της USSR, μνημεία και αγάλματα τα οποία ήταν αφιερωμένα σε πολιτικούς ηγέτες και τα οποία συμβολίζουν το κομμουνιστικό καθεστώς κατεστράφησαν ή αφαιρέθηκαν.

Εικονοκλαστικές-ας τις χαρακτηρίσουμε-ενέργειες όπως αυτές, αποτελούν παραδείγματα μετατόπισης της εξουσίας, αλλά και αλλαγής της εθνικής συνείδησης. Γι' αυτόν τον λόγο αυτό το είδος καταστροφής φαίνεται να “δικαιολογείται” αν όχι υποκινείται-από τις κυβερνήσεις και τις αρχές. Ωστόσο, μελετητές, ακαδημαϊκοί, αλλά και πολίτες υποστηρίζουν ότι τέτοιου είδους εικονοκλαστικές πράξεις καταστρέφουν τη συλλογική μνήμη κι επιτρέπουν σε παραβατικές συμπεριφορές κι ενέργειες να επαναλαμβάνονται.

Η πτώση του κομμουνισμού και η καταστροφή των πολιτικών μνημείων που τη συνοδεύουν, μπορεί να εκκληφθεί ως ένας συμβολισμός απελευθέρωσης, μιαν επίθεση σε μια καταπιεστική πολιτική, μιαν επίθεση στη δικτατορία. Ωστόσο, άλλες παρόμοιες εικονοκλαστικές πράξεις μπορούν να οδηγήσουν σε άλλα πολιτικά άκρα. Ένα παράδειγμα αποτελούν οι προ ετών εκκλήσεις και πιέσεις εκ μέρους της UNESCO και διαφόρων εθνών προς την κυβέρνηση των Ταλιμπάν στο Αφγανιστάν, με την τελευταία να έχει προχωρήσει στην καταστροφή αρχαίων αγαλμάτων του Βούδα στην επαρχία Bamian.

Κι ενώ αρχαιολόγοι, ιστορικοί, θρησκευτικοί μελετητές και πολλοί άλλοι ασκούν πιέσεις για τη διατήρηση και προστασία αγαλμάτων, ναών και άλλων έργων τέχνης ως μνημείων παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι αυστηρές και ακραίες απόψεις ομάδων όπως οι Ισλαμιστές “απαγορεύουν” τη διατήρηση του θρησκευτικού και ιδεολογικού εκείνου υλικού, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει απειλή για τη δύναμη της πίστης και της ισχύος τους. Οι ανωτέρω άκρως συμβολικές πράξεις, είτε είναι συλλογικές μορφές εξέγερσης ενάντια σε ένα καθεστώς, είτε κοινωνικο-πολιτικά ή θρησκευτικά κινήματα είτε υλοποιούνται ως καταπιεστικές μορφές λογοκρισίας από τις κυβερνήσεις ή από άτομα έχοντα εξουσία, εκφράζουν μια σημαντική, θα μπορούσαμε να πούμε, πτυχή της πολιτιστικής και καλλιτεχνικής παραγωγής. Τα έργα τέχνης στον δημόσιο χώρο κατέχουν ένα τεράστιο ποσοστό κοινωνικής και πολιτιστικής δύναμης (ενδεχομένως περισσότερο από ό,τι τα έργα μέσα στον χώρο του μουσείου), λόγω της παρουσίας τους—φυσικής και νοητικής—στη δημόσια σφαίρα. Αποτελεί ένα, αν μη τι άλλο, έντονο πολιτικό πεδίο και ως εκ τούτου αποτελούν τους ιδανικούς στόχους σε μια “επαναξιολόγηση” των πολιτικών, κοινωνικών, θρησκευτικών, πολιτιστικών και καλλιτεχνικών ανησυχιών. Ως εκ τούτου, τυχόν ενστάσεις, αντιρρήσεις, θυμός, απογοήτευση ή δυσαρέσκεια μπορούν να εκφρασθούν τόσο σωματικά, όσο και συμβολικά μέσω της καταστροφής της τέχνης.

Ο βανδαλισμός, τον οποίο συνήθως χαρακτηρίζουν πράξεις ατόμων τα οποία είτε ενεργούν κατά μόνας, είτε ως ομάδες, χαρακτηρίζεται ως απρόκλητη, τυχαία και χωρίς νόημα συμπεριφορά, είτε επίσης και ως έργο ψυχοπαθούντων και διαταραγμένων ατόμων. Η επίθεση του 1972 στην *Pieta* του Michelangelo στον Άγιο Πέτρο στη Ρώμη από τον Laszlo Toth μπορεί να στηριχθεί στον ισχυρισμό της ψυχικής ασθένειας σε μια συζήτηση περί τέχνης και βανδαλισμού. Ο Toth, ο οποίος επιμόνως ισχυριζόταν ότι είναι ο Ιησούς Χριστός, πήγε εκεί μετά από τη δουλειά του, με ένα σφυρί. (Dornberg, 1987).

Έργα μέσα σε μουσεία έχουν επίσης δεχθεί επίθεση. Η *Νυχτερινή Περίπολος* του Rembrandt στο Rijksmuseum στο Άμστερνταμ έχει δεχθεί επίθεση δις. Η πρώτη φορά ήταν το 1915, από έναν κατασκευαστή παπουτσιών και η άλλη το 1975, κατά την οποία ο επιτιθέμενος έφερε πάνω του μαχαίρι. (Dornberg, 1987). Στη *Mona Lisa* του Leonardo στο Λούβρο προκλήθηκε ζημιά μετά από τη ρίψη πέτρας από έναν άνδρα, το 1957. Το έργο του Rubens *Fall of the Damned*, στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου υπέστη σοβαρές ζημιές μετά από το πιτσίλισμα με ένα χημικό υγρό κατά το 1959. (Dornberg, 1987). Το 1982, ένας φοιτητής κτηνιατρικής γρονθοκόπησε και άνοιξε δεκάδες τρύπες στο έργο του Barrett Newman, *Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue?* (Dornberg, 1987).

Αυτοί οι τύποι αποκρίσεων στο ζήτημα του βανδαλισμού, κοινώς θεωρούνται επιθέσει οι οποίες συνέβησαν από άγνοια, έλλειψη εκτίμησης προς την καλλιτεχνική παραγωγή, καθώς και μια εν γένει αποκλίνουσα συμπεριφορά.

Το πρώτο διεθνές συμπόσιο με αντικείμενο τον βανδαλισμό πραγματοποιήθηκε στη Βόρειο Αμερική στις 20 Απριλίου του 1988 στο Seattle, Washington. Σκοπός του Συμποσίου ήταν να ενθαρρύνει και να τονώσει την ανταλλαγή ιδεών, να δώσει λύσεις στο πρόβλημα, καθώς και να προσεγγιστούν οι νέες ανάγκες, φέρνοντας μαζί υπεύθυνους διαχείρισης, ερευνητές, παιδαγωγούς, υπεύθυνους για την επιβολή των νόμων, του ποινικού δικαίου, για την πρόληψη του εγκλήματος, ηγέτες επιχειρήσεων, νομοθέτες, υπερασπιστές του περιβάλλοντος, αλλά και το ίδιο το κοινό.

Αντανακλώντας την παγκόσμια φύση του προβλήματος, το Συμπόσιο του Seattle βασίστηκε στη Διεθνή Ημερίδα Βανδαλισμού η οποία πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1982, αλλά και τις περιφερειακές διασκέψεις του Seattle το 1977 και το 1982.

Ο βανδαλισμός αποτελεί μια πράξη τόσο επιζήμια, όσο και δαπανηρή. Οι στόχοι του βανδαλισμού είναι ιδιωτικοί, αλλά και δημόσιοι και περιλαμβάνουν από πολυκατοικίες και μεζονέτες, εργοτάξια, πάρκα, δάση, δημόσιες συγκοινωνίες, στάσεις λεωφορείων και τραινών, σχολεία, παιδικές χαρές, μέχρι ιστορικά μνημεία, αρχαιολογικούς χώρους, αξιοθέατα και έργα τέχνης. Στην παρούσα εργασία, μεταξύ άλλων, θα επιχειρηθεί επίσης και η περιγραφή της φύσης του βανδαλισμού, όπως επίσης και το εύρος του. Θα επιχειρηθεί να περιγραφεί η τρέχουσα κατάσταση της έρευνας σε ό,τι αφορά το φαινόμενο του βανδαλισμού, δίνοντας έμφαση στους ορισμούς, τις θεωρίες, τις μεθοδολογίες, αλλά και την κοινωνική πολιτική. Τέλος, θα εξετασθεί η ύπαρξη αποδεκτών πρακτικών και νομοθεσίας για την καταπολέμησή του.

Οι έρευνες σχετικά με τους βανδαλισμούς έχουν κυρίως υποκινηθεί από οργανισμούς οι οποίοι έχουν υπάρξει θύματα βανδαλισμών, και οι μελέτες τους έχουν στόχο την επίλυση του προβλήματος. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με μια σφαίρα που χαρακτηρίζεται από τη φτώχεια των θεωριών, όπως ο van Vliet (1984) επισημαίνει πολύ ορθά στο επισκόπηση του βανδαλισμού (van Vliet, 1984.) Οι ορισμοί του φαινομένου δίνονται από διάφορους συγγραφείς και είναι ορισμοί οι οποίοι συνδέονται στενά με τα προβλήματα που πρέπει να επιλύσουν και να είναι αναγκαστικά ελλιπείς και έμμεσοι. Ο όρος βανδαλισμός εφαρμόζεται σε όλα τα είδη των συμπεριφορών που συνεπάγεται βλάβη ή καταστροφή των ιδιωτικών ή δημόσιων αντικειμένων (Canter, 1984) και τονίζει την έλλειψη σαφούς ορισμού των βανδαλισμών, τόσο σε επίπεδο εξειδίκευσης, όσο και σε σχέση με άλλες παρόμοιες συμπεριφορές.

Αν και οι περισσότεροι συγγραφείς πάνω στο ζήτημα του βανδαλισμού βλέπουν στο φαινόμενο μια ουσιαστικά κακόβουλη συμπεριφορά, δεν δύνανται να καταλήξουν σε έναν και μοναδικό ορισμό. Η έννοια βανδαλισμός δεν αναφέρεται σε μια ομοιογενή συμπεριφορά. Πρόκειται για ένα συνονθύλευμα εννοιών. Αρκετοί συγγραφείς προτείνουν μια ταξινόμηση των διαφόρων τύπων βανδαλισμού, που αφορούν στα προβαλλόμενα κίνητρα των παραγόντων της ζημιάς. Ο Cohen (Cohen, 1973) για παράδειγμα διακρίνει τις κάτωθι συμπεριφορές:

1. **Tactical vandalism** (“στρατηγικός” βανδαλισμός): περιλαμβάνει, παραδείγματος χάριν μια δολιοφθορά στον χώρο εργασίας.
2. **Play vandalism** (ο βανδαλισμός ως παιχνίδι?): περιλαμβάνει, παραδείγματος χάριν θραύση υαλοπινάκων.
3. **Malicious vandalism** (κακόβουλος βανδαλισμός): πραγματοποιείται, παραδείγματος χάριν, λόγω πλήξης, οργής, αγανάκτησης, απογοήτευσης.

Μέσα όμως στον κακόβουλο βανδαλισμό μοιάζει αναγκαίος ο διαχωρισμός της συμπεριφοράς η οποία είχε σκοπό της τον βανδαλισμό (Zeisel, 1976). Άλλοι ορισμοί αναφέρονται στην ευχαρίστηση την οποία ενδέχεται να λαμβάνει κανείς από την καταστροφή του αντικειμένου (Alien, 1984) εισαγάγοντας συγχρόνως μια εξήγηση του φαινομένου. Προφανώς, οι ανωτέρω ορισμοί βασίζονται στην κρίση είτε της οπτικής γωνίας του οργανισμού-θύματος, είτε του προσώπου το οποίο υφίσταται τις συνέπειες της ζημιάς, είτε της σκοπιάς των βανδάλων και των κινήτρων τους.

Παρά τα θολά και μη εξαντλούμενα χαρακτηριστικά τους, μπορούμε να διακρίνουμε δύο θεωρητικές προσεγγίσεις επί του ζητουμένου. Η μία αφορά στους παράγοντες, ενώ η άλλη στους στόχους του βανδαλισμού. Η πρώτη προσανατολίζεται τόσο προς την ψυχολογία (κλινική ψυχολογία και ψυχοπαθολογία), όσο και την κοινωνιολογία (σε μια προσπάθεια έρευνας των κοινωνικών αιτιών του βανδαλισμού). Επιχειρεί να οριοθετήσει την προσωπικότητα των βανδάλων (οι οποίοι ενίοτε αναφέρονται ως/και θεωρούνται παραβάτες) ή παρέχει αναλύσεις με το κοινωνικό αυτό φαινόμενο. Η δεύτερη, η οποία βασίζεται κυρίως στη σφαίρα της ψυχολογίας σε συνάρτηση

με τον περιβάλλοντα χώρο, θέτει το ζήτημα της κατανόησης του γιατί κάποια αντικείμενα “ελκύνουν” την καταστροφή, ενώ άλλα όχι.

Πολλοί συγγραφείς συμφωνούν στο ότι ο βανδαλισμός αποκαλύπτει μια ιδιαίτερη σχέση με το αντικείμενο το οποίο έχει υποστεί βλάβη, χωρίς όμως να αντλούνται από εκεί περισσότερες πληροφορίες για όλες τις συνέπειές του. Θέτοντας το ζήτημα κατ’αυτόν τον τρόπο, οδηγούμαστε στην ανάλυση του τομέα της κοινωνικής ψυχολογίας, με δύο σημαντικές συνέπειες. Πρώτον, μας επιτρέπεται να εξετάσουμε τον βανδαλισμό όχι ως αποτέλεσμα μιας συμπεριφοράς, αλλά ως την ίδια τη συμπεριφορά κι ως εκ τούτου, να δοθεί σε αυτόν μια κοινωνική έννοια, στον βαθμό που αυτό συνεπάγεται μια σύνδεση (αλλιώς, μια αλληλεπίδραση[interaction] σύμφωνα με την καθιερωμένη ορολογία) μεταξύ του *θύτη* και του *θύματος*(αντικειμένου). Η ίδια έννοια, δεν μπορεί να δοθεί σε μια συμπεριφορά με στόχο την καταστροφή ή την προσπάθεια/επιθυμία προσέλκυσης της προσοχής, όπως είναι για παράδειγμα το να γράφει κανείς το όνομά του ή το όνομα ενός αγαπημένου του προσώπου σε ένα δημόσιο παγκάκι. Έτσι, το ίδιο το αντικείμενο, φερειπείν ένα δημόσιο τηλέφωνο, μπορεί να αποτελέσει επιφάνεια για γκράφιτι, αντικείμενο προς καταστροφή και λοιπά.

Δεύτερον, μας επιτρέπεται να εισαγάγουμε μια αναλογία μεταξύ επιθετικών και βανδαλιστικών συμπεριφορών. Ο βανδαλισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επίθεση προς το περιβάλλον. Ως εκ τούτου, έχουν γίνει προσπάθειες ώστε να καθορισθεί ο βανδαλισμός σε σχέση με τον ορισμό της επιθυμητότητας. Σύμφωνα με τον Moser (1987), η επιθετικότητα αποτελεί συμπεριφορά η οποία πληροί τις παρακάτω προϋποθέσεις, συγχρόνως: την ύπαρξη μιας προκατάληψης για το *θύμα*, την πρόθεση του επιτιθέμενου να προκαλέσει βλάβη, όπως επίσης και τη θεώρηση ότι η εν λόγω συμπεριφορά είναι αντίθετη προς τους κανόνες που ισχύουν για τη συγκεκριμένη κατάσταση, κατά την οποία η συμπεριφορά λαμβάνει χώρα. Κατ’ αυτή την έννοια, μπορεί κανείς να θεωρήσει τον βανδαλισμό ως μια επίθεση με στόχο όχι άτομα, αλλά αντικείμενα—ανεξαρτήτως συμβολικής αξίας—και το ότι καταστρέφονται επιτρέπει στον βάνδαλο να φθάσει σε μια κάποια εξουσία κι “επιβολή”, μέσω του αντικειμένου.

Ως εκ τούτου, εάν ο βανδαλισμός θεωρείται τόσο ως ένα κοινωνικό-ψυχολογικό φαινόμενο, όσο και ως φαινόμενο παρόμοιο με το πρότυπο της επιθετικής συμπεριφοράς, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε στην ανάλυση της επιθετικής συμπεριφοράς. Στην πραγματικότητα, τα προβλήματα που προκύπτουν από τον ορισμό του βανδαλισμού είναι κατά κάποιον τρόπο παρόμοια με εκείνα τα οποία τίθενται από τον ορισμό και τη μελέτη της επιθετικότητας.

Ορισμοί του βανδαλισμού

Όπως ισχύει για την επιθετικότητα, ο ορισμός του βανδαλισμού καθίσταται δύσκολος, λόγω του γεγονότος ότι η αξιολόγηση της συμπεριφοράς εξαρτάται από την οπτική γωνία από την οποία επιλέγει κανείς να δει τα πράγματα. Έτσι, οι τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις μπορούν να διακριθούν, αναλόγως του πού έγκειται η καταστροφή, αναλόγως του *θύτη*, ή του πλαισίου στο οποίο έγινε ο βανδαλισμός.

Ορισμοί βάσει καταστροφής

Ο βανδαλισμός μπορεί προσωρινά να ορισθεί ως η υποβάθμιση, ή η καταστροφή ενός αντικειμένου του περιβάλλοντός μας. Ο ορισμός αυτός αποτελεί μια καθαρά συμπεριφορική παράδοση, η οποία δεν λαμβάνει υπ'όψιν το κίνητρο του βανδάλου, θεωρώντας ότι αυτό δεν μπορεί να είναι γνωστό, αλλά να συνεπάγεται από τη συμπεριφορά του. Η απόφαση του κατά πόσον η εκάστοτε συμπεριφορά αποτελεί βανδαλισμό ή όχι, βασίζεται στο αποτέλεσμά της. Οι περισσότεροι ερευνητές τείνουν να περιορίσουν τους βανδαλισμούς στις περιπτώσεις καταστροφών οι οποίες δεν αποσκοπούν στο χρηματικό/υλικό κέρδος. Σύμφωνα με τον Van Vliet (1984) τα στατιστικά στοιχεία αναφορικά με τους βανδαλισμούς δεν μπορούν να είναι απολύτως εμπιστεύσιμα. Επίσης, ένας ορισμός ο οποίος βασίζεται μόνο στην οπτική γωνία του θύματος καθίσταται ανεπαρκής. Στην εν λόγω συμπεριφορά μπορεί να δοθεί ασφαλής έννοια μόνο εάν λάβουμε υπ'όψιν κι εξετάσουμε τόσο το θύμα, όσο και τον θύτη και τον σκοπό του, συνδυαστικά.

Ορισμοί βάσει πρόθεσης του θύτη

Στην προσπάθειά μας να ορίσουμε την πρόθεση του θύτη να καταστρέψει (αναφερόμενοι και πάλι στην ομοφωνία μεταξύ των ερευνητών σχετικά με ορισμένες καταστάσεις και την ερμηνεία τους), μας επιτρέπεται αφ'ενός η καθιέρωση της διάκρισης μεταξύ περιστασιακής και σκόπιμης καταστροφής και αφ'ετέρου η συμπερίληψη των άκαρπων προσπαθειών στον προσδιορισμό του βανδαλισμού. Προσδίδοντας μια πρόθεση στην παραβατική συμπεριφορά επιτρέπεται σε εμάς να την κατανοήσουμε, και παραπεμπόμαστε στη συνειδητή συμπεριφορά του θύτη. Έτσι, δηλαδή, ο βανδαλισμός θα αποτελούσε μια σκόπιμη πράξη, η οποία αποσκοπεί στην πρόκληση ζημιάς ή καταστροφής ενός αντικειμένου, το οποίο αποτελεί ιδιοκτησία κάποιου άλλου προσώπου. Η ομοφωνία μεταξύ των ειδημόνων κρίνεται αναγκαία σε αυτό το σημείο, ωστόσο σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τους συμπεριφορικούς ορισμούς, εδώ ο ορισμός δεν λαμβάνεται/εξαρτάται από την προκληθείσα ζημιά, αλλά από τις κακόβουλες προθέσεις του θύτη. Βεβαίως, ένας τέτοιος ορισμός παραβλέπει το κοινωνικό πλαίσιο συμπεριφοράς.

Ορισμοί βάσει του πλαισίου

Μια συμπεριφορά η οποία θεωρείται κατάλληλη από τη μεριά του θύτη, θεωρείται ακατάλληλη από τη μεριά του θύματος. Μόνο μέσα από την αναφορά στο κοινωνικό πλαίσιο και τους ισχύοντες κανονισμούς μπορεί μια συμπεριφορά να αποσαφηνισθεί με ακρίβεια. Σχετικά με την επιθετική συμπεριφορά (Da Gloria & Duda 1979) η αναφορά στις κοινωνικές νόρμες είναι πολύ σημαντική. Μελέτες πάνω στις αποφάσεις που έχουν ληφθεί για πράξεις βανδαλισμών, έχουν δείξει ότι μια πράξη χαρακτηρίζεται ως βανδαλισμός μόνο μέσα από την κρίση του παρατηρητή, ή της κοινωνίας και θα χαρακτήριζαν την εν λόγω συμπεριφορά ως παραβίαση του κανόνα (Moser 1984. Bidaud & Coslin 1984). Η κοινωνία έχει διάφορες βαθμίδες ανοχής απέναντι στις καταστροφές από βανδαλισμό και ενώ κάποιες λεηλασίες θεωρούνται λιγότερο σημαντικές, άλλες θεωρούνται εξαιρετικά σοβαρές. Μόνον όταν αναφερόμαστε σε έναν ισχύοντα κανονισμό μπορεί η σοβαρότητα της πράξης να κριθεί ασφαλώς κι ως εκ τούτου να καταδικαστεί, ή όχι. Ληηλασία μπορεί να υποστεί ένα πλήθος στόχων. Το πόσο ανεκτική είναι η κοινωνία απέναντι σε αυτές τις λεηλασίες, και πιο συγκεκριμένα, το πώς αξιολογεί τη σοβαρότητά τους, μπορεί να εξηγήσει τη σπανιότητα ή τη συχνότητα ορισμένων συμπεριφορών.

Πολλές πράξεις βανδαλισμού έχουν γίνει ανοιχτά και σχετίζονται με τη δημόσια σφάιρα. Οι κανόνες οι οποίοι διέπουν τη δημόσια περιουσία ποικίλλουν, αναλόγως της αξιολόγησης της προκατάληψης, ή της φύσης του αντικειμένου που έχει υποστεί βανδαλισμό, αλλά και τον θύτη. Φερπεϊν, μια περίπτωση γκράφιτι πάνω σε ένα παγκάκι ή σε θρανίο σχολείου δεν θεωρείται μια

ιδιαίτερος σοβαρή ζημιά, εν μέρει επειδή οι θύτες είναι συνήθως παιδιά. Από την άλλη, η ζημιά που προκαλείται μπορεί να μεταβάλλει τη λειτουργία ενός αντικειμένου ή μπορεί και να μην έχει μεγάλη ή καθόλου συνέπεια στη χρήση του (π.χ. Μια πινακίδα την οποία έχουν πυροβολήσει). Μια συμπεριφορά χαρακτηρίζεται ως βανδαλισμός μέσα από μια διαδικασία κρίσης και συνδυασμού κάποιων ανεξάρτητων στοιχείων, όπως η πρόθεση του δράστη να προκαλέσει επιζήμιες συνέπειες. Δηλαδή, να καταστρέψει ένα αντικείμενο. Γενικά, για να χαρακτηριστεί μια πράξη ως βανδαλισμός θα πρέπει η συμπεριφορά του θύτη να παραβιάζει κάποιον κανόνα.

Το 1964, ο Feshbach προτείνει μια ταξινόμηση της επιθετικής συμπεριφοράς, η οποία επιτρέπει την ανάλυση/σκιαγράφηση της καταστροφικής συμπεριφοράς αναλόγως της διάστασης του κινήτρου για καταστροφή. Η υπό εξέταση διάκριση γίνεται μεταξύ τριών τύπων καταστροφικής συμπεριφοράς:

- i. hostile behavior (εχθρική συμπεριφορά), σκοπός της οποίας είναι η φθορά ή/και καταστροφή του αντικειμένου.
- ii. Instrumental behavior (η συμπεριφορά εκείνη, η οποία πραγματοποιείται προκειμένου να ικανοποιήσει ένα κίνητρο). Αποτελείται από τη ζημιά ή την καταστροφή που προκαλείται σε ένα αντικείμενο. Η ζημιά ή η καταστροφή αποτελεί το μέσον για την επίτευξη άλλων στόχων (π.χ. ιδιοποίηση της περιουσίας κάποιου τρίτου ή δολιοφθορά).
- iii. Expressive aggression (εκφραστική επιθετικότητα), μια συμπεριφορά η οποία υποκινείται από την επιθυμία να εκφραστεί κανείς μέσα από την υποβάθμιση ενός αντικειμένου. Σε αυτή την περίπτωση, στόχος είναι η ίδια η έκφραση του ατόμου και όχι η καταστροφή του αντικειμένου. Κι ενώ οι στόχοι των δύο πρώτων συμπεριφορών που αναφέρθηκαν είναι περισσότερο σαφείς και ξεκάθαροι, ο στόχος της “εκφραστικής επιθετικότητας” αντανακλά ένα ιδιαίτερο κίνητρο του δράστη, το οποίο χαρακτηρίζεται από την επιθυμία να εκφράσει τον εαυτό του/της, μέσω μιας πράξης λεηλασίας.

Ο Feshbach (1964) άλλωστε, κάνει διάκριση μεταξύ της ατομικής υποκινούμενης επιθετικότητας και της επιθετικότητας από κοινωνικά κίνητρα. Έτσι, μια εχθρική (instrumental) συμπεριφορά μπορεί να οδηγεί σε προσωπικούς ή κοινωνικούς στόχους. Ο βανδαλισμός μπορεί να είναι κοινωνικά υποκινούμενος, εάν κατευθύνεται σε στόχους αποδεκτούς από τα πρότυπα της εκάστοτε κουλτούρας.

Ορίζοντας τον βανδαλισμό

Θα πρέπει να περιλαμβάνει τις απόψεις που αφορούν στην προκληθείσα καταστροφή, εκείνες του θύτη, αλλά και του παρατηρητή. Παρά την πλειάδα συμπεριφορών, τα κίνητρα που τις προκαλούν, η ποικιλία των στόχων, καθώς επίσης και οι συνέπειες των καταστροφών που προκαλούνται, θα μπορούσε να προταθεί ένας ορισμός, όπως ο παρακάτω (περιοριστικός):

Ο βανδαλισμός αποτελεί εκούσια υποβάθμιση του περιβάλλοντος χώρου, που δεν έχει ως κίνητρο το κέρδος, και της οποίας (υποβάθμισης) τα αποτελέσματα θεωρούνται ως βλάβη από τον θύτη, όπως επίσης και από το θύμα, σε αντιστοιχία με τους κανόνες οι οποίοι διέπουν την κατάσταση.

Εάν συγκρατήσουμε τον ανωτέρω ορισμό οδηγούμαστε προς ένα μοτίβο παραγόντων που επιτρέπουν την αξιολόγηση της εκάστοτε συμπεριφοράς, αλλά και διευκρίνηση των συνθηκών από τις οποίες η ζημιά μπορεί να είναι αποτέλεσμα βανδαλισμού. Στην πραγματικότητα, εάν το πλαίσιο της καταστροφής δεν ληφθεί υπ'όψιν θα πρέπει να τεθούν ερωτήματα όπως τα ακόλουθα:

Η ζημιά προκλήθηκε σκοπίμως; Εάν όχι, μήπως η ζημιά αντανακλά την ανεπαρκή χρήση/προστασία/αμέλεια προς το αντικείμενο; Αν ναι, πόσο θεμιτός είναι ο χαρακτηρισμός βανδαλισμός σε αυτή την περίπτωση;

Ο αποκλεισμός της (*instrumental* καταστροφής από το πεδίο των βανδαλισμών θεωρείται ευρέως δικαιολογημένος από την έρευνα, στην κλινική ψυχολογία. Άλλωστε, είναι γεγονός ότι οι βάνδαλοι συχνά δεν είναι ούτε εγκληματίες, ούτε και παθολογικές προσωπικότητες. Μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί δείχνουν ότι συχνά βρισκόμαστε αντιμέτωποι με άτομα “φυσιολογικά”, νεαρής ηλικίας, τα οποία παραδέχονται ότι έχουν διαπράξει βανδαλισμό. (Gladstone 1978).

Εάν η διάκριση μεταξύ *instrumental* και *hostile* συμπεριφοράς έγκειται στη θέσπιση του σκοπού της υποβάθμισης, η διάκριση ανάμεσα στον εχθρικό και τον εκφραστικό χαρακτήρα της συμπεριφοράς θα πρέπει να βασίζεται στα ίδια κριτήρια. Συνεπώς, οποιαδήποτε συμπεριφορά το κίνητρο της οποίας δεν είναι ούτε η βλάβη/καταστροφή του αντικειμένου(εχθρική), ούτε το κέρδος(*instrumental*), είναι εκφραστική (*expressive*) (Mosser and others 1984). Με βάση τα ανωτέρω, ένα γκράφιτι σε τοίχους στον δρόμο έγκειται κυρίως στην εκφραστική συμπεριφορά.

Σαν παράδειγμα για αυτή τη συμπεριφορά μπορούμε να αναφέρουμε την περίπτωση ενός νεαρού άνδρα από την Ελβετία, ο οποίος είχε συλληφθεί και καταδικαστεί για υποβάθμιση δημόσιων κτιρίων. Κάλυψε κατά τη διάρκεια της πράξης του διάφορα τείχη της Ζυρίχης, με περίεργες ανθρωπόμορφες φιγούρες. Οι εν λόγω φιγούρες έγιναν στη συνέχεια αντιληπτές από κριτικούς τέχνης και σήμερα ο Naegeli χαίρει μεγάλου κύρους στην κοινότητα της τεχνών. Δεν δύναται να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι τα κίνητρα του Naegeli δεν ήταν να καταστρέψει τα κτίρια και τους τοίχους τους, αν και για το θύμα (στην προκειμένη περίπτωση οι αρχές της πόλης της Ζυρίχης) η πράξη του γίνεται αντιληπτή αποκλειστικά και μόνον ως εκούσια πράξη υποβάθμισης και ως εκ τούτου, ως πράξη εχθρικού βανδαλισμού.

Ο Christensen (1984), αναφέρει το ίδιο πρόβλημα και τονίζει ότι συχνά μια πράξη, παραδείγματος χάριν σε πάρκα και χώρους αναψυχής, η οποία μπορεί να θεωρηθεί παράνομη από τους διαχειριστές και τα όργανα της τάξης, από αυτόν που την πράττει μοιάζει εντελώς αποδεκτή κι εξηγεί αυτή τη διαφορά, από την άγνοια του θύτη, προς τους κανόνες που διέπουν την κατάσταση.

4. Τέχνη και Βανδαλισμός

Το 2007, στη Fontana di Trevi, ένα από τα πλέον φημισμένα έργα τέχνης της Ρώμης, του 18ου αιώνα, χύθηκε “αίμα”, όπου το αίμα ήταν απλώς βαμμένο κόκκινο νερό. Στις 19/10/2007 λοιπόν, ένας άνδρας με καπέλο του baseball άδειασε ένα μπουκάλι κόκκινης χρωστικής ουσίας μέσα στο συντριβάνι και στη συνέχεια τράπηκε σε φυγή, αφήνοντας πίσω του σοκαρισμένους θεατές οι οποίοι θρηνούσαν, ενώ άλλοι είχαν μείνει έκθαμβοι. Ο Robert D'Agostino, γνωστός Ιταλός blogger ονόμασε το συμβάν “η Ανάσταση της Trevi”. (Povoledo, 2007)

Το κόκκινο νερό εξαφανίστηκε μέσα σε μια ημέρα, μην αφήνοντας ίχνος της πράξης η οποία διεπράχθη. Άφησε όμως το κοινό σε δημόσια συζήτηση: ήταν το εν λόγω συμβάν μια πράξη βανδαλισμού ή μια καλλιτεχνική ιδιοφυΐα; Ή μήπως η πράξη εντοπίζεται κάπου στο ενδιάμεσο; Η καταστροφή της τέχνης μπορεί να λάβει μια ποικιλία μορφών είτε πρόκειται για αλλοίωση ενός έργου τέχνης αφήνοντάς του μόνιμη βλάβη, είτε προκαλώντας προσωρινή μετάλλαξη σε αυτό (όπως το περιστατικό με τη Fontana di Trevi), ή τέλος με τη χρήση του βανδαλισμού ως μιας ατομικής performance (επιτέλεσης).

Αν και η τέχνη είναι ανοιχτή σε ερμηνείες, όταν οι βάνδαλοι αυτής αλλοιώνουν έργα τέχνης, αυτό δεν αποτελεί καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, αλλά απλώς την καταστροφή της ιδιοφυΐας κάποιου άλλου. Η εικονομαχία, δηλαδή η πράξη παρεμβολής και καταστροφής ή απόπειρας καταστροφής ενός έργου τέχνης αποτελεί έγκλημα, όμως υπάρχει κι εκείνη η μερίδα ανθρώπων, σύμφωνα με την οποία αυτό

που για άλλους θεωρείται βανδαλισμός, για κάποιους άλλους θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια μορφή σύγχρονης τέχνης. (Bob Duggan,)

Κάποιοι κριτικοί τέχνης αντιλαμβάνονται τον βανδαλισμό ενός έργου ως την ερμηνεία ή τη διαφωνία ενός άλλου καλλιτέχνη. Όταν κανείς συζητάει για το αμφιλεγόμενο ζήτημα της εικονομαχίας, ίσως πρώτα θα πρέπει να εξετάσει και το σκεπτικό πίσω από πολλές πράξεις του βανδαλισμού έργων τέχνης. Να σημειωθεί, ότι μελετώντας κι ανιχνεύοντας ανάλογα περιστατικά διαπιστώνει κανείς ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό τους οι πράξεις βανδαλισμού έργων τέχνης έγιναν μπροστά σε ευρύ κοινό.

Με βάση διάφορα περιστατικά, αλλά και την προσέγγιση του προηγούμενου κεφαλαίου, συμπεραίνουμε ότι ο βάνδαλος θέλει να κάνει μια δήλωση. Θέλει η “τέχνη” του να γίνει αντιληπτή και να λάβει δημοσιότητα. Ο παράγοντας αυτός φέρνει στο προσκήνιο δύο σημαντικές έννοιες: την ιδέα του βανδαλισμού ως μια μορφή διαμαρτυρίας και τη χρήση του έργου κάποιου άλλου ως μέσον προβολής των κινήτρων του βανδάλου. Φερριπείν, ο βάνδαλος της Fontana di Trevi υλοποίησε την πράξη του μεσημέρι, με πολύ κόσμο γύρω από το σημείο να παρατηρεί και άφησε πίσω του όχι μόνο ένα άδειο μπουκάλι κόκκινης μπογιάς, αλλά κι ένα κουτί με φυλλάδια σχετικά με το κίνημα του Φουτουρισμού. Στα φυλλάδια ο βάνδαλος εξηγούσε την πράξη του, ως μια μορφή διαμαρτυρίας για το φεστιβάλ κινηματογράφου της Ρώμης, το οποίο επρόκειτο να ξεκινήσει μια εβδομάδα μετά το συμβάν. Ο βάνδαλος δεν απέσπασε την προσοχή μόνον όσων βρέθηκαν στο σημείο την ώρα του συμβάντος, αλλά και την προσοχή ολόκληρου του κόσμου, σε διάφορα σημεία της Γης. Χωρίς ουσιαστικά να έχει προκαλέσει κάποια ζημιά στη Fontana, το κοινό έλαβε γνώση μιας πιθανής σκοτεινής πλευράς του φεστιβάλ κινηματογράφου της Ρώμης, το οποίο έως εκείνη τη στιγμή αγνοούσε και την οποία ήθελε να γνωστοποιήσει ο βάνδαλος.

Κάποιοι ωστόσο θα μπορούσαν να υποστηρίξουν ότι η συγκεκριμένη πράξη μπορεί απλώς να ερμηνευθεί ως μια performance, η οποία ακολουθεί τα σύγχρονα πρότυπα τέχνης. Παρά το γεγονός ότι πολλοί βλέπουν την καταστροφή της τέχνης ως απλώς ένα έγκλημα, ο βανδαλισμός έργων τέχνης ενίοτε είναι δυνατό να τονίσει τις μορφές κοινωνικής διαμαρτυρίας, της πολιτικής διαμαρτυρίας, ή ακόμη και να αποτελέσει μια μορφή τέχνης από μόνος του.

Η “ιδιωτική” καταστροφή της τέχνης είναι πιο σπάνια. Στις περισσότερες περιπτώσεις βανδαλισμού έργων τέχνης, ο βάνδαλος επιθυμεί να ελκύσει το μάτι και να σοκάρει το κοινό. Ένα παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση όπου μια ομάδα βανδάλων εισήλθε σε μια γκαλερί στη Σουηδία, με τα μέλη της οπλισμένα με λαστούς, τσεκούρια κι ένα ραδιόφωνο το οποίο έπαιζε στη διαπασών death metal, με σκοπό να καταστρέψουν αρκετές φωτογραφίες σεξουαλικού περιεχομένου του Andrea Serrano οι οποίες εκτίθεντο (www.mytimes.com/2007/10/09/arts/design/09serr.html και <https://www.theguardian.com/world/2011/apr/18/andres-serrano-piss-christ-destroyed-christian-protesters>). Οι βάνδαλοι όμως δεν σταμάτησαν εκεί. Μετά τη φυγή τους από τη γκαλερί ανέβασαν βίντεο της πράξης τους στο YouTube. Η πράξη βανδαλισμού των έργων δεν ήταν αρκετή. Σε αυτή την περίπτωση, οι βάνδαλοι επιθυμούσαν αναγνώριση της πράξης τους.

Η καταστροφή διάσημων αριστουργημάτων επηρεάζει τα συναισθήματα, τις αντιλήψεις και τις ευαισθησίες των θεατών, προσκαλώντας τους κατ'επέκτασιν να νιώσουν συμπάθεια ή αντιπάθεια για το εκάστοτε έργο. Σύμφωνα με τον Tobin Siebers, ο βάνδαλος συνήθως επιτίθεται στην ανθρώπινη μορφή, όπου αυτή συναντάται στα έργα τέχνης. Γενικά, είναι το πρόσωπο, τα μάτια, το στήθος και τα γεννητικά όργανα που καταστρέφονται. Αναφέρει επίσης ότι υπάρχει προσωποποίηση της τέχνης, καθώς κατά κάποιον τρόπο αποκτά ιδιότητες τις οποίες –ως άψυχο αντικείμενο– δεν έχει. Όταν οι πίνακες πιτσιλιστούν με οξύ ή μπογιά, δεν λεκιάζονται απλώς, αλλά “αιμορραγούν”. Όταν οι καμβάδες τρυπιούνται ή σκίζονται με μαχαίρι αποκτούν “πληγές”. Αγάλματα που κάποιο χέρι σπάει, υφίστανται “κακοποίηση”, σαν το δέρμα τους να έχει τραύματα και συν το χρόνω μπορεί να γιατρευθούν (Tobin, 2002).

Ο Siebers χρησιμοποιεί το παράδειγμα της Αφροδίτης της Μήλου για να τονίσει ότι οι κανόνες

βάσει των οποίων βλέπουμε την τέχνη και οι κανόνες με τους οποίους βλέπουμε τον κόσμο είναι παντελώς διαφορετικοί. Κοιτάζοντας κανείς την Αφροδίτη της Μήλου αντιλαμβάνεται ότι έχει περιέλθει σε εμάς χωρίς χέρια, ότι έτσι ανακαλύφθηκε. Παρά την παραμόρφωση αυτή, αυτό το αντικείμενο τέχνης εξακολουθεί να αποτελεί το ιδανικό της γυναικείας ομορφιάς στη Δυτική τέχνη. Όταν κάποιος βλέπει την Αφροδίτη της Μήλου δεν τρομάζει εξαιτίας των ελλειπόντων άκρων της, όμως εάν κάποιος έβλεπε μια γυναίκα χωρίς χέρια στον δρόμο δίπλα του να περπατά, πολύ πιθανόν το βλέμμα του να μην χαρακτηριζόταν από δέος, αλλά από τρόμο ή έκπληξη. Το παράδειγμα του Siebers δείχνει με σαφή τρόπο πως η παραστατική εικόνα που είναι ορατή μέσα στο έργο τέχνης δεν μεταφράζεται απολύτως στον πραγματικό κόσμο. Όταν ένα έργο τέχνης προβάλλει ένα αντικείμενο ως ελλατωματικό ή ατελές, η εικόνα μοιάζει πιο ρεαλιστική για τον θεατή. Ωστόσο, εάν ένα έργο πέσει θύμα βανδαλισμού, ως θεατές αντιλαμβανόμαστε μια τέλεια εικόνα να εξαφανίζεται μπροστά από τα μάτια μας.

Επιπλέον, ένα έργο τέχνης το οποίο έχει υποστεί βανδαλισμό δεν μπορεί ποτέ να αποκατασταθεί πλήρως. Οι ειδήμονες στην αποκατάσταση έργων τέχνης τείνουν στο να μην “διορθώνουν” ποτέ ένα έργο προσπαθώντας να το επαναφέρουν στην αρχική του κατάσταση. Αφήνουν ίχνη προσθέσεων στο σώμα του έργου, καθώς αφήνοντας ατέλειες σε αυτό, το έργο μαρτυρά τι έχει υποστεί κι επιτρέπει στον θεατή να έχει πίστη στην αυθεντικότητα του αντικειμένου. Άλλωστε, όλα τα λεργα φθείρονται μέσα στο πέρασμα του χρόνου—λόγω γήρανσης, ανεξέλεγκτων περιβαλλοντικών παραγόντων, αρχαιολογικών ανασκαφικών εργασιών—όλες οι εργασίες μαρτυρούν την ηλικία των αντικειμένων τέχνης κι αν αυτά αποκατασταθούν με στόχο μια φαινομενικά άριστη κατάσταση, εκεί θα απουσιάζει η ιστορία της τέχνης, η ιστορία που απέκτησε το εκάστοτε έργο κατά τη διάρκεια της πορείας του.

Βάσει των ανωτέρω δεν θα ήταν δύσκολο να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα ότι ο βανδαλισμός έργων τέχνης χρησιμοποιείται από κάποιους προς ίδιον όφελος. Τα έργα τέχνης τα οποία έχουν υποστεί βανδαλισμό διαθέτουν ένα χαρακτηριστικό το οποίο δεν αποκτάται τόσο εύκολα μέσω άλλων προσπαθειών: το χρήμα. Πάρα πολλά είναι τα έργα τέχνης εκείνα τα οποία είναι μοναδικά και σπάνια, συνεπώς κοστολογούνται ακριβά. Ο Leo Steinberg ισχυρίστηκε άλλωστε, ότι η τέχνη δεν είναι αυτό που νομίζαμε ότι είναι: με την ευρύτερη έννοια, είναι “τρέλα λεφτά”. (Steinberg, 1968)

Κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο βανδαλισμός των έργων τέχνης δημιουργεί τέτοιον σάλο στα ΜΜΕ και το κοινό. Η τέχνη είναι ακριβή: να την αγοράσεις, να τη δημιουργήσεις, να τη συντηρήσεις κι εν γένει να τη φροντίσεις. Έτσι, ο συνδυασμός των παραγόντων χρήμα, μοναδικότητα και “ιερότητα” ενός έργου τέχνης αναμφισβήτως θα έκανε πρωτοσέλιδα σε περίπτωση βανδαλισμού. Πολιτική και χρήμα επιπροσθέτως, πηγαίνουν χέρι-χέρι και ως εκ τούτου η καταστροφή ακριβών και σημαντικών έργων τέχνης μπορεί συχνά να χρησιμοποιηθεί ως διαμαρτυρία τόσο πολιτικών, όσο και οικονομικών, και λοιπών, ανησυχιών. Το 1914, η Mary Richardson επιτέθηκε στο έργο του Velasquez “The Rokeby Venus”. Η πράξη της αποτελούσε αντίποινα για τη σύλληψη της επικεφαλής του Βρετανικού κινήματος των σουφραζετών, Emmeline Pankhurst (1. www.artinsociety.com/from-the-rokeby-venus-to-fascism-pt-1-why-did-suffragettes-attack-artworks 2. www.albertis-window.com/2013/06/the-slashing-of-velasquezs-the-rokeby-venus/). Η επίθεση της Richardson σε ένα έργο τέχνης δεν ήταν η πρώτη μορφή διαμαρτυρίας της υπέρ του κινήματος των σουφραζετών. Λόγω όμως της σημασίας και της φήμης του έργου απέσπασε μεγάλη προσοχή για την αφοσίωσή της στα πολιτικά ιδεώδη της.

Τον Μάιο του 1985, ένας άνδρας ονόματι Eugene D. Burt βανδάλισε οκτώ από τους εβδομήντα πέντε πίνακες ζωγραφικής σε μια έκθεση στην Ουάσιγκτον κι έπειτα, έγραψε επάνω τους θρησκευτικά συνθήματα με κόκκινη μπογιά. Μεταξύ άλλων, υπάρχουν συνθήματα όπως “Ο Ιωάννης Παύλος είναι καλός”, “Αντίχρηστος Ronald Reagan 666” (Goss, 2007). Η επίθεση του Burt έγινε λόγω των απόψεών του. Αμέσως μετά το συμβάν παραδόθηκε μόνος του στην αστυνομία αναφέροντας ως αφορμή και δικαιολογία του συμβάντος της επίθεσής του την καταγγελία του ενάντια στον Αντίχρηστο. Παρά το γεγονός ότι οι προθέσεις του δεν είναι εύκολο

να κατανοηθούν, από τις πράξεις του το κοινό εισήχθη κατά κάποιον τρόπο στις απόψεις του-το πώς ο δράστης νιώθει για κάποιους πολιτικούς, αλλά και το πώς αυτοί σχετίζονται με τα θρησκευτικά του πιστεύω. Τα ανωτέρω παραδείγματα απεικονίζουν τον βανδαλισμό από τη σκοπιά της διαμαρτυρίας, είτε αυτή αφορά σε πολιτικές απόψεις, θρησκευτικές πεποιθήσεις ή στην περίπτωση της Trevi, διαμαρτυρία για την τέχνη και το σε τι αυτή αφορά.

Το να διαμαρτύρεται κανείς για τους περιορισμούς που τίθενται στην τέχνη, αλλά και για την εμπορευματοποίηση πολλών έργων τέχνης έχει γίνει βασικό ζήτημα το οποίο εντοπίζεται πίσω από πολλές καταστροφικές πράξεις έργων τέχνης. Παρά το γεγονός ότι τα μουσεία και οι γκαλερί είναι ανοιχτά στο κοινό ώστε αυτό να δει, αυτά τα ιδρύματα στην παραδοσιακή τους μορφή πάντοτε φέρουν τον τόνο του *μη αγγίγματος* τον οποίο όλοι οι επισκέπτες πρέπει να τηρούν. Συχνά, τα πιο διάσημα έργα τέχνης βρίσκονται προστατευμένα πίσω από γυάλινες προθήκες, επιτρέποντας στο κοινό να τα πλησιάσει μέχρι ενός συγκεκριμένου σημείου. Για κάποιους, αυτή η “απομόνωση” ορισμένων έργων προσδίδει σε αυτά ένα προσωποποιημένο χαρακτηριστικό υψηλής σημασίας, σαν το έργο να αποτελεί άτομο της κοινωνικής ελίτ, το οποίο δεν πρέπει να “διαταραχθεί” από τους επισκέπτες που έρχονται να το δουν.

Η Mona Lisa η οποία βρίσκεται στο Λούβρο, κάθε χρόνο φαίνεται σαν να “απομακρύνεται” από το κοινό ολοένα και περισσότερο, πίσω από την προθήκη της. Το ποσό των χρημάτων που δαπανώνται προκειμένου να εκτίθεται ένα έργο τέχνης, όπως επίσης να φυλάσσεται από φρουρούς και κάμερες και άλλα συστήματα ασφαλείας, είναι τεράστια. Ωστόσο, χρόνο με τον χρόνο ολοένα και περισσότερα δαπανώνται προκειμένου να κρατήσουν ασφαλή τα διάσημα έργα τέχνης. Πολλές φορές, η καταστροφή έργων τέχνης σχετίζεται με τα όρια που επιβάλλονται στο κοινό, όταν αυτό επισκέπτεται τα μουσεία. Το κοινό δαπανά χρήματα προκειμένου να αποκτήσει πρόσβαση στη συλλογή του μουσείου, ωστόσο ενίοτε μετά βίας μπορεί να δει τα έργα.

Σε μια περιγραφή του σχετικά με τον τρόπο έκθεσης της Guernica, όταν μεταφέρθηκε στη Μαδρίτη, ο Kimmelman αναφέρει ότι το αριστούργημα του Picasso εκτίθετο πίσω από αλεξίσφαιρο γυαλί και φρουρείτο από στρατιώτες, γεγονός που καθιστούσε δύσκολο να δει ο επισκέπτης το έργο. Συχνά, οι βάνδαλοι των έργων τέχνης επιδιώκουν να προβούν σε μια δήλωση, όχι μόνο σχετικά με το έργο τέχνης, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στο κοινό, σαν το δεύτερο να μην είναι άξιο να βρίσκεται κοντά στο έργο κι ως εκ τούτου να περιορισθεί η παρουσία του. (Kimmelman, 2007)

Ενώ μερικοί κριτικοί τέχνης επικεντρώνονται στα πολιτικά κίνητρα τα οποία υποκινούν τους βανδαλισμούς τέχνης, άλλοι αναφέρουν μια ποικιλία ψυχικών διαταραχών ως κίνητρο για τους βανδαλισμούς έργων τέχνης. Είναι κοινώς αποδεκτό ότι η τέχνη είναι προς θέαση, όχι προς άγγιγμα κι ότι το έργο άλλων πρέπει να το σεβόμαστε, είτε απευθύνεται στον θεατή, είτε όχι. Κάποιος ο οποίος διασχίζει αυτό το κοινωνικά κατασκευασμένο όριο θα μπορούσε, κατά συνέπεια, να θεωρηθεί ως μη φυσιολογικός. Κι ενώ η τέχνη υποτίθεται ότι προ(σ)καλεί τη σκέψη και τα συναισθήματα του κάθε ατόμου ξεχωριστά, ο βανδαλος προκαλείται με τόσο έντονο τρόπο τον οποίο δεν δύναται να καταστείλλει και συνεπώς να μην μπορεί παρά μόνο να καταστρέψει ό,τι βρεθεί στον δρόμο του.

Στο έργο “Broken beauty: Disability and Art Vandalism”, ο Siebers χρησιμοποιεί τρία παραδείγματα προκειμένου να εισαγάγει την ιδέα της ψυχοπαθολογικής λογικής, η οποία διέπει τον βανδαλισμό. Παραδείγματα τέτοιας συμπεριφοράς είναι ο Hans-Joachim Bohlmann, ο οποίος μετά τον θάνατο της γυναίκας του επιτέθηκε σε 23 έργα ζωγραφικής, ισχυριζόμενος ότι αντλούσε ευχαρίστηση μέσα από την καταστροφή ενός αντικειμένου το οποίο οι άλλοι θαυμάζουν. Ο Robert Cambridge πυροβόλησε το έργο του Leonardo “The Virgin and Child with St. Anne and John the Baptist”, ως ένδειξη διαμαρτυρίας απέναντι στην κοινωνία, ενώ ο Dennis Heiner “πέταξε” πινελιές λευκής μπογιάς σε ολόκληρο το πρόσωπο και το σώμα του έργου του Chris Ofili “Holy Virgin Mary”, σε μια προσπάθεια να “εξαγνίσει” τη ζωγραφική για τη δημιουργία της οποίας είχαν χρησιμοποιηθεί πορνογραφικά—για τον βάνδαλο—στοιχεία. Τα τρία ανωτέρω παραδείγματα

δείχνουν πως ο βάνδαλος σε κάθε περίπτωση κατέστρεψε το έργο κάποιου άλλου, ούτως ώστε να προωθήσει το δικό του “όραμα” στον κόσμο. Επίσης, παρουσιάζεται σε αυτά και μια σύνδεση μεταξύ της αναπηρίας στην τέχνη, αλλά και της ψυχικής αστάθειας του βανδάλου (Siebers).

Είτε στην περίπτωση του Bohlamann, ο οποίος λόγω της απώλειας ενός προσώπου που αγαπούσε όσο τίποτε άλλο στη ζωή είναι ανίκανος να συμβαδίσει με τον κόσμο γύρω του και να θαυμάσει ένα έργο όπως όλοι, είτε ακόμη στην περίπτωση του Heirener που εξέλαβε το έργο ως μια επίθεση υπέρ των θρησκευτικών και ηθικών του αξιών, ο ψυχοπαθής βάνδαλος δεν είναι σε θέση να διακρίνει μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας. Ο παραληρηματικός βάνδαλος δεν αδυνατεί απλώς να διακρίνει τα όρια τέχνης και πραγματικότητας, αλλά αδυνατεί και να διαφοροποιήσει μεταξύ του έργου κάποιου άλλου και του δικού του. Η έννοια αυτή οδηγεί ίσως στο πιο αμφιλεγόμενο ζήτημα πίσω από τον βανδαλισμό της τέχνης. Ο βανδαλισμός μιας εικόνας αλλάζει τη “λειτουργία” του έργου για την οποία αυτό δημιουργήθηκε σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και κατά συνέπεια διαμορφώνει μια νέα εικόνα του έργου. Η ιδέα αυτή δείχνει πως η πράξη του βανδαλισμού δεν δημιουργεί μόνον ένα νέο φαίνεσθαι, αλλά επίσης, το πώς ο βανδαλισμός διαφοροποιεί το αντικείμενο αναφοράς του έργου (Siebers).

Το τι εκπροσωπούσε κάποτε το έργο δεν είναι πλέον ορατό, καθώς η πράξη του βανδαλισμού επιβάλλεται πάνω στην εικόνα του αντικειμένου και μεταβάλλει τη σημασία του. Κατά συνέπεια η εικόνα, μετά τη μεταβολή αυτή, αντιστοιχεί περισσότερο στο τι ο βάνδαλος ήθελε να επικοινωνήσει, παρά ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Παρά την ικανότητα του βανδάλου να προκαλέσει τα συναισθήματα και τις αντιλήψεις εκείνων που βλέπουν την τέχνη με μια νέα μορφή, η πράξη του δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέχνη. Κι αυτό διότι πρόθεσή του δεν είναι να δημιουργήσει ένα δικό του έργο, αλλά το να πάρει το έργο κάποιου άλλου και να το χειραγωγήσει, ώστε να επωφεληθούν οι δικές του ανάγκες.

Ασχέτως του εάν οι ενέργειες του βανδάλου έχουν ως σκοπό τους μια διαμαρτυρία, ή μη, ο βάνδαλος χρησιμοποιεί τη φήμη κάποιου άλλου προκειμένου να κερδίσει ευκολα την προσοχή, καθώς ο ίδιος δεν είναι ικανός να δημιουργήσει τέχνη ή άλλη μορφή διαμαρτυρίας ή έκφρασης και να αποσπάσει το ίδιο ενδιαφέρον, όπως αυτό θα συμβεί στην περίπτωση ενός γνωστού έργου κάποιου τρίτου.

Υπάρχει μια διάκριση μεταξύ της σύγχρονης τέχνης και της φιλοδοξίας του να δημιουργήσει κανείς τέχνη μέσα από τον βανδαλισμό του έργου κάποιου άλλου. Η σύγχρονη τέχνη μοιάζει να υφίσταται μέσα σε μια ζώνη ελευθερίας, κατά τον Stallabrass. Συχνά, η σύγχρονη εικαστική παραγωγή ωθεί τα όρια του τι έχει προηγηθεί, ώστε να αναπαραστήσει αυτό που συμβαίνει στην παρούσα χρονική στιγμή. Το έργο “Erased de Kooning Drawing”, του Robert Rauschenberg αποτελεί ένα παράδειγμα σύγχρονης τέχνης, το οποίο απεικονίζει τη σύγχυση η οποία μπορεί να προκύψει κατά τη δημιουργία κάτι νέου, από τον βανδαλισμό ενός πρωτότυπου έργου τέχνης. Ο Rauschenberg απέκτησε ένα σχέδιο από γραφίτη, του William de Kooning και το έσβησε ολόκληρο, προτού το εκθέσει, ως δικό του έργο. Αυτή η κίνηση θεωρήθηκε καινοτόμος ιδέα, από πολλούς κριτικούς τέχνης. Ωστόσο, ο Rauschenberg απλώς έσβησε το έργο κάποιου άλλου, κάτι το οποίο πολλοί θα μπορούσαν να αντιληφθούν ως το ίδιο, με το να πιτσιλίσεις με χρώμα τον πίνακα ενός ζωγράφου.

Το έργο του Rauschenberg ήταν από τα πρώτα έργα τα οποία ξεκίνησαν να αμφισβητούν τη φύση της πραγματικότητας. Στο έργο του “Erased de Kooning Drawing” τίθεται το ζήτημα ύπαρξης του παρόντος: υπήρχε προηγουμένως εκεί κάποια εικόνα; Ή ότι ό,τι υπήρξε εκεί ποτέ δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μόνο χαρτί. Σαν μορφή τέχνης, ο βανδαλισμός θα μπορούσε να αλλάζει όταν κοιτάζουμε ένα γκράφιτι. Αποτελεί κάτι το οποίο μπορεί να ορισθεί ως παράνομο σημάδι που επιχειρεί να δημιουργήσει ένα είδος σύνθεσης, το οποίο είναι συνήθως ορατά προσιτό στο κοινό (Phillips, 2007). Τα γκράφιτι, όπως και ο βανδαλισμός έργων τέχνης αποσκοπούν σε διάφορους στόχους. Γκράφιτι πολιτικού περιεχομένου συχνά συνδυάζονται με άλλες μορφές μέσων ενημέρωσης του κοινού, όπως τα κόμικ, τα βιβλία, οι εφημερίδες, ακόμη και οι εκθέσεις τέχνης,

ώστε να αποκτήσουν πρόσβαση σε ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων. Αυτή η μορφή γκράφιτι μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την αναγνώριση κάποιων πολιτικών ομάδων, ή να εκφράσει δυσαρεστημένους πολίτες. Μπορεί βέβαια και να δημιουργηθεί κι ως απάντηση σε καταστάσεις όπως ταραχές. Οι συμμορίες, επίσης χρησιμοποιούν γκράφιτι για να διαχωρίσουν την ομάδα τους από κάποια αντίπαλη, όπως επίσης και προκειμένου να σηματοδοτήσουν οπτικά τα εδαφικά και ιδεολογικά σύνορά τους. Αυτό το είδος των γκράφιτι συχνά περιλαμβάνει στυλιζαρισμένους κώδικες και “καλλιγραφίες” και συνήθως αντιστοιχεί με τα τατουάζ και τα ρούχα που αντιπροσωπεύουν τα μέλη των συμμοριών.

Το πιο διαδεδομένο είδος γκράφιτι είναι γνωστό ως graffiti art, το οποίο συνήθως θεωρείται ότι προέρχεται από τα γκράφιτι του μετρό της Νέας Υόρκης. Οι “καμβάδες” του γκράφιτι είναι επιφάνειες όπως ο τοίχος μιας πολυκατοικίας, μεγάλες πέτρες, οδικές σημάσεις, πίνακες ανακοινώσεων, συρμοί τραίνων και οχήματα. Αυτό συνήθως είναι το είδος γκράφιτι το οποίο μπορεί ενίοτε να αποτελέσει τέχνη (Phillips). Λέγοντας γκράφιτι, θα μπορούσε κανείς να σκεφθεί αρχικά ότι εντοπίζεται σε εγκαταλελειμένα κτίρια και σε πολλές αστικές περιοχές, προτού συνειδητοποιήσει ότι οι παραγωγές γκράφιτι έχουν πλέον αρχίσει να βρίσκουν τον δρόμο προς τις γκαλερί και τα μουσεία.

Ο Keith Haring θεωρείται επαγγελματίας καλλιτέχνης, ωστόσο το έργο του πρωτοξεκίνησε από τοίχους σταθμών μετρό. Με τα έργα των καλλιτεχνών γκράφιτι να έχουν πλέον κατά κάποιον τρόπο νομιμοποιηθεί ως έργα τέχνης, πολλοί είναι εκείνοι οι οποίοι διερωτώνται εάν το γκράφιτι, το οποίο άλλοτε θεωρείται βανδαλισμός, ως μια μορφή τέχνης και με νόμιμες διαδικασίες είναι όντως γκράφιτι (Phillips). Εκτός από το πέρασμα του γκράφιτι στον χώρο της τέχνης οι εικόνες και φόρμες που εντοπίζονται σε διάφορα έργα γκράφιτι, βρίσκονται επίσης και σε μια ποικιλία άλλων μέσων. Αρκετές σειρές ιματισμού έχουν ενσωματώσει τη γραφική καλλιγραφία και τις εντυπωσιακές φόρμες των γκράφιτι στα σχέδιά τους. Το γκράφιτι έχει εισέλθει επιπλέον και στα βιντεοπαιχνίδια, όπως είναι για παράδειγμα το “Getting Up: Contents Under Pressure”, όπου εμφανίζονται πολλές εικόνες με γκράφιτι σε εξωτερικούς τοίχους και οι παίκτες καλούνται να δημιουργήσουν και τις δικές τους εκδοχές τέχνης του δρόμου (Lueck).

Η Phillips εύστοχα σημειώνει ότι “το γκράφιτι προσωποποιεί τον αποπροσωποποιημένο χώρο, κατασκευάζει τόπους ταυτότητας, διαμορφώνει τον δημόσιο χώρο σε ιδιωτικό και δρα σαν υποστηρικτής της εθνικής ενότητας, όπως επίσης και της πολυμορφίας”. Σε αντίθεση με τον βανδαλισμό ενός έργου τέχνης κάποιου άλλου, το γκράφιτι αποτελεί μια μορφή δημιουργίας, η οποία έχει την ικανότητα να προκαλέσει τη σκέψη και το συναίσθημα στο ευρύ-δημόσιο κοινό. Αν και ο βανδαλισμός στην τέχνη δύνται ενίοτε να αντιπροσωπεύει τη δημιουργία και σκέψη μιας σημαντικής ιδέας, δεν παύει να αποτελεί την καταστροφή μιας αυθεντικής φόρμας. Είναι αδύνατο να συνοψίσουμε τα κίνητρα που ωθούν κάποιον στον βανδαλισμό των έργων τέχνης. Όλοι οι βάνδαλοι καταστρέφουν την τέχνη για τους δικούς τους σκοπούς, ο καθένας. Υπάρχουν όμως κοινά χαρακτηριστικά στον βανδαλισμό της τέχνης. Είτε η πράξη έχει χειραγωγηθεί, ως μια μορφή κοινωνικής διαμαρτυρίας, πολιτικής διαμαρτυρίας, ή διαμαρτυρίας της ίδιας της τέχνης, ο βανδαλισμός αυτής γίνεται δημοσίως και αποζητά την προσοχή του κοινού. Στο άρθρο του “A symbol of freedom and a target for terrorists”, ο Kimmelman σημειώνει ότι “μέρος αυτού το οποίο είναι όμορφο σε ένα μουσείο τέχνης και πέρα από αυτό που εκτίθεται, είναι αυτό που προϋποθέτει εμπιστοσύνη η οποία μας επιτρέπει να βρισκόμαστε δίπλα σε αντικείμενα τα οποία αντιπροσωπεύουν έναν πολιτισμό στα καλύτερά του. Με τον τρόπο αυτόν, μας κολακεύει το ότι σεβόμαστε την κοινή μας περιουσία”.

Ακριβώς εκείνο το οποίο είναι το σπυδαιότερο, όσον αφορά την έννοια των μουσείων και των γκαλερί, όπως και άλλες φόρμες δημόσιας τέχνης, είναι ο παράγοντας εμπιστοσύνη που “δίνεται” σε κάθε άτομο-επισκέπτη. Οι βάνδαλοι τέχνης, όχι μόνο εκμεταλλεύονται αυτή την ελευθερία-εμπιστοσύνη, αλλά καταστρέφουν και όλα εκείνα τα οποία εκπροσωπούνται εντός αυτών των ορίων. Χωρίς την εμπιστοσύνη προς το κοινό—ότι θα σέβεται την τέχνη που περιβάλλει την κοινωνία μας—εκεί και μόνον τότε, δεν υπάρχει ζωή για την τέχνη.

Ο βανδαλισμός των έργων τέχνης, όχι μόνον απομακρύνει και καταστρέφει κάτι από τον δημιουργό του, αλλά την ίδια στιγμή καταστρέφει την ελευθερία του κοινού να δει Τέχνη, να διατυπώσει και να μετουσιώσει μέσα από Αυτήν σκέψεις και συναισθήματα, ευαισθησίες προς το έργο. Ως εκ τούτου ο βανδαλισμός καταστρέφει όλα εκείνα τα οποία υποτίθεται ότι η Τέχνη εκπροσωπεί.

5. Αγνώστα παραδείγματα βανδαλισμού διάσημων έργων τέχνης

Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα βανδαλισμού και καταστροφών ανά τους αιώνες, έως και σήμερα. Εάν θέλαμε να δώσουμε μια σύντομη ερμηνεία του τι είναι Τέχνη (εάν θα έπρεπε να υπάρχει μια ερμηνεία) θα λέγαμε ότι πρόκειται για εκφάνσεις της ανθρώπινης δημιουργίας, των συναισθημάτων, ή και στίγμα του εκάστοτε πολιτισμού. Στον αντίποδα αυτών όμως, τι είναι εκείνο που τελικά ορίζεται ως βανδαλισμός; Η αμέλεια ή άγνοια αποτελούν τελικά εκφάνσεις βανδαλισμού; Ο βανδαλισμός μπορεί εν τέλει να αποτελέσει μια νέα μορφή αντι-δημιουργίας, διαλόγου, διαφωνίας; Ή η τέχνη θα μπορούσε να αποτελέσει καμβά αυτών των αντιδράσεων; Ανήκει η τέχνη κάπου κι αν ναι, τότε το κοινό έχει αυτό το δικαίωμα παρέμβασης σε αυτή; Παρακάτω αναφέρονται κάποια περιστατικά καταστροφών έργων τέχνης, είτε μικρής, είτε και μεγαλύτερης έκτασης.

- I. *Pieta*, Michelangelo. Πρόκειται για ένα έργο τέχνης, το οποίο έχει υποστεί βανδαλισμό ουκ ολίγες φορές. Σοβαρότερη επίθεση, ήταν εκείνη η οποία πραγματοποιήθηκε την 21η Μαΐου 1972, όταν ο Ούγγρος γεωλόγος Laszlo Toth, ο οποίος έπασχε από νοητικές διαταραχές, επιτέθηκε στην *Pieta* με μια αρχαιολογική σκαπάνη, φωνάζοντας ότι είναι ο Ιησούς Χριστός. Πολλοί μάρτυρες του συμβάντος εκμεταλλευόμενοι την επίθεση του Toth απέσπασαν αρκετά από τα σπασμένα κομμάτια του αγάλματος. Να σημειωθεί, ότι η μύτη

THE NEW YORK TIMES, MONDAY, MAY 22, 1972

2
3



Assailant With Hammer Damages the Pieta

Continued From Page 1, Col. 4

...nor blows and the gaps and cracks of the crowd before an Italian fireman ran up to him and pulled him down by his hair. Firefighters men of the Vatican security service took the assailant into custody.

Vatican officials questioned Mr. Toth today and took him back to the scene of the assault on the Pieta after St. Peter's was closed to visitors at nightfall. Later tonight, Mr. Toth was handed over to the Italian police.

Officials here said that criminal proceedings would be brought against Mr. Toth under the provisions of the 43-year-old treaty between Italy and Vatican City regarding offenses committed on papal territory. Police sources here said that Mr. Toth had first arrived in Rome last July.

The attack on the Pieta occurred at 11:30 A.M. as St. Peter's was the quiet scene outside the church crowded with Romans and visitors from other parts of Italy and abroad. The crowd was waiting for Pope Paul VI to return to the Vatican from an outdoor mass on the Janiculum Hill south of St. Peter's so they could receive his customary Sunday blessing at noon.

The incident in St. Peter's caused a rush of people from the church for fear that a bomb had been discovered. The scene was unattended.

Pope Suspects Damage

The Pope was told of the attack on the Pieta after he gave his benediction from a window of the Vatican's Apostolic Palace.

Shortly afterward, Pope Paul VI, he solemnly blessed the crowd that had gathered in the right side of St. Peter's, and with which the assailant hid, where Mr. Toth lived the

planned before the Pieta, which especially when they also by then had been covered with a red drape.

A personal promise by Pope John XXIII to the late Cardinal Spellman, Archbishop of New York, led to the transfer of the Pieta to the United States for display in the Vatican Pavilion at the World's Fair. Excessive security measures protected the sculpture on its journey to and from New York and on the harbor of Italy's National Restoration Institute, which supervises the repair of deteriorating or damaged works of art, reconstruction.

In a statement last September, 1965, Pope Paul VI said that he was "deeply concerned" that any damage to the Pieta would be a "serious loss" to the world's art.

During the time the Pieta was in the United States, restoration techniques were used to repair the damage. The man who attacked the Pieta was questioned by a Vatican security official in the work of art in St. Peter's. He was identified as a 43-year-old Hungarian-born man, Laszlo Toth, who had been living in Rome for the past few years and had acquired the Pieta for better protection of this same territory for his own country's cultural heritage.

Vatican officials said today that the Pieta had been damaged by a hammer blow. Some presented him as a time to shield the Pieta with local character of work, quoting the Pieta's Mr. Toth as saying that he was a simple man who had lived in Rome for two years ago to return to his native Hungary.

Newsman expressed their surprise that the Pieta was in the charge of a simple man who had lived in Rome for two years ago to return to his native Hungary.

Extent of Damage: Closeup of statue shows broken left arm. Madonna's nose, left eye and veil were also clipped.

Experts Here Doubt Pieta Can Be Perfectly Restored

By MICHAEL KNIGHT

Michelangelo's Pieta can definitely be repaired, according to art restorers and experts here, but some doubted that

have been reduced to dust. "Actually," he added, "the present reproduction of the stone and it is possible to mix the dust/fragments have been repaired by means of marble with plaster, with glue and patch the missing parts. I don't know when, but several parts of the sculpture were damaged when it was in existence, he said.

Sheldon Klock, a professor of art at the University of Pennsylvania, said that the Pieta could be restored by the use of modern techniques, but that the original work would be lost.

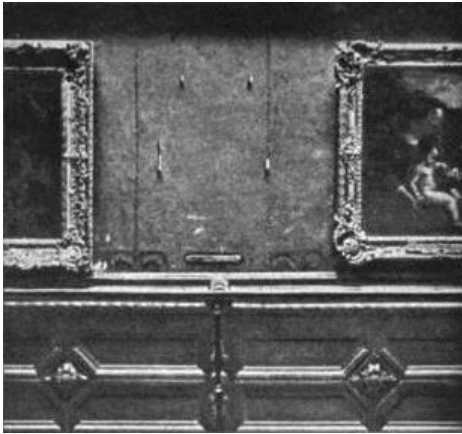
της Παναγίας δεν βρέθηκε ποτέ και δημιουργήθηκε εκ νέου, χρησιμοποιώντας τμήμα από την πλάτη της.

II. *Night Watch*, Rembrandt. 13 Ιανουαρίου 1911. Ένας άντρας, (ο 28χρονος R.A.Sigrist, ένας άνεργος μάγειρας, ο οποίος απεικονίζεται παρακάτω σε δημοσίευμα της εποχής) κρατώντας ένα μαχαίρι χαρακώσε το διάσημο έργο. Παρά την επιτυχή αποκατάσταση του έργου τα ίχνη του βανδαλισμού είναι ακόμη εμφανή. Ο δράστης, αυτοκτόνησε τον Απρίλιο του 1976 στην ψυχιατρική κλινική όπου νοσηλευόταν και δεν του αποδόθηκαν ποτέ κατηγορίες. Ο διάσημος πίνακας υπέστη βανδαλισμό και τρίτη φορά, στις 6 Απριλίου 1990, όταν ο Γερμανός Hans Joachim Bohlmann, ο οποίος επίσης έπασχε από ψυχικές διαταραχές, ψέκασε με οξύ τον πίνακα. Η επέμβαση του προσωπικού ήταν άμεση προλαβαίνοντας το οξύ από το να διεισδύσει πέρα από το στρώμα βερνικιού, το οποίο προστάτευε τον πίνακα.

Οι ανωτέρω περιπτώσεις βανδαλισμού όμως, δεν είναι οι μοναδικές "κακουχίες" που πέρασε ο πίνακας, ο οποίος για μεγάλο διάστημα ήταν επικαλυμμένος από σκούρο βερνίκι, το οποίο αφαιρέθηκε τη δεκαετία του 1940, καλώς ή κακώς, και το οποίο έδινε την εσφαλμένη εντύπωση ότι απεικονίζει νυχτερινή σκηνή. Γεγονός, το οποίο οδήγησε στην ονομασία με την οποία είναι γνωστός ο πίνακας.



III. *Mona Lisa*, Leonardo. Δεν είναι λίγα τα χτυπήματα που δέχθηκε το διάσημο έργο κατά τη διάρκεια της ιστορίας του. Το 1956, κάποιος πέταξε οξύ στο έργο και το κάτω μέρος του είχε υποστεί σοβαρή ζημιά, ενώ το ίδιο έτος και μάλιστα λίγο καιρό μετά, άλλος επισκέπτης έριξε πέτρα στο έργο. Αποτέλεσμα της ρίψης ήταν η απώλεια μέρους του χρώματος στον αριστερό αγκώνα της *Mona Lisa*, το οποίο αργότερα ζωγράφισαν ειδικοί... Το 2009, μια Ρωσίδα στην οποία είχαν αρνηθεί τη γαλλική υπηκοότητα, έριξε ένα φλυτζάνι με τερακότα στον πίνακα, τον οποίο προστάτευσε το προστατευτικό γυαλί του. Παρακάτω, φωτογραφίες μετά την κλοπή του πίνακα το 1911, δημοσίευμα της εποχής μετά τον εντοπισμό του έργου και σημερινή έκθεση του έργου, πίσω από το προστατευτικό του υλικό.



IV. *Guernica*, Pablo Picasso. Έτος 1974: “Kill Lies All” έγραψε με κόκκινη μπογιά ο Τονυ Shafragi πάνω στον πίνακα-σύμβολο της ζοφειρότητας του βομβαρδισμού ενός ισπανικού χωριού του 1937, από γερmano-ιταλικά μαχητικά αεροσκάφη. Ο πίνακας εκτίθεται στο MoMa της Νέας Υόρκης και με την κίνησή του αυτή, ο έμπορος τέχνης Shafragi ήθελε ενδεχομένως να διαμαρτυρηθεί για την ανακοίνωση απελευθέρωσης του William Calley, στρατιωτικού, ο οποίος είχε συμμετάσχει στη σφαγή του My Lai στο Βιετνάμ. Ο πίνακας δεν καταστράφηκε, καθώς σε μεγάλο βαθμό η μπογιά αφαιρέθηκε με ευκολία.



V.

“Μικρή Γοργόνα”, Edvard Eriksen.
Αν και αποτελεί γνωστό αξιοθέατο της Κοπεγχάγης παγκοσμίως, οι Δανοί δεν διάκεινται ευμενώς ως προς αυτή. Πρόκειται για έργο του 1913 κι έχει υποστεί πολλούς βανδαλισμούς, όπως ρίψη μπογιάς (το έτος 2007), αποκεφαλισμούς (τα έτη 1964 και 1998), διάφορες άλλες παραμορφώσεις κατά τα μέσα του 1960. Το 2006 οι ιθύνοντες απεφάνθησαν τη μεταφορά του αγάλματος μακριά από το λιμάνι.



VI. “Το όνειρο”, Pablo Picasso. Πρόκειται για την προσωπογραφία της ερωμένης του καλλιτέχνη, Marie Therese Walter. Το έργο τρυπήθηκε από τον ιδιοκτήτη του, Steve Wynn, το 2006, σε μια παρουσίαση αυτού σε υποψήφιους αγοραστές, έναντι \$139.000.000. Κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης, ο αγκώνας του Wynn μπήκε στον καμβά δημιουργώντας μια μεγάλη τρύπα. Η αποκατάσταση της ζημιάς κόστισε \$90.000.

VII. Μάρμαρα του Παρθενώνα. Προσωπικά θεωρώ ένα είδος βανδαλισμού του, το γεγονός ότι αποκαλούνται (ακόμη και από μερίδα) επαγγελματιών του Πολιτισμού, ως “ελγίνεια”. Δεν θα σταθούμε εδώ στον βίαιο τρόπο απομάκρυνσης των μαρμάρων του Παρθενώνα από το σώμα του ναού, αλλά θα αναφερθούν δύο από τις περιπτώσεις βανδαλισμού τους. Το 1961, δύο μαθητές σχολείου άρχισαν να διαπικνίζονται εντός του μουσείου κι έσπασαν το πίσω πόδι ενός κενταύρου. Το 1974, μια ομάδα βανδάλων επεχείρησε να κλέψει το μολύβι από την οπλή ενός κενταύρου και το αποτέλεσμα ήταν μια τρύπα στο άγαλμα. Το 1930, το προσωπικό προκάλεσε εκτεταμένη φθορά στα μάρμαρα με τη χρήση χημικών, στην προσπάθειά τους να τα καθαρίσουν από κίτρινους λεκέδες.



VIII. “Ο ηθοποιός”, Picasso. Στις 26 Ιανουαρίου 2010, στο MET της Νέας Υόρκης



όπου κι εκτίθετο το έργο του Picasso, μια επισκέπτρις σκόνταψε, ενώ το παρατηρούσε. Το ατύχημα, είχε ως αποτέλεσμα ένα σκίσιμο 15 εκατοστών στην κάτω δεξιά γωνία του έργου. Η αποκατάσταση είχε διάρκεια τριών μηνών και ο πίνακας επέστρεψε στο μουσείο, πίσω από πλέξι γκλας.

IX. Θρησκευτικός φανατισμός και βανδαλισμός. Απρίλιος 1976: ένα παράδειγμα όπου διαφαίνεται πώς ο (θρησκευτικός) φανατισμός θρέφει αρνητικές καταστάσεις, όπως ο βανδαλισμός. Ένας καλόγερος από το άγιο όρος πηγαίνει στην Αθήνα, με σκοπό του να καταστρέψει το άγαλμα του Ποσειδώνα, το οποίο εβρίσκετο στην είσοδο του Υπουργείου Παιδείας. Αφορμή για το εν λόγω συμβάν υπήρξε ένα άρθρο του μητροπολίτη Φλώρινας, Αυγουστίνου Καντιώτη, το οποίο εξόργισε τον βάνδαλο καλόγερο, καθώς ο Καντιώτης στο άρθρο του αναφερόταν, μεταξύ άλλων και στο γυμνό αντίγραφο του αγάλματος του Ποσειδώνα, το οποίο κοσμούσε την είσοδο του Υπουργείου Παιδείας. Έξαλλος ο καλόγερος αποφάσισε να λάβει δράση, ταξιδεύοντας έως την Αθήνα προκειμένου να εξαλείψει τη ντροπή, όπως θεωρούσε, του Υπουργείου.

Εισέβαλε έτσι στο κτίριο και άρχισε να χτυπά το άγαλμα με μια βαριοπούλα, ενώ υπάλληλοι του Υπουργείου ήταν ανήμποροι να αντιδράσουν. Αποτέλεσμα, το σπάσιμο των χεριών και των ποδιών του αγάλματος. Στην απολογία του, ο βάνδαλος ανέφερε ότι “ήταν ένα φθοροποιό είδωλο. Αηδιαστικό κι αισχρό. Αυτοί οι οποίοι το έστησαν εκεί δεν είναι Χριστιανοί. Μήπως θέλουν να επαναφέρουν την ειδωλολατρία, όπως έκανε ο Ιουλιανός ο Παραβάτης; Όχι, δεν θα το επιτύχουν”. Μονολογούσε επίσης, ότι δεν πρόλαβε να σπάσει και το κεφάλι του αγάλματος. Στο δικαστήριο είχε συγκεντρωθεί κοπάδι, το οποίο υποστήριζε τον καλόγερο. Ο κατηγορούμενος, δέχθηκε την κατηγορία και συγκεκριμένα, είτε ότι την αποδέχεται. Είπε επίσης, ότι έσπασε το άγαλμα γιατί ήταν το όνειδος της πόλεως και προκαλούσε την αγανάκτηση των χριστιανών. “Να με βάλετε δύο φορές φυλακή, εγώ πάντως έκανα ανδραγάθημα”. Το δικαστήριο τον καταδίκασε σε φυλάκιση 8 μηνών, αλλά ασκήθηκε έφεση και αφέθηκε ελεύθερος.



Οι βανδαλιστικές τάσεις και καταστροφές αρχαίων ναών, καθώς και έργων τέχνης, όπως είναι ο ευνουχισμός πολλών αγαλμάτων, δεν αποτελεί μοναδικό προνόμιο του ISIS. Ένα παγκοσμίου αξίας σύμβολο τέχνης και πολιτισμού, το οποίο βανδαλίστηκε ανά τους αιώνες από τους διάφορους κατακτητές αποτελεί ο Παρθενώνας. Κατά την τελευταία δεκαετία του βου αιώνα μ.Χ., ο Παρθενώνας μετετράπη σε Χριστιανική Εκκλησία και μάλιστα της μητέρας του Χριστού. Μεταβιβάστηκε, δηλαδή, από την Παρθένο Αθηνά, στην Παρθένο Μαρία... Πέραν αυτού, οι χριστιανοί άλλαξαν και τον προσανατολισμό του κτιρίου, ώστε να κοιτά προς την ανατολή. Τοποθέτησαν, εν ολίγοις την κυρία είσοδο του κτιρίου στο δυτικό του άκρο, η αγία τράπεζα και το τέμπλο σε μια αψίδα που έχτισαν στο σημείο που κανονικά βρισκόταν ο πρόναος. Όσα γλυπτά απεικόνιζαν θεότητες, είτε επανερμηνεύθηκαν (όπως στην περίπτωση της Παρθένου Αθηνάς, είτε κατεστράφησαν). Στην πορεία του, ο Παρθενώνας ένας από τους σημαντικότερους χριστιανικούς προορισμούς προσκυνήματος στην Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Κατά τα μεσαιωνικά ελληνικά χρόνια σύμφωνα με αναφορές, ο Παρθενώνας αποκαλείτο “Ναός της Παναγίας της Αθηνιώτισσας”, ενώ κατά το διάστημα της λατινικής κατοχής έγινε ρωμαϊκή καθολική εκκλησία της Παναγίας, για διάστημα περίπου 250 ετών. Κατά το τελευταίο αυτό διάστημα κατασκευάστηκε πύργος με σκάλα στη ΝΔ γωνία του κυρίως ναού, ο οποίος χρησίμευσε ως παρατηρητήριο ή/και καμπαναριό.

B' Μέρος

Εισαγωγή

Τα μουσεία και οι εκθεσιακοί χώροι αποτελούν χώρους αισθητικής απεικόνισης της πολιτιστικής δημιουργίας, οι οποίοι υπηρετούν το κοινό. Ως τόποι συλλογής, διατήρησης, έκθεσης και ερμηνείας της τέχνης και του πολιτισμού συχνά στεγάζουν μοναδικά αντικείμενα, είτε σε μόνιμη, είτε σε προσωρινή βάση, πολλά από τα οποία, είναι αντικείμενα αναντικατάστατα και εξαιρετικά πολύτιμα. Ως εκ τούτου, τα μουσεία και οι υπόλοιποι εκθεσιακοί χώροι φέρουν ιδιαίτερη ευθύνη: πρέπει να προστατεύουν τα αντικείμενα τέχνης και πολιτισμού που τους έχουν ανατεθεί, από μια πληθώρα κινδύνων, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Αυτό ισχύει τόσο για τα μεγάλα, όσο και για τα μικρότερα μουσεία. Η διαχείριση ενός μουσείου θα πρέπει να εφαρμόσει ένα συστηματικό σχήμα/πρόγραμμα προστασίας, που να ορίζει με σαφήνεια και να τεκμηριώνει τα απαραίτητα μέτρα προστασίας. Μέσα στο πλαίσιο της έννοιας της προστασίας θα πρέπει να αναπτυχθούν διάφορα οργανωτικά μέτρα, μεταξύ των οποίων είναι ο περιορισμός πρόσβασης, ο έλεγχος τσαντών και προσωπικών αντικειμένων των επισκεπτών, η επαρκής παρακολούθηση, ώστε να αποτρέπονται διαρρήξεις, κλοπές, βανδαλισμοί. Ωστόσο, θα πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν το δικαίωμα των επισκεπτών στον διακριτικό έλεγχο.

Τα ηλεκτρονικά και οπτικά συστήματα θα πρέπει να συμπληρώνουν διαρθρωτικά τον έλεγχο των περιοχών που προστατεύονται και να ενεργοποιούν τον συναγερμό σε περίπτωση αδικήματος (βανδαλισμού, κλοπής και λοιπά). Περαιτέρω, η εξωτερική ηλεκτρονική ασφάλεια θα πρέπει να ενεργοποιηθεί, παραδείγματος χάριν συναγερμός, κλειδώμα εξωτερικών παραθύρων και άλλων, όσο το δυνατόν συντομότερα, έχοντας άμεση παρέμβαση από τους φρουρούς ασφαλείας. Επιπλέον, μια απλή παρακολούθηση παγίδας ασφαλείας (trap protection monitoring) θα μπορούσε να ενσωματωθεί στο υπάρχον σύστημα, για την ανίχνευση των διαρρηκτών που βρίσκονται παγιδευμένοι μέσα στον χώρο, όσο το δυνατόν συντομότερα.

Αυτές οι κατευθυντήριες γραμμές παρέχουν κάποιες πρακτικές συστάσεις για την προστασία των μουσείων και των εκθεσιακών χώρων, από κινδύνους διάρρηξης, βανδαλισμού, ληστείας. Μια γενική σύσταση είναι η προστασία και παρακολούθηση ενός αντικειμένου σε κίνδυνο, τόσο μέσω μηχανικής, όσο και ηλεκτρονικής διασφάλισης. Η επανδρωμένη ασφάλεια κι επιτήρηση, καθώς και η συνολική οργάνωση των διαφόρων μέτρων προστασίας, αποτελούν σημαντικά στοιχεία της βέλτιστης προστασίας. Το πιο σημαντικό στοιχείο για τα διαφορετικά συστήματα ασφαλείας, είναι να συμπληρώνουν το ένα το άλλο με χρήσιμο τρόπο και να αποτελούν μια εναρμονισμένη αλυσίδα ασφαλείας, που να καθιστά δυνατή την προστασία του μουσείου. Οι κατευθυντήριες γραμμές ασφαλείας αναλαμβάνουν τις τις αρχές αυτές και παρέχουν συστάσεις για το πώς εγκαθιδρύεται μια τέτοια αλυσίδα ασφαλείας. Ως εκ τούτου, οι ιθύνοντες θα πρέπει πάντα να ελέγχουν και μεμονωμένα τα μέρη που συνθέτουν την αλυσίδα αυτή, ώστε να καθιρίσουν εάν τελικά αποδυναμώνουν ή ενισχύουν το σύνολο της ασφαλείας.

Βασική προτεραιότητα αξιολόγησης του κινδύνου για ένα μουσείο ή πολιτιστικό ίδρυμα αποτελεί η προσωπική ασφάλεια. Αυτό ισχύει ιδιαίτερος για τις περιπτώσεις κινδύνου, όπως φωτιά, ληστεία, απειλή επισκεπτών από τρομοκρατικές (ή μη) επιθέσεις, ιδιαίτερος δε εάν στην τελευταία περίπτωση πρόκειται για έκθεση/εκθέματα πολιτιστικού περιεχομένου. Η προστασία του κτιρίου αποτελεί δευτερεύον ζήτημα σε σχέση με την ασφάλεια της ανθρώπινης ζωής. Ωστόσο, η βέλτιστη προστασία από διάρρηξη, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει σε κλοπή ή βανδαλισμό, θα πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν από το αρχικό στάδιο του σχεδιασμού του μουσείου και των χώρων του. Κατά συνέπεια, το πεδίο εφαρμογής της προστασίας πρέπει πάντοτε να προσαρμολογείται αναλόγως των

αναγκών του κάθε μουσείου ή πολιτιστικού ιδρύματος, την αντίστοιχη αξία των αντικειμένων του και της συλλογής, καθώς επίσης τον τύπο και το μέγεθός του.

Κατά την εφαρμογή των μέτρων ασφαλείας θα πρέπει να λαμβάνονται υπ'όψιν οι διαφορετικές προθέσεις, οι δεξιότητες και τα κίνητρα των δραστών. Πολλές φορές, τα μέσα κατά διάρρηξης-κλοπής-βανδαλισμού χωρίζονται σε διαφορετικές κατηγορίες. Οι έρευνες της αστυνομίας δείχνουν ότι πολλές απόπειρες διάρρηξης αποτυγχάνουν λόγω της προηγμένης τεχνολογίας ασφαλείας. Αυτό, διότι ο δράστης πρέπει να προσπαθήσει να προσπεράσει όλες τις διασφαλίσεις-εμπόδια που συναντά και που τον αποτρέπουν από το να ολοκληρώσει την κλοπή ή τον βανδαλισμό.

Παρά το γεγονός ότι το επίπεδο κινδύνου/απειλής διαφέρει μεταξύ των μουσείων, υπάρχουν ωστόσο βασικοί κίνδυνοι που μπορούν να συγκριθούν μεταξύ τους και στους οποίους εκτίθενται όλα τα μουσεία. Το επίπεδο έκθεσης του κάθε μουσείου ή εκθεσιακού χώρου εις αυτούς τους κινδύνους καθορίζεται από έναν αριθμό διαφορετικών παραγόντων, όπως η θέση, το μέγεθος, το είδος των εκθεμάτων, ιδίως η αξία των αντικειμένων των συλλογών και πολιτιστικής κληρονομιάς, και του πολιτικού/θρησκευτικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν. Προκειμένου να αξιολογηθεί ο κίνδυνος, πρέπει να αναπτυχθεί ένα εξατομικευμένο σχέδιο προστασίας.

Η έννοια της προστασίας προϋποθέτει γενικά μια ανάλυση των πιθανών επιθέσεων και του σεναρίου απώλειας (λαμβάνοντας υπ'όψιν κι ενδεχόμενες ζημιές), η οποία αποσκοπεί στην επίτευξη ενός καθορισμένου επιπέδου προστασίας. Όλες οι έννοιες της προστασίας έχουν μια κοινή δομική προσέγγιση, από τον καθορισμό του αντικειμένου προς προστασία, καθώς και των στόχων της προστασίας, την εκτίμηση της πιθανότητας του κινδύνου απώλειας, καθώς και το δυνητικό εύρος των ζημιών. Ακόμη, την ανάλυση των απειλών και των σεναρίων βλαβών, την ανάπτυξη μέτρων για τη μείωση των πιθανοτήτων και της έκτασης της απώλειας, τον σχεδιασμό μέτρων και παροχής μέσων για τον περιορισμό της απώλειας, σε περίπτωση επέλασης του κινδύνου, την ανάλυση του βαθμού κινδύνου που μπορεί να γίνει ανεκτός από ένα αντικείμενο, αλλά και το γεγονός ότι ακόμη και το πλέον εξελιγμένο σύστημα προστασίας, δεν είναι σε θέση να εξαλείψει εντελώς τον κίνδυνο.

Πάνω από όλα, είναι σημαντικό να ληφθεί υπ'όψιν ότι οι ρυθμίσεις ασφαλείας μπορεί να χρειασθεί να τροποποιηθούν επί τόπου και σε ανύποπτο χρόνο, σε περίπτωση που το προσωπικό άμεσης ευθύνης αντιληφθεί ένα πρόβλημα το οποίο αναπτύσσεται εκείνη τη δεδομένη στιγμή και το οποίο απαιτεί γρήγορη και πρακτική λύση μεν, συμβατή δε με τη γενικότερη στρατηγική του μουσείου. Ένα από τα κύρια προβλήματα στην πρακτική και τη λειτουργική διαχείριση του κινδύνου, είναι η ρεαλιστική εκτίμηση αυτού, η οποία συχνά βασίζεται σε υποκείμενες παραδοχές. Η εκτίμηση του κινδύνου περιλαμβάνει τον προσδιορισμό της πιθανότητας εμφάνισης και το πιθανό πεδίο ζημιών.

Βασίζεται σε μια δομημένη προσέγγιση που χαρακτηρίζει τον κίνδυνο και παρέχει πληροφορίες σχετικά με τους παράγοντες που έχουν θετική ή αρνητική επίδραση στον κίνδυνο. Όσο μεγαλύτερη είναι η πιθανότητα και η έκταση των ζημιών, τόσο περισσότερο το αντικείμενο βρίσκεται σε κίνδυνο και είναι μεγαλύτερη η ανάγκη ριζικής επαναπρογραμματίσης όλων των πτυχών προστασίας. Επίσης, να σημειωθεί ότι υπάρχουν διάφορες μέθοδοι που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την αξιολόγηση του κινδύνου. Οφέλη μιας ολοκληρωμένης διαχείρισης κινδύνου είναι, μεταξύ άλλων, ο εντοπισμός πιθανών προβλημάτων σε πρώιμο στάδιο. Παγίδα της διαχείρισης κινδύνου, παρά την εμπειριστατωμένη έρευνα αποτελεί το γεγονός ότι ο κίνδυνος μπορεί μόνο να εκτιμηθεί, καθώς οι εκτιμήσεις μας συνεπάγονται πάντοτε κάποιον βαθμό αβεβαιότητας. (CFPA, 2012)

Υπάρχει μια διαφορά μεταξύ των κτιρίων που χρησιμοποιούνται αποκλειστικά ως μουσεία κι εκείνων που αποτελούν μέρος άλλων οργανισμών και των οποίων οι εγκαταστάσεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν εξ'ολοκλήρου ή εν μέρει ως μουσεία. Όλοι οι αναφερόμενοι κίνδυνοι, όπως φερπείν ο βανδαλισμός, μπορεί να οδηγήσουν σε άμεση βλάβη. Επιπλέον, σχεδόν κάθε

περιστατικό άμεσης ζημιάς αναμένεται να οδηγήσει σε έμμεσες συνέπειες. Για παράδειγμα, εάν το κορυφαίο έκθεμα μιας έκθεσης κλαπεί, το μουσείο θα πρέπει να αναμένει μείωση των επισκεπτών και μείωση του γενικότερου ενδιαφέροντος αυτών. Εάν κάποιο αντικείμενο κλαπεί από ένα μουσείο ή υποστεί βανδαλισμό, αυτό θα έχει αρνητικές συνέπειες στην προθυμία ιδιωτών και συλλεκτών να διαθέσουν αντικείμενα, με τη μορφή δανεισμού. (CFPA, 2012)

Η τεκμηρίωση όλων των τεχνικών μέτρων (τα συστήματα κλιματισμού και η διάταξή τους στον χώρο, η πυροπροστασία, τα συστήματα ασφαλείας κι ελέγχου πρόσβασης και λοιπά) αποτελεί τη βάση της ομαλής λειτουργίας, καθώς και της ασφαλούς και αποτελεσματικής αντιμετώπισης των προβλημάτων. Θα πρέπει να γίνεται μια συνεχής επικαιροποίηση αυτής και μέρος της να αποτελούν τα ακόλουθα στοιχεία:

- διαρθρωτικά σχέδια
- χάρτης εγκαταστάσεων
- όλα τα αρχιτεκτονικά και λεπτομερή πλάνα του σχεδιασμού
- κάτοψη ισογείου/κάτοψη ορόφου/σχέδιο κατάληψης (occupancy plan)
- σχέδιο συστημάτων νερού
- ηλεκτρολογικά σχέδια για: ενεργειακό εφοδιασμό, προστασία από υπέρταση, διαγράμματα ροής.
- τεχνολογία ασφαλείας: σύστημα συναγερμού εισβολέα (IAS), σύστημα πυρανίχνευσης και συναγερμού (FDA), σύστημα ελέγχου πρόσβασης (ACS), σύστημα παρακολούθησης βίντεο (VSS).
- σχεδιασμό εκτάκτου ανάγκης: κατάλογος τηλεφώνων επείγουσας ανάγκης, κατάλογος προμηθευτών, σχέδια εξόδου εκθεμάτων από την αποθήκευση.

Όλα τα διαθέσιμα συστήματα και οι εγκαταστάσεις, καθώς και όλα τα εφαρμοζόμενα μέτρα πρόληψης καταστροφών, πρέπει να τεκμηριώνονται.

Όλα τα αντικείμενα θα πρέπει να έρχονται σε επαφή μόνο από το αρμόδιο και ειδικά καταρτισμένο προσωπικό. Προκειμένου να διασφαλισθεί η ορθή κι ενδεδειγμένη αντιμετώπιση κάθε αντικειμένου, ένα εσωτερικό σύστημα διαχείρισης ποιότητας θα πρέπει να περιγράφει όλες τις σχετικές δραστηριότητες, μέσα από διαδικασίες, προδιαγραφές και πρότυπα, για την τεκμηρίωση όλων των σχετικών εργασιών. Οι ζημιές των επισκεπτών μπορούν να αποφευχθούν μόνο μέσω αποτελεσματικής εποπτείας. Εκτός από τις μηχανικές διασφαλίσεις και τα ηλεκτρονικά συστήματα που έχουν ήδη αναφερθεί, τα οργανωτικά μέτρα αποτελούν ένα ακόμη σημαντικό σύστημα ασφαλείας. Τα μέτρα αυτά περιλαμβάνουν την καθοδήγηση του προσωπικού σε δυνητικά επικίνδυνες καταστάσεις, τη χορήγηση κλειδιών και άδειας πρόσβασης, την καταγραφή των αντικειμένων τέχνης και πολιτιστικής κληρονομιάς και την ανάπτυξη σχεδίων εκκένωσης και διάσωσης των αντικειμένων αυτών. Επιπλέον, πρέπει να καθορισθούν σαφείς διαδικασίες για τη λειτουργία όλων των συστημάτων ασφαλείας (μηχανικών και ηλεκτρονικών), καθώς ακόμη και το πλέον εξελιγμένο σύστημα είναι άχρηστο εάν δεν λειτουργεί και δεν ενεργοποιηθεί σωστά. (CFPA, 2012)

Για την εφαρμογή των πολιτικών και στρατηγικών ασφαλείας, είναι απαραίτητη η πρόσληψη πιστοποιημένων υπαλλήλων ασφαλείας. Αυτοί, θα πρέπει να αναφέρονται κατευθείαν στο διοικητικό συμβούλιο και τη διαχείριση του μουσείου. Η ομάδα των υπαλλήλων ασφαλείας θα πρέπει να αξιολογεί όλους τους κινδύνους που σχετίζονται με την προστασία των εκθεμάτων και να αναπτύσσει κατάλληλα (αντί)μετρα. Η ανάλυση του κινδύνου και ασφάλειας από τους αρμόδιους καθιστά δυνατό για τους υπεύθυνους του μουσείου να λάβουν εγκείρως τις κατάλληλες αποφάσεις.

Λόγω της σημασίας τους, πρέπει να τίθενται σε ισχύ από το διοικητικό συμβούλιο και τη διαχείριση του μουσείου και να γνωστοποιούνται σε όλους τους εργαζόμενους. Οι κανονισμοί ασφαλείας πρέπει να τηρούνται και να ενημερώνονται συνεχώς και να λαμβάνουν υπ'όψιν αλλαγές

σε διαδικασίες και δομές. Θα πρέπει να περιέχουν τα πιο σημαντικά μέτρα προστασίας των αντικειμένων και να καθορίζουν τη συμπεριφορά των υπαλλήλων κατά τη διάρκεια κλοπής, επίθεσης, βανδαλισμού και λοιπών περιστατικών. Η παρακάτω λίστα παρέχει κάποιες ενδεικτικές πρώτες κατευθύνσεις, οι οποίες πρέπει να προσαρμόζονται αναλόγως του κινδύνου:

- ανάπτυξη βέλτιστων μέτρων προστασίας
- εκτίμηση διαθέσιμων τιμών/αξίας
- εκτίμηση του σε ποιόν βαθμό αυτές οι αξίες θα προσέλκυναν τον δράστη
- προσδιορισμός ειδικών κινδύνων (παραδείγματος χάριν, κάποιο αντικείμενο που έχει περισσότερες πιθανότητες να βανδαλισθεί ή κλαπεί)
- καθορισμός προσιτών μέτρων ασφαλείας
- καθορισμός συμπεριφοράς κατά τη διάρκεια παράνομης πράξης και μετά από αυτή
- συντονισμός μέτρων που πρέπει να εφαρμοσθούν

6. Προστασία από βανδαλισμούς

Υπάρχει ένα μεγάλο εύρος διασφάλισης μηχανικής προστασίας, όπως επίσης και η επιτήρηση από φρουρούς ασφαλείας που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως στοχευμένη προστασία από ενδεχόμενο βανδαλισμό. Τεχνικά μέτρα τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την αποφυγή βανδαλισμών, καθιστούν πιο δύσκολο για έναν δράστη να έχει πρόσβαση στο αντικείμενο το οποίο προστατεύεται. Αυτά τα μέτρα μπορεί να περιλαμβάνουν διαφανή τζάμια μπιστά από το αντικείμενο, αποθήκευση/έκθεση των αντικειμένων σε προθήκες τελευταίας τεχνολογίας. Σύμφωνα με κάποιους, η έκθεση ρεαλιστικών αντιγράφων αποτελεί την πλέον σίγουρη διασφάλιση των αντικειμένων πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η επιτήρηση των εκθεσιακών χώρων από προσωπικό ασφαλείας είναι σχεδιασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να επηρεάζει τη συμπεριφορά των επισκεπτών με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην μπορούν να βλάψουν, με οποιονδήποτε τρόπο, τα εκθέματα. Μετά την είσοδο των επισκεπτών στους χώρους του μουσείου, οι φύλακες θα πρέπει να τους προτρέπουν να εναποθέτουν τα προσωπικά τους αντικείμενα, ιδιαίτερα δε αυτά μεγάλου μεγέθους όπως ομπρέλες, τσάντες, σακίδια και λοιπά, στην υποδοχή ή το βεστιάριο, ώστε να αποφεύγεται η είσοδος επιβλαβών αντικειμένων στους εκθεσιακούς χώρους. Μέσα στους εκθεσιακούς χώρους, οι φρουροί ασφαλείας θα πρέπει να είναι έτοιμοι να αντιδράσουν σε κάθε ύποπτη συμπεριφορά και να λάβουν τα κατάλληλα μέτρα. (CFPA, 2012)

Μέτρα Προστασίας

Μόνο μια καλά συντονισμένη γενική πρόληψη μπορεί να επιτύχει ένα ικανοποιητικό επίπεδο προστασίας. Μια πρόληψη, η οποία καθιστά δυνατό να μετριάσει τον κίνδυνο απώλειας, βλάβης, καταστροφής των πολύτιμων αντικειμένων πολιτιστικής κληρονομιάς. Κατά την εκτέλεση προστασίας, όλοι οι διαφορετικοί τομείς του μουσείου πρέπει να διαχωρίζονται: η διοίκηση, η έκθεση, η αποθήκευση, η αίθουσα ελέγχου ασφαλείας, τα εργαστήρια. Η βέλτιστη προστασία ενός μουσείου μπορεί να επιτευχθεί λαμβάνοντας υπ' όψιν τα ανωτέρω και διαμορφώνοντας διαφορετικά

επίπεδα προστασίας, αναλόγως των αναγκών. Στην ανάλυση κινδύνων, θα πρέπει επίσης να περιλαμβάνεται ολόκληρη η εξωτερική επιφάνεια του κτιρίου. Αυτό ισχύει επίσης και για το σύνολο των χώρων όπου έχει πρόσβαση το κοινό, οι οποίοι δεν είναι κατ'ανάγκη ευθύνη του μουσείου. Τέτοιοι χώροι είναι για παράδειγμα οι δρόμοι πρόσβασης, οι χώροι στάθμευσης και άλλοι. Το εξωτερικό κέλυφος του κτιρίου ή της περιμέτρου πρέπει να προστατεύεται μηχανικά, αλλά απαιτεί συγχρόνως και ηλεκτρονική επιτήρηση, με σκοπό την ανίχνευση και αναφορά ύποπτων κινήσεων, παραδείγματος χάριν μια εισβολή.

Προκειμένου να διασφαλισθεί μια αποτελεσματική παρέμβαση σε περίπτωση διάρρηξης, το σύστημα συναγερμού εισβολέα (intruder alarm system-IAS) πρέπει να συνδέεται με ένα κέντρο λήψης συναγερμού (alarm receiving centre) ή την αστυνομία. Ο συνδυασμός των μηχανικών και ηλεκτρονικών διασφαλίσεων επιτυγχάνει ένα υψηλό επίπεδο προστασίας, το οποίο εξασφαλίζει επίσης την έγκαιρη ενεργοποίηση των συναγερμών.

Ένα σύστημα ελέγχου πρόσβασης (access control system-ACS) είναι δυνατό να παρακολουθεί την πρόσβαση σε διάφορα μέρη του μουσείου. Τα συστήματα ελέγχου πρόσβασης επιδέχονται τον έλεγχο των τμημάτων του κτιρίου, όπου αποκλειστικά και μόνο το προσωπικό του μουσείου ή ένας περιορισμένος αριθμός εργαζομένων θα πρέπει να έχουν πρόσβαση. Η προστασία επιλεγμένων εκθεμάτων αποτελεί μια ιδιαίτερη πρόκληση. Είναι απαραίτητο να βρούμε προσαρμοσμένες λύσεις, για κάθε διαφορετική περίπτωση. Η επιλογή των μέτρων προστασίας που πρέπει να εφαρμοσθεί πρέπει κάθε φορά και σε κάθε περίπτωση να συμφωνείται ξεχωριστά.

Εκθέματα τα οποία απαιτούν ειδική ασφάλεια (είτε πρόκειται για πρωτότυπα αντικείμενα, είτε αντίγραφα) θα πρέπει να παρακολουθούνται όλο το 24ωρο από σύστημα παρακολούθησης καμερών (video surveillance system-VSS) ανεξαρτήτων παρακολούθησης από τα συστήματα IAS. Είναι επίσης απαραίτητο να εξακριβωθεί το κατά πόσον υπάρχει άμεσος κίνδυνος για το προσωπικό του μουσείου, εκτός από τους ενδεχόμενους κινδύνους των εκθεμάτων. Για παράδειγμα, θα μπορούσαν να εγκατασταθούν συναγερμοί ομηρίας (hold-up alarms) στο φουαγιέ και τα εκδοτήρια, οι οποίοι θα καθιστούν δυνατό για τους εργαζόμενους να καλούν σε βοήθεια, σε περίπτωση κινδύνου. Η χρήση φορητών συναγερμών ομηρίας εξαρτάται από και συντονίζεται με τις αρχές, αναλόγως της χώρας όπου βρίσκεται το μουσείο, καθώς σε κάθε περίπτωση η χρήση τους εξαρτάται από την τεχνική και οργανωτική πολυπλοκότητα της αστυνομίας.

Παρά τις εκτεταμένες τεχνικές διασφαλίσεις απαιτείται επιπρόσθετη εποπτεία των αντικειμένων των συλλογών, από το προσωπικό ασφαλείας, κατά τις ώρες λειτουργίας των μουσείων. Η εγκατάσταση VSS έχει νόημα σε αυτή την προσπάθεια, κάτι που δεν σημαίνει απαραίτητως ότι ο αριθμός των φρουρών ασφαλείας που απαιτείται, θα μειωθεί. Οι όροι προστασίας θα πρέπει πάντα να συμφωνούνται με τους ασφαλιστές και σε ορισμένες περιπτώσεις χώρων και με τις αρχές, καθώς και με τον επιμελητή/σχεδιαστή της έκθεσης—σε αρχικό στάδιο—γεγονός το οποίο καθιστά δυνατό να ληφθούν υπόψη οι γνώσεις των ειδημόνων. (CFPA, 2012)

6.1 Μηχανική Διασφάλιση (Mechanical Safeguard)

Αφ'ενός μπορεί να εγκατασταθεί για την προστασία του κτιρίου, αφ'ετέρου και για την προστασία των αντικειμένων της συλλογής. Πρόκειται για ένα μέτρο πρόληψης το οποίο δεν θα πρέπει να αγνοηθεί, ακόμη κι όταν το κτίριο ή η συλλογή επιτηρούνται ηλεκτρονικά. Η μηχανική διασφάλιση και η ηλεκτρονική τεχνολογία ασφαλείας (electronic security technology) συμπληρώνουν η μια την άλλη. Η αντικατάσταση της πρώτης αποκλειστικά από τεχνολογία συναγερμού εισβολέων (intruder alarm technology) δεν αποτελεί αποδεκτή τακτική, κρίνοντας κανείς από τις εμπειρίες κλοπών, τόσο των ασφαλιστών, όσο και της αστυνομίας. Τα μηχανικά μέτρα αποτελούν τη βασική

προϋπόθεση για μια έννοια βιωσιμής προστασίας, δεδομένου ότι εμποδίζουν αποτελεσματικά τους δυνητικούς δράστες από την εύκολη είσοδό τους στο κτίριο, σε μια προστατευμένη περιοχή και την πρόσβασή τους σε στοιχεία από τη συλλογή του μουσείου. Επιπλέον, καθιστούν την κλοπή δυσκολότερη. Θα πρέπει να έχει ανατεθεί σε έναν έμπειρο ανώτερο υπάλληλο ασφαλείας η αρμοδιότητα προστασίας και συντήρησης της τεχνολογίας ασφαλείας, τόσο της μηχανικής, όσο και της ηλεκτρονικής, ώστε να είναι σε θέση να παρέχει άμεσα συμβουλές στη διαχείριση του μουσείου.

6.1.1 Τοίχοι

Εάν οι τοίχοι δεν είναι αρκετά ανθεκτικοί, ένας δράστης μπορεί εύκολα να εισέλθει στο κτίριο. Πρέπει να δίνεται προσοχή στους εκθεσιακούς χώρους, οι οποίοι πρέπει να αποτελούνται από συμπαγή τοιχώματα, συμπαγές πάτωμα και οροφή, καθώς δεν είναι αδύνατο ένας δράστης να προσπαθήσει να εισέλθει μέσω της οροφής (από την εξωτερική πλευρά και μέσα από τις ψευδοροφές), ή μέσω άλλων χώρων στους κάτω ορόφους. Υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στους τοίχους ελαφριάς κατασκευής χωρίς καμία ιδιαίτερη ανθεκτικότητα στο άνοιγμα και τους τοίχους συμπαγούς κατασκευής, παραδείγματος χάριν τσιμεντένιους τοίχους 200mm η μεγαλύτερου πάχους. Οι τοίχοι ελαφριάς κατασκευής γενικά δεν είναι κατάλληλοι για εξωτερικοί τοίχοι ή σαν διαχωριστικοί των αιθουσών που φιλοξενούν πολύτιμα και συλλεκτικά αντικείμενα. Ο γύψος, ο πηλός και άλλα, αποτελούν υλικά τα οποία δεν βελτιώνουν την ανθεκτικότητα.

6.1.2 Πόρτες

Θα πρέπει να εγκαθίστανται δοκιμασμένες κι εγκεκριμένες πόρτες κατά των διαρρηκτών, κατηγορίας τουλάχιστον RL2, βάσει EN1627. Τα κύρια χαρακτηριστικά μιας δοκιμασμένης κι εγκεκριμένης αντιδιαρρηκτικής πόρτας, θα πρέπει να περιλαμβάνουν:

- σταθερό σχεδιασμό του φύλλου της πόρτας
- στηρίγματα υψηλής ποιότητας τα οποία να εξασφαλίζουν πλευρική προστασία
- εξελιγμένα συστήματα ασφάλισης (παραδείγματος χάριν κλειδαριές πολλαπλών σημείων)
- κύλινδρο κλειδαριάς, ο οποίος προστατεύει από τεχνικές ξεκλειδώματος, παραδείγματος χάριν διάτρηση και τράβηγμα
- τα δομικά στοιχεία σημείων που είναι πιο επιρρεπή (παραδείγματος χάριν τα τζάμια) να είναι τόσο συμπαγή, όσο και ολόκληρη η πόρτα.

Η εγκατάσταση ολόκληρης της διάταξης θα πρέπει να πληροί όλες τις εγκεκριμένες και αποδεκτές προδιαγραφές. Εάν δεν εγκατασταθεί αντιδιαρρηκτική πόρτα, τότε επιπλέον κλειδαριές, στηρίγματα προστασίας θα πρέπει να εγκαθίστανται. Κατά την αναβάθμιση μιας πόρτας είναι ζωτικής σημασίας να δει κανείς εάν η παλιά σχεδίαση και τα νέα στοιχεία ασφαλείας είναι συμβατά. Οι αναβαθμίσεις ασφαλείας δεν θα πρέπει να εμποδίζουν τις οδούς διαφυγής κι εκκένωσης ή να τις καθιστούν αναποτελεσματικές, κάτι που πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν κατά το στάδιο του σχεδιασμού.

Διπλές πόρτες/πόρτες ασφαλείας

Συνήθως, οι πόρτες στα ιστορικά κτίρια πρέπει να διατηρούνται και να μην αλλάζουν. Σε αυτή την περίπτωση λοιπόν, μια διπλή θύρα (αντιδιαρρηκτική θύρα πίσω από την αρχική (για λόγους διατήρησης των ιστορικών κτιρίων) θα μπορούσε να αποτελεί μια πιθανή λύση. Εάν κάποιος προσπαθήσει να διαρρήξει το κτίριο, ένας συναγερμένος θα ενεργοποιηθεί από την εξωτερική πόρτα και παρέχεται έτσι το βέλτιστο επίπεδο προστασίας, ενώ η εσωτερική θα χρησιμεύει ως μηχανικός φραγμός.

6.1.3 Παράθυρα/Πρόσοψη

Τα παράθυρα που δεν έχουν αντιδιαρρηκτικά χαρακτηριστικά, μπορούν να προσπεραστούν εύκολα με απλά υλικά, μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα. Όσον αφορά την προστασία, οι θόλοι πρέπει να λαμβάνονται υπόψη όπως τα παράθυρα, κάτι το οποίο ισχύει και για άλλα σημεία της οροφής με τζάμια. Όταν σχεδιάζεται η διασφάλιση του χώρου, θα πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στα συστήματα εξαερισμού θερμότητας και καπνού (SHEVs) ή άλλες οπές εξαερισμού. Σε κάποιο βαθμό, αυτά τα ανοίγματα πρέπει να πληρούν συγκεκριμένες τεχνικές προδιαγραφές, ενώ συγχρόνως θα πρέπει να ενσωματώνονται στα μέτρα επιτήρησης του συστήματος συναγερμού. Τα κύρια χαρακτηριστικά ενός ελεγχμένου κι εγκεκριμένου αντιδιαρρηκτικού παραθύρου είναι:

- σταθερή κατασκευή του φύλλου και του πλαισίου του παραθύρου
- ανθεκτικά τζάμια
- εξελιγμένη στερέωση των τζαμιών.

Η τοποθέτηση αυτών θα πρέπει να γίνεται σύμφωνα με όλες τις εγκεκριμένες προδιαγραφές(OEM). Εάν δεν είναι δυνατή η εγκατάσταση αντιδιαρρηκτικών παραθύρων, το επίπεδο προστασίας των παραθύρων θα πρέπει να ενισχυθεί, παραδείγματος χάριν, με πρόσθετες κλειδαριές. Σε γενικές γραμμές είναι δύσκολο να ασφαλισθούν τα παράθυρα των ιστορικών κτιρίων. Εάν αυτά δεν είναι δυνατό να αντικατασταθούν για λόγους αισθητικούς, αλλά και διατήρησης της ιστορικότητας, οι ακόλουθες διασφαλίσεις προστασίας ενδέχεται να παρέχουν λύσεις:

- σιδεριές/μεταλλικές μπάρες
- παράθυρα countercash (περαιτέρω info να βάλω, από pdf σελ.16)

6.1.4 Λοιπά ανοίγματα

Παραδείγματος χάριν ανοίγματα απαραίτητα για τα συστήματα εξαερισμού και κλιματισμού, τα οποία επιτρέπουν την εύκολη πρόσβαση, πρέπει επίσης να ασφαλιζονται. Ανοίγματα τα οποία δεν χρησιμοποιούνται, πρέπει να κλείνονται οριστικά. Η μέγιστη καθαρή διάμετρος των ανοιγμάτων του τοίχου και η απόσταση μεταξύ των ράβδων ασφαλείας δεν θα πρέπει να υπερβαίνει τα 12cm ή να είναι και μικρότερη από αυτή τη διάσταση.

6.1.5 Ρολά

Τα συμβατικά ρολά συχνά δεν έχουν καμία αντιδιαρρηκτική ιδιότητα. Η εγκατάσταση ενός συγκεκριμένου και δοκιμασμένου ρολού θα μπορούσε να αποτελεί μια ιδανική λύση μηχανικής προστασίας του μουσείου. Άλλη λύση, αποτελεί και η εγκατάσταση παραθυρόφυλλων στο εσωτερικό των θυρών και των παραθύρων.

6.1.6 Μηχανική Προστασία

Εάν το επιτρέπει ο τύπος εκθέματος, οι μηχανικές διασφαλίσεις δεν θα πρέπει να αφαιρούνται, ακόμη κι όταν γίνεται χρήση ηλεκτρονικής παρακολούθησης για την προστασία του εκθέματος. Γλυπτά, έργα ζωγραφικής και άλλα εκτεθειμένα εκθέματα πρέπει να εντάσσονται αποτελεσματικά στις θέσεις τους. Δεδομένου ότι σε πολλές περιπτώσεις η χρήση συγκεκριμένων μηχανικών διασφαλίσεων μπορούσε να βλάψει ένα αντικείμενο, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο μετά από συνεννόηση με τους αρμόδιους συντηρητές. Η μηχανική διασφάλιση και η ηλεκτρονική παρακολούθηση θα πρέπει να εναρμονισθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε οποιαδήποτε βίαιη επίθεση

να καταγράφεται ηλεκτρονικά, σε αρχικό στάδιο, και στη συνέχεια η μηχανική διασφάλιση να τίθεται σε λειτουργία.

6.1.6.1 Προστατεύοντας Αντικείμενα Ελεύθερα Τοποθετημένα στον Χώρο

Τα αντικείμενα αυτά θα πρέπει να διασφαλίζονται σε πολλαπλά σημεία, εάν αυτό είναι δυνατό. Επίσης, δεν θα πρέπει να είναι ανιχνεύσιμη η διασφάλιση και τα στηρίγματα αυτών, να είναι κρυμμένα. Ωστόσο, είναι αναγκαίο να εξασφαλισθεί η αποτελεσματική προστασία από οποιαδήποτε απόπειρα. Στην περίπτωση περιπτώσεων βιδωτών συνδέσεων, θα μπορούσε να εγκατασταθεί μηχανισμός κλειδώματος, ο οποίος θα διαθέτει ειδικό κωδικό και ο οποίος μηχανισμός θα μπορούσε να ξεβιδωθεί μόνο με συγκεκριμένα εργαλεία. Σε επιμέρους περιπτώσεις, όταν παραδείγματος χάριν ένα αντικείμενο εκτίθεται σε εσοχή εν'όσω τοίχου, θα μπορούσε να προστατεύεται από τζάμια ασφαλείας.

6.1.6.2 Προστατεύοντας πίνακες ζωγραφικής

Οι πίνακες θα πρέπει να ασφαρίζονται με τέτοιον τρόπο, ώστε να χρειάζονται ειδικά εργαλεία για τη μετακίνησή τους. Συστήματα για το σωστό κρέμασμα (hanging systems) που προστατεύουν τα έργα ζωγραφικής από εύκολη και γρήγορη αφαίρεση, έχουν αποδειχθεί αποτελεσματικά. Παραδείγματος χάριν T-pin, το οποίο επισυνάπτεται στον τοίχο, εισάγεται και τοποθετείται πάνω στην κορνίζα, με επιλογές ρύθμισης και μια απλή συσκευή ασφαλείας για την ανάρτηση του πίνακα. Για την προστασία των πολύτιμων πινάκων από βανδαλισμούς, ένα απαραίτητο στοιχείο προστασίας, το οποίο δεν θα έπρεπε να παρακάμπτεται είναι τα ειδικά, μη αντανάκλαστικά, μπροστινά πάνελ.

6.1.6.3 Ασφάλεια των προθηκών

Χρησιμοποιούνται κυρίως για την ασφαλή παρουσίαση των εκτεθειμένων (μικρών/πολύτιμων) εκθεμάτων. Να σημειωθεί ότι εκτός από την προστασία από διάρρηξη και βανδαλισμό, οι προθήκες προσφέρουν επίσης προστασία από τις δυσμενείς περιβαλλοντικές επιπτώσεις (υγρασία, υπεριώδη ακτινοβολία, αερομεταφερόμενους ρύπους, διακυμάνσεις της θερμοκρασίας και λοιπά). Η βέλτιστη λύση είναι η επιλογή μιας δοκιμασμένης αντιδιαρρηκτικής προθήκης. Ωστόσο, παρέχονται μόνο από επιλεγμένους προμηθευτές κι ενδέχεται να μην είναι δυνατή η ενσωμάτωσή τους σε όλες τις εκθέσεις. Δηλαδή, να μην ταιριάζει αισθητικά η ιδέα της κάθε έκθεσης και το τι θέλει να επικοινωνηθεί μέσω αυτής, με τον σχεδιασμό των εν λόγω προθηκών. Η εμπειρία δείχνει ότι οι προσαρμοσμένες στις εκάστοτε ανάγκες προθήκες, πρέπει να πληρούν τις ακόλουθες προϋποθέσεις, ώστε να παρέχουν έστω την ελάχιστη προστασία:

- το γυαλί θα πρέπει να είναι ανθεκτικό στο σπάσιμο
- οι επιφάνειες χωρίς τζάμια, όπως παραδείγματος χάριν οι κάτω πλευρές, το κάλυμμα, θα πρέπει επίσης να έχουν έναν ανθεκτικό σχεδιασμό στην περίπτωση επίθεσης
- το πλάτος του σχεδίου πλαισίου θα πρέπει να είναι 20mm
- αδύναμα σημεία θα πρέπει να ασφαρίζονται από ενδεχόμενη κάμψη/λύγιση, έτσι ώστε να μην είναι δυνατό να “αλιευθούν” μικρά εκθέματα
- εάν αυτό είναι δυνατό, θα πρέπει να αποφεύγονται οι προθήκες χωρίς πλαίσιο. Όπου, ωστόσο, αυτές χρησιμοποιούνται γυάλινα τζάμια θα πρέπει να είναι κολλημένα μαζί, με κόλλα υψηλής αντοχής
- κλειδαριές και μπουλόνια θα πρέπει να διαθέτουν τον ίδιο αντιδιαρρηκτικό σχεδιασμό, ώστε να είναι δύσκολο κανείς να έχει άμεση πρόσβαση στα εκθέματα
- Άλλο μέτρο προφύλαξης που θα πρέπει να λαμβάνεται, κατά της εκτόπισης και ανατροπής της προθήκης είναι το να βιδώνεται στη βάση της, με στέρεα σημεία του εκθεσιακού χώρου

Στην περίπτωση των πολύτιμων εκθεμάτων, η ηλεκτρονική παρακολούθηση της προθήκης θεωρείται απαραίτητη, με ανιχνευτή εντός της προθήκης, ώστε να ανιχνεύεται τυχόν άνοιγμα αυτής και πρόσβαση στο έκθεμα. Θα πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν ότι ακόμη και με την εκπλήρωση των παραπάνω προϋποθέσεων, η προθήκη δεν είναι δυνατό να συγκριθεί με το επίπεδο ασφαλείας ενός χρηματοκιβωτίου, αλλά θα επιβραδύνει κατά πολύ τον διαρρήκτη.

6.1.6.4 Χρηματοκιβώτια

Τα πολύτιμα εκθέματα, τα οποία έχουν εξαιρεθεί από μια έκθεση θα πρέπει να τοποθετούνται σε ειδικό χρηματοκιβώτιο. Τα χρηματοκιβώτια και οι θωρακισμένες αίθουσες θα πρέπει να έχουν δοκιμασθεί κι εγκριθεί σύμφωνα με το πρότυπο EN1143-1 και κατατάσσονται σε κατηγορίες αντοχής κι αντίστασης. Τα εγκεκριμένα χρηματοκιβώτια επισημαίνονται στο εσωτερικό τους με ένα μπλε σήμα έγκρισης.

Τα χρηματοκιβώτια που χρησιμοποιούνται στα μουσεία θα πρέπει να είναι εγκεκριμένα. Αναλόγως της αξίας των αντικειμένων που κατατίθενται σε αυτά το ποιό είναι τα ακτάλληλα κι απαραίτητα χαρακτηριστικά ασφαλείας του χρηματοκιβωτίου, θα πρέπει να συμφωνηθεί όσο το δυνατόν πιο σύντομα με τον ασφαλιστή και την αστυνομία. Εάν το μέγεθος και ο όγκος των εκθεμάτων υπό φύλαξη/αποθήκευση υπερβαίνει τις συμβατικές διαστάσεις του χρηματοκιβωτίου, θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί ένας αποθηκευτικός χώρος, ως χωριστή ζώνη προστασίας.

6.2 Ηλεκτρονική Παρακολούθηση

Τα συστήματα συναγερμού ανίχνευσης εισβολέων (IAS) πρέπει να σχεδιάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι εισβολείς να εντοπίζονται όσο το δυνατόν συντομότερα. Σε αυτό το πλαίσιο, η μηχανική ασφάλεια και η επιτήρηση από ένα σύστημα IAS, λαμβάνοντας επίσης υπ' όψιν και τον χρόνο της παρέμβασης, πρέπει να εναρμονισθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε μετά τη σήμαση του συναγερμού οι δυνάμεις παρέμβασης να είναι σε θέση να φθάσουν στον τόπο διάρρηξης πριν ακόμη ο δράστης παρακάμψει όλες τις προφυλάξεις.

Η αλληλεπίδραση των ηλεκτρονικών και των μηχανικών μέτρων ασφαλείας πρέπει να είναι τελειοποιημένη, ώστε να αποκλείεται ενδεχόμενο λανθασμένου συναγερμού, στο μέτρο που αυτό είναι δυνατό. Προκειμένου να εξασφαλισθεί το μέγιστο επίπεδο λειτουργικής αξιοπιστίας ή αποτελεσματικότητας της παρακολούθησης, θα πρέπει τα επιλεγμένα συστήματα συναγερμού να είναι πιστοποιημένα. Υπάρχουν πολλές και διαφορετικές κατηγορίες συστημάτων συναγερμού, κατάλληλες για μουσεία και πολιτιστικά ιδρύματα, οι οποίες διαχωρίζονται, παραδείγματος χάριν, σε κατηγορία 3 ή 4 (βάσει του EN50136-1).

Τα συστήματα συναγερμού IAS, κατηγορίας 3 παρέχουν μέτρια προστασία ενάντια σε απόπειρες εισόδου, ενώ η κατηγορία 4 παρέχει ενισχυμένη προστασία. Τα συστήματα της κατηγορίας 3, θα μπορούσαν, παραδείγματος χάριν, να χρησιμοποιηθούν στις αίθουσες του μουσείου οι οποίες είναι λιγότερο εκτεθειμένες, όπως παραδείγματος χάριν τα γραφεία διοίκησης. Για την προστασία των εκθεσιακών χώρων ή μεμονωμένων εκθεμάτων, η κατηγορία 4 είναι γενικώς η πλέον κατάλληλη. Ο σχεδιασμός, η εγκατάσταση και η συντήρηση ενός πιστοποιημένου συστήματος πρέπει να πραγματοποιείται από ειδικό, σύμφωνα πάντοτε με τις εθνικές κατευθυντήριες γραμμές, όπως επίσης και το πιστοποιητικό τοποθέτησης του συστήματος, το οποίο πρέπει να εκδίδεται σύμφωνα με τις εθνικές προδιαγραφές. Στην περίπτωση κατά την οποία το σύστημα συναγερμού συνδέεται

με την αστυνομία ή ένα κέντρο λήψης συναγερμού, η εγκατάσταση και πάλι πρέπει να πληροί όλες τις νόμιμες προϋποθέσεις.

6.2.1 Σχεδιασμοί Παρακολούθησης

Περιμετρική Παρακολούθηση (Perimeter Surveillance): αποσκοπεί στην προστασία της περιμέτρου ενός κτιρίου (παράθυρα, πόρτες, εξωτερικοί τοίχοι, δάπεδα και οροφές) από ενδεχόμενη είσοδο. Ανοιγόμενα στοιχεία, όπως παραδείγματος χάριν παράθυρα και πόρτες, ελέγχονται επίσης κατά το άνοιγμα και κλείσιμο. Η περιμετρική παρακολούθηση έχει το πλεονέκτημα του ότι είναι σε θέση να ανιχνεύσει ενδεχόμενη “επίθεση” στο κτίριο, σε πρώιμο στάδιο. Ο συνδυασμός της περιμετρικής παρακολούθησης με έναν καλώς ευθυγραμμισμένο μηχανικό φραγμό, είναι σε θέση να επιτύχει σε ένα υψηλό επίπεδο προστασίας και δίνει τη δυνατότητα να εντοπισθεί ο δράστης απ'αυτοφώρω.

Εστιακή παρακολούθηση (Focal Point Surveillance): αποσκοπεί στην ανίχνευση ενός εισβολέα, ο οποίος βρίσκεται ήδη μέσα στο κτίριο, μέσω παραδείγματος χάριν ανιχνευτών κίνησης). Σε αυτή την περίπτωση, η παρακολούθηση σε κάθε δωμάτιο είναι απαραίτητη. Η εν λόγω παρακολούθηση, μπορεί επίσης, σε συνδυασμό με άλλα συστήματα, να καθυστερήσει ή και παρεμποδίσει με πρόσθετα εμπόδια τον δράστη, αυξάνοντας έτσι τις πιθανότητες σύλληψής του. Αρνητική πτυχή της συγκεκριμένης παρακολούθησης, εν αντιθέσει με την περιμετρική, αποτελεί το γεγονός ότι ο δράστης μπορεί να ανιχνευθεί μόνο μετά την είσοδό του στο κτίριο.

6.3 Έλεγχος Πρόσβασης

Η εγκατάσταση ενός πιστοποιημένου συστήματος ελέγχου πρόσβασης ACS-ACCESS CONTROL SYSTEM) αποτελεί μια βιώσιμη επιλογή για τα δωμάτια που είναι προσβάσιμα μόνο σε εξουσιοδοτημένο προσωπικό. Τα συστήματα ελέγχου πρόσβασης μπορούν να εγκατασταθούν ξεχωριστά από τα συστήματα συναγερμού εισβολέων, παραδείγματος χάριν, σε περιοχές του κτιρίου που δεν ελέγχονται, ή κατά τη διάρκεια κανονικών εργασιών, όταν τα συστήματα IAS είναι απενεργοποιημένα. Η πρόσβαση σε χώρους που απαιτούν μεγαλύτερο επίπεδο ασφαλείας, θα πρέπει γενικά να διαχειρίζονται ελέγχονται από συστήματα ACS , χώροι οι οποίοι περιλαμβάνουν το κατάστημα του μουσείου, τους χώρους με τα συστήματα πληροφορικής και τον server, τα εργαστήρια συντήρησης και λοιπά.

Εάν υπάρχει ανάγκη για ενίσχυση της ασφάλειας, κλειδαριές που λειτουργούν με κινητήρα ή κλειδαριές με αυτόματο κλείδωμα, θα πρέπει να εγκαθίστανται αμζί και με ηλεκτρικές θύρες. Τα συστήματα ACS θα πρέπει να ρυθμισθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε η πρόσβαση να γίνεται μόνο σε άτομα με άδεια και τα κλειδιά τα οποία θα χορηγούνται ανατίθενται σε συγκεκριμένα άτομα (συμπεριλαμβανομένων καρτών-κλειδιών, μνημονικών κωδικών με συνδυασμούς γραμμάτων και αριθμών). Αυτό καθιστά δυνατή την λαταγραφή και αναγνώριση του ποιός και πότε εισέρχεται ή εξέρχεται του χώρου.

6.4 Τεχνολογία εικόνας:

Καθιστά εφικτή την καταγραφή και αναφορά ποινικών γεγονότων και καταγραφής της εξέλιξης μιας πράξης αξιόποινης. Οι πλέον εξελιγμένες τεχνολογίες επιτρέπουν την ανίχνευση και τον εντοπισμό των δραστών. Σκοπός των συστημάτων βιντεοεπιτήρησης (VSS-video surveillance systems) είναι να “επεκτείνει” τις δυνατότητες της οπτικής επιτήρησης, καθώς επιτρέπουν στο προσωπικό ασφαλείας να παρακολουθούν, όχι μόνο το άμεσο περιβάλλον τους, αλλά και τα πιο απομακρυσμένα δωμάτια/χώρους/αντικείμενα. Επιπλέον κι εάν αυτό απαιτείται, μπορούν να ορισθούν κάποια κομβικά σημεία παρακολούθησης. Σε περίπτωση κατά την οποία υπάρξει μια ανακολουθία στη ροή ή μια ύποπτη κατάσταση, υπάρχει άμεση ενημέρωση των φρουρών ασφαλείας

στον χώρο, παραδείγματος χάριν μέσω ασύρματης επικοινωνίας, κινητών ή βομβητή. Οι φρουροί θα πρέπει να διασφαλίζεται ότι είναι σε θέση να αναλάβουν αμέσως δράση.

Τα προηγμένα συστήματα παρακολούθησης (VSS) αποθηκεύουν όλες τις εικόνες που έχουν εγγραφεί, για ένα χρονικό διάστημα. Η μνήμη καταγραφής που διαθέτουν, δίνει τη δυνατότητα να δει κανείς και να αξιολογήσει τα γεγονότα πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την ολοκλήρωση του εγκλήματος. Εάν είναι απαραίτητο, το υλικό τους μπορεί να χρησιμοποιηθεί για σκοπούς έρευνας ή τον σχεδιασμό καταπολέμησης ανάλογων περιστατικών, καθώς το υλικό αυτό μπορεί να παρέχει χρήσιμες πληροφορίες για την έρευνα της αστυνομίας μετά από περίπτωση κλοπής ή βανδαλισμού. Τα συστήματα VSS, μπορούν επίσης να διαθέτουν ειδικούς αισθητήρεςεικόνας, οι οποίοι ανιχνεύουν την κίνηση και σημαίνουν ειδοποίηση. Τα σύγχρονα συστήματα VSS μπορούν επίσης να ανιχνεύουν την αφαίρεση ενός πίνακα, ακόμη κι αν η γωνία της κάμερας βρίσκεται σε μια ορισμένη θέση.

Γ' Μέρος

Ο ρόλος της Παιδείας

Μέχρι στιγμής, η συζήτησή μας έχει προσεγγίσει τον βανδαλισμό ή και αλλιώς την “εικονομαχία” στα μουσεία και τις γκαλερί της Δύσης, από μια ουσιαστικά *εκ των υστέρων* οπτική γωνία. Με την ανάλυση των κινήτρων πίσω από τις πράξεις βανδαλισμού και τις ιστορικές τάσεις, οι οποίες απαντούν στο πρόβλημα, θα ήθελα εδώ να σημειώσω ότι είναι πλέον καιρός να προσχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα. Λαμβάνοντας υπ’ όψιν ότι η πλειοψηφία των λύσεων στο ζήτημα της προληπτικής συντήρησης, οι οποίες αναφέρονται και ως έναν βαθμό περιγράφονται σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχουν αποδειχθεί δύσκολες στην πλήρη κατανόηση ενός μη ειδήμονως είναι συνεπώς, εν μέρει άχρηστες—πόσο μάλλον στην πρόληψη καταστροφικών επεισοδίων. Ως εκ τούτου, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο στόχος είναι η ανάδειξη και η αξιολόγηση εναλλακτικών λύσεων, η ευθύνη για την εφαρμογή των οποίων αυτή τη φορά δεν βαρύνει τους ίδιους τους πολιτιστικούς οργανισμούς, αλλά την πολιτεία, το κράτος, τις αρχές της. Εκφράζεται λοιπόν εδώ η ελπίδα ότι η γνωριμία μας με άλλες πιθανές λύσεις θα δώσει στα πολιτιστικά ιδρύματα την ευκαιρία περιορισμού των φαινομένων βανδαλισμού, συγκεντρώνοντας έτσι, μεγαλύτερη υποστήριξη αρχών, Τύπου, κοινού. Ουσιαστικά, στην πρώτη ενότητα επικεντρωνόμαστε σε μια προσέγγιση η οποία σε μεγάλο βαθμό είναι ανεξερεύνητη αναφορικά με την πρόληψη των επιθέσεων στην τέχνη: την προώθηση της πρόσβασης εις αυτή, αλλά και της Παιδείας.

Αρχικά, είναι απαραίτητο να διευκρινισθεί η ορολογία κάποιων εννοιών. Η έννοια “πρόσβαση” χρησιμοποιείται εδώ για να σημαίνει την έκταση (ή αλλιώς σε τι βαθμό) τα μέλη του κοινού (ήτοι οι επισκέπτες), θα (πρέπει) να αισθάνονται ότι μια γκαλερί, ένα μουσείο και οι συλλογές αυτών, υπάρχουν για αυτούς. Σχετίζεται με το πόσο άνετα είναι ψυχολογικά οι άνθρωποι εντός του μουσείου, καθώς και τον βαθμό προσδιορισμού τους, επομένως και συμμετοχής τους με τα αντικείμενα τα οποία εκτίθενται. Αν και ο όρος “πρόσβαση” ενδέχεται να συνδεθεί με θέματα φυσικής δέσμευσης, αποτελεί μόνο μια πτυχή της έννοιας, παράλληλα με τις δυνατότητες κοινωνικής, πνευματικής και συναισθηματικής σύνδεσης.

Ο ορισμός δε της έννοιας “Παιδεία” είναι πιο προφανής. Είναι κατανοητό ότι περιλαμβάνει τη διάδοση πληροφοριών και γνώσεων του πολιτιστικού φορέα, μέσα από μια ποικιλία μέσων, καθώς και την απορρόφηση αυτής της γνώσης από το κοινό. Η φράση αυτή δεν χρησιμοποιείται υπό μια περιοριστική ακαδημαϊκή έννοια, ούτε ισχύει μόνο για τους μαθητές του σχολείου και τους φοιτητές, αλλά αφορά σε μια άτυπη (έως τώρα) εμπειρία μάθησης, η οποία θα είναι διαθέσιμη σε όλους τους πολίτες. Αν και η ανάλυση πρόσβασης και παιδείας θα γίνεται κυρίως ξεχωριστά, θα γίνεται αναφορά στη συνολική διαδικασία πρόσβασης και παιδείας, μια φράση δύο εννοιών που θα χρησιμοποιούνται μαζί, ως μια πρόταση ολοκληρωμένης στρατηγικής ενάντια στον βανδαλισμό. Αλλιώς, ένας γενικός όρος για τις καλές πρωτοβουλίες που δύνανται να απορρέουν από την προώθηση της πρόσβασης και της παιδείας, σε αντίθεση με την ενίσχυση μέτρων ασφαλείας στους εκθεσιακούς χώρους.

Τις πρώτες πρωινές ώρες της 7ης Οκτωβρίου 2007, πέντε άτομα εισέβαλαν στο Musee d'Orsay στο Παρίσι, σε κατάσταση μέθης και προέβησαν σε μια έξαλλη κτηνωδία, με προθήκες και εκθέματα. Η ομάδα των βανδάλων τράπηκε σε φυγή όταν οι συναγερμοί ενεργοποιήθηκαν, αλλά πρώτα ένας από τους εισβολείς γρονθοκόπησε το έργο “Le pont d'Argenteuil”, ελαιογραφία του Claude Monet, αφήνοντας τρύπα 10 εκατοστών. (Almendros, 2007) Μετά από τη διαπίστωση της ζημιάς η Γαλλίδα υπουργός Πολιτισμού Christine Albanel καταδίκασε το περιστατικό δημοσίως, ως μια επίθεση εναντίον της μνήμης και της κληρονομιάς. (Kanter,) Η Albanel ορκίστηκε στη βελτίωση ασφαλείας στα γαλλικά μουσεία και εισηγήθηκε για αυστηρότερες ποινές και κυρώσεις κατά των ατόμων που βεβηλώνουν έργα τέχνης, διαβεβαιώνοντας επίσης, στα μέσα ενημέρωσης ότι έχει εγείρει το ζήτημα στον Υπουργό Δικαιοσύνης, Όμως, δεν υπήρχε καμιά πρόταση/υπόδειξη σχετικά

με την αναθεώρηση πρόσβασης και παιδείας στον χώρο του μουσείου.

Όταν ένας πολιτιστικός φορέας έρχεται αντιμέτωπος με μια εσκεμμένη επίθεση σε ένα έργο τέχνης, συχνά επικεντρώνεται στην ασφάλεια. Λαμβάνει μέτρα ενίσχυσης αδύναμων και αφύλαχτων σημείων, γίνεται μια εκ νέου εκτίμηση των υφιστάμενων μέτρων ασφαλείας, εφαρμόζονται νέα συστήματα ως άμεσες και ποσοτικές λύσεις. Αυτό το είδος “μαχητικής” ή “αμεινόμενης”, όπως θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε, αντίδρασης θεωρείται ως η πλέον κατάλληλη, δεδομένου ότι αποτρέπει—από ψυχολογικής και σωματικής άποψης—την πρόκληση ζημιάς από μελλοντικούς δράστες. Παρόλα αυτά, ο βανδαλισμός αποτελεί ένα ποικιλόμορφο φαινόμενο. Να σημειωθεί ότι τα περιστατικά βανδαλισμού της τέχνης δεν θα προλαμβάνονται αποτελεσματικά εάν το κοινό εκφοβίζεται και αποστασιοποιείται από τον μουσειακό χώρο. Αντί αυτών, θα ήταν δυνατή η αποτελεσματική πρόληψη, ενισχύοντας την πρόσβαση και την παιδεία. Αρχικά, κάτι τέτοιο συνεπάγεται την ενθάρρυνση του κοινού να εμπλακεί με τις συλλογές. Στη συνέχεια, να τους επιτραπεί η κατανόηση των εκθεμάτων και από θεωρητικής απόψεως, ως έργο “παιδευτικής διαδικασίας”.

Κάτι ακόμη το οποίο συνεπάγεται από τα ανωτέρω, αποτελεί η βοήθεια στο κοινό, ώστε να εκτιμήσει την υλική φύση των έργων τέχνης. Ουσιαστικά, αυτό το οποίο προτείνεται για τα μουσεία, τα πολιτιστικά ιδρύματα και τους εκθεσιακούς χώρους εν γένει, είναι το να πάψουν να νιώθουν τους επισκέπτες και τους εχθρούς και αντί αυτού, να τους εμπλέξουν στο όραμά τους, ως άλλους εταίρους/συνεργάτες. Κατά τις πρόσφατες δεκαετίες, ορισμένοι ειδικοί όπως ο Dario Gamboni, τονίζουν τον ρόλο μεγαλύτερης πρόσβασης σε ζητήματα του μουσείου, αλλά και μεγαλύτερης παιδείας μέσα στον χώρο του μουσείου και της (εκ)παίδευσης για τη μείωση κρουσμάτων βανδαλισμού. (Dornberg, 1987) Οι εισηγήσεις αυτές παραμένουν ακόμη αδοκίμαστες σε μεγάλο βαθμό. Ο David Freedberg αναφέρει το πώς μπορεί να επέλθει μια πραγματική διαφορά. Ισχυρίζεται, ότι οι συνθήκες οι οποίες προκαλούν μια βανδαλιστική συμπεριφορά δεν επηρεάζουν μόνο τις “εγκληματικές” προσωπικότητες, αλλά μάλιστα ενδέχεται και να φέρουν στην επιφάνεια ανάλογες πιθανότητες συμπεριφοράς και για τον εαυτό μας. (Freedberg, 1989) Έτσι δηλαδή, στόχος μας πρέπει να είναι η πρόληψη, ώστε το κοινό να αποτρέπεται από το να ασκήσει βανδαλισμό. Στο παρόν κεφάλαιο λοιπόν, θα αναφερθούν πρωτοβουλίες οι οποίες ενθαρρύνουν τους ανθρώπους να συμμετάσχουν στη και να κατανοήσουν την τέχνη. Η διαδικασία αυτή, θα μπορούσε να αλλάξει την αρνητική στάση και όποιες ενδεχόμενες προκαταλήψεις υπάρχουν απέναντι στην τέχνη, σταδιακά. Οι δυναμικά ανταγωνιστικές—ως προς την τέχνη—καταστάσεις, θα μπορούσαν στη συνέχεια να καταστέλλονται και οι εν δυνάμει δράστες να μην καταφεύγουν στη βία.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας τα πιθανά οφέλη από την ανωτέρω προσέγγιση, το γεγονός ότι η επιλογή μιας τέτοιας απάντησης στον βανδαλισμό δεν έχει ακόμη διερευνηθεί εις βάθος εγείρει ερωτήματα. Ως εκ τούτου, είναι σκόπιμο να καθορισθεί το πλαίσιο προσέγγισής της, αλλά και να εξετασθούν τα επιχειρήματα των επικριτών της. Το 1987, σε μια συνέντευξή του στο Art News και τον John Dornberg, ο Dario Gamboni ανέφερε ότι οι ενέργειες των περισσότερων διευθυντών μουσείων δεν συμβάλλουν στην εξάλειψη των βαθύτερων αιτιών του βανδαλισμού. (Dornberg, 1988). Το να δίνονται πόροι και έμφαση στην αύξηση μέτρων ασφαλείας, εξήγησε, αφορά μόνο στην αντιμετώπιση των συμπτωμάτων του προβλήματος, όχι στην εξάλειψη της ρίζας του. Τονίζει επίσης, ότι εκείνο το οποίο θρέφει τις τάσεις βανδαλισμού σε μεγάλο βαθμό, είναι η έλλειψη κατανόησης, η οποία πρέπει μέσα από την Παιδεία να ξεπερασθεί. Συνεπώς, αντί της αντιμετώπισης των συμπτωμάτων, αυτό το οποίο χρειαζόμαστε, ξεκινώντας από τις νεαρές ηλικίες και τις τάξεις του σχολείου, είναι ενημέρωση, χρήσιμες πληροφορίες, διαπαιδαγώγηση και διαφώτιση σε σχέση με την τέχνη, προσαρμοσμένα όλα αυτά πάντοτε στην ηλικιακή ομάδα στην οποία απευθυνόμαστε.

Η ιδέα λοιπόν, ότι η παιδεία και η πρόσβαση στο κοινό πρέπει να αποτελούν κεντρικό κομμάτι στην πρόληψη του βανδαλισμού φαίνεται απολύτως λογική στην αμεσότητά της. Πρόκειται για μια λύση η οποία επιδιώκει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα στην πηγή του. Ωστόσο, αυτή η

εναλλακτική οπτική του Gamboni δεν έφερε κάποια ουσιαστική επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο τα πολιτιστικά ιδρύματα αντιμετωπίζουν τις επιθέσεις βανδαλισμού. Ήδη από το 1968, ο Stanley Cohen περιγράφει μέσα για την πρόληψη καταστροφής περιουσίας, βασίζοντάς τα στην κατανόηση των πρωταρχικών αιτιών αυτής της συμπεριφοράς. (Canter, 1984). Το 1979, η Ann Blaber προχώρησε ακόμη περισσότερο, υποστηρίζοντας ότι η αλλαγή νοοτροπίας του κοινού μέσα από τη συμμετοχή της κοινότητας και του παιδαγωγικού συστήματος, αποτελούν δύο κύριες μεθόδους επίλυσης του προβλήματος. Ένα καλό παράδειγμα προσπάθειας αποτελεί η Μεγάλη Βρετανία, όπου σε όλη τη δεκαετία του 1960 και του 1970 οι πρωτοβουλίες για αντιμετώπιση του προβλήματος εφαρμόστηκαν από τις εθνικές οργανώσεις και τις τοπικές αρχές και υποστηρίχθηκαν από την αναπτυσσόμενη έρευνα. Οι πρωτοβουλίες αυτές είχαν σχεδιασθεί προκειμένου να καταπολεμήσουν μια σειρά από καταστροφικές πρακτικές, όχι μόνο αναφορικά με την τέχνη, αλλά και με τον ποδοσφαιρικό χουλγκανισμό, μέχρι τα γκράφιτι σε κτίρια. (Cordess & Turcan, 1993 & Dornberg, 1987). Υπήρχαν παντού εκστρατείες με αφίσες και φυλλάδια, εκθέσεις, δρώμενα και δημόσιες ομιλίες, μέσα δηλαδή τα οποία χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να ανακόψουν τη δημόσια απάθεια και να εγείρουν ευαισθητοποίηση.

Από την άλλη μεριά δε, υπάρχει μια μερίδα ανθρώπων η οποία ισχυρίζεται ότι το να προωθούμε την εμπλοκή των επισκεπτών και τη μάθηση μέσα στα πολιτιστικά ιδρύματα, δεν αποτελεί πάντοτε αποτελεσματική λύση σε όλες τις περιπτώσεις βανδαλισμού. Σε συνέντευξή του το 2005, ο Derek Pullen, επικεφαλής της Συντήρησης Γλυπτών (Sculpture Conservation) στην Tate, ισχυρίστηκε ότι η υιοθέτηση αυτής της τακτικής δεν θα είχε σημαντικό αντίκτυπο στη μείωση αδικημάτων βανδαλισμού. Προσέθεσε επίσης, ότι οι επαγγελματίες των μουσείων που ελπίζουν να μειώσουν τα περιστατικά βανδαλισμού με τα ανωτέρω μέσα “κολακεύουν τους εαυτούς τους”. Μια τέτοια οπτική γωνία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι δυσοίωνη και ότι μάλλον η κατανόηση για τον βανδαλισμό, στενί.

Οι βάνδαλοι κατευθύνονται στις πράξεις τους από την πολιτική και κοινωνικο-πολιτική “ατζέντα”, από τον θρησκευτικό φανατισμό, από την επιθυμία για δημοσιότητα, ή ενίοτε την πεποίθηση ότι ενεργούν καλλιτεχνικά. Αυτή η κατηγορία, δεν θα πρέπει να αποκλείεται από τον χώρο του μουσείου, ούτε να αποτρέπεται από τις προσπάθειές του να δια φωτίσει το κοινό. Κάποιες επιθέσεις σε έργα τέχνης προέρχονται είτε από έλλειψη κατανόησης, ή ακόμη και από παρερμηνεία της τέχνης. Υπό αυτές τις συνθήκες, η διαπαιδαγώγηση αποτελεί πολύτιμο εργαλείο. Επιπλέον, η προώθηση της πρόσβασης και της παιδείας αποτελεί ένα ιδανικό μέσον για την αποθάρρυνση των βανδάλων, οι οποίοι δρουν, επειδή ίσως έχουν “αποσυνδεθεί” κατά κάποιον τρόπο από το μουσείο και τις συλλογές του. Η πρόσβαση και η παιδεία, δικαιούνται τουλάχιστον το να ληφθούν σοβαρά υπόψη ως λύσεις στο πρόβλημα του βανδαλισμού. Επιπλέον, πριν από τη διερεύνηση του ρόλου της μάθησης και της κατανόησης, στο πλαίσιο αυτό φαίνεται λογικό να πρέπει να ξεκινήσει κανείς με το θέμα της πρόσβασης. Εάν οι επισκέπτες δεν βρίσκουν προσιτή την τέχνη εξ'αρχής δεν θα είναι σε θέση—και πόσο μάλλον πρόθυμοι—να προσωρήσουν στην κατανόηση αυτής.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, και ειδικότερα σε χώρες όπως η Βόρειος Αμερική και η Μεγάλη Βρετανία, ο τομέας του μουσείου έχει κάνει αυξανόμενες προσπάθειες για την κατανόηση της κοινωνικής και παιδαγωγικής σημασίας του, εν μέσω ενός αυξανόμενου ανταγωνισμού που αφορούσε στην προσέλκυση του ενδιαφέροντος του κοινού, αλλά και την προσέλκυση χρηματοδοτήσεων. Οι όροι πρόσβαση (access) κι ένταξη (inclusion) είναι πανταχού παρόντες και τα ιδρύματα έχουν επιδιώξει να μεγιστοποιήσουν την προσέλκυση επισκεπτών και τη χρήση των συλλογών τους. Αυτή η έμφαση στη διευκόλυνση της σύνδεσης μεταξύ των ανθρώπων και των μουσειακών αντικειμένων δεν αποτελεί μια νέα κατεύθυνση. Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, η αύξηση των δημοτικών μουσείων και των γκαλερί στη Μεγάλη Βρετανία υποβοηθήθηκε από πάτρונες, οι οποίοι φιλοδοξούσαν να παρέχουν μια καθολική ευκαιρία βελτίωσης, τόσο των πολιτιστικών ιδρυμάτων, όσο και των επισκεπτών. Δίνοντας σε όλες τις επισκέπτριες και όλους τους επισκέπτες πρόσβαση σε αντικείμενα της ιστορίας τους, πρόσβαση στο ωραίο, την εξειδικευμένη δεξιοτεχνία, προβλεπόταν ότι ο πληθυσμός θα τονωθεί τόσο πνευματικά, όσο και ηθικά. (Bennett, 1995)

Βέβαια, η προσβασιμότητα τώρα επανεμφανίστηκε στο επίκεντρο της πολιτικής των μουσείων, αν και με μια λιγότερο διδακτική εστίαση. Η επίσκεψη του κοινού πλέον, δεν θεωρείται/υποτιμάται” ως η επίσκεψη αδρανών και άνιπτων πολιτών σχε σχέση με την τέχνη, είτε ως ένα “εμπόδιο” στο έργο των επιμελητών. Οι επισκέπτες πλέον θεωρούνται αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της αφήγησης και κατ’επέκτασιν της ύπαρξης των μουσείων. Οι John Falk και Lynn Dierking ερμηνεύουν αυτή τη μετατόπιση νοοτροπίας. Επισημαίνουν, ότι προκειμένου να επιτύχουν τα πολιτιστικά ιδρύματα κατά τον 21ο αιώνα, θα πρέπει να είναι πελατοκεντρικά. Να προσανατολίζονται, εν ολίγοις τις γραμμές πολιτικής τους, έχοντας ως γνώμονα τον επισκέπτη, αλλά και να αποδεικνύουν ότι εκπληρώνουν την κοινωνική τους δέσμευση. Πρέπει τα πολιτιστικά ιδρύματα να λαμβάνουν μέτρα, ώστε να εξασφαλίζεται ότι ο καθένας μπορεί να έχει κοινωνική, πνευματική, συναισθηματική και φυσική πρόσβαση σε αυτά.

Ωστόσο, ποιά είναι η σχέση ανάμεσα στην τάση προς την ανάπτυξη της πρόσβασης και τις προσπάθειες για την πρόληψη του βανδαλισμού; Ως απάντηση, θα δοθεί ένα παράδειγμα του 1999, από το Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο Bradford της..., το οποίο επαναλειτούργησε μετά από ανακαίνιση 16 εκατομμυρίων λιρών. (Puttnam, 2002) Αρχικά, ο υψηλός αριθμός επισκεπτών έδειξε ότι το ανανεωμένο μουσείο ήταν δημοφιλές. Όχι πολύ καιρό αργότερα όμως, ομάδες εφήβων οι οποίες συναντιόντουσαν γύρω από την είσοδο του κτιρίου, με απειλητικές διαθέσεις. (Puttnam, 2002). Οι σύνθήκες επιδεινώθηκαν όταν κάποιοι από αυτούς τους εφήβους ξεκίνησαν να καταστρέφουν την ιδιοκτησία του μουσείου και κάποια εκθέματά του. Δημιουργήθηκε έτσι, μια ομάδα διαβούλευσης, ώστε να φέρει τους εκπροσώπους του μουσείου σε επαφή με τους εφήβους της περιοχής. Οι συζητήσεις που ακολούθησαν ήταν αποκαλυπτικές: ενώ αυτοί οι νέοι άνθρωποι έδειξαν να έχουν ενδιαφέρον για τη γενική θεματική του μουσείου, παρ’όλα αυτά δεν μπορούσαν να ταυτισθούν με τις συλλογές. Ακολούθως, πραγματοποιήθηκε μια σειρά εργαστηρίων, που σκοπό είχαν να εξοικειώσουν τους εφήβους με την τεχνολογία, η οποία βρίσκεται πίσω από τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, σε μια προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος μεταξύ των ενδιαφερόντων τους και των αντικειμένων της έκθεσης. Μέσα σε διάστημα ενός έτους, η κατάσταση είχε αλλάξει. Έξι από τους συμμετέχοντες του εργαστηρίου άρχισαν να εργάζονται για το μουσείο κι άλλοι τρεις συμμετείχαν σε σχετικά projects παραγωγής. Επίσης, εξαλείφθηκαν τα περιστατικά βανδαλισμού.

Αυτό το παράδειγμα δεν αφορούσε σε βλάβη έργων τέχνης αμιγώς, αλλά σε εκθέματα εν γένει. Ακόμη κι έτσι όμως, τα διδάγματα από το παράδειγμα αυτό μπορούν να μεταφερθούν και στο ζήτημα του βανδαλισμού των έργων τέχνης. Όταν το συγκεκριμένο μουσείο άρχισε να αντιμετωπίζει τους νέους ανθρώπους ως εταίρους κι όχι σαν εχθρούς, και τους συμπεριέλαβε δυναμικά στο πλαίσιο του πολιτιστικού περιβάλλοντος, η παρόρμησή τους να βλάψουν το μουσείο, ελαττώθηκε. Καθώς αναγνωρίστηκε—κι ενδυναμώθηκε—το ενδιαφέρον του πολιτιστικού ιδρύματος σε σχέση με τη ζωή των εφήβων, τόσο το κτίριο, όσο και οι συλλογές του έγιναν οντότητες για τις οποίες, τελικά, τα παιδιά νοιάζονταν. Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, εάν το εκάστοτε παιδαγωγικό σύστημα εμπλέξει τα παιδιά με την τέχνη και την καταστήσει προσιτή, θα μπορούσαμε να έχουμε θεαματικά αποτελέσματα.

Η πρόσβαση αποτελεί μια πολύπλευρη έννοια. Το να ενθαρρύνονται οι άνθρωποι να εισέρχονται στα πολιτιστικά ιδρύματα, από μόνο του, δεν είναι αρκετό ώστε να προλάβει τον βανδαλισμό. Ούτε όμως είναι απλή κι εύκολη υπόθεση η αλλαγή νοοτροπίας. Το 1991, ο Nick Merriman διεξήγαγε έρευνα η οποία αφορούσε στην αντίληψη του κοινού για το μουσείο, αλλά και τις συνήθειες των επισκεπτών, η οποία έρευνα αποκάλυψε ότι αυτό το κοινό αντιλαμβάνεται, είναι ότι τα μουσεία είναι ελιτίστικά, προορίζονται για λίγους, αδιαφορώντας για το σύνολο. (Merriman, 1991) Η εντύπωση του κοινού ότι τα πολιτιστικά ιδρύματα αποτελούν χώρους όπου η τέχνη πρέπει να εκτιμάται σιωπηλά και από ορισμένη απόσταση, ενώ οι φρουροί παρακολουθούν στενά την κάθε κίνηση των επισκεπτών, είναι ξεπερασμένη. Παρ’όλα αυτά, είναι μια έννοια που υφίσταται και η οποία ορισμένες φορές αποτρέπει, όχι μόνο το κοινό από το να επισκέπτεται ένα μουσείο, αλλά και που μπορεί να επηρεάσει σημαντικά τις απόψεις και τη συμπεριφορά των ανθρώπων μέσα στα

μουσεία. Γεγονός, το οποίο δεν συμβάλλει θετικά στην πρόληψη των βανδαλισμών. Κι αυτό, διότι εάν οι επισκέπτες αισθάνονται αμήχανα και ως ανεπιθύμητοι, δεν δύνανται να είναι σε θέση να ταυτισθούν με τα αντικείμενα. Κατα συνέπεια, ενδέχεται κάποιιοι να βρουν ένα-κάποιο ενδιαφέρον στο να βλάψουν τα έργα τέχνης, όταν τους δοθεί η ευκαιρία.

Τέτοιου είδους γεγονότα είναι ανησυχητικά και μαρτυρούν μια σοβαρή περιφρόνηση προς την τέχνη, από προσωπικό επίπεδο, τα οποία ουσιαστικά “συγχωρούνται”, σε συλλογικό επίπεδο. Η ανάγκη για πρόληψη του βανδαλισμού, απαιτεί τη λήψη πρωτοβουλιών. Θέτοντάς τες σε πράξη, δεν απαιτείται μια θεμελιώδης αλλαγή στις πολιτικές των μουσείων. Το πιο αποτελεσματικό μέσον για την εξάλειψη των αρνητικών στερεοτύπων και της διευκόλυνσης του κρίσιμου “συνδέσμου” μεταξύ του κοινού και των μουσείων, αποτελεί η ενθάρρυνση της συμμετοχής του κοινού. Όλο και περισσότερο πλέον, οι πολίτες αναμένουν τόσο ο ελεύθερος χρόνος τους, όσο και οι μαθησιακές τους αναζητήσεις να είναι συμμετοχικού χαρακτήρα. Όπως ισχυρίζονται οι Timothy Ambrose και Crispin Paine, δεν είναι πλέον αρκετό για τα μουσεία να παρουσιάζουν τις συλλογές και τις πληροφορίες τους με έναν παθητικό τρόπο. (Ambrose & Paine, 2003) Συνεπώς, επιβάλλεται η ενεργός συμμετοχή, η σωματική και ψυχική, ώστε να ενισχυθεί η μουσειακή εμπειρία. Αν υποθέσουμε ότι τα μέσα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν, σχεδιασθούν και συντηρηθούν ως πρέπει, οι εν λόγω συμμετέχοντες πόροι, όχι μόνο μπορούν να δημιουργήσουν έναν “δεσμό” μεταξύ του ατόμου και του μουσείου, αλλά και των συλλογών, αλλά και να τον ενισχύσουν. Τα μέσα διάδρασης φαίνεται ότι έχουν ιδιαίτερη απήχηση σε παιδιά κι εφήβους, άτομα τα οποία είναι συχνότερα οι δράστες των περιστατικών βανδαλισμού.

Οι πρωτοβουλίες οι οποίες καλλιεργούν την εμπλοκή με τις συλλογές και συγχρόνως εμπνέουν κι εμφυσούν στους συμμετέχοντες την αίσθηση της (συν)ιδιοκτησίας και της υπερηφάνιας—με αφορμή τις συλλογές—έχουν οφέλη. Κι ενώ τα οφέλη από τη χρήση των τεχνολογικών πόρων ενδέχεται να είναι παροδική, το να εμπλέκεται το κοινό στην ίδια τη δημιουργία και λειτουργία των εκθέσεων, επιτρέπει τη δημιουργία μιας άλλης σχέσης. Κι αυτό ακριβώς, θα ήταν ένα σημαντικό βήμα στη μάχη κατά του βανδαλισμού. Εάν παραδείγματος χάριν, ένα άτομο αναγνωρίζει τις ίδιες του τις προσπάθειες και τη συμβολή του ως αναπόσπαστου μέρους του μουσείου, δεν θα θέλει να βλάψει τις συλλογές του και σίγουρα δεν θα υποστηρίξει/εγκρίνει/ανεχτεί τέτοια συμπεριφορά από άλλους. Στο άρθρο του “Εκστρατεία κατά του βανδαλισμού”, ο Cohen επισημαίνει συστήματα στα οποία τα παιδιά ορίζονται ως “δέντρα-επιτηρητές”, σε καινούρια συγκροτήματα κατοικιών. (Cohen, 1968) Όταν τα παιδιά, προικισμένα με αυτή την ευθύνη αρχίζουν πιο άμεσα να προσδιορίζονται με τη δημόσια περιουσία, τα επίπεδα καταστροφών από πρόθεση, σταδιακά θα υποχωρήσουν. Κατ'επέκτασιν, η ενίσχυση συμμετοχικών προγραμμάτων σε μουσεία και γκαλερί θα μπορούσε να έχει παρόμοια επίδραση.

Ο David Freedberg, μας αναφέρει το πώς μπορεί να γίνει μια πραγματική διαφορά. Ισχυρίζεται ότι οι συνθήκες οι οποίες προκαλούν μια βανδαλιστική συμπεριφορά, όχι μόνο επηρεάζουν τις “εγκληματικές” προσωπικότητες, αλλά μάλιστα ενδέχεται και να φέρουν στην επιφάνεια ανάλογες πιθανότητες βανδαλιστικής συμπεριφοράς για όλους μας. (Freedberg, 1989). Συνεπώς, στόχος μας πρέπει να είναι η πρόληψη, ώστε το κοινό να αποτρέπεται από το να ασκήσει βανδαλισμό. Στο παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, θα αναφερθούν πρωτοβουλίες οι οποίες ενθαρρύνουν τους ανθρώπους να συμμετάσχουν και να κατανοήσουν την τέχνη. Η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να αλλάξει την αρνητική στάση και τις προκαταλήψεις απέναντι στην τέχνη, σταδιακά. Οι δυνητικά “ανταγωνιστικές” καταστάσεις θα μπορούσαν στη συνέχεια να διαχέονται σε εποικοδομητικές δραστηριότητες και οι εν δυνάμει δράστες να μην καταφεύγουν στη βία.

Λαμβάνοντας υπ'όψιν μας τις πιθανές ανταμοιβές από την ανωτέρω προσέγγιση, το γεγονός ότι η επιλογή μιας τέτοιας απάντησης στον βανδαλισμό δεν έχει ακόμη διερευνηθεί εις βάθος, εγείρει ερωτήματα. Ως εκ τούτου, είναι σκόπιμο να καθορισθεί το πλαίσιο για την προσέγγισή της, καθώς επίσης και η εξέταση των επιχειρημάτων των επικριτών της. Το 1987, ο Dario Gamboni ανέφερε στον John Dornberg σε μια συνέντευξη για το Art News, ότι οι ενέργειες των περισσότερων διευθυντών μουσείων δεν συμβάλουν στην εξάλειψη των βαθύτερων αιτιών του βανδαλισμού.

(Dornberg, 1988) Το να δίνονται έμφαση και πόροι στην αύξηση ασφαλείας, εξήγησε, ότι αφορά μόνο στην αντιμετώπιση των συμπτωμάτων του προβλήματος και όχι στην εξάλειψη της ρίζας του. Τόνισε επίσης, ότι σε μεγάλο βαθμό εκείνο το στοιχείο το οποίο θρέφει τις τάσεις βανδαλισμού είναι η ακατανοησία, η οποία και πρέπει να ξεπεραστεί. Αντί, λοιπόν, να στρέφουμε την προσοχή μας στην επιφανειακή αντιμετώπιση του προβλήματος, αυτό το οποίο χρειαζόμαστε ξεκινώντας ακριβώς από τα δημοτικά σχολεία, είναι ενημέρωση, πληροφόρηση, διαπαιδαγώγηση και διαφώτιση για την τέχνη, προσαρμοσμένα πάντοτε στην ηλικιακή ομάδα στην οποία απευθυνόμαστε.

Η ιδέα λοιπόν, ότι η Παιδεία και η Πρόσβαση στο κοινό πρέπει να αποτελεί κεντρικό κομμάτι στην πρόληψη του βανδαλισμού φαίνεται λογική στην αμεσότητά της. Πρόκειται για λύση η οποία επιδιώκει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα στην πηγή του. Ωστόσο, η εναλλακτική οπτική του Gamboni δεν έφερε την επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο τα πολιτιστικά ιδρύματα αντιμετωπίζουν τις επιθέσεις βανδαλισμού. Ήδη από το 1968, ο Stanley Cohen περιγράφει μέσα για την πρόληψη της λαταστροφής περιουσίας, τα οποία βασίζονται στην κατανόηση των πρωταρχικών αιτιών αυτής της συμπεριφοράς. (Cohen, 1968). Το 1979, η Ann Blaber προχώρησε ακόμη περισσότερο, υποστηρίζοντας ότι η αλλαγή νοοτροπίας του κοινού μέσα από τη συμμετοχή της κοινότητας και της εκπαίδευσης αποτελούν δύο κύριες μεθόδους επίλυσης του προβλήματος. Ένα καλό παράδειγμα προσπάθειας αποτελεί η Μεγάλη Βρετανία, όπου σε όλη τη δεκαετία του 1960 και του 1970 οι πρωτοβουλίες για την αντιμετώπιση του βανδαλισμού εφαρμόστηκαν από τις εθνικές οργανώσεις και τις τοπικές αρχές και υποστηρίχθηκαν παράλληλα, από την αναπτυσσόμενη έρευνα. Οι πρωτοβουλίες αυτές είχαν σχεδιασθεί προκειμένου να καταπολεμήσουν μια σειρά από καταστροφικές πρακτικές, όχι μόνο αναφορικά με την τέχνη, αλλά και από τον ποδοσφαιρικό χουλιγκανισμό, μέχρι και τα γκράφιτι σε κτίρια. (Cohen, 1973). Υπήρχαν εκστρατείες με αφίσες και φυλλάδια, εκθέσεις, δρώμενα και δημόσιες ομιλίες, μέσα δηλαδή τα οποία χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να ανακόψουν τη δημόσια απάθεια και να εγείρουν ευαισθητοποίηση.

Οι βάνδαλοι κατευθύνονται στις πράξεις τους ενίοτε, από την πολιτική ή κοινωνικο-πολιτική ατζέντα, από τον θρησκευτικό φανατισμό, από την επιθυμία για δημοσιότητα, ή ακόμη και την πεποίθηση ότι δρουν “καλλιτεχνικά”. Αυτή η κατηγορία δεν θα πρέπει να αποκλείεται από τον χώρο του μουσείου, ούτε να αποτρέπεται από τις προσπάθειές του να “διαφωτίσει” το κοινό. Κάποιες επιθέσεις προέρχονται είτε από έλλειψη κατανόησης, είτε ακόμη κι από παρερμηνεία της τέχνης. Υπό αυτές τις συνθήκες, η εκπαίδευση αποτελεί πολύτιμο εργαλείο. Επιπλέον, η προώθηση της πρόσβασης και της εκπαίδευσης αποτελεί ένα ιδανικό μέσον για την αποθάρρυνση των βανδάλων, οι οποίοι δρουν επειδή ενδεχομένως έχουν “αποσυνδεθεί”, κατά κάποιον τρόπο, από το μουσείο και τις συλλογές του. Η πρόσβαση και η εκπαίδευση δικαιούνται τουλάχιστον το να ληφθούν σοβαρά υπόψη. Επιπλέον, πριν από τη διερεύνηση του ρόλου της μάθησης και της κατανόησης, στο πλαίσιο αυτό φαίνεται λογικό να πρέπει να ξεκινήσει κανείς από το θέμα της προσβασιμότητας. Εάν οι επισκέπτες δεν βρίσκουν προσιτή την τέχνη εξ αρχής, δεν θα είναι σε θέση και πόσο μάλλον πρόθυμοι, να προσωρήσουν στην κατανόηση αυτής.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, και ειδικότερα σε χώρες όπως είναι η Μεγάλη Βρετανία και η Βόρειος Αμερική, στον τομέα του μουσείου έχουν γίνει αυξανόμενες προσπάθειες προώθησης της κοινωνικής και παιδαγωγικής σημασίας του, εν μέσω ενός αυξανόμενου ανταγωνισμού που αφορούσε στον ενδιαφέρον του κοινού και τη χρηματοδότηση. Οι όροι “προσβασιμότητα” (access) και “ένταξη” (inclusion) είναι πανταχού παρόντες και τα ιδρύματα έχουν επιδιώξει να μεγιστοποιήσουν την προσέλκυση επισκεπτών και τη χρήση των συλλογών τους. Αυτή η έμφαση στη διευκόλυνση της σύνδεσης μεταξύ των ανθρώπων και των μουσειακών αντικειμένων δεν αποτελεί μια νέα κατεύθυνση. Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, η αύξηση των Δημοτικών Μουσείων και των γκαλερί στη Μεγάλη Βρετανία υποβοηθείτο από φιλάνθρωπους προστάτες, οι οποίοι φιλοδοξούσαν να παρέχουν μια καθολική ευκαιρία βελτίωσης τόσο των πολιτιστικών ιδρυμάτων, όσο και των επισκεπτών. Δίνοντας σε όλες και όλους τις επισκέπτριες και τους επισκέπτες πρόσβαση σε αντικείμενα της ιστορίας τους, το ωραίο, την εξιδεικευμένη δεξιοτεχνία, προβλεπόταν ότι ο πληθυσμός θα τονωθεί τόσο πνευματικά, όσο και ηθικά. (Bennett,

1995)

Βεβαίως, η προσβασιμότητα τώρα επανεμφανίσθηκε στο επίκεντρο της πολιτικής των μουσείων, αν και θα λέγαμε με μια λιγότερο διδακτική εστίαση. Η επίσκεψη του κοινού πλέον δεν θεωρείται/υποτιμάται ως η επίσκεψη αδρανών πολιτών άνοιχτων σε σχέση με την τέχνη και ως ένα “εμπόδιο” στο έργο των επιμελητών. (Whitehead, 2005). Οι επισκέπτες θεωρούνται πλέον αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της αφήγησης και κατ'επέκτασιν της ίδιας της ύπαρξης των μουσείων. Οι John Folk και Lynn Dierking ερμηνεύουν αυτήν τη μετατόπιση νοοτροπίας. Επισημαίνουν ότι τα πολιτιστικά ιδρύματα, προκειμένου να επιτύχουν τον 21ο αιώνα, θα πρέπει να είναι πελατοκεντρικά. Εν ολίγοις, να προσανατολίζουν τις γραμμές πολιτικής τους έχοντας ως γνώμονα τον επισκέπτη, αλλά και να αποδεικνύουν ότι εκπληρώνουν την κοινωνική τους δέσμευση. Πρέπει τα πολιτιστικά ιδρύματα να λαμβάνουν μέτρα, ώστε να εξασφαλίζεται ότι ο καθένας μπορεί να έχει κοινωνική, πνευματική, συναισθηματική και φυσική πρόσβαση σε αυτά.

Ωστόσο, ποιά είναι η σχέση ανάμεσα στην τάση προς την ανάπτυξη της προσβασιμότητας και τις προσπάθειες για την πρόληψη του βανδαλισμού; Ως απάντηση, θα δοθεί ένα παράδειγμα του 1999, από το Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο Bradford της Αγγλίας, το οποίο επαναλειτούργησε μετά από ανακαίνιση 16 εκατομμυρίων λιρών. (Puttnam, 2002). Αρχικά, ο υψηλός αριθμός επισκεπτών έδειξε ότι το ανανεωμένο μουσείο ήταν δημοφιλές. Όχι πολύ καιρό αργότερα όμως, ομάδες εφήβων συναντιόντουσαν γύρω από την είσοδο του κτιρίου, με απειλητικές διαθέσεις. (Puttnam, 2002). Οι συνθήκες επιδεινώθηκαν όταν κάποιοι από αυτούς τους εφήβους ξεκίνησαν να καταστρέφουν την ιδιοκτησία του μουσείου, καθώς και κάποια εκθέματα. Το προσωπικό επέλεξε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα “κατά μέτωπο”. Δημιουργήθηκε μια ομάδα διαβούλευσης, ώστε να φέρει τους εκπροσώπους του μουσείου σε επαφή με τους εφήβους της περιοχής. Οι συζητήσεις οι οποίες ακολούθησαν ήταν αποκαλυπτικές: ενώ αυτοί οι νέοι άνθρωποι ήταν ενθουσιασμένοι με τη γενική θεματική του μουσείου, παρ'όλα αυτά δεν μπορούσαν να ταυτισθούν με τις συλλογές. Ακολούθως, πραγματοποιήθηκε μια σειρά εργαστηρίων που σκοπό είχαν να εξοικειώσουν τους εφήβους με την τεχνολογία η οποία βρίσκεται πίσω από τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, σε μια προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος μεταξύ των ενδιαφερόντων τους και των αντικειμένων της έκθεσης. Μέσα σε διάστημα ενός έτους, η κατάσταση είχε αλλάξει. Έξι από τους συμμετέχοντες του εργαστηρίου άρχισαν να εργάζονται για το μουσείο και άλλοι τρεις συμμετείχαν σε σχετικά projects παραγωγής. Επίσης, εξαλείφθηκε η καταστροφή.

Αυτό το παράδειγμα δεν αφορούσε σε βλάβη έργων τέχνης, αλλά εν γένει σε εκθέματα. Ακόμη κι έτσι, τα διδάγματα από το παράδειγμα αυτό μπορούν να μεταφερθούν και στο ζήτημα του βανδαλισμού έργων τέχνης. Όταν το ανωτέρω μουσείο άρχισε να αντιμετωπίζει τους νέους ως εταίρους και όχι σαν εχθρούς και τους συμπεριέλαβε δυναμικά στο πλαίσιο του πολιτιστικού περιβάλλοντος, η παρόρμησή τους να βλάψουν το μουσείο, ελαττώθηκε. Καθώς αναγνωρίστηκε και ενδυναμώθηκε το ενδιαφέρον του πολιτιστικού ιδρύματος σε σχέση με τη ζωή των εφήβων, τόσο το κτίριο, όσο και οι συλλογές του έγιναν οντότητες για τις οποίες τελικά τα παιδιά νοιάζονταν. Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, εάν το εκάστοτε παιδαγωγικό σύστημα εμπλέξει τα παιδιά με την τέχνη και την καταστήσει προσιτή, θα μπορούσαμε να έχουμε ανάλογα αποτελέσματα.

Η προσβασιμότητα αποτελεί μια πολύπλευρη έννοια. Το να ενθαρρύνονται οι άνθρωποι να εισέρχονται στα πολιτιστικά ιδρύματα, από μόνο του δεν είναι αρκετό, ώστε να προλάβει τον βανδαλισμό. Ούτε βεβαίως είναι απλή κι εύκολη υπόθεση η αλλαγή νοοτροπίας. Το 1991, ο Nick Merriman διεξήγαγε έρευνα η οποία αφορούσε στην αντίληψη του κοινού για το μουσείο, αλλά και τις συνθήκες των επισκεπτών, η οποία έρευνα αποκάλυψε ότι αυτό το κοινό το κοινό αντιλαμβάνεται είναι ότι τα μουσεία είναι ελιτίστικά, προορίζονται για λίγους, διαφερόντας για το σύνολο. (Merriman,) Η εντύπωση του κοινού ότι τα πολιτιστικά ιδρύματα αποτελούν χώρους όπου η τέχνη πρέπει να εκτιμάται σιωπηλά και από ορισμένη απόσταση, ενώ οι φρουροί παρακολουθούν στενά την κάθε κίνηση των επισκεπτών, είναι ξεπερασμένη. Παρ'όλα αυτά, είναι

μια έννοια η οποία υφίσταται και αποτρέπει όχι μόνο το κοινό από το να επισκέπτεται ένα μουσείο, αλλά μπορεί να επηρεάσει σημαντικά τις απόψεις και τη συμπεριφορά των ανθρώπων μέσα στα μουσεία. Γεγονός, το οποίο δεν συμβάλλει θετικά στην πρόληψη των βανδαλισμών. Εάν οι επισκέπτες αισθάνονται ως ανεπιθύμητοι και αμήχανα, δεν δύνανται να είναι σε θέση να ταυτισθούν με τα αντικείμενα. Κατά συνέπεια, ενδεχομένως κάποιιοι να βρουν ένα-κάποιο ενδιαφέρον στο να βλάψουν τα έργα τέχνης, όταν τους δοθεί η ευκαιρία και δυστυχώς υπάρχουν αρκετά ανάλογα παραδείγματα.

Τέτοιου είδους γεγονότα είναι ανησυχητικά και μαρτυρούν μια σοβαρή περιφρόνηση για την τέχνη, από προσωπικό επίπεδο, το οποίο τελικά συγχωρείται φθάνοντας σε συλλογικό επίπεδο. Η ανάγκη για πρόληψη του βανδαλισμού απαιτεί να ληφθούν πρωτοβουλίες. Θέτοντάς τες σε πράξη, δεν απαιτείται μια θεμελιώδης αλλαγή στις πολιτικές των μουσείων. Το πιο αποτελεσματικό μέσον για την εξάλειψη των αρνητικών στερεοτύπων και της διευκόλυνσης του κρίσιμου “συνδέσμου” μεταξύ του κοινού και των μουσείων, είναι η ενθάρρυνση της συμμετοχής του κοινού. Όλο και περισσότερο πλέον, οι πολίτες αναμένουν τόσο ο ελεύθερος χρόνος τους, όσο και οι μαθησιακές τους αναζητήσεις να είναι συμμετοχικού χαρακτήρα. Όπως ισχυρίζονται οι Timothy Ambrose και Crispin Paine, δεν είναι πλέον αρκετό για τα μουσεία να παρουσιάζουν τις συλλογές και τις πληροφορίες τους με έναν παθητικό τρόπο. (Ambrose, 2003). Επιβάλλεται, συνεπώς, ενεργός συμμετοχή, η σωματική και ψυχική, ώστε να ενισχυθεί η μουσειακή εμπειρία. Αν υποθέσουμε ότι τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν-σχεδιασθούν-συντηρηθούν, οι εν λόγω συμμετοχικοί πόροι όχι μόνο μπορούν να δημιουργήσουν έναν δεσμό μεταξύ του ατόμου, του μουσείου και των συλλογών, αλλά και να τον ενισχύσουν. Τα μέσα διάδρασης φαίνεται ότι έχουν ιδιαίτερη απήχηση σε παιδιά κι εφήβους, οι οποίοι είναι συνήθως και οι δράστες των βανδαλισμών.

Το πιο αποτελεσματικό μέσο για την εξάλειψη των αρνητικών στερεοτύπων, αλλά και της συμβολής για διευκόλυνση του κρίσιμου συνδέσμου μεταξύ ανθρώπων κι έργων τέχνης, αποτελεί μια πρακτική η οποία πρόσφατα έχει κερδίσει έδαφος και περιλαμβάνει την ενθάρρυνση της συμμετοχής των επισκεπτών. Η συμμετοχή των επισκεπτών, αλλά και των εν δυνάμει επισκεπτών στη δημιουργία των εκθέσεων στο εξωτερικό, αποτελεί μια πρακτική, η οποία έχει ξεκινήσει να καθιερώνεται. Όταν στην Πινακοθήκη της πόλης του Manchester σχεδιάστηκε μια διαδραστική έκθεση, ένα σπουδαίο χαρακτηριστικό αυτής ήταν η πρόσληψη δύο πλευρών που θα εργάζονταν σε αυτή: παιδιών που διέμεναν στην πόλη, αλλά και ειδημόνων επαγγελματιών. Αυτές οι ομάδες ξεναγήθηκαν στην εν εξελίξει ανάπτυξη της ιδέας και σε άλλα κοντινά μουσεία κι ενθαρρύνθηκαν να εκφράσουν τη γνώμη τους στην ομάδα. Στη συνέχεια, οι ιδέες τους τροφοδοτήθηκαν στη διαδικασία σχεδιασμού της έκθεσης. Συμπεριλαμβάνοντας το κοινό στο πρώιμο στάδιο της έκθεσης, η πινακοθήκη ήταν σε θέση να καταστήσει σίγουρο ότι οι νέες της εγκαταστάσεις θα είναι πιο φιλικές στους επισκέπτες, σχετικότερες και περισσότερο σύμφωνες με τον κοινό στόχο της. (Farmery, 2001). Σε μια ιδανική εκδοχή, οι μηχανισμοί ανατροφοδότησης, όπως είναι τα βιβλία σχολίων επισκεπτών, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με τα συμμετοχικά μέσα καθώς ενεργούν ως δείκτες με τους οποίους ένα μουσείο μπορεί να υπολογίσει τα επιτεύγματά του. Σε σύγκριση με την ενεργό συμμετοχή, η απλή έκφραση απόψεων δεν αποτελεί από μόνη της αποτελεσματικό μέσο για την ενδυνάμωση της σχέσης επισκεπτών και συλλογών. Ούτε από μόνη της διαθέτει περιθώριο προσέγγισης των μη επισκεπτών. Σε ό,τι όμως αφορά την καταστολή του βανδαλισμού, η προσέγγιση αυτή έχει ορισμένα πλεονεκτήματα.

Σε άμεσο επίπεδο, η ανατροφοδότηση μπορεί να αποτελέσει διέξοδο για τους επισκέπτες που αισθάνονται εκνευρισμό ή απογοήτευση, συναισθήματα τα οποία ενδέχεται διαφορετικά, να εκδηλωθούν μέσω της βίας. Εάν κάποιος επισκέπτης συναντήσει ένα έργο τέχνης που τον/την προσβάλλει, ή είναι εξοργισμένος/η με μια πτυχή της υπηρεσίας του μουσείου, η ελευθερία που του/της δίνεται να εκφρασθεί μέσω σχολίων, θα μπορούσε να είναι αρκετή, ώστε να εκτονωθεί η κατάσταση. Η λύση αυτή ακούγεται εύκολη, αλλά δεν εφαρμόζεται πάντοτε και παντού. Το ICOM και η Διεθνής Επιτροπή Ασφαλείας Μουσείων (International Committee on Museum Security) συμβουλεύουν ότι ένα κουτί σχολίων/παραπόνων/προτάσεων κατευθύνει τις απόψεις και αντιδράσεις πάνω στο χαρτί, αντί στα αντικείμενα και το κτίριο. (ICOM and the International

Committee on Museum Security, 1993). Η επιδίωξη ανατροφοδότησης από το κοινό έχει επίσης μια πιο λεπτή αξία. Τα βιβλία σχολίων προσκαλούν τους επισκέπτες να προσφέρουν εθελοντικά τις προτάσεις τους για βελτίωση. Αυτό, βοηθά το προσωπικό να αναβαθμίσει τις υπηρεσίες του μουσείου, αλλά συγχρόνως αντικρούει τυχόν ισχυρισμούς και στερεότυπα που ακόμη και σήμερα υφίστανται, ότι δηλαδή τα μουσεία είναι ελιτίστικα και άκαμπτα. Η ευκαιρία να μοιραστούν σχόλια και ανησυχίες σε ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, αποδεικνύει στο κοινό ότι μπορεί να διαδραματίσει έναν ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσείων. Είναι περιττό να πούμε ότι παρέχοντας απλώς συστήματα ανατροφοδότησης δεν θα καρπωθούμε όλα τα επιθυμητά οφέλη. Για να μεγιστοποιήσουν την αποτελεσματικότητά τους, τα μουσεία πρέπει να προωθήσουν την προσβασιμότητά τους και να διασφαλίσουν ότι οι επισκέπτες δεν νιώθουν ξένοι προς το μουσείο. Σε σχέση με τα ανωτέρω, το υποστηρικτικό προσωπικό της εισόδου ενός πολιτιστικού χώρου, είναι ζωτικής σημασίας.

Το προσωπικό, αντί να εμφανίζεται ως πολύ απασχολημένο ή απρόσιτο ώστε να δεχθεί ανατροφοδότηση, θα πρέπει να καλωσορίζει το κοινό όπως αυτό υφίσταται, όσο “εχθρικό” ή φαινομενικά ασήμαντο μπορεί να είναι. Θα ήταν επίσης καλό, η τοποθέτηση των βιβλίων ανατροφοδότησης να γίνεται σε διάφορα σημεία του μουσείου, όχι μόνο σε ένα σημείο και σε έναν στατικό φύλακα, καθώς στην πλειοψηφία τους οι επισκέπτες θα είναι απρόθυμοι να το χρησιμοποιήσουν. Η αφθονία σε χαρτιά και μολύβια διαδραματίζει επίσης σημαντικό ρόλο, καθώς προσκαλεί ακόμη εντονότερα τους επισκέπτες. Υπόδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Πινακοθήκης του Whitworth, στο Manchester. Στις αρχές του 1990, δόθηκε στην Πινακοθήκη ως δάνειο ο πίνακας με τίτλο “Sleeper IV”, του Hughie O’ Donoghue. (Simpson, 1997). Η έκθεση προκάλεσε έναν άνευ προηγουμένου αριθμό παραπόνων από τους επισκέπτες, ακόμη και από μέλη του του προσωπικού, οι οποίοι αντέδρασαν στην “ασχήμια” του. Αισθάνοντας ότι ο πίνακας επρόκειτο να αποτελέσει πηγή έριδος, ο επιμελητής Michael Simpson έδωσε οδηγία στο προσωπικό να τον ειδοποιούν κάθε φορά που ένα μέλος του κοινού επιθυμούσε να σχολιάσει κάτι πρόσωπο-με πρόσωπο. Με αυτήν την κίνηση, ο επιμελητής απέτρεψε οποιαδήποτε απώλεια εμπιστοσύνης του κοινού. Με το να προσφέρεται να συναντηθεί με τους επισκέπτες, να ακούσει τις απόψεις τους, να ερμηνεύσει την τοποθέτηση/ύπαρξη του πίνακα, ο Simpson ενίσχυσε την υπευθυνότητα της Πινακοθήκης, ενώ η “εχθρότητα” διαχύθηκε σε “έργο”.

Μέχρι στιγμής, έχουμε επικεντρωθεί στη σημασία της δημόσιας αίσθησης του “ανήκειν”, όταν το κοινό επισκέπτεται ένα μουσείο. Επίσης, είναι σημαντική η αίσθηση και ότι οι συλλογές “ανήκουν”. Όπως έχουμε δει, ενίοτε γίνονται επιθέσεις όταν οι θεατές βιώνουν μια ανεξέλεγκτη οργή προς τα εκθέματα, είτε επειδή δεν τα θεωρούν τέχνη, είτε διότι θεματικές πτυχές τους προσβάλλουν. Αυτή, δεν είναι μια άνευ νοήματος συμπεριφορά. Και πάλι, εντοπίζοντας τις ρίζες του προβλήματος και προσαρμόζοντας ανάλογες λύσεις σε αυτό, αποτελεί μια καταλληλότερη επιλογή από το να προσφύγει κανείς σε καταγγελία δραστών, αντιμετωπίζοντάς τους ως εχθρούς, ή ενισχύοντας αυτομάτως τα μέτρα ασφαλείας. Είναι εύκολο να παραβλέψουμε το ουσιαστικό πρόβλημα. Κι ενώ το φταίξιμο τοποθετείται ξεκάθαρα στην άγνοια του δράστη, η ευθύνη διαπαιδαγώγησης του μουσείου δεν λαμβάνεται υπ’όψιν. Μπορεί να ακούγεται άδικο να ισχυρισθούμε ότι το θύμα βανδαλισμού (το μουσείο) είναι εξίσου ένοχο με τον δράστη, αλλά και πάλι η έλλειψη κατανόησης εκ μέρους του δράστη, υφίσταται όταν η παροχή διαπαιδαγώγησης είναι ανεπαρκής.

Είναι καθήκον των μουσείων να εξασφαλίζουν προσβασιμότητα (και κατανόηση) στις συλλογές, όπως επίσης είναι καθήκον τους μαζί με το κράτος και τους φορείς μάθησης να “ζξοπλίζουν” τους πολίτες διανοητικά. Η παιδείωση των επισκεπτών σχετικά με τις θεωρητικές και θεματικές έννοιες των έργων τέχνης (σε όλες τους τις μορφές κι εκφάνσεις), αποτελεί μέρος αυτής της διαδικασίας. Ένας καλώς ενημερωμένος θεατής έχει τη δυνατότητα να εκτιμήσει τα “σκοτεινά”, “προκλητικά”, ή “παραπλανητικά” έργα τέχνης. Ακόμη λοιπόν κι όταν ένας καλλιτέχνης έχει στόχο μέσω του έργου του να προκαλέσει και να σοκάρει, εάν προσφερθεί στο κοινό μια ερμηνεία κι ένα πλαίσιο θεωρητικού λόγου, το κοινό θα βοηθηθεί ώστε να καθορίσει τόσο την πηγή, όσο και την πρόθεση του καλλιτέχνη. Παρόλο που κάτι τέτοιο δεν δύναται να αναστείλει την αποδοκιμασία, τουλάχιστον

θα επιτρέψει ώστε να διαμορφωθούν απόψεις, βάσει ορθών γνώσεων, κάτι που θα μπορούσε να εξουδετερώσει τις ενστικτώδεις βανδαλιστικές τάσεις. Η εκτίμηση κάθε μορφής τέχνης θα μπορούσε να ενισχυθεί με την αύξηση των παιδαγωγικών εφοδίων.

Οι πρωτοβουλίες οι οποίες καλλιεργούν την εμπλοκή με τις συλλογές και συγχρόνως εμπνέουν και εμφυσούν στους συμμετέχοντες την αίσθηση της ιδιοκτησίας και υπερηφάνειας, έχουν οφέλη. Κι ενώ τα οφέλη από τη χρήση τεχνολογικών πόρων ενδέχεται να είναι παροδικά, το να εμπλέκεται το κοινό στην ίδια τη δημιουργία και λειτουργία των εκθέσεων επιτρέπει τη δημιουργία μιας άλλης σχέσης. Κι αυτό, θα ήταν ένα σημαντικό βήμα στη μάχη κατά του βανδαλισμού. Εάν φερειπείν ένα άτομο αναγνωρίζει τις ίδιες του τις προσπάθειες και τη συμβολή του ως αναπόσπαστο μέρος του μουσείου, δεν θα θέλει να βλάψει τις συλλογές του και σίγουρα δεν θα υποστηρίξει τέτοια συμπεριφορά σε άλλους. Στο άρθρο “Εκστρατεία κατά του Βανδαλισμού”, ο Cohen επισημαίνει συστήματα στα οποία τα παιδιά ορίζονται ως “επιτηρητές-δένδρα”, σε καινούρια συγκροτήματα κατοικιών. (Cohen,). Όταν τα παιδιά, προικισμένα με αυτήν την ευθύνη αρχίζουν πιο άμεσα να προσδιορίζονται με τη δημόσια περιουσία, τα επίπεδα των εκ προθέσεως καταστροφών, θα υποχωρήσουν. Κατ' επέκτασιν, η ενίσχυση συμμετοχικών προγραμμάτων σε μουσεία και γκαλερί και μπορούσε να έχει παρόμοια επίδραση.

Όταν οι επισκέπτες περιβάλλονται από ερμηνευτικά βοηθήματα, έχουν περισσότερες πιθανότητες να κατανοήσουν τα έργα τέχνης, με την ελπίδα ότι θα είναι λιγότερο επιρρεπείς στη χρήση βίας. Στην Αγγλία, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1960 και 1970 έλαβαν χώρα διάφορες εκστρατείες παιδαγωγικού χαρακτήρα, κατά της βανδαλιστικής συμπεριφοράς και όπως σημειώνεται, οι αποτελεσματικότερες ήταν όσες υιοθέτησαν μια ολιστική τάση. (Cohen,). Όντως, το 1996 ο Arnold Goldstein ισχυρίστηκε ότι οι “ισχυροί συνδυασμοί παρεμβάσεων” αποτελούν ένα πιο αξιόπιστο αποτρεπτικό στοιχείο στην καταστροφή περιουσιακών στοιχείων από ότι οι μεμονωμένες πρωτοβουλίες. (Goldstein, 1996). Η εμπάθυνση των επισκεπτών σε μια πολύπλευρη ερμηνευτική εμπειρία πολυμέσων αποτελεί μια αξιολογή απάντηση στον βανδαλισμό.

Άλλος πλεονεκτικός πόρος ο οποίος εντοπίζεται μέσα στους χώρους των ίδιων των πολιτιστικών ιδρυμάτων/φορέων, είναι το προσωπικό τους. Η ύπαρξη επιτηρητών (museum attendants/invigilators) θα μπορούσε να είναι η καλύτερη μέθοδος εισαγωγής των πολιτών στην τέχνη, ώστε να διαλυθεί οποιαδήποτε διάθεση άρνησης, να αποφευχθεί η παρερμηνευση και κατ'επέκταση η πράξη του βανδαλισμού.

Αν υποθέσουμε ότι οι επιτηρητές των έργων τέχνης είναι προσιτοί, οι επισκέπτες τείνουν να εκτιμούν την ευκαιρία για προσωπική επαφή, καθώς οι άνθρωποι είναι πιο ευέλικτοι διερμηνείς από τις λεζάντες και τα κείμενα εν γένει, ή τις οπτικοακουστικές παρουσιάσεις και η κατανόηση είναι περισσότερο πιθανό να επέλθει μέσω συζήτησης. Η κατάρτιση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι τέτοιων πρωτοβουλιών. Το front of the house προσωπικό, όπως οι επιτηρητές, ενδεχομένως να μην έχει την εξειδίκευση των επιμελητών, αλλά θα πρέπει να έχει μια πρακτική γνώση των συλλογών. Να σημειωθεί επιπλέον, ότι μια όχι και τόσο αναλυτική ή ελλιπής πληροφόρηση εκ μέρους του επιτηρητή, είναι προτιμότερη από το να μην υπάρχει καν επιτηρητής.

Το 1998 σε μια έγγραφη αναφορά της, η Επιτροπή Μουσείων και Γκαλερί (Museums and Galleries Commission), υπογράμμισε τη σημασία που έχει το προσωπικό να είναι σε θέση να ερμηνεύει τα εκθέματα. (Dodd & Sandell, 1998.). Η αναφορά αυτή συνιστά το να ενημερώνονται οι επιτηρητές έργων τέχνης για το περιεχόμενο και το πλαίσιο των εκδηλώσεων προτού ανοίξουν οι εκθέσεις, ιδιαίτερος δε όταν πρόκειται για εκθέσεις δυνητικά αμφιλεγόμενες, ώστε να μπορούν να αντιμετωπίσουν τις αντιδράσεις των επισκεπτών. Τέτοιου είδους μέτρα δεν πρέπει να συγκαταλέγονται απλώς ως σενάρια αντιμετώπισης υψηλού κινδύνου. Εάν οι πολιτιστικοί φορείς είναι στην ουσία τους αφοσιωμένοι στη διαπαιδαγώγηση των πολιτών και τη μετάδοση της γνώσης, η απασχόληση ικανών υπαλλήλων ως museum attendants/ερμηνευτών, θα πρέπει να είναι ο κανόνας.

Μερικές φορές, η έλλειψη κατανόησης από τη μεριά του ατόμου θα προκύψει/ή και εξελιχθεί σε βανδαλιστικές αναλογίες, ακόμη και στην περίπτωση που το ίδιο το άτομο δεν επισκέπτεται καν το Μουσείο. Τόσο η μη κατανόηση, όσο και η παρερμηνεία, μπορούν να πυροδοτηθούν από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τις διαφορούμενες δημοσιεύσεις και άλλα. Κάπως έτσι συνέβη και στην περίπτωση βανδαλισμού του Dennis Hainner προς την Αγία Παρθένο Μαρία, έργο του Chris Ofilli, στις 16 Δεκεμβρίου 1999. Επρόκειτο για μια πράξη η οποία υποκινήθηκε καθώς ο βάνδαλος πίστευε ότι η τέχνη του κολάζ είναι βλάσφημη στο πρόσωπο της Παναγίας. Οι ισχυρισμοί δε του Rudolph Giuliani ότι το εν λόγω έργο αντιπροσώπευε την “Καθολική Καταστροφή”, δημιούργησαν ένα κύμα υστερίας, το οποίο οδήγησε τον Heiner σε αυτή του την πράξη. (Barrett, 2003)

Ένας αποτελεσματικός τρόπος επικοινωνίας της έννοιας της τέχνης με τον δημόσιο χώρο και το κοινό είναι η συνεργασία των πολιτιστικών φορέων με τα μέσα ενημέρωσης. Ενίοτε, η δημόσια εχθρότητα προς τα εκθέματα προκαλείται από τις εφημερίδες, την τηλεόραση, και στις ημέρες μας σε μεγαλύτερο βαθμό, από τα ηλεκτρονικά σχόλια. Οι θεματικές πολυπλοκότητες ενός έργου τέχνης δεν είναι δυνατό να μεταφερθούν με ακρίβεια από “απρόσεκτες”, θολές ή αυτοσχέδιες περιγραφές. Ωστόσο, η σχέση μεταξύ των πολιτιστικών ιδρυμάτων και των μέσων μαζικής ενημέρωσης και μάλιστα η σχέση μεταξύ βανδαλισμού και μέσων μαζικής ενημέρωσης, δεν θα πρέπει να συνεχίσει έτσι. Οι εκθεσιακοί χώροι μπορούν να χρησιμοποιούν άρθρα εφημερίδων, τηλεοπτικά προγράμματα και λοιπά, ως ερμηνευτικά μέσα, ώστε να ταυτισθούν ακόμη περισσότερο οι επισκέπτες, αλλά και οι μη επισκέπτες, αυξάνοντας έτσι την κατανόηση της Τέχνης σε ολόκληρη την κοινωνία.

Το έντυπο υλικό αποτελεί μια ευέλικτη επιλογή, το οποίο μπορεί να κυμαίνεται από επαγγελματικά σχεδιασμένους καταλόγους, μέχρι φωτοτυπημένα φυλλάδια, υπό την προϋπόθεση ότι προωθείται και διανέμεται σωστά και ότι επικοινωνείται με το ευρύ κοινό. Για άλλη μια φορά, έμφαση θα πρέπει να δίνεται στην προληπτική δράση. Το έντυπο υλικό θα πρέπει να είναι διαθέσιμο προτού ανακύψουν ενδεχόμενες “προκλητικές” εκθέσεις, καθώς αυτός ο τρόπος θα συνέβαλε στην άμβλυνση αβεβαιοτήτων, από την αρχή. Το είδος του έντυπου υλικού θα ποικίλει, αναλόγως του αναγνωστικού κοινού και των αναγκών του. Ωστόσο, οι έννοιες των έργων τέχνης θα πρέπει να είναι σαφείς, είτε μια συλλογή συνοδεύεται από φυλλάδια, είτε από οδηγό (guidebook). Στον κατάλογο που συνόδευσε το 1997 το άνοιγμα του “Sensation” στη Βασιλική Ακαδημία, ο Norman Rosenthal εξέφρασε την ελπίδα του ότι η έκθεση θα λειτουργήσει ως πλατφόρμα που θα ανοίξει τα μάτια ενός ευρύτερου κοινού, σε ένα σκηνικό όπου όλοι ήταν ευπρόσδεκτοι να συμμετάσχουν. (Rosenthal, 1997). Μέσω του καταλόγου επιχειρείτο να εξηγηθεί η συνεισφορά των συμμετεχόντων καλλιτεχνών.

Εν ολίγοις, προκειμένου να κατανοήσουμε ένα έργο τέχνης είναι σημαντικό να γνωρίζουμε τη θεωρητική του βάση: το ιστορικό πλαίσιο, τις προθέσεις του καλλιτέχνη, τις θεματικές τις οποίες αντιπροσωπεύει. Η εκτίμηση της τέχνης, όμως, δεν θα πρέπει να σταματήσει εδώ. Το ίδιο το έργο, από άποψη φυσικής υπόστασης, απαιτεί την προσοχή μας εξίσου. Και όντως, χωρίς να κατανοήσουμε τη φυσικότητα ενός έργου ζωγραφικής, γλυπτικής, εγκατάστασης και λοιπών μορφών τέχνης, δεν μπορεί κανείς να ισχυρισθεί ότι κατανοεί το έργο ή/και την τέχνη στην ουσία της. Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, εντοπίζονται τρεις διαδικαστικές πτυχές στην προσέγγιση της προσβασιμότητας και της μάθησης. Η δεύτερη, αφορά στο ζήτημα “αφύπνισης” του κοινού στη “σωματική”/φυσική υπόσταση των εκθεμάτων.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχουν σημειωθεί πολλά περιστατικά, όπου γυναίκες από το κοινό παραβίασαν τους φραγμούς ασφαλείας και φίλησαν όσα έργα τέχνης εκτίθεντο χωρίς γυαλί. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης της Ruth van Herpen στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στην Οξφόρδη, το 1977 συνελήφθη καθώς φίλησε ένα άτιτλο του Jo Baer. Ένα παρόμοιο περιστατικό προέκυψε στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου το 1997, όταν μια γυναίκα φίλησε τα νούφαρα του Monet. Ενώ, στις 19 Ιουλίου 2007 η συλλογή Lambert στην Αβινιόν υπήρξε επίσης στόχος από μια επισκέπτρια που ονομαζόταν Sam Rindy και η οποία φίλησε έναν καμβά από το τρίπτυχο της Cy Twombly, “Οι Τρεις Διάλογοι του Πλάτωνος” (“The Three Dialogues of Plato”).

Κάθε περίπτωση είχε το ίδιο αποτέλεσμα: ίχνη κραγιόν στην επιφάνεια του πίνακα. (Goss, 2001. Σε συσχετισμό με τις επιθέσεις σε έργα τέχνης, το “φιλί” ακούγεται ως ένα σχετικά αβλαβές αδίκημα. Αυτή ήταν σίγουρα η άποψη των ανωτέρω βανδαλιστριών, οι οποίες χαρακτήρισαν την ενέργειά τους ως εκδηλώσεις εκτίμησης και αγάπης για τα συγκεκριμένα έργα. Ωστόσο και σε αυτήν την περίπτωση η ζημιά μπορεί να είναι εκτεταμένη, καθώς η σύσταση του κραγιόν κηλιδώνει τον καμβά, καθιστώντας δύσκολη την αποκατάστασή του. (Allen, 2007)

Μέσα στον χώρο του μουσείου υπάρχει μια συναίνεση, ότι το μεγαλύτερο κόστος που συνδέεται με τον βανδαλισμό είναι το έργο (consensus) που αναλαμβάνουν οι συντηρητές και δεν είναι σαφές εάν το κοινό αντιλαμβάνεται την έκταση αυτού του φόρτου. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις περιπεΐν, και προτού φιλήσουν τους πίνακες, οι προαναφερθείσες γυναίκες φαίνεται απίθανο να διερωτήθηκαν για τους μήνες σκληρής δουλειάς των συντηρητών ή τους οικονομικούς οόρους που θα χρειάζονταν ώστε να αντιστραφεί το αποτέλεσμα από την έκφραση θαυμασμού τους. Ακόμη και μετά από τη σύλληψή της από τους φρουρούς, η Rindey συνέχισε να αγνοεί τις συνέπειες της κίνησής της. Σχολίασε μάλιστα αδιάφορα στον Τύπο, ότι μετά από την κίνησή της αυτή, βρίσκει τον πίνακα ακόμη πιο όμορφο. (Allen, 2007) Μια τέτοια δήλωση υποδηλώνει κάτι περισσότερο από έλλειψη εκτίμησης για τις εργασίες συντήρησης. Προδίδει πλήρη απουσία συνειδητοποίησης της ζημιάς που προκλήθηκε, αλλά και μια έλλειψη κατανόησης για τη φυσική υπόσταση του έργου. Η ανάλυση και των τριών επιθέσεων “αγάπης” επιβεβαιώνει ένα κοινό μοτίβο: οι δράστες είχαν ανεξάρτητα κίνητρα, αλλά στο τέλος υποκινήθηκαν από την εσφαλμένη πεποίθηση ότι δεν προκάλεσαν ζημιά και δεν χρησιμοποίησαν βία.

Ενώ αυτές οι περιπτώσεις περιγράφουν ασυνήθιστα γεγονότα, απεικονίζουν ωστόσο ένα διάχυτο πρόβλημα, καθώς η έλλειψη ευαισθησίας/ευαισθητοποίησης προς τη φυσική/υλική σύνθεση/υπόσταση των έργων τέχνης και η άγνοια των θεραπειών αποκατάστασης που απαιτούνται είναι το μόνο βέβαιο. Είναι άλλωστε σύνηθες το να επιμένουν οι επισκέπτες να ακουμπούν, να στηρίζονται και να πλησιάζουν υπερβολικά τις προθήκες, αλλά και τις κορνίζες, χωρίς να λαμβάνουν υπ’όψιν τους το τι μπορεί να προκαλέσουν, από φθορά έως και μεγαλύτερη καταστροφή.

Η έκταση της βλάβης μπορεί ενίοτε να μην είναι εμφανής. Μερικές φορές οι δράστες δεν θα αναγνωρίσουν καν ότι έχει συμβεί κάποια αλλαγή στην κατάσταση του έργου. Αυτή η έλλειψη ευαισθητοποίησης κι ενημέρωσης, κοστίζει στα μουσεία πολύ ακριβά. Μια απερίσκεπτη ενέργεια μπορεί να είναι αρκετή για να αλλοιώσει μια έκθεση ανεπανόρθωτα. Ουσιαστικά, κάποιος ο οποίος αδυνατεί να αντιληφθεί τη φυσική υπόσταση των έργων τέχνης, μπορεί να αποδειχθεί εξίσου βάνδαλος με κάποιον επιτιθέμενο, ο οποίος φέρει μαχαίρι. Όμως, η ουσία του θέματος δεν είναι τόσο η απερίσκεπια, όσο η αφέλεια, μια διάκριση η οποία εκθέτει τη ρίζα του προβλήματος και τις δυνατότητες επίλυσής του. Οι επισκέπτες οι οποίοι βλάπτουν την τέχνη λόγω έλλειψης εκτίμησης των φυσικών της ιδιοτήτων, δεν θα πρέπει να γίνουν αποδιοπομπαίοι τράγοι, λόγω της άγνοιάς τους. Τα μουσεία και οι πολιτιστικοί χώροι έχουν επίσης ευθύνη να απαντήσουν. Τα μουσεία, αν λάβουμε υπ’όψιν μια από τις ιδιότητές τους ως Παιδαγωγοί, έχουν την ευθύνη να εξηγήσουν στο κοινό αυτή την πτυχή των συλλογών. Όταν οι επισκέπτες δεν γνωρίζουν τους κινδύνους που σχετίζονται με το άγγιγμα, αυτό από μόνο του υποδηλώνει ότι το καθήκον του μουσείου είναι να διδάξει, ως προς αυτό. Επανερχόμαστε, λοιπόν, σε ό,τι προηγουμένως είχαμε διαπιστώσει, ότι είναι μια ευκαιρία για τα πολιτιστικά ιδρύματα να αντιμετωπίσουν τα μέλη του κοινού ως εταίρους και όχι σαν εχθρούς. Αυτό που απαιτείται δεν είναι η αυξημένη ασφάλεια, αλλά η καλύτερη διαπαιδαγώγηση.

Εάν οι μουσειακοί χώροι και οι χώροι πολιτισμού “καλλιεργήσουν” επισκέπτες με μεγαλύτερη επίγνωση σε ό,τι αφορά την ευπάθεια των έργων τέχνης, την εργασία των συντηρητών και τις φυσικές συνέπειες της επέμβασης στα εκθέματα, τότε η πιθανότητα πρόκλησης βανδαλισμού θα μπορούσε να μειωθεί δραστικά. Το να παρουσιάζονται, δηλαδή, στους δυνητικούς επιτιθέμενους οι συνέπειες των ενεργειών βανδαλισμού αποτελεί ένα μέσο πρόληψης της καταστροφής, τόσο των έργων τέχνης, όσο και των περιουσιακών στοιχείων εν γένει. Στο πλαίσιο του Μουσείου, οι καλώς

πληροφορημένοι επισκέπτες θα παρουσιάζουν μια περισσότερο συνειδητοποιημένη συμπεριφορά απέναντι στην τέχνη και θα ήταν σε θέση να καθοδηγήσουν και άλλους, καταλλήλως. Η εσωτερική αυθόρμητη παρόρμηση στην αφή θα διατηρείτο υπό έλεγχο κι ενδεχομένως θα μειωνόταν ο φόβος, από τη μεριά των μουσείων.

Μια μελέτη περίπτωσης από το 2006, μας δείχνει ότι αυτή η πορεία δράσης μπορεί να επιτύχει. Στις 24 Φεβρουαρίου 2006, ένας δωδεκάχρονος μαθητής σε σχολική εκδρομή στο Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιτρόιτ, τοποθέτησε την τσίχλα του στον πίνακα της Helen Frankenthaler, “Ο Κόλπος” (“The Bay”) (BBC News, 2006). Το προσωπικό του μουσείου σύντομα παρατήρησε την τσίχλα και διέκοψε την ξενάγηση της ομάδας, οπότε και το ένοχο παιδί ομολόγησε την πράξη του. Έχοντας υπόψη ότι το αγόρι είχε άγνοια περί των επιπτώσεων της πράξης του, το προσωπικό δεν το τιμώρησε, αλλά του επέστησε την προσοχή στις φθορές που είχε προκαλέσει. (BBC News, 2006). Το ανωτέρω περιστατικό εγείρει ερωτήματα: τι (δεν) θα συνέβαινε αν είχαν προηγουμένως ερμηνευθεί στη σχολική ομάδα οι υλικές επιπτώσεις παραβίασης της τέχνης; Πιθανότατα το αγόρι θα είχε αποθαρρυνθεί και το περιστατικό θα είχε αποφευχθεί. Το να καταστούν ικανοί οι δυνητικοί βάνδαλοι να εξετάσουν/ελέγξουν τις συνέπειες της παρέμβασής τους θα μπορούσε να είναι αρκετό, ώστε να σκέφτονται περαιτέρω και να αντιστέκονται στα αρχικά τους κίνητρα. Ως εκ τούτου, οι εκπαιδευτικοί πόροι που απευθύνονται στη φυσική υπόσταση του έργου τέχνης, προσφέρουν μια εξαιρετική απάντηση τόσο σε προμελετημένα ή και μη, εγκλήματα βανδαλισμού.

Η μεταφορά από τη θεωρία στην πράξη βεβαίως, είναι ένα άλλο ζήτημα. Προκειμένου να επωφεληθούν πλήρως από αυτή την προσέγγιση, τα παιδαγωγικά προγράμματα θα πρέπει να καλύπτουν μια σειρά θεματικών. Η ευπάθεια των έργων τέχνης είναι ένα ζήτημα πρωταρχικής σημασίας. Εάν υποθέσουμε ότι ο βανδαλισμός παραμένει ως βασικός κορμός όλων των θεματικών, είναι επιτακτική ανάγκη οι συμμετέχοντες/πολίτες/μαθητές/επισκέπτες να κατανοήσουν ότι ακόμη και το φαινομενικά αθώο άγγιγμα μπορεί να προκαλέσει ανεπανόρθωτες ζημιές. Πολλά μουσεία θα ισχυρίζονταν βεβαίως, ότι επιστούν ήδη την προσοχή σε ό,τι αφορά την ευπάθεια των συλλογών. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αυτό είναι κρίσιμος. Ούτε οι προειδοποιητικές πινακίδες/λεζάντες “Μην εγγίζετε”, ούτε οι απότομες παρατηρήσεις των επιτηρητών έχουν κάποιο παιδαγωγικό πλεονέκτημα, καθώς χωρίς περαιτέρω ερμηνεία, μια τέτοια προτροπή αποτελεί απλώς μια εντολή, η οποία αποξενώνει τους επισκέπτες κι ενισχύει το καθεστώς του επισκέπτη ως “εχθρού”. Στην πραγματικότητα, ενδέχεται να επιδεινώσει την κατάσταση, δελεάζοντας το συναίσθημα της ανυπακοής.

Φερριπείν, στην περίπτωση του αγοριού που αναφέρθηκε προηγουμένως, κατά πάσα πιθανότητα και όπως είχισται να συμβαίνει πριν από κάποια σχολική εκδρομή, οι δάσκαλοι ενημερώνουν για τις σχετικές απαγορεύσεις τροφίμων, ποτών, αγγίγματος και λοιπών άλλων. Τι θα είχε γίνει εάν είχε ερμηνευθεί ο λόγος πίσω από αυτές τις στείρες απαγορεύσεις/οδηγίες; Προκειμένου οι προειδοποιήσεις να είναι αποτελεσματικές, πρέπει να διευκρινίζονται λεπτομερώς και να ενισχύονται με απτές απεικονίσεις. Στην ανωτέρω περίπτωση, η σχολική ομάδα θα έπρεπε να είχε διδαχθεί τι συμβαίνει όταν τα τρόφιμα και τα ποτά έρχονται σε επαφή με τις προθήκες και τα έργα τέχνης/εκθέματα. Τα υπολείμματα που προέρχονται από αυτά, ακόμη και τα υπολείμματα μέσω του αγγίγματος καθώς και η βλάβη που αυτά προκαλούν, θα έπρεπε να είχε επισημανθεί καθώς τα παιδιά τείνουν να ανταποκρίνονται θετικά σε τέτοιο βάθος ερμηνευτικής προσέγγισης.

Η βελτιωμένη σήμανση, καθώς και οι πιο έμπειροι επιτηρητές μουσείων είναι βήματα προς τη σωστή κατεύθυνση. Εν τέλει, τα μουσεία και τα πολιτιστικά ιδρύματα οφείλουν να επιδιώκουν τη χρήση μιας σειράς παιδαγωγικών τακτικών, ώστε να μπορούν να επικοινωνούν με το ευρύτερο δυνατό κοινό. Άλλοι αποτελεσματικοί τρόποι συμβολής στο να εκτιμηθεί η ευπάθεια των έργων τέχνης, είναι να επιτραπεί στο κοινό να χειριστεί κάποια εκθέματα. Με δεδομένη την ευκαιρία να κρατήσουν/αισθανθούν ένα έκθεμα, οι περισσότεροι επισκέπτες θα αναπτύξουν μια κατανόηση των φυσικών χαρακτηριστικών του: τη δομή, το βάρος, την υφή. Θα αρχίσουν να κατανοούν τα υλικά από τα οποία συντίθενται τα έργα, αλλά και τους φυσικούς περιορισμούς αυτών. Σημαντικό είναι να σημειωθεί, ότι μια τέτοια επείρία ενός ατόμου στο μουσείο θα επηρεάσει και τη συμπεριφορά

του, αναφορικά με μελλοντικές επισκέψεις, σε χώρους πολιτισμού και σε μουσεία. Εάν οι επισκέπτες γνωρίσουν από ιδίαν εμπειρία ότι τα έργα τέχνης δεν είναι τόσο ανθεκτικά όσο ενδεχομένως φαίνονται, θα ήταν λιγότερο διατεθειμένοι να “παρεμβαίνουν” στον χώρο τους. (Thomas, 1997).

Ο καλύτερος τρόπος διδασκαλίας του κοινού αναφορικά με τη συντήρηση, είναι το να εργάζονται οι συντηρητές σε κοινή θέα, μέσα στα μουσεία. Όπως σχολίασε ο διευθυντής του Κέντρου Συντήρησης Κλωστοϋφαντουργίας του Πανεπιστημίου του Southampton το 2000, “όσο περισσότερο το κοινό κατανοεί το τι είναι συντήρηση, τόσο περισσότερο θέλει να το δει.” (Fleming, 1999). Η εισαγωγή ενός τέτοιου μηχανισμού θα επέτρεπε στους επισκέπτες να είναι μάρτυρες από πρώτο χέρι του χρόνου και του κόπου που απαιτούνται για τη συντήρηση ή/και επιδιόρθωση των έργων τέχνης. Η εκτίμηση αυτή θα ενισχυόταν περαιτέρω, εάν προβλέπονταν κι ευκαιρίες αλληλεπίδρασης. Η ευαισθητοποίηση των επισκεπτών σχετικά με τις ενέργειές τους αποτελεί σημαντικό βήμα στην καταπολέμηση του βανδαλισμού. Το να διδάσκονται/ενημερώνονται οι επισκέπτες για τη γενικότερη ευπάθεια της τέχνης και την καθημερινή εργασία των συντηρητών, είναι ένας διακριτικός τρόπος να γίνει αυτό. Μια πιο άμεση μέθοδος είναι επίσης δυνατή: τα πολιτιστικά ιδρύματα, θα μπορούσαν να επιστήσουν την προσοχή σε συγκεκριμένες ενέργειες/επιθέσεις βανδαλισμού, ως απτές απεικονίσεις του τι συμβαίνει όταν το κοινό προσβάλλει τα έργα τέχνης. Κάτι τέτοιο, θα οδηγούσε τα προβλήματα/ζητήματα ευπάθειας και συντήρησης σε άμεση ανακούφιση και δύναται να είχε σημαντικό αντίκτυπο στη συμπεριφορά των επισκεπτών.

Η συζήτηση επί του θέματος ήταν σύντομη, ελπίζοντας βέβαια ότι προσέφερε κάποια εικόνα της πολυπλοκότητας κι ενδεχομένως της αβεβαιότητας οι οποίες εγείρονται στην προσπάθεια αντιμετώπισης του βανδαλισμού, τόσο μέσω της προσβασιμότητας όσο και της εκπαίδευσης. Περαιτέρω έρευνα, τόσο θεωρητική, όσο και πρακτική είναι σημαντική, ώστε να αποσαφηνισθούν πλήρως δυνητικοί και αναπόφευκτοι περιορισμοί αυτής της προσέγγισης. Για τον σκοπό αυτόν, τα μουσεία και οι εκθεσιακοί χώροι πρέπει να γίνουν πιο ανοιχτοί σε ιδέες. Εάν οι χώροι πολιτισμού που αποτελούν στόχους βανδαλισμού είναι απρόθυμοι να δοκιμάσουν ανεξερεύνητες, καινοφανείς κι ενίοτε προκλητικούς τρόπους ανταπόκρισης, η πρόοδος θα είναι ελάχιστη και θα βρίσκεται στο περιθώριο. Μέσω αυτού του κεφαλαίου επιχειρήθηκε να εξετασθεί η ενθάρρυνση προς τους πολιτιστικούς χώρους να ξεπεράσουν τη διστακτικότητά τους. Παρουσιάσθηκε το πώς τα προγράμματα τα οποία παρέχουν ευκαιρίες συμμετοχής και ανατροφοδότησης δύναται να καταστήσουν τα μουσεία περισσότερο ελκυστικά και το κοινό τους περισσότερο δεκτικό. Έχει επίσης περιγραφεί το πώς η επεξήγηση της θεωρίας πίσω από τη σύγχρονη και πρωτοποριακή τέχνη μπορεί να είναι κατανοητή, ενδιαφέρουσα, αλλά και να προκαλέσει ενθουσιασμό. Έχει επιχειρήσει επίσης, να δείξει έναν δρόμο μέσω του οποίου οι επισκέπτες μπορούν να βιώσουν την πρακτική πλευρά του μουσείου, μέσω προγραμμάτων συντήρησης, ή χειρισμού (handling) αντικειμένων τέχνης, αλλά και να αυξηθεί η ευαισθητοποίηση αναφορικά με την προληπτική συντήρηση.

Όταν ένας πίνακας, ένα γλυπτό, μια εγκατάσταση πληγεί από ένα μέλος του κοινού, η πιο απλή και συνήθης δράση την οποία μπορεί να επιλέξει ένας χώρος πολιτισμού είναι να ενισχύσει το προσωπικό ασφαλείας. Ενίοτε όμως, και με βάση τα παραπάνω, οι χώροι πολιτισμού πληρώνουν πολλά για να δουν πέρα από το προφανές. Μια επίθεση η οποία υποκινείται από την αποξένωση, τη σύγχυση ή την έλλειψη ευαισθητοποίησης, αντιμετωπίζεται αποτελεσματικότερα χτυπώντας στην υποκείμενη ρίζα του προβλήματος, από ότι τα εμφανή συμπτώματα. Η γνωριμία και τριβή είναι το κλειδί. Ο τρόπος με τον οποίον οι άνθρωποι σκέπτονται για την τέχνη μπορεί να αλλάξει σταδιακά, εάν αποδειχθεί ότι αυτή είναι προσβάσιμη, κατανοητή και ότι η διατήρησή της βασίζεται στη δημόσια συνεργασία. Τα μέλη του κοινού, τα οποία θα καλωσορίζονται στους κόλπους της Τέχνης και θα διαφωτίζονται από αυτή, θα είναι λιγότερο—έως και καθόλου—επιρρεπή σε (συν)αισθήματα αδιαφορίας ή εχθρότητας προς την Τέχνη και οι επιθέσεις που καθοδηγούνται από αυτά, είναι λιγότερο πιθανό να επανεμφανισθούν. Διακρίνεται, δηλαδή, ένας διαχωρισμός μεταξύ της προσέγγισης της εν λόγω εργασίας και της αυτόματης προσφυγής σε μέτρα τιμωρίας.

Πρόκειται για μια εποικοδομητική προσέγγιση, η οποία όμως απαιτεί μακροπρόθεσμο όραμα. Σε πρακτικό επίπεδο, η προσέγγιση των όσων αναφέραμε (προσέγγιση και μάθηση) δεν επιζητούν στροφή στην πολιτική των μουσείων, καθώς συγχρονίζονται τόσο με τις τρέχουσες προτεραιότητες αυτών, όσο και με τις τρέχουσες τάσεις της κοινωνίας.

Καθώς τα μουσεία έχουν την προσβασιμότητα ως υψηλό στόχο, υπάρχει μια αυξανόμενη επιθυμία το κοινό να συμμετέχει ακόμη και περισσότερο. Το κλίμα λοιπόν είναι ευνοϊκό και αρκετές πρωτοβουλίες οι οποίες στηρίζουν την προσβασιμότητα και τη μάθηση αποτελούν ήδη κοινή πρακτική. Το μόνο που μένει είναι αυτοί οι παράγοντες να αναγνωρισθούν και κατευθυνθούν προς συγκεκριμένο στόχο, ο οποίος δεν είναι άλλος από την εξάλειψη του βανδαλισμού. Η έλλειψη πόρων δεν πρέπει να αποτελεί εμπόδιο, καθώς υπάρχει μια σειρά από δραστηριότητες που μπορούν να εισαχθούν, που κυμαίνονται από τις υψηλού κόστους δραστηριότητες και την ενίσχυση προσωπικού, έως τις πιο ανέξοδες κι εύκολα εφαρμόσιμες. Όπως, παραδείγματος χάριν, το να επιτρέπεται στους επισκέπτες να σχεδιάζουν εκθέσεις αποτελεί μια στρατηγική διαφορετικής κλίμακας. Υπάρχει περιθώριο πολύ μικρής διακιολογίας για τα μουσεία στο να μην εξερευνούν την προώθηση της προσβασιμότητας και της μάθησης ως όπλων κατά του βανδαλισμού. Μπορεί ενδεχομένως να μην αποτελούν πανάκεια για όλες τις μορφές καταστροφής και δεν δύναται να αποτελεί ταχεία λύση, αλλά ανταποκρίνεται στους ευρύτερους στόχους του τομέα και μπορεί να υλοποιηθεί από οποιονδήποτε χώρο πολιτισμού.

Οι προτάσεις που αναφέρονται εδώ ενδεχομένως να μην είναι ευχάριστες για μια μερίδα επαγγελματιών του πολιτισμού. Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση αντιπροσωπεύει ουσιαστικά ένα έδαφος ανεξερεύνητο σχετικά με τον αγώνα κατά του βανδαλισμού και δεν θα πρέπει να απορριφθεί πριν από τη διερεύνησή της. Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήθηκε να δοθεί ώθηση στα μουσεία, ώστε να αρχίσουν να πειραματίζονται και να αξιολογούν. Ανοίγοντας το ζήτημα, έτσι ώστε να διαλυθούν οι αβεβαιότητες, και να επιτευχθεί ομοφωνία. Ελπίζω κι εύχομαι, ότι στο μέλλον η διευκόλυνση της προσβασιμότητας και της μάθησης θα θεωρείται εύλογη απάντηση στην ενίσχυση της ασφάλειας. Ότι επίσης, το κοινό θα θεωρείται εταίρος και όχι εχθρός και ότι η έννοια της εμπλοκής με δυνητικούς βάνδαλους, θα σημαίνει κάτι το οποίο δεν συνάδει με την τωρινή αντίληψη και αντιμετώπιση.

Νομικό Πλαίσιο

Το ελληνικό νομοθετικό πλαίσιο δεν διαθέτει μια ενιαία νομοθετική ρύθμιση για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς από βανδαλισμούς, αλλά εμπίπτει σε επιμέρους ρυθμίσεις που αφορούν στην προστασία των πολιτιστικών αγαθών, μέσα από τον Νόμο 3028/2002 (ΦΕΚ Α' 153/28-06-2002), "Για την προστασία των αρχαιοτήτων κι εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς". Όμως, οι διαφορετικές αυτές ρυθμίσεις για την προστασία ειδικότερα των πολιτιστικών αγαθών δεν εναρμονίζονται πάντοτε επιτυχώς μεταξύ τους και ως αποτέλεσμα έχουμε κενά, ασάφειες κι ενίοτε αντιφάσεις. Ήδη από το 1977 έχουν γίνει αξιόλογες προσπάθειες για την ενιαία ρύθμιση προστασίας των πολιτιστικών αγαθών μέσω σχεδίων νόμων, χωρίς όμως κάποιο αποτέλεσμα και οι οποίες βρίσκονται σε εξέλιξη, μέσω μιας νέας πρωτοβουλίας. (<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC165/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82%20%CE%9D%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%82%20%CE%A5%CE%A0%CE%A0%CE%9F%CE%9D%CE%BF%CE%BC%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%20%CF%80%CE%BB%CE%B1%CE%AF%CF%83%CE%B9%CE%BF%20%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%82%20%CF%84%CE%B7%CF%82%20%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82%20%CE%BA%CE>)

[%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%AC%CF%82.pdf](#)). Άλλο πλαίσιο προστασίας από τους βανδαλισμούς αποτελεί η Διεθνής Σύμβαση για την Προστασία της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, και συγκεκριμένα το δεύτερο κεφάλαιο. Η προστασία αγαθών της πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελεί αντικείμενο των διατάξεων του Συντάγματος, καθώς και ειδικών νόμων περί της προστασίας πολιτιστικών αγαθών ή άλλων συναφών νόμων, όπως επίσης και διεθνών συμβάσεων, συστάσεων διεθνών οργανισμών και κανόνων του κοινοτικού δικαίου.

Συνταγματική κατοχύρωση περί προστασίας

Ότι αφορά στην προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς συνδέεται κυρίως με τις διατάξεις των άρθρων 18, παρ.1 και 24, παρ.1 και 6 του Συντ.1. Κατά τη διάταξη του άρθρου 18 παρ. 1 Συντ., ρυθμίζονται τα σχετικά με την ιδιοκτησία και τη διάθεση των αρχαιολογικών χώρων και θησαυρών, με ειδικό νόμο. Κατά τις διατάξεις του άρθρου 24 παρ.1 Συντ., η προστασία του Πολιτιστικού και Φυσικού περιβάλλοντος αποτελεί υποχρέωση του Κράτους και για τη διαφύλαξή του, το Κράτος υποχρεούται να λαμβάνει ιδιαίτερα προληπτικά ή κατασταλτικά μέτρα. Τα αγαθά της πολιτιστικής κληρονομιάς προστατεύονται από ειδικούς νόμους που αφορούν στην προστασία των πολιτιστικών αγαθών, αλλά και μέσω νομοθετικών διατάξεων για την προστασία του περιβάλλοντος, καθώς και των διατάξεων της πολεοδομικής νομοθεσίας.

Βασικοί νόμοι προστασίας πολιτιστικών αγαθών

Οι βασικοί νόμοι που αφορούν στην προστασία αγαθών της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ο κωδ.νομ.5351/1932”περί προστασίας ειδικής κατηγορίας οικοδομημάτων και έργων τέχνης μεταγενέστερων του 1830”(ΦΕΚ Α'169). Οι βασικές αυτές ρυθμίσεις συμπληρώνονται με διατάξεις νόμων που αφορούν σε ειδικότερα θέματα προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως παραδείγματος χάριν διατάξεις διεθνών συμβάσεων που έχουν κυρωθεί με νόμο, απαλλοτριώσεις για την προστασία αρχαίων μνημείων και αναστηλώσεις. Οι διατάξεις του κωδ.ν.5351/32”περί αρχαιοτήτων” έχουν ως αντικείμενό τους την προστασία των αρχαιοτήτων και εν γένει των καλλιτεχνικών και ιστορικών μνημείων, προ του 1830. Κατά τις διατάξεις του κωδ.ν.5351/32, ως αρχαία θεωρούνται κινητά και ακίνητα από τους αρχαιότατους χρόνους και εφεξής (αρθρ.1,παρ.1) και ειδικότερα όλα τα έργα αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, γραφικής και οποιασδήποτε γενικά τέχνης, όπως οικοδομήματα και αρχιτεκτονικά μνημεία, βάθρα, υδραγωγεία, τείχη, τάφοι, λαξεύματα, αγάλματα, ανάγλυφα, ειδώλια, επιγραφές, ζωγραφικές, αγγεία, όπλα, κοσμήματα, άλλα έργα και λοιπά(αρθρ.2,εδ.1). Επίσης, προβλέπεται ρητά ότι από τις διατάξεις του νόμου αυτού τα αντικείμενα από την εποχή του μεσαιωνικού ελληνοισμού(αρθρ.2,εδ.2).

Σύμφωνα με τις διατάξεις του κωδ.ν.5351/32, ως αρχαία θεωρούνται κινητά και ακίνητα από τους αρχαιότατους χρόνους και εφεξής(αρθρ.1,παρ.1) και ειδικότερα όλα τα έργα αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, γραφικής και οποιασδήποτε τέχνης εν γένει, όπως οικοδομήματα και αρχιτεκτονικά μνημεία, βάθρα, υδραγωγεία, οδοί, τείχη, τάφοι, λαξεύματα, αγάλματα, ανάγλυφα, ειδώλια, επιγραφές, ζωγραφικές, αγγεία, όπλα, κοσμήματα και άλλα έργα και σκεύη, δακτυλιόλιθοι, νομίσματα και λοιπά(αρθρ.2,εδ.1). Οι σημαντικότερες ρυθμίσεις του κωδ.ν.5351/32 αφορούν ιδίως στην κρατική ιδιοκτησία αρχαίων και την αναγνώριση δικαιώματος κατοχής των ιδιωτών, την υποχρέωση δήλωσης των αρχαίων, αμοιβές για την εύρεση αρχαίων, και αποζημιώσεις ιδιοκτητών κτημάτων(αρθρ.1-14), τις διατυπώσεις εισαγωγής και εξαγωγής αρχαίων(αρθρ.15-22), τις αρχαιολογικές συλλογές(αρθρ.23-34), την κρατική μέριμνα για τη διενέργεια ανασκαφών(αρθρ.35-48), την απαγόρευση ή τον έλεγχο ενεργειών επί των αρχαίων ή στο περιβάλλον τους(αρθρ.49-51), τον έλεγχο και την υποχρέωση εκτέλεσης επισκευών των μνημείων(αρθρ.52), την πώληση και την εμπορία αρχαίων(αρθρ.53-61), την απαγόρευση κτάσχεσης και πλειστηριασμού αρχαίων(αρθρ.62)

και λοιπά.

Οι διατάξεις του κωδ.ν.5351/32 αναφέρονται επίσης ρητά και στα καλλιτεχνικά και ιστορικά μνημεία και οικοδομήματα παλαιότερα του 1830, τα οποία χαρακτηρίζονται με πράξη του αρμόδιου Υπουργού (Υπουργού Πολιτισμού) που δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως(αρθρ.52)5. Διατάξεις για την προστασία των έργων βυζαντινής, μεσαιωνικής και χριστιανικής τέχνης παλαιότερων του 1830, περιλαμβάνονται επίσης στους ν.401/1914”περί ιδρύσεως Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου” και ν.2674/1921”περί προστασίας των Βυζαντινών και Μεσαιωνικών έργων τέχνης”.

Με τις διατάξεις του ν.1469/1950”περί προστασίας ειδικής κατηγορίας οικοδομημάτων και έργων τέχνης μεταγενέστερων του 1830” προστατεύονται τόποι ιδιαίτερου φυσικού κάλλους(αρθρ.1,παρ.1α), οικοδομήματα ή μνημεία μεταγενέστερα του 1830(αρθρ.1,παρ.1β), έργα τέχνης μεταγενέστερα του 1830(αρθρ.1, παρ.3), καθώς και ιστορικά κτίσματα νεότερα του 1830 και ιστορικοί τόποι(αρθρ.5). Τα προστατευόμενα αγαθά των προαναφερόμενων κατηγοριών χαρακτηρίζονται ως τέτοια με πράξη του αρμόδιου κατά περίπτωση Υπουργού (Υπουργού Πολιτισμού ή ΠΕ.ΧΩ.ΔΕ., π.δ.161/1984αρθρ.1) και το κύριο μέσο προστασίας τους είναι η υπαγωγή τους στο αρθρ.52 του κωδ.ν.5351/32 για τον έλεγχο των επισκευών, μετασκευών, συντήρησης, ή κάθε είδους αλλαγής της κατάστασής τους, καθώς και η υποχρέωση εκτέλεσης των επιβαλλόμενων εργασιών επισκευής τους (ν.1469)50, αρθρ.2 και 5 σε συνδ.με κωδ.ν.5351/32αρθρ.52. Διατάξεις για την προστασία αγαθών της πολιτιστικής κληρονομιάς περιλαμβάνονται επίσης στη νομοθεσία για την προστασία του περιβάλλοντος(π.χ. ν.1650/1986”Για την προστασία του περιβάλλοντος”) καθώς και στην πολεοδομική νομοθεσία(ν.947/1979)”Περί Οικιστικών Περιοχών”, ν.2300/1995, για τη μεταφορά του συντελεστή δόμησης και λοιπά.

Ιδιαίτερη σημασία για την προστασία της Πολιτιστικής Κληρονομιάς έχουν οι διατάξεις του ν.1577/1985(ΓΟΚ) που αφορούν στους παραδοσιακούς οικισμούς και τα διατηρητέα κτίρια(αρθρ.4). Κατά τις διατάξεις αυτές, με π.δ. Ύστερα από πρόταση του Υπουργού ΠΕ.ΧΩ.ΔΕ., μπορεί να χαρακτηρίζονται οικισμοί ή τμήματά τους ως παραδοσιακά, με σκοπό την προστασία του φυσικού περιβάλλοντος και τη διατήρηση/ανάδειξη του ιδιαίτερου πολεοδομικού, αισθητικού, ιστορικού, λαογραφικού, και αρχιτεκτονικού χαρακτήρα τους και να θεσπίζονται περιορισμοί δόμησης και χρήσης κατά παρέκκλιση από τις ισχύουσες διατάξεις(αρθρ.4,παρ.2).

Επίσης, διεθνείς συμβάσεις και συστάσεις διεθνών οργανισμών και κανόνες κοινοτικού δικαίου, έχουν ως αντικείμενό τους την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Μεγάλος είναι ο αριθμός διεθνών συμβάσεων για την προστασία πολιτιστικών αγαθών, οι οποίες έχουν κυρωθεί με νόμο και αποτελούν πλέον αναπόσπαστο μέρος του εσωτερικού ελληνικού δικαίου και μάλιστα υπερισχύουν κάθε άλλης αντίθετης διάταξης νόμου (αρθρ.28,παρ.1Συντ.). Οι σημαντικότερες από τις διεθνείς αυτές συμβάσεις είναι οι ακόλουθες:

- i. Διεθνής Σύμβαση της Χάγης (14.5.1954), “δια την προστασίαν των πολιτιστικών αγαθών εις περίπτωσιν ενόπλου συρράξεως”, η οποία έχει κυρωθεί με τον ν.1114/1481. Για τους σκοπούς της Σύμβασης αυτής ως “πολιτιστικά αγαθά” (biens culturels) θεωρούνται αγαθά, κινητά και ακίνητα, που παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για την πολιτιστική κληρονομιά των λαών(αρθρ.1α), καθώς επίσης και οικοδομήματα με κύριο και πραγματικό σκοπό τη διαφύλαξη ή την έκθεση κινητών πολιτιστικών αγαθών της προηγούμενης κατηγορίας(αρθρ.1β) και κέντρα που περιέχουν σημαντικό αριθμό των προαναφερόμενων πολιτιστικών αγαθών(αρθρ.1γ).
- ii. Διεθνής Σύμβαση των Παρισίων (17.11.1970) “αφορώσα εις τα ληφθησόμενα μέτρα δια την απαγόρευσιν και παρεμπόδισιν της παρανόμου εισαγωγής, εξαγωγής και μεταβιβάσεως της κυριότητας των πολιτιστικών αγαθών”, η οποία έχει κυρωθεί με τον ν.1103/1980.

- iii. Διεθνής Σύμβαση των Παρισίων (23.11.1972) “δια την προστασίαν της Παγκοσμίου Πολιτιστικής και Φυσικής Κληρονομιάς”, η οποία έχει κυρωθεί με τον ν.1126/1981. Για τους σκοπούς της Σύμβασης αυτής, ως “πολιτιστική κληρονομιά” (patrimoine culturel) θεωρούνται μνημεία (monuments), σύνολα οικοδομημάτων (ensembles) και τοποθεσίες (sites) που έχουν αξία παγκόσμια, με βάση τα ειδικότερα κριτήρια που θέτει η Σύμβαση(αρθρ.1). Κάθε κράτος-μέλος της Σύμβασης οφείλει να προσδιορίσει και να απεικονίσει τα διάφορα αγαθά της (παγκόσμιας) πολιτιστικής και φυσικής κληρονομιάς (patrimoine mondial culturel et naturel) που κείνται στο έδαφος του(αρθρ.5) και προβλέπονται μέτρα εθνικής και διεθνούς προστασίας των αγαθών αυτών(αρθρ.4).
- iv. Ευρωπαϊκή Σύμβαση του Λονδίνου(6.5.1969), “δια την προστασίαν της Αρχαιολογικής Κληρονομιάς”, η οποία έχει κυρωθεί με τον ν.1127/1981. Ως “αρχαιολογική κληρονομιά” (patrimoine archaéologique) ή ακριβέστερα ως “αντικείμενα αρχαιολογικής αξίας” (biens archaéologiques) θεωρούνται όλα τα ευρήματα και τα αντικείμενα, ή κάθε άλλο ίχνος ανθρώπινης ύπαρξης, το οποίο μαρτυρεί για εποχές και πολιτισμούς για τους οποίους ανασκαφές ή ανακαλύψεις είναι η κύρια πηγή, ή μια από τις κύριες πηγές της επιστημονικής πληροφόρησης(αρθρ.1).
- v. Ευρωπαϊκή Σύμβαση της Γρανάδα (3.10.1985) “για την προστασία της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της Ευρώπης”, η οποία έχει κυρωθεί με τον ν.2039/1992. Κατά τις διατάξεις της Σύμβασης αυτής, η αρχιτεκτονική κληρονομιά (architectural heritage, patrimoine architectural) θεωρείται ότι περιλαμβάνει μνημεία (monuments), αρχιτεκτονικά σύνολα (groups of buildings, ensembles architecturaux) και τόποι (sites), όπως τα αγαθά αυτά περιγράφονται ειδικότερα στη σύμβαση(αρθρ.1).
- vi. Η Σύσταση της Unesco(15/16.11.1989) για τη διαφύλαξη του παραδοσιακού και του λαϊκού πολιτισμού. Για τους σκοπούς της Σύστασης αυτής θεωρείται ως λαϊκός (ή παραδοσιακός πολιτισμός) το σύνολο των βασιζόμενων στην παράδοση δημιουργιών μιας πολιτιστικής κοινότητας. Τα κριτήρια και οι αξίες του πολιτισμού αυτού μεταδίδονται προφορικά, με τη μίμηση, ή με άλλα μέσα, ενώ ως μορφές του θεωρούνται, μεταξύ άλλων, η γλώσσα, η λογοτεχνία, η μουσική, ο χορός, τα παιχνίδια, η μυθολογία, οι τελετουργίες, τα έθιμα, τα χειροτεχνήματα, η αρχιτεκτονική και οι άλλες τέχνες.

Οι ρυθμίσεις της κοινοτικής νομοθεσίας για την προστασία των πολιτιστικών αγαθών αφορούν κυρίως τις εισαγωγές, εξαγωγές και διαμετακομίσεις των αγαθών αυτών. Οι σημαντικότερες από τις σχετικές ρυθμίσεις, είναι οι ακόλουθες:

- i. Συνθ.ΕΟΚ, άρθρο36 σχετικά με το επιτρεπτό—υπό όρους— απαγορεύσεων ή περιορισμών των εισαγωγών, εξαγωγών ή διαμετακομίσεων μεταξύ άλλων λόγων και για λόγους προστασίας των εθνικών θησαυρών που έχουν καλλιτεχνική, ιστορική ή αρχαιολογική αξία (αρθρ.128 για τον πολιτισμό και αρθρ.130 για το περιβάλλον).
- ii. Κανονισμός (ΕΟΚ)3911/92 του Συμβουλίου της 9.12.1992 αναφορικά με την εξαγωγή πολιτιστικών αγαθών (ΕΕ L 395/31. 12.92 σ.1 επ). Με τις διατάξεις του Κανονισμού ο οποίος έχει άμεση ισχύ στο εσωτερικό της ελληνικής έννομης τάξης, προσδιορίζονται ειδικότερα τα προστατευόμενα “πολιτιστικά αγαθά” (αρθρ.1) και προβλέπεται κυρίως έλεγχος της εξαγωγής τους προς τρίτες χώρες (αρθρ.2).
- iii. Οδηγία 93/7/ΕΟΚ του Συμβουλίου της 15.3.1993 σχετικά με την επιστροφή πολιτιστικών αγαθών τα οποία έχουν παρανόμως απομακρυνθεί από το έδαφος κράτους μέλους (ΕΕ L 74/27.3.93 σ.74 επ). Η Οδηγία προβλέπει κυρίως τη συνεργασία μεταξύ των κρατών μελών και τη διαδικασία για την επιστροφή των πολιτιστικών αγαθών που έχουν απομακρυνθεί παρανόμως από το έδαφος κράτους μέλους, δεν έχει όμως ακόμη εκδοθεί στην Ελλάδα σχετική πράξη προσαρμογής.

Το Δεύτερο Πρωτόκολλο 1999, στη Σύμβαση της Χάγης του 1954.

Η βελτίωση της Σύμβασης της Χάγης του 1954, απεικονίζει την προσέγγιση ότι κατά βάσιν τα πολιτιστικά αγαθά δεν αποτελούν στρατιωτικούς στόχους και ότι δεν θα πρέπει να δέχονται επιθέσεις κατά τη διάρκεια ένοπλων συγκρούσεων. Θεωρήθηκε, λοιπόν, αναγκαίο να μπορούν να τεθούν τα αγαθά αυτά κάτω από ενισχυμένη προστασία (enhanced protection), υπό την προϋπόθεση ότι αποτελούν πολιτιστική κληρονομιά μέγιστης σπουδαιότητας για την ανθρωπότητα, ότι προστατεύονται επαρκώς από το εσωτερικό δίκαιο των κρατών και ότι δεν χρησιμοποιούνται για στρατιωτικούς σκοπούς ή ως “ασπίδα” στρατιωτικών θέσεων. (35)

Μια σημαντική εικόνα βελτίωσης της παρεχόμενης προστασίας που απεικονίζεται στο Δεύτερο Πρωτόκολλο του 1999, είναι η αυξανόμενη προσπάθεια αποτελεσματικής ποινικής δίωξης των πράξεων που στρέφονται εναντίον των πολιτιστικών αγαθών, και οι οποίες θεωρούνται ουσιώδεις παραβιάσεις του Πρωτοκόλλου. Το Πρωτόκολλο καθορίζει, συγκεκριμένα στο άρθρ.15 παρ.1, πέντε σοβαρές παραβιάσεις (serious violations) για τις οποίες καθιερώνεται ατομική ποινική ευθύνη (individual criminal responsibility) του δράστη. Έτσι, κάθε άτομο θεωρείται ότι διαπράττει αδίκημα κατά την έννοια του Πρωτοκόλλου, εάν με πρόθεση και κατά παράβαση της Σύμβασης του 1954 ή του Πρωτοκόλλου του 1999, τελέσει οποιαδήποτε από τις παρακάτω πράξεις:

Πρώτον, εάν καταστήσει αντικείμενο επίθεσης πολιτιστικό αγαθό, το οποίο έχει τεθεί υπό “ενισχυμένη προστασία”, σύμφωνα με τα άρθρα 10 και 11 του Πρωτοκόλλου.

Δεύτερον, εάν έχει χρησιμοποιήσει πολιτιστικό αγαθό το οποίο έχει τεθεί υπό “ενισχυμένη προστασία”, ή τον άμεσα περιβάλλοντα χώρο του για την υποστήριξη στρατιωτικής δράσης.

Τρίτον, εάν προκαλέσει εκτεταμένη καταστροφή ή ιδιοποίηση προστατευόμενων πολιτιστικών αγαθών.

Τέταρτον, εάν καταστήσει αντικείμενο επίθεσης πολιτιστικό αγαθό το οποίο προστατεύεται από τη Σύμβαση του 1954 ή το Πρωτόκολλο του 1999.

Πέμπτον, εάν τελέσει κλοπή, ληλασία ή υπεξαίρεση ή πράξη βανδαλισμού κατά πολιτιστικών αγαθών που προστατεύονται από τη Σύμβαση (αρθρ.13, παρ.1, “Σοβαρές Παραβιάσεις του Παρόντος Πρωτοκόλλου”, του Πρωτοκόλλου του 1999).

Επιπροσθέτως, μεγάλης σημασίας είναι η διάταξη η οποία ορίζει τις υποχρεώσεις των μερών του Πρωτοκόλλου ήδη από την ειρηνική περίοδο, σε σχέση με την εξασφάλιση της ποινικοποίησης στο εσωτερικό δίκαιο των Μερών των προαναφερόμενων παραβάσεων και την πρόβλεψη των κατάλληλων ποινών. Συγκεκριμένα, στη δεύτερη παράγραφο του άρθρου 15 του Πρωτοκόλλου, ορίζεται ότι τα συμβαλλόμενα Μέρη αναλαμβάνουν την υποχρέωση να υιοθετήσουν κατάλληλη εσωτερική (εθνική) ποινική νομοθεσία, ώστε να καταστήσουν τις παραπάνω πράξεις ποινικά αδικήματα, βάσει του εσωτερικού τους δικαίου (domestic law), να προβλέψουν την τιμωρία τους με τις προσήκουσες ποινές και να επεκτείνουν την ατομική ποινική ευθύνη και σε άτομα εκτός από εκείνα που διαπράττουν άμεσα την πράξη (ήτοι, τους ηθικούς αυτουργούς της πράξης). Τέλος, το Πρωτόκολλο περιέχει ρυθμίσεις σχετικά με την υποχρέωση λήξης νομοθετικών μέτρων για την

εγκαθίδρυση δικαιοδοσίας των Μερών επί των αδικημάτων που αναφέρονται στο άρθρο 15, όπως επίσης και ρυθμίσεις σχετικά με ζητήματα που αφορούν στη δίωξη, έκδοση, την αμοιβαία νομική συνδρομή μεταξύ των συμβαλλόμενων Μερών, αλλά και σχετικά με θεσμικά ζητήματα που αφορούν, λόγου χάριν, στη Συνέλευση των Μερών, στη δημιουργία επιτροπής για την προστασία των πολιτιστικών αγαθών σε περίπτωση ένοπλης σύρραξης, και λοιπών (άρθρα 17επ.).

Στην Ελλάδα, ο βανδαλισμός έργων πολιτισμικής αξίας εμπίπτει, στην ουσία, στο αδίκημα της φθοράς δημόσιας ή ιδιωτικής ιδιοκτησίας. Η πολιτιστική τους αξία, όμως, αποτελεί επιβαρυντική περίπτωση, πράγμα το οποίο σημαίνει βαρύτερη και αυστηρότερη τιμωρία για τους παραβάτες. Συγκεκριμένα, τα σχετικά άρθρα του ελληνικού νομοθετικού δικαίου, είναι τα εξής:

Άρθρο 298- Υπεξαίρεση

1. Όποιος ιδιοποιείται παράνομα ξένο (ολικά ή εν μέρει) κινητό πράγμα που περιήλθε στην κατοχή του με οποιονδήποτε τρόπο τιμωρείται με φυλάκιση ως δύο έτη ή χρηματική ποινή και αν το αντικείμενο είναι ιδιαίτερα μεγάλης αξίας, με φυλάκιση από ένα ως πέντε έτη και χρηματική ποινή.
2. Αν πρόκειται για αντικείμενο που το έχουν εμπιστευθεί στον υπαίτιο λόγω ανάγκης ή λόγω της ιδιότητάς του ως εντολοδόχου, επιτρόπου ή κηδεμόνα του παθόντος ή ως μεσεγγυούχου ή διαχειριστή ξένης περιουσίας, ο υπαίτιος τιμωρείται με φυλάκιση από ένα ως πέντε έτη και χρηματική ποινή και αν το αντικείμενο είναι ιδιαίτερα μεγάλης αξίας, με κάθειρξη ως δέκα έτη και χρηματική ποινή.
3. Αν η υπεξαίρεση στρέφεται άμεσα κατά του ελληνικού Δημοσίου, των νομικών προσώπων Δημοσίου Δικαίου ή των οργανισμών τοπικής αυτοδιοίκησης και το αντικείμενό της είναι ιδιαίτερα μεγάλης αξίας επιβάλλεται κάθειρξη ως δεκαπέντε έτη και χρηματική ποινή. 4. Με το ξένο πράγμα εξομοιώνεται και: α) το τίμημα που έλαβε ο υπαίτιος για κινητό πράγμα που του το είχαν εμπιστευθεί για να το πουλήσει, καθώς και β) το κινητό πράγμα που απέκτησε ο υπαίτιος με χρήματα ή με άλλο πράγμα που του το είχαν εμπιστευθεί για να αγοράσει ή να ανταλλάξει αντίστοιχα το πράγμα που απέκτησε.

Άρθρο 299-Κλοπή και υπεξαίρεση μικρής αξίας

Αν τα εγκλήματα των άρθρων 295, 296 παράγραφος 1 και 298 παράγραφοι 1 και 2 έχουν αντικείμενο πράγμα μικρής αξίας, επιβάλλεται χρηματική ποινή. Αν όμως η πράξη τελέστηκε από ανάγκη για άμεση χρήση ή ανάλωση του αντικειμένου της κλοπής ή υπεξαίρεσης, το δικαστήριο μπορεί να κρίνει την πράξη ατιμώρητη.

Άρθρο 300-Φθορά ξένης ιδιοκτησίας

1. Όποιος καταστρέφει ή βλάπτει ξένο (ολικά ή εν μέρει) πράγμα ή με άλλον τρόπο καθιστά ανέφικτη τη χρήση του τιμωρείται με φυλάκιση ως δύο έτη ή χρηματική ποινή. Αν το πράγμα είναι μικρής αξίας ή η ζημία που προκλήθηκε είναι ελαφρά, ο υπαίτιος τιμωρείται με χρηματική ποινή.
2. Με φυλάκιση ως πέντε έτη και χρηματική ποινή τιμωρείται ο υπαίτιος αν το αντικείμενο της πράξης που προβλέπεται στο εδάφιο α' της προηγούμενης παραγράφου είναι πράγμα που χρησιμεύει για κοινό όφελος ή καλλιτεχνικό ή ιστορικό μνημείο ή αντικείμενο τοποθετημένο σε δημόσιο χώρο ή πράγμα ιδιαίτερα μεγάλης αξίας ή αν η φθορά έγινε με φωτιά ή με εκρηκτικές ύλες.

Εν κατακλείδει, είναι επιτακτική η ανάγκη για άμεση ποινικοποίηση των πράξεων που θεωρούνται σοβαρές παραβιάσεις του δευτέρου Πρωτοκόλλου του 1999, στη Σύμβαση της Χάγης του 1954

“Περί της Προστασίας Πολιτιστικών Αγαθών σε περίπτωση ένοπλης σύρραξης”, το οποίο κυρώθηκε με τον Ν.3317/2005 και τέθηκε σε ισχύ, ως προς τη χώρα μας, στις 20/07/2005. Απαιτείται δε, από τον Έλληνα νομοθέτη, κατά τη διαδικασία ποινικοποίησης των σχετικών παραβιάσεων, συμπόρευση με τον σεβασμό στις βασικές αρχές του Ποινικού Δικαίου, οι οποίες πολύ συχνά μοιάζουν ανίσχυρες κάτω από την ασφυκτική πίεση των διεθνών εξελίξεων των τελευταίων ετών, στο πλαίσιο της διεθνούς αντιεγκληματικής πολιτικής και της εντεινόμενης τάσης διεθνοποίησης των ποινικών κανόνων (http://www.militaryjustice.gr/athra/prostsia_anthropogenous_perivalontos.pdf).

Επίλογος

Ο βανδαλισμός αποτελεί αδίκημα, το οποίο συμβαίνει όταν ένα άτομο καταστρέφει ή παραποιεί την ιδιοκτησία κάποιου άλλου, χωρίς άδεια. Οι επιπτώσεις του βανδαλισμού μπορεί να περιλαμβάνουν από σπασμένα παράθυρα, γκράφιτι, ζημιές σε οχήματα, μέχρι και καταστροφές σε έργα τέχνης και υψηλής πολιτιστικής αξίας αντικείμενα. Ενώ οι βανδαλισμοί μπορεί να εκλαμβάνονται από κάποιους ως «τέχνη», εντούτοις αποτελεί σοβαρό έγκλημα κατά της περιουσίας. Τα σπουδαία έργα τέχνης έπονται σπουδαία για έναν λόγο: είναι επιβλητικά με τρόπο τόσο άμεσο, όσο και διαχρονικό. Και αυτό βεβαίως ισχύει για πίνακες, γλυπτά και άλλα έργα τέχνης συλλογών μουσείων παγκοσμίου βεληνεκούς. Υπάρχει όμως μια σκοτεινή πλευρά στους τρόπους με τους οποίους τα αριστουργήματα μπορούν να πυροδοτήσουν τη φαντασία, καθώς ενίοτε εμπνέουν τα συναισθηματικά ταραγμένα άτομα να βλάψουν ένα έργο. Οι λόγοι για τους οποίους το κάνουν αυτό κυμαίνονται από θρησκευτικά οράματα και φανατισμό, μέχρι τον φθόνο της τέχνης και οι βάνδαλοι ισχυρίζονται ότι η παραποίηση αντιπροσωπεύει μια μορφή διαμαρτυρίας.

Η ιστορία και τα γεγονότα μαρτυρούν ότι τα απλά κι επιφανειακά μέτρα προστασίας των έργων τέχνης και των συλλογών των μουσείων δεν αρκούν. Αυτό το οποίο απουσιάζει από την κοινωνία, είναι μια προσπάθεια ολιστικής αντιμετώπισης του προβλήματος. Απουσιάζει κατά κύριο λόγο η παιδαγωγική προσέγγιση από τα σχολεία, και ύστερα το νομικό πλαίσιο προστασίας.

Βιβλιογραφία

Αγγλική Βιβλιογραφία

- American Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works, “Definitions of Conservation Terminology” , <http://www.conservation-us.org/about-conservation/definitions>
- Ambrose, Timothy and Paine, Crispin: *Museum Basics*, London and New York, 2003
- Anne McClanan and Jeff Johnson, “Introduction: ‘O for a muse of fire...’,” in *Negating the Image*, ed. Anne McClanan and Jeff Johnson (Burlington, Vt: Ashgate, 2005)
- Antormarchi, Catherine, A. Brokerhof, S. Michalski, I. Verger, and R.R. Waller. “Teaching Risk Management of Collections Internationally.” *Collections: A Journal for Museum and Archives Professional* 2005, pp 117-140
- Associated Press, “Looters Steal Priceless Artifacts from Egyptian Museum Amid Violence,” Fox News, August 19, 2013, [http://www.foxnews.com/science/2013/08/19/looters\[steal\]priceless\]artifacts\]from\]egyptian\]museum\]amid\]violence/](http://www.foxnews.com/science/2013/08/19/looters[steal]priceless]artifacts]from]egyptian]museum]amid]violence/)
- Amber Morgan and John Samuel Jacobs, “The Accidental IPM Program: A Case Study of Contemporary Art and Archives at The Andy Warhol Museum,” (paper presented at MuseumPests 2014 Conference, Williamsburg, VA)
- Alien, V.L. 1984. Towards an understanding of the hedonistic component of vandalism. In: Levy-Leboyer, C., ed., C1, Vandalism, behavior and motivations. Amsterdam: North Holland: 77-90
- Almendros, Cecile, ‘Monet Painting Damaged During Orsay Break-In’, *The Independent*, 8th October 2007
- Allen, Peter: ‘Art Lover Faces Fine for Kissing Painting’, News. Telegraph, 23rd July 2007, www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2007/07/23/wart123.xml
- Barrett, Terry: *Interpreting Art: Reflecting, Wondering, and Responding*, New York, 2003, p58
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York, 1995
- BBC News, “Boy Sticks gum on \$1.5m painting”, 2006, news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4767888.stm
- Bideaud, J.; Coslin, P.G. 1984. Moral judgement and attitudes towards vandalism. In: Levy-Leboyer, C., ed., C1, Vandalism, behavior and motivations. Amsterdam: North Holland: 257-268
- Bob Duggan, “Is vandalism the new Art Criticism?”, <http://bigthink.com/Picture-This/is-vandalism-the-new-art-criticism>
- Canadian Conservation Institute, “Thieves and Vandals”, [http://www.cci\]icc.gc.ca/caringfor\]prendresoindes/articles/10agents/chap02\]eng.aspx](http://www.cci]icc.gc.ca/caringfor]prendresoindes/articles/10agents/chap02]eng.aspx)
- Canadian Conservation Institute, “Physical Forces”, [http://www.cci\]](http://www.cci])

icc.gc.ca/resources]ressources/agentsofdeterioration]agentsdedeterioration/chap01]eng.aspx

- Charlie Costain, "Framework for Preventative Conservation of Museum Collections," in *Preventative Conservation in Museums*, ed. Chris Caple, New York: Routledge, 2011, 28
- Canadian Conservation Institute, "Fire", accessed November 2013, [http://www.cci-icc.gc.ca/resources\]ressources/agentsofdeterioration\]agentsdedeterioration/chap04\]eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/resources]ressources/agentsofdeterioration]agentsdedeterioration/chap04]eng.aspx)
- Canadian Conservation Institute, "Ten Agents of Deterioration," <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/10agents/index-eng.aspx>
- Chris Caple, "The History of and an Introduction to Preventative Conservation," in *Preventative Conservation in Museums*, ed. Chris Caple, New York: Routledge, 2011
- Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: The Development of the National Gallery*, Aldershot: Ashgate, 2005, p60
- Canadian Conservation Institute, "Combating Pests of Cultural Property," [http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor\]prendresoindes/articles/10agents/chap06\]eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor]prendresoindes/articles/10agents/chap06]eng.aspx)
- Caple, Chris, ed. *Preventative Conservation in Museums*. New York: Routledge, 2011
- Canadian Conservation Institute, "Thieves and Vandals", 2013, [http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor\]prendresoindes/articles/10agents/chap02\]eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor]prendresoindes/articles/10agents/chap02]eng.aspx))
- Canadian Conservation Institute, "Dissociation", [http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor\]prendresoindes/articles/10agents/chap03\]eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor]prendresoindes/articles/10agents/chap03]eng.aspx)
- Canter, D. 1984. Vandalism, overview and prospect. In: Levy-Leboyer, C., ed., C1, Vandalism, behavior and motivations. Amsterdam: North Holland
- Cohen, S. 1973. Property destruction: Motives and meanings. In: Ward, C., ed., Vandalism. New York: Van Nostrand Reinhold. 23-54
- Christensen, Harriet H. 1984. Vandalism: an exploratory assessment of perceived impacts and potential solutions. In: Levy-Leboyer, C., ed., C18, Vandalism, behavior and motivations. Amsterdam: North Holland: 269-279
- Caple, Chris, ed. *Preventative Conservation in Museums*. New York: Routledge, 2011
- Canter, D.: 'Vandalism: Overview and Prospect', *Vandalism: Behaviour and Motivations*, ed. Claude Lévy-Leboyer, Amsterdam, New York and Oxford, 1984
- Cordess, Christopher and Turcan, Maja: 'Art Vandalism', *British Journal of Criminology*, Volume 33, Winter 1993, p97
- Cohen, Stanley: 'The Politics of Vandalism, The Nature of Vandalism, Can It Be Controlled?', *New Society*, Number 324, 12th December 1968
- Cohen, Stanley: 'Campaigning Against Vandalism', *Vandalism*, ed. Colin Ward, London, 1973, pp245-253
- Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: The*

Development of the National Gallery, Aldershot: Ashgate, 2005

- CFP, “Europe Security Guidelines for Museums and Showroom”, 2012, <http://cfpa-e.eu/presentation/Presentacion-cfpa-2016.pdf>
- Dornberg, John: ‘Art Vandals: Why Do They Do It?’, *Art News*, Volume 86, Number 3, March 1987, p104
- Del Hoyo, “Studying Effects of Light.”, https://www.researchgate.net/publication/245384989_Damage_to_museum_objects_due_to_light_exposure
- Dornberg, John, "Art vandalism: why do they do it?", AATA, March 1987, <http://www.bcin.ca/Interface/openbcin.cgi?submit=submit&Chinkey=72165>
- DaGloria, J.; Duda, D. 1979. Le comportement agressif: conduite antinormative ou usage de coercition. *Recherches de Psychologie Sociale*
- Dornberg, John: ‘Deliberate Malice’, *Art News*, Volume 87, Number 8, October 1988, pp63-65
- Dornberg, John, “Art Vandals: Why Do They Do It?”, *Art News*, Volume 86, Number 3, March 1987
- Dodd, J. and Sandell, R. 1998. *Building Bridges: Guidance for Museums and Galleries on Developing New Audiences*, Museums and Galleries Commission, London
- Edsel, Robert, and Bret Witter. *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*. New York: Back Bay Books, 2009
- *Field Museum*, “Preventive Conservation”, 2014, <http://www.fieldmuseum.org/science/research/area/conserving/collections/preventive/conservation>.
- Freedberg, David, “*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*”, Chicago and London, 1989
- Feshbach, S. 1964. The function of aggression and the regulation of aggressive drive. *Psychological Review*. 71:257-272
- Farmery, Kate: ‘If They Build it They Will Come’, *Museums Journal*, April 2001, pp37-39
- Fleming, David: ‘A Question of Perception’, *Museums Journal*, April 1999, pp 29-31
- Goss: ‘A Partial Guide to the Tools of Art Vandalism’, Issue 3 2001, www.cabinetmagazine.org/issues/3/toolsofartvandalism.php
- Gladstone, F.J. 1978. Vandalism among adolescent schoolboys. In: Clarke, R.V.G., ed.. *Tackling vandalism*
- Goss, Steven. “A Partial Guide to the Tools of Art Vandalism.” *Cabinet Magazine Online*. 2001. 8 Nov. 2007, <http://www.cabinetmagazine.org>
- Goldstein, Arnold P.: *The Psychology of Vandalism*, New York and London, 1996, p73

- Hooper-Greenhill, Eilean: ‘Counting Visitors or Visitors Who Count?’, *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, ed. Robert Lumley, London and New York, 1988, pp213-232
- ICOM and the International Committee on Museum Security: *Museum Security and Protection: A Handbook for Cultural Heritage Institutions*, London and New York, 1993, p73
- http://www.iccrom.org/ifrcdn/pdf/ICCROM_05_HistoryofConservation00_en.pdf
- John Mink, “Top 5 Endangered Heritage Sites – Acid Rain,” *CyArk*, January 9, 2009, accessed [http://www.cyark.org/news/top\[5\]endangered\[heritage\]sites\[acid\]rain](http://www.cyark.org/news/top[5]endangered[heritage]sites[acid]rain)
- Jukka Jokilehto, “A History of Architectural Conservation”, http://www.iccrom.org/ifrcdn/pdf/ICCROM_05_HistoryofConservation00_en.pdf
- Kelly, Kristin, and Joan Weinstein. “Rethinking Crescent City Culture: New Orleans Two and a Half Years Later.” *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 2008
- Kimmelman, Michael. “A Symbol of Freedom and a Target for Terrorists.” *New York Times* 13 Oct. 2007. 9 Nov. 2007, <http://www.nytimes.com>
- Moser, G. 1984. Everyday vandalism. In: Levy-Leboyer, C., ed., *C10, Vandalism, behavior and motivations*. Amsterdam: North Holland
- Merriman, Nick: *Beyond the Glass Case: The Past, the Heritage and the Public in Britain*, Leicester, London and New York, 1991, pp85-86
- NPS, “Caring for Cellulose Nitrate Film,” *Conserve O Gram*, (2004), <https://www.nps.gov/museum/publications/conservoogram/14-08.pdf>
- Povoledo, Elisabetta. “Dye in the Trevi: Some Romans See Red, but Others Cry ‘Art!’” *New York Times* 8 Oct. 2007. 8 Nov. 2007, <http://www.nytimes.com>
- Philips, Susan, “Graffiti”, 2007, <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.033960>
- Puttnam, David: ‘Behind the Scenes at the Museum’, *New Statesman*, 19th August 2002
- Randall Mason, “Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices,” in *Assessing the Values of Cultural Heritage*, ed. Marta de la Torre (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2002), 19
- Robert Waller, “Risk Management Applied to Preventative Conservation,” in *Storage of Natural History Collections: A Preventative Conservation Approach*, ed. Carol Rose, et.al., New York: Society for the Preservation of Natural History Collections, 1995, 21
- Robert Waller, “Conservation Risk Assessment: A Strategy for Managing Resources for Preventative Conservation,” in *Reprints of the Contributions of the Ottawa Congress 12/16 September 1994, Preventative Conservation Theory and Research*, ed. A. Roy and P. Smith (London: IIC, 1994), 12-16
- Rosenthal, Norman: ‘The Blood Must Continue to Flow’, *Sensation: Young British Artists*

from the Saatchi Collection, by Brooks Adams, Lisa Jardine, Martin Maloney, Norman Rosenthal and Richard Shone, *Exhibition Catalogue: Royal Academy of Arts, 18th September – 28th December 1997*, London, 1997, p11

- Sarah Spafford Ricci and Fiona Graham, “The Fire at the Royal Saskatchewan Museum, Part 1: Salvage, Initial Response, and the Implications for Disaster Planning,” in *Journal of the American Institute of Conservation*, 2000
- Stephanie Barron, “1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany,” in *Degenerate Art: The Fate of the AvantGarde in Nazi Germany*, ed. Stephanie Barron (Los Angeles: Los Angeles Museum of Modern Art, 1991), 9-10
- Susan Bradley, “Preventive Conservation Research and Practice at the British Museum”, *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 44, No. 3 (Fall-Winter, 2005), pp. 159-173, https://www.jstor.org/stable/40025148?seq=1#page_scan_tab_contents
- Simpson, Michael: ‘Plain Answers to Plain Questions’, *Museum Practice*, Issue 5, Volume 2, Number 2, 1997, p69
- Szczepanowska, Hanna. *Conservation of Cultural Heritage: Key Principles and Approaches*. New York: Routledge, 2013
- Siebers, Tobin. “Broken Beauty: Disability and Art Vandalism.” *Michigan Quarterly Review*. ProQuest. Ann Arbor, 2002, <http://proquest.umi.com>
- Steinberg, Leo. ‘Other Criteria’ Lecture. *Museum of Modern Art, New York*. 1968
- Thomas, Pauline: ‘Accessible Art’, *Museum Practice*, Issue 5, Volume 2, Number 2, 1997, pp81-83
- *The Hague, The Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, the Hague: UNESCO*, 1954, accessed <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf>
- UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. “Museums.”, 2013,<http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php>
- UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANISATION, “Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention”, <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-en.pdf>
- Van Vliet, W., “Vandalism: an assessment and an agenda.” In: Levy-Leboyer, C., ed., C1, *Vandalism, behavior and motivations*. Amsterdam, 1984
- Victoria Chisholm, “Preventive Conservation and Disaster Management Planning in Cultural Institutions”, May 2015, https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwjD-ceXobDTAhVIK1AKHSR3B54QFgg_MAQ&url=https%3A%2F%2Frucore.libraries.rutgers.edu%2Frutgers-lib%2F47340%2FPDF%2F1%2F&usg=AFQjCNH_AeGMXInF8fyO5jrDoa42aVBvXA&sig2=zFULWi9qUTfdaG8GUp95-w
- Wallis, H. F.: ‘The Roots and Fruits of Vandalism’, *Municipal Review*, Volume 46, Number 549, September 1975, pp168-170
- Wilbur Faulk and Laurie Sowd, *Collections Theft Response Procedures*, Los Angeles: Getty

Conservation Institute, 2001

- Wilbur Faulk and Laurie Sowd, *Collections Theft Response Procedures*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2001
- Zeisel, J. 1976. Stopping school property damage. Boston: American Association of School Administrators and Educational Facilities Laboratories; City of Boston Public Facilities Department

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Ε. Αρ. Γιαρένης, “Η προστασία του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος σε περίπτωση ενόπλων συρράξεων—Με αφορμή την κύρωση, με το Ν 3317/2005 (ΦΕΚ Α΄ 45/23.2.2005), του Δεύτερου Πρωτοκόλλου του 1999 στη Σύμβαση της Χάγης του 1954 για την προστασία

των πολιτιστικών αγαθών σε περίπτωση ένοπλης σύρραξης “, σελ.10, http://www.militaryjustice.gr/athra/prostsia_anthropogenous_perivalontos.pdf.

- Γ. Παπαδημητρίου, “Το περιβαλλοντικό Σύνταγμα, Θεμελίωση, Περιεχόμενο και Λειτουργία, Νόμος και Φύση”, 1994, σελ. 375.
- Μιχ. Κ. Αυγουστιανάκης, “Νομοθετικό Πλαίσιο Προστασίας της Πολιτιστικής Κληρονομιάς”, <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC165/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82%20%CE%9D%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%82%20%CE%A5%CE%A0%CE%A0%CE%9F/%CE%9D%CE%BF%CE%BC%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%20%CF%80%CE%BB%CE%B1%CE%AF%CF%83%CE%B9%CE%BF%20%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%82%20%CF%84%CE%B7%CF%82%20%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82%20%CE%BA%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%AC%CF%82.pdf>
- Σχέδιο Ποινικού Κώδικα, Ποινικός Κώδικας-Πρώτο Βιβλίο, Γενικό Μέρος, http://www.dsa.gr/sites/default/files/deliberations/attached/sxedio_neou_poinikou_kwdika.pdf