

Στυλιανή Μπολονάκη*

ΧΩΡΟΙ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ: Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ ΣΤΙΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΕΞΕΥΓΕΝΙΣΜΟΥ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο εστιάζεται στους νέους χώρους τέχνης στην Αθήνα, οι οποίοι κάτω από τον όρο «δημιουργικές πρωτοβουλίες» έχουν εξελιχθεί σε βασικούς παράγοντες της αθηναϊκής αστικής αναγέννησης, συστήνοντας τη δημιουργικότητα ως μοχλό κοινωνικοοικονομικής ανάπτυξης των αθηναϊκών συνοικιών. Το κείμενο επεξεργάζεται τα χαρακτηριστικά των χώρων αυτών, αναλύοντας τη γενεαλογία τους και τη δυναμική τους ενσωμάτωση στην παραγωγή της πόλης, εστιάζοντας στα παραδείγματα των ευρωπαϊκών πόλεων και δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο μοντέλο που εφαρμόζεται στο Παρίσι σήμερα, αντλώντας από δύο γνωσιολογικά πεδία: τις αστικές σπουδές και την κοινωνιολογία της τέχνης. Το άρθρο επιθυμεί να προσφέρει μια νέα οπτική στους διαύλους επικοινωνίας μεταξύ της καλλιτεχνικής πρακτικής και της αστικής πολιτικής.

Λέξεις κλειδιά: χώροι τέχνης, καλλιτεχνική κατάληψη, Αθήνα δημιουργική πόλη, εξευγενισμός υπό την καθοδήγηση της τέχνης, νεοφιλελεύθερο αστικό περιβάλλον

*Δρ Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Μεταδιδακτορική ερευνήτρια Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, e-mail: st_bolonaki@yahoo.gr

*Styliani Bolonaki**

ART SPACES AND URBAN POLICY:
THE INTEGRATION OF ART SPACES IN URBAN
GENTRIFICATION PROCESSES

ABSTRACT

The article focuses on the new art spaces in Athens, which, under the umbrella term of creative initiatives have evolved into factors of the Athenian urban renaissance, employing creativity as a driving force to the socio-economic development of the Athenian districts. The text elaborates on the characteristics of these spaces, analyzing their genealogy and dynamic integration into the city's production, focusing on the examples of European cities and giving particular emphasis to the model applied in Paris today. The article draws from two epistemological fields: urban studies and the sociology of art, wishing to offer a new perspective on communication channels between art practices and urban politics.

Keywords: Art spaces; art squat; Athens creative city; arts-led gentrification; neoliberal urban environment

*PhD in National Technical University of Athens. Postdoctoral Researcher at the School of Architecture of NTUA, e-mail: st_bolonaki@yahoo.gr

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις 4 Ιουλίου 2023, η πολιτιστική επιχείρηση Communitism,¹ η οποία είναι κατοχυρωμένη νομικά ως «Ένωση Πολιτών για τη Διατήρηση της Νεότερης Πολιτισμικής Κληρονομιάς», οργάνωσε ένα αποχαιρετιστήριο πάρτι στην έδρα της, ένα πρώην εγκαταλελειμμένο νεοκλασικό κτίριο στο Μεταξουργείο, καθώς βρέθηκε αγοραστής και έπρεπε να το εγκαταλείψει. Η Communitism, που αυτοσυστήνεται ως ανοιχτή κοινότητα δημιουργικών επαγγελματιών, άνοιξε το κλειστό κτίριο το 2016, και άρχισε να το χρησιμοποιεί ως χώρο διοργάνωσης διάφορων δρώμενων καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως εκθέσεις τέχνης, συναυλίες, πάρτι, συλλογικές κουζίνες και καρναβάλια, επισημαίνοντας ότι πρόκειται για συλλογικές πρακτικές που ενεργοποιούν αχρησιμοποίητα κτίρια, τα οποία μετατρέπουν σε ανοιχτά δημιουργικά εργαστήρια. Στην πραγματικότητα, ο χώρος της Communitism είναι ένα από τους πολυάριθμους χώρους τέχνης της Αθήνας,² των οποίων ο ιδιοκτήτης έχει εμπιστευτεί σε πολιτιστικούς οργανισμούς για τη συντήρησή τους, έως ότου προσελκύσουν το ενδιαφέρον του χρηματομεσιτικού τομέα και της πλατφόρμας Airbnb. Μερικά παραδείγματα περιλαμβάνουν το Phoenix Athens Gallery and Residency στα Εξάρχεια, που προσφέρει εργαστήρια, εκθεσιακό χώρο και κατοικία σε τοπικούς και διεθνείς καλλιτέχνες. Ο μη-κερδοσκοπικός οργανισμός Snehta στην Κυψέλη που προωθεί τοπικούς και διεθνείς καλλιτέχνες, προσφέροντας κατοικία, εκθέσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα, ή το Space 52 στο Μεταξουργείο, το οποίο συνεργάζεται με επαγγελματίες καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, οργανώνοντας ετήσια προγράμματα εκθέσεων τέχνης, εκδόσεων, προβολών, εργαστηρίων και φιλοξενίας καλλιτεχνών.

Οι δραστηριότητες των χώρων αυτών, εκπληρώνουν πολλές από τις προσδοκίες της νέας αστικής πολιτικής, η οποία εφαρμόζεται στην Αθήνα από το 2019, προσφέροντας μια ισορροπία μεταξύ των τοπικών και παγκόσμιων δημιουργικών βιομηχανιών, ενώ, παράλληλα, οικοδομούν ένα σκηνικό μιας πολύ-επίπεδης αστικής εμπει-

1. Βλ. <https://communitism.space/>

2. Σήμερα στη χωρική ενότητα του Δήμου Αθηναίων λειτουργούν πάνω από 96 χώροι τέχνης, σημειώνοντας από το 2018 μια αύξηση της τάξεως 342,86%. Η καταγραφή των χώρων τέχνης στην Αθήνα ξεκίνησε το 2017, στο πλαίσιο διδακτορικής έρευνας με τίτλο “Τρέχουσα δημόσια τέχνη: Κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές”, που πραγματοποιήθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ και ολοκληρώθηκε το 2020.

ρίας, η οποία συνδυάζει το οικείο με τον επαγγελματισμό και την ατμόσφαιρα του εγκαταλελειμμένου κτιρίου με το δυναμικά ανακαινισμένο, δημιουργώντας ανοιχτούς, ποικιλόμορφους και μικτής χρήσης χώρους, όπου η παρουσία διαφορετικών καλλιτεχνικών εκφράσεων και πολυπολιτισμικών υποκειμένων, αντανακλά την ταυτότητα του πολιτιστικού κέντρου (Landry, 2017, σελ. 179). Οι διαχειριστές των χώρων αυτών, ακολουθώντας αρχές παρόμοιες με αυτές των θεματικών πάρκων (Sorkin, 1992), διατηρούν μια μοτέμ εμφάνιση, η οποία κρίνεται απαραίτητη για τη δημιουργία της εντύπωσης ότι πρόκειται για μια μορφή αυθόρμητης οικειοποίησης των κενών χώρων από τους καλλιτέχνες. Αντιγράφοντας τις πρακτικές των ευρωπαϊκών κινημάτων καταλήψεων του 1970 και του ρέιβ (rave) κινήματος του 1990, ενσωματώνουν στο περιεχόμενο τους δύο ταυτότητες: από τη μία πλευρά, λειτουργούν μέσα στο τεχνοκεντρικό πλαίσιο της καινοτόμου επιχειρηματικής κουλτούρας των νεοφυών επιχειρήσεων (start-up), ενώ, από την άλλη, υιοθετούν τη συνεργατική λογική της κοινότητας, προβάλλοντας την αυτό-οργάνωση και αυτοδιαχείριση ως κύριες τακτικές τους. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος τους είναι αμφίσημος στις παρούσες αστικές συνθήκες. Από την μια πλευρά, δηλώνουν αυτονόμηση από τις πολιτιστικές βιομηχανίες της νεοφιλελεύθερης συνθήκης. Από την άλλη, συνιστούν πόλο ψυχαγωγίας και αναψυχής, μέσα από ποικίλες δραστηριότητες, ενταγμένες σε αυτή τη συνθήκη, έχοντας αποκτήσει σήμερα, σημαντική σημασία στις διαδικασίες του αστικού εξευγενισμού και της ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου.

Το ανά χείρας κείμενο είναι μία προσπάθεια σκιαγράφησης του ρόλου που αναλαμβάνουν οι χώροι τέχνης στο πλαίσιο των νέων στρατηγικών του αστικού εξευγενισμού (gentrification),³ ο οποίος έχει αντικαταστήσει την κοινωνική αναπαραγωγή με την καπιταλιστική παραγωγή. Το κείμενο εστιάζεται στην ανάγνωση των θέσεων της αστικής θεωρίας στα συμφραζόμενα της δημιουργικής πόλης, οι οποίες αντιστοιχούν σε διακριτές πολιτικές, με τις οποίες ο νέος αστισμός ενσωματώνει την καλλιτεχνική πρακτική και, πιο συγκε-

3. Για τους αστικούς ερευνητές, η σημερινή μορφή εξευγενισμού αναδύθηκε την δεκαετία του 1990, και συνδέεται στενά με την ανάπτυξη της κτηματομεσιτικής αγοράς που συνιστά το σημερινό επίκεντρο της παραγωγικής οικονομίας των πόλεων σε παγκόσμιο επίπεδο και η οποία προωθεί τις πόλεις ως κατ' εξοχήν οικιστικούς και τουριστικούς προορισμούς (Smith, 1996).

κριμένα, τους χώρους της καλλιτεχνικής έκφρασης στις δομές του, μέσα από την επιτακτική ανάγκη για απεριορίστη συσσώρευση κεφαλαίου, κάτι που προσδίδει νέες ιδεολογίες στη τέχνη, εντός ενός νέου καπιταλιστικού πνεύματος (Boltanski & Chiapello, 1999, σελ. 6). Ο νέος αστισμός έχει μετατοπίσει το μεγαλείο της μοντέρνας βιομηχανικής μητρόπολης στο καθεστώς της δημιουργικής πόλης, στην οποία το συμβολικό κεφάλαιο λειτουργεί ως συσκευή συσσώρευσης οικονομικού κεφαλαίου. Με άλλα λόγια, λειτουργεί ως μηχανισμός ανατίμησης της αστικής γης (Ley, 2003). Δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στους καλλιτεχνικούς χώρους, τους οποίους εντάσσει στο καθεστώς της πολιτιστικής διακυβέρνησης, ο νέος αστισμός προσανατολίζεται στην προώθηση των απρογραμματίστων χρήσεων της αστικής γης, η οποία προτείνεται ως νέα μέθοδος αστικής πολιτικής (Krivy, 2013).

Και ενώ οι αστικές και κοινωνικές επιστήμες, συμπεριλαμβανομένης και της κριτικής θεωρίας της τέχνης, για πάνω από τέσσερις δεκαετίες έχουν επικεντρωθεί στο ζήτημα της ενσωμάτωσης της τέχνης στην αστική πολιτική και στη συμβολή της στην ενίσχυση του οικονομικού περιβάλλοντος της μεταβιομηχανικής πόλης, στην περίπτωση της Ελλάδας, παρατηρείται μια γενικότερη έλλειψη ελληνικής παραγωγής κριτικού και επίκαιρου λόγου τόσο για την εμπλοκή της τέχνης στους αστικούς μηχανισμούς όσο και για το ζήτημα του υπερπολλαπλασιασμού των χώρων τέχνης στις αθηναϊκές γειτονιές, οι οποίες συμβάλλουν στην ιδιωτικοποίηση και την αλλαγή χρήσης γης, επηρεάζοντας την αγορά ακινήτων και τη γεωγραφία της αθηναϊκής κατοικίας (Balampanidis κ.ά. 2019).

Το παρακάτω κείμενο εξετάζει την περίπτωση της Αθήνας σε αντιπαράθεση με τα ευρωπαϊκά μοντέλα σύστασης καλλιτεχνικών χώρων, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον μετασχηματισμό των καλλιτεχνικών καταλήψεων στο Παρίσι σε πολιτιστικά κέντρα, που είναι μέρος της παρέμβασης της πολιτείας για την ένταξη τους στα ευρύτερα προγράμματα του αστικού εξευγενισμού. Γενικότερα, το κείμενο επικεντρώνεται στους τρόπους εργαλειοποίησης και ενσωμάτωσης της καλλιτεχνικής πρακτικής στην αστική πολιτική, και ειδικότερα της εισόδου του καλλιτεχνικού πεδίου στο επιχειρηματικό καθεστώς, δίνοντας έμφαση στον λόγο της αστικής θεωρίας, ο οποίος θέτει τα σύγχρονα πρότυπα της αστικοποίησης. Συζητά επίσης, επίκαιρες θέσεις της κριτικής κοινωνικής θεωρίας, η οποία προτείνει μια σειρά από μεθοδολογικές προοπτικές για μια εναλλακτική κατανόηση της σύγχρονης παγκόσμιας αστικής κατάστασης (Brenner

& Schmid, 2014). Επιπλέον, προσφεύγει στην κοινωνιολογία της τέχνης, η οποία προσφέρει ένα πλαίσιο για την ανάλυση και την κατανόηση της πραγματικότητας των κόσμων των καλλιτεχνών, που όπως και άλλοι κοινωνικοί κόσμοι, διαποτίζονται από αντιφάσεις και ιεραρχίες, αντανακλώντας την κοινωνική διαστρωμάτωση που διαποτίζει τον τομέα της τέχνης και όσων τον απαρτίζουν (Becker, 2008). Κάτι τέτοιο έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη διαδεδομένη αντίληψη που επικρατεί σήμερα, για τον χωρίς συγκεκριμένα όρια, αυστηρά πλαίσια και κοινωνικές συμβάσεις χώρο της σύγχρονης τέχνης, που θεωρείται ότι συγκροτεί μια διακριτή μποέμ κοινωνία (Wilson, 2003). Στόχος του κειμένου είναι η δυνατότητα σύνθεσης μιας συζήτησης για τη συμβολή του εικαστικού πεδίου στους μετασχηματισμούς της αθηναϊκής γειτονιάς, μέσα από διαδικασίες αλλαγής χρήσης της αστικής γης, κάτι που για πολλούς μελετητές έχει επιπτώσεις στο δικαίωμα της πρόσβασης στους πόρους που ενσωματώνει η πόλη (Pratt, 2018).

Το κείμενο που ακολουθεί χωρίζεται σε τρία μέρη: Το πρώτο μέρος εστιάζεται στην ιδιαίτερη κατηγορία της καλλιτεχνικής κατάληψης, όπως αυτή διαμορφώθηκε την περίοδο 1960-1970, εξετάζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τη διαχωρίζουν από τα αστικά κινήματα, από τα οποία απορρέει. Το δεύτερο μέρος παρακολουθεί τις πολιτικές νομομοποίησης και ένταξης των καλλιτεχνικών καταλήψεων στα προγράμματα αστικής ανάπτυξης, μέσα από τα παραδείγματα των πρώην καταλήψεων Les Frigos και 59 Rue Rivoli στο Παρίσι. Εξετάζει, επίσης, τις πολιτικές που ακολούθησαν οι ευρωπαϊκές πόλεις για τον μετασχηματισμό των καλλιτεχνικών καταλήψεων σε εναλλακτικούς πολιτιστικούς χώρους και συζητά το ρόλο τους στα γενικότερα αστικά προγράμματα της αστικής εξυγίανσης και ανάπτυξης. Το τρίτο μέρος εστιάζεται στην περίπτωση της Αθήνας, σκιαγραφώντας την κατανομή των χώρων τέχνης στις αθηναϊκές συνοικίες, εξετάζοντας το κοινωνικοπολιτικό τους πλαίσιο και αξιολογώντας το ρόλο τους στην επανάχρηση του κενού κτιριακού αποθέματος. Συζητώντας τις πολιτικές που πλαισιώνουν και νομομοποιούν τους καλλιτεχνικούς χώρους σε αναπόσπαστο μέρος των δραστηριοτήτων με έντονη συμβολική διάσταση (Σουλιώτης, 2008, σελ. 105), το κείμενο επιχειρεί να αναδείξει τη σημασία τους στις στρατηγικές επωνυμίας (branding) της Αθήνας ως δημιουργικής πόλης.

1. ΧΩΡΟΙ ΤΕΧΝΗΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ

1.1. Καταλήψεις στέγης

Οι χώροι τέχνης έχουν προκύψει από τις καταλήψεις στέγης στην Ευρώπη τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, που, με φόντο τις πολιτικές διαμαρτυρίες για τα ανθρώπινα δικαιώματα, λειτούργησαν ως μορφές εναντίωσης στα κοινωνικά και στεγαστικά προβλήματα, το υψηλό κόστος ζωής, της κερδοσκοπίας και της σπατάλης δημόσιας γης (Pruijt, 2013). Η πρώτη μεγάλη έκταση κατάληψη εμφανίστηκε στη Κοπεγχάγη το 1971, συγκεκριμένα στη συνοικία Κριστιανσάουν που βρίσκεται στο κέντρο της πόλης και ανήκει στο στρατό, συγκροτώντας την Ελεύθερη Πόλη Κριστιάνια (Freetown Christiania) ως μια πόλη μέσα στη πόλη όπου διέμενε ένας πληθυσμός από όλη την Ευρώπη, βρίσκοντας, παράλληλα, καταφύγιο σε αυτήν τοξικομανείς, άστεγοι και γενικότερα περιθωριοποιημένα άτομα. Η Κριστιάνια, που χαρακτηρίστηκε το 1973 από τη σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση της Δανίας ως κοινωνικό πείραμα, ανέδειξε μια κοινωνία μικρής κλίμακας, στην οποία οι κάτοικοι απολάμβαναν απόλυτη αυτονομία για θέματα που αφορούσαν τη στέγαση και την ιδιοκτησία, με την παραγωγή να στηρίζεται στη συλλογική ιδιοκτησία και διαχείριση, υποδεικνύοντας έτσι ένα ανεξάρτητο κοινοτικό μοντέλο, το οποίο πρότεινε έναν εναλλακτικό τρόπο αστικής ζωής (Thörn κ.ά., 2011, σελ. 13). Καταλήψεις μικρότερης εμβέλειας είχαν εξαπλωθεί σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές πόλεις, οι οποίες, στο προσκήνιο της ανόδου των νεοφιλελεύθερων αστικών πολιτικών που ακολούθησαν την οπισθοχώρηση της κρατικής προνοίας, εξελίχθηκαν σε αυτοσκοπό και μέρος της ταυτότητας των κινήματων πόλης, ως τακτικές διεκδίκησης του δικαιώματος στην πόλη και, συγχρόνως, ως τρόπος εναντίωσης στην κερδοσκοπία ακινήτων και αξιοποίησης της αστικής γης.

Το κίνημα των καταλήψεων ενέπνευσαν με τη σειρά τους το κίνημα ρέιβ, αρχικά στη Βρετανία τη δεκαετία του 1990, το οποίο αναπτύχθηκε ως αντίδραση στις φιλελεύθερες πολιτικές και τα μέτρα δημόσιας τάξης που εφαρμόστηκαν και τέθηκαν σε εφαρμογή από τη Μάργκαρετ Θάτσερ, όπως, για παράδειγμα, την υποχρέωση να κλείνουν τα κλαμπ στο Λονδίνο στις δύο μετά τα μεσάνυχτα, γεγονός που οδήγησε τους ρέιβερ να αρχίσουν να καταλαμβάνουν αποθήκες στις παρυφές της πόλης για να διοργανώνουν τα πάρτι τους. Το κίνημα ρέιβ συγκρότησε μια ποικιλία αντισυμβατικών πρα-

κτικών δημιουργικής αντίστασης, η οποία, αγνοώντας επιδεικτικά την επιβεβλημένη αστική κανονικότητα, στράφηκε στη διοργάνωση συγκεντρώσεων σε κενούς χώρους, που συμπύκνωναν όλα τα συστατικά της καρναβαλικής εορτής και της πρακτικής αντίδρασης άμεσης δράσης, επιτυγχάνοντας να συνενώσει ένα μεγάλο αριθμό ετερόκλητων ομάδων, όπως, επίσης, πολιτικών και δημιουργικών συλλογικοτήτων (Day, 2005, σελ. 119).

Φυσικά, τόσο το κίνημα των καταλήψεων όσο και το κίνημα ρέιβ συνδέονται άμεσα με το Βερολίνο της δεκαετίας του 1990, όπου το κενό της πολιτικής εξουσίας και των δημοτικών αρχών στο Ανατολικό Βερολίνο διευκόλυνε την ευρεία κατάληψη κενών κτιρίων, ωθώντας στην ανάπτυξη μιας δυναμικής πολιτιστικής υποκοουλτούρας, η οποία ανέδειξε ποικίλες μορφές δημιουργικών πρακτικών: μετασχηματισμός κενών χώρων σε εργαστήρια, αυτοσχέδιες θεατρικές σκηνές, δυναμικές μορφές της τέχνης του δρόμου και ένα αναδυόμενο κίνημα πειραματικής μουσικής. Οι τακτικές αυτές δημιούργησαν ένα εναλλακτικό δημιουργικό περιβάλλον που προσέελκυσε τις δημιουργικές βιομηχανίες, οι οποίες συνέβαλαν στην διαμόρφωση της επωνυμίας «Creative City Berlin», συγκροτώντας έτσι μια νέα φόρμουλα αστικού μάρκετινγκ (Bernt, κ.ά., 2013, σελ. 131). Αυτό είχε άμεσο αντίκτυπο στη μαζική επιχειρηματική επένδυση σε ακίνητα, με αποτέλεσμα, το σύνολο σχεδόν του οικιστικού αποθέματος του Βερολίνου σήμερα να ελέγχεται από το χρηματομεσιτικό τομέα.

Ωστόσο, οι καταλήψεις στη περίπτωση του Βερολίνου σε σχέση με άλλες πόλεις⁴ είχαν την αμέριστη υποστήριξη των θεσμικών αρχών, οι οποίες τις ενέταξαν εξαρχής στα κανονιστικά πλαίσια της αστικής ανάπτυξης (Holm & Kuhn, 2011). Για παράδειγμα, η καλλιτεχνική κατάληψη Kunststahaus Tacheles, η οποία συνδέεται με τη εξυγίανση της περιοχής Mitte, απέκτησε τη φήμη του αντι-μουσείου, λειτουργώντας εξαρχής ως τουριστικό αξιοθέατο, συγκεντρώνοντας 300.000 επισκέπτες το χρόνο (Drake, 2016). Είναι ενδεικτικό, ότι οι καλλιτεχνικές καταλήψεις υποδηλώνονται ως μία ιδιαίτερη κατηγορία χρήσης κενών χώρων, αυτονομημένες από το γενικότερα

4. Σε πόλεις όπως το Άμστερταμ, τη Κοπεγχάγη ή το Παρίσι, για παράδειγμα, οι δημοτικές αρχές διαμόρφωσαν ειδικές νομοθεσίες και οικονομικές ρυθμίσεις για τη νομιμοποίηση των καταλήψεων. Ιδιαίτερα η Κριστιάνα, μετά από πολύχρονες διαπραγματεύσεις με την κυβέρνηση της Δανίας, κέρδισε το δικαίωμα να κρατήσει το αυτόνομο καθεστώς της, με την προϋπόθεση ότι τα μέλη της θα έπρεπε να ενοικιάζουν ή να αγοράζουν ακίνητα εντός της περιοχής.

κινήματα των καταλήψεων στέγης, επισημαίνοντας το διαμεσολαβητικό τους ρόλο μεταξύ των κόσμων της τέχνης και των διάφορων ειδών υποκοουλτούρας, οι οποίες ευθυγραμμίστηκαν στην πορεία με τις αναδυόμενες πολιτικές της αναγέννησης της γειτονιάς.

1.2. Καλλιτεχνικές καταλήψεις

Εάν τα κινήματα των καταλήψεων και η ρέιβ κουλτούρα διεκδικούσαν δικαιώματα πόλης στα συμφραζόμενα της κρατικής ρύθμισης του κοινωνικού κράτους, οι καλλιτεχνικές καταλήψεις ίδρυσαν ένα εναλλακτικό καθεστώς τέχνης, το οποίο παρήγαγε, από τη μια πλευρά, νέες καλλιτεχνικές υποκειμενικότητες και, από την άλλη, νέα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια που εμπλούτισαν το περιεχόμενο της ίδιας της τέχνης. Πράγματι, το ελευθεριακό και κοσμοπολίτικο πνεύμα που ανέδειξαν τα αστικά κινήματα στις ευρωπαϊκές πόλεις, όπως και η αισθητική πρόταση της επανεπένδυσης των μεταβιομηχανικών κτιρίων με όχημα την αυτονομία, τη δημιουργική πρακτική και τον πειραματισμό, διαμόρφωσαν εναλλακτικούς καλλιτεχνικούς χώρους, οι οποίοι παρείχαν μοντέλα δέσμευσης της τέχνης με το πολιτικοκοινωνικό πεδίο. Ειδικότερα, μέσα στον ευρύτερο αναπροσδιορισμό των συγκείμενων της τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1990, που ο επιμελητής τέχνης και κριτικός Nicolas Bourriaud πλαισίωσε με τον όρο σχεσιακή τέχνη (Bourriaud, 2002) και η θεωρητικός της τέχνης Claire Bishop ονόμασε κοινωνική στροφή στη σύγχρονη τέχνη (Bishop, 2006), ο καλλιτεχνικός τομέας αναπροσδιόρισε το περιεχόμενο του στα ζητήματα της διευθέτησης, υποδοχής και διανομής της καλλιτεχνικής πρακτικής, για να συγκλίνει με τις δομές της οικονομικής και πολιτικής οργάνωσης του νεοφιλελευθερισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτεχνικές καταλήψεις λειτούργησαν ως αρένα, στην οποία οι καλλιτέχνες ανέλαβαν διαφορετικούς και ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενους ρόλους.

Μέσα από την οικειοποίηση κενών χώρων, οι καλλιτέχνες στράφηκαν προς νέους τρόπους σύλληψης της καλλιτεχνικής πρακτικής, δημιουργώντας έτσι ένα πλαίσιο κριτικής απόστασης σε σχέση με τους καθιερωμένους εκθεσιακούς χώρους των μουσείων και των γκαλερί, που δήλωνε επίσης την απόστασή τους από τους θεσμικούς κόσμους της τέχνης. Η κοινοτική οργάνωση, η αυτοδιαχείριση και οι οικολογικές αναφορές σε σχέση με την πόλη αποτέλεσαν στοιχεία ενός μετασχηματισμού σε αυτό που αποκαλείται έργο τέχνης, ο οποίος

σχετίστηκε από μόνος του με καλλιτεχνική πρωτοπορία (Prieur, 2015). Μέσα από την μετοίκηση σε πρώην βιομηχανικές υποδομές, κενά καταστήματα και εγκαταλελειμμένες αποθήκες, οι καλλιτέχνες ανέδειξαν μια εναλλακτική κουλτούρα, έξω από τα πλαίσια μιας ολοένα πιο τυποποιημένης και εξημερωμένης πόλης. Χαρακτηριστικό είναι ότι πολλοί καλλιτέχνες, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, ξεκίνησαν τις δραστηριότητές τους σε αυτούς τους χώρους,⁵ τους οποίους χρησιμοποίησαν για να χτίσουν τη φήμη τους ως κοινωνικά και πολιτικά αφοσιωμένοι καλλιτέχνες, δηλώνοντας την αντίθεση τους απέναντι στις θεσμοθετημένες μεθόδους και πρακτικές τέχνης. Με άλλα λόγια, οι καλλιτεχνικές καταλήψεις λειτούργησαν ως χώροι καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως επίσης και ως χώροι κοινωνικοποίησης και οικοδόμησης μια νέας επαγγελματικής ταυτότητας για τους καλλιτέχνες. Και καθώς η επιβίωση των χώρων αυτών ήταν άμεσα εξαρτώμενη από την υποδοχή των κατοίκων, άρχισαν να διοργανώνονται δραστηριότητες για τον τοπικό πληθυσμό, όπως πάρτι, υπαίθριες αγορές και εργαστήρια για ερασιτέχνες και παιδιά, κερδίζοντας έτσι ευρύτερη υποστήριξη ως είδος τέχνης που βασίζεται στη κοινότητα (community-based art).⁶

Καθώς το συμβολικό πεδίο της τέχνης είναι αυτονομιμοποιημένο σε σχέση με άλλα πεδία (Bourdieu, 1993), οι καλλιτεχνικές καταλήψεις, αντίθετα από τις πρακτικές των κινημάτων πόλεων, έχουν μεταβεί από το στάδιο της υποκουλτούρας στη θεσμική τους αναγνώριση ως καλλιτεχνικών παρεμβατικών πρακτικών, οι οποίες συμμετέχουν ενεργά στο μετασχηματισμό των αστικών τοποθεσιών σε αρένες μιας εναλλακτικής πολιτιστικής εμπειρίας. Αρκεί το παράδειγμα της μετατροπής των συνοικιών Shoreditch, Hackney και Peckham στο Λονδίνο σε χίπστερ (hipster)⁷ γειτονιές, οι οποίες εισήλθαν σε προ-

5. Για παράδειγμα: Andy Warhol, Jenny Holzer, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kiki Smith,

Martha Rosler, Group Material κ.α. (Moore, 2015, σελ. 5-15).

6. Ο όρος τέχνη με βάση την κοινότητα ή κοινοτική τέχνη χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από το Βρετανικό Συμβούλιο Τεχνών το 1971 για να πλαισιώσει τις δράσεις και τις πρακτικές των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στις εκστρατείες για τα ατομικά δικαιώματα, τη στέγαση και την ιατροφαρμακευτική κάλυψη των κατοίκων στις υποβαθμισμένες γειτονιές και τα γκέτο στο Λονδίνο. Από τότε ο όρος συνδέθηκε με την αναγέννηση της γειτονιάς. Βλ. Kelly, 1984.

7. Ο όρος hipster αναφέρεται σε μια στιλιστική αναδρομή μιας αμερικάνικης υποκουλτούρας, η οποία επανεμφάνιστηκε στις αρχές του 21ου αιώνα, αντιπροσωπεύοντας την πρώτη και πιο ορατή εκδήλωση πολιτισμού που προέκυψε από τη γενιά της χιλι-

γράμματα αστικής εξυγίανσης και οι κάτοικοί τους εκτοπίστηκαν από ένα κοινωνικοοικονομικά προνομιούχο πληθυσμό (Lindner & Sandoval, 2021, σελ. 13). Σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτεχνικές καταλήψεις, ενταγμένες πλέον στο ιδιαίτερο γένος της σύγχρονης τέχνης, το οποίο τις νομιμοποιεί και τους προσδίδει τα απαραίτητα αισθητικά τους συγκείμενα, έχουν δραπετεύσει από το εναντιωματικό πλαίσιο των κινημάτων της πόλης, αλλά και από τα κλασικά παραδείγματα της θεσμοθετημένης πολιτιστικής οργάνωσης, προτείνοντας τον εαυτό τους ως παρεμβατικά μοντέλα καλλιτεχνικής πρακτικής, που εμπλουτίζουν με νέες αφηγήσεις και πολιτιστικές εμπειρίες την πόλη. Παρότι προτάσσουν την ανεξαρτησία τους απέναντι σε θεσμούς και επιχειρηματικές επωνυμίες, συνεργάζονται μαζί τους, επισημαίνοντας, ωστόσο, το μη-κερδοσκοπικό χαρακτήρα αυτής της συνεργασίας, στον βαθμό που κανένα μέλος της κατάληψης δεν νοείται ως ιδιοκτήτης. Έτσι σήμερα, όλο και περισσότερες καλλιτεχνικές καταλήψεις εισέρχονται σε επιχειρηματικά συλλογικά σχήματα και στο καθεστώς των μη-κερδοσκοπικών οργανισμών.

2. Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

2.1. Ο μετασχηματισμός των καλλιτεχνικών καταλήψεων σε πολιτιστικά κέντρα: Το παράδειγμα του Παρισιού

Η ιστορία των καταλήψεων στο Παρίσι εκκινεί τη δεκαετία του 1980, όταν η βιομηχανική επανάσταση είχε αφήσει πίσω της ένα αξιόλογο αριθμό εργοστασίων, αποθηκευτικών χώρων και μεγάλης έκτασης χερσαίας γης. Παρότι οι πρώτες καταλήψεις ξεκίνησαν από αναρχικές συλλογικότητες της πανκ και ροκ μουσικής στην περιοχή Belleville στο 20ό διαμέρισμα, τα απομεινάρια του βιομηχανικού κόσμου προσέλκυσαν καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους συμμετείχαν σε καμπάνιες εναντίωσης στα έργα αστικής εξυγίανσης που είχαν αρχίσει να εφαρμόζονται εκείνη τη περίοδο (Gravereau, 2008).

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του πρώην κτιρίου της αποθήκης με ψυγεία Les Frigos, που βρίσκεται στο 13ο διαμέρισμα του Παρισιού, το οποίο κατελήφθη από καλλιτέχνες το 1985. Οι καταλήψεις πραγματοποίησαν σημαντικές εργασίες για τον μετασχη-

τίας (millennials), η οποία έχει διαμορφώσει ένα νέο καπιταλιστικό ήθος, μέσα από μια μποέμ αντιπολιτισμική ιδεολογία (Brooks, 2001).

ματισμό του κτιρίου σε χώρο εργασίας και στέγασης, ενώ άρχισαν να διοργανώνουν πάρτι και πολιτιστικές εκδηλώσεις στον περιβάλλοντα χώρο, που απαρτιζόταν από αχρησιμοποίητες σιδηροδρομικές γραμμές και άδεια κτίρια, προσδίδοντας έτσι μια νέα δυναμική στην περιθωριοποιημένη τοποθεσία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, οι καταληψίες πλαισιώθηκαν στο νομικό πλαίσιο του ιδρύματος, ενώ άρχισαν να πληρώνουν ενοίκιο στον ιδιοκτήτη.⁸ Δημιουργώντας την ομάδα “91 Quai de la Gare» και σε συνεργασία με τους κατοίκους, άρχισαν να εναντιώνονται στον αστικό εξευγενισμό που πρότεινε το πρόγραμμα Paris Rive Gauche Concerted Development Zone ((ZAC PRG), με ορόσημο την ανέγερση της νέας Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας στο 13^ο διαμέρισμα (Ernek, 2014). Και καθώς τα σχέδια του (ZAC PRG προέβλεπαν την κατεδάφιση όλων των κτιρίων, συμπεριλαμβανομένου και του Les Frigos, οι καλλιτέχνες ξεκίνησαν μια δυναμική καμπάνια, διοργανώνοντας πλήθος πολιτιστικών εκδηλώσεων, με σκοπό τον επανασχεδιασμό του αναπτυξιακού προγράμματος. Μετά από διενέξεις που κράτησαν περισσότερο από οκτώ χρόνια (Vivant, 2009), το κτίριο εξαιρέθηκε της κατεδάφισης, με την προϋπόθεση ότι η διαχείριση του κτιρίου υπόκειται στην ευθύνη των καλλιτεχνών. Σήμερα, το Les Frigos έχει εξελιχθεί σε μια δυναμική εναλλακτική πολιτιστική επιχείρηση, η οποία διαχειρίζεται πάνω από ενενήντα καλλιτεχνικά, θεατρικά και μουσικά εργαστήρια, όπως επίσης γκαλερί και συνεργατικά πολιτιστικά δίκτυα, τα οποία λειτουργούν μέσα στο κτίριο. Και καθώς η περιοχή έχει μετατραπεί σε μια νέα αστική ζώνη που συνθέτουν οικιστικές μονάδες, καταστήματα, γραφεία και διάφορες δημόσιες εγκαταστάσεις, το παλιό κτίριο Les Frigos, με τους εξωτερικούς του τοίχους καλυμμένους με γκράφιτι, έχει το ρόλο ενός ελκυστικού μαγνήτη στη περιοχή, ο οποίος αφηγείται την ιστορία των αστικών κινήματων στο Παρίσι, αποκαλύπτοντας, παράλληλα, την πολυπλοκότητα που συνοδεύει τις σχέσεις της τέχνης με το πολιτιστικό αστικό κεφάλαιο.

Ωστόσο, η πιο emblematicή κατάληψη στο Παρίσι είναι η κατάληψη της 59 Rue Rivoli, ένα εγκαταλελειμμένο νεοκλασικό κτίριο που ανήκε στην Crédit Lyonnais and the French State, το οποίο άνοιξε η κολεκτίβα KGB⁹ το 1990, μετατρέποντάς το σε ένα εναλλακτικό

8. Ιδιοκτήτης ήταν η Εθνική Εταιρεία Γαλλικών Σιδηροδρόμων.

9. Η κολεκτίβα πήρε το όνομα της από τα αρχικά των μελών της: Kalex, Gaspard και Bruno.

πολιτιστικό κέντρο στη καρδιά της πόλης. Η κατάληψη βρισκόταν σε παράνομο καθεστώς έως το 2001, όταν το Γαλλικό Υπουργείο Πολιτισμού διεξήγαγε μια μελέτη για τις καλλιτεχνικές καταλήψεις, που την περίοδο εκείνη αριθμούσαν εξήντα στην ευρύτερη επικράτεια της Île-de-France. Ένα συμπέρασμα που εξήχθη από την έρευνα ήταν ότι οι καλλιτεχνικές καταλήψεις, παρότι πρόβαλλαν έναν κριτικό αντίλογο απέναντι στα θεσμικά πολιτιστικά ιδρύματα, αντανακλούσαν παράλληλα μια δημιουργική ζωτικότητα στις γειτονιές, κάτι που ενέπνεε τις τοπικές κοινότητες (Lextrait, 2001). Από την άλλη πλευρά, οι κτηματομεσίτες και οι ιδιοκτήτες ακινήτων έδειξαν να ενδιαφέρονται για το φαινόμενο της προσωρινής αλλαγής των κενών χώρων σε χώρους τέχνης. Στο πλαίσιο αυτό, η πολιτεία έκρινε ότι οι καλλιτεχνικές καταλήψεις ήταν μια οικονομική πρακτική αξιοποίησης της αστικής γης. Αυτό οδήγησε τον τότε δήμαρχο Bertrand Delanoë να εφαρμόσει μια πολιτική οικοδόμησης δεσμών εμπιστοσύνης με τις καλλιτεχνικές υποκοουλτούρες της πόλης, οδηγώντας το δημοτικό συμβούλιο το 2005 να αγοράσει το κτίριο της 59 Rue Rivoli, αναγκάζοντας τους καταλήψεις να πλαισιωθούν σε ένα νομικό σχήμα και να σεβαστούν διοικητικές οδηγίες όπως: προϋπολογισμούς, κανόνες ασφαλείας, και τήρηση της δημόσιας τάξης. Λειτουργώντας πλέον κάτω από το νομικό πλαίσιο του σωματείου, τα μέλη της κατάληψης 59 Rue Rivoli έχουν καταναείμει το χώρο του εξαώροφου κτιρίου σε εργαστήρια, φιλοξενία (residency), και αίθουσες εκθέσεων και πολιτιστικών εκδηλώσεων. Το κτίριο έκλεισε λόγω ανακαίνισης το 2006, και από το 2009 λειτουργεί ως εναλλακτικό πολιτιστικό κέντρο στην καρδιά του Παρισιού, με τα τριάντα από τα σαράντα εργαστήρια να είναι καθημερινά ανοικτά για το κοινό.

Στο Παρίσι, το ενδιαφέρον των πολιτιστικών φορέων και η στήριξη που παρέχει η τοπική αυτοδιοίκηση έχουν άμεσο αντίκτυπο στους καλλιτεχνικούς χώρους και την οργάνωσή τους. Στην πραγματικότητα, οι πρώην καταλήψεις έχουν οικοδομήσει το εναλλακτικό πολιτιστικό κεφάλαιο της πόλης, η οποία, πέρα από την ταυτότητα της πόλης των τεχνών, υποδηλώνεται και ως πόλη δημιουργικής και καινοτόμου πολιτιστικής επιχειρηματικότητας. Κάτι τέτοιο μετατρέπει τους ενοίκους των χώρων αυτών σε πολιτιστικούς επιχειρηματίες, με αποτέλεσμα οι αυθόρμητες και ερασιτεχνικές πρακτικές των πολιτικοποιημένων καταλήψεων ή των καταλήψεων στέγης από άστεγους και μετανάστες να υπάγονται στην κατηγορία της παράνομης κατάληψης και να διώκονται. Από τη στιγμή που η αστική πολιτική έχει

ενσωματώνει στα προγράμματα της τον εναλλακτικό και υποπολιτισμικό ακτιβισμό, συμπεριλαμβανομένης της δημιουργικότητας που συνεπάγεται, η ριζοσπαστική ακτιβιστική δράση και η εναλλακτική πολιτιστική παραγωγή, που πριν αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του ίδιου κινήματος, σήμερα αντιτίθενται μεταξύ τους.

2.2. *Οι χώροι τέχνης ως συσκευές αστικής αναβάθμισης*

Στο Παρίσι, όπως και σε άλλες πόλεις, η ίδρυση χώρων τέχνης έχει περάσει από τη λογική της εναλλακτικής κουλτούρας στη στρατηγική δημιουργίας θεματικών αστικών τοποθεσιών (arts-based place making), με όχημα τον ίδιο τον καλλιτέχνη και την πρακτική του, προς όφελος της οικονομικής αστικής ανάπτυξης. Σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτεχνικοί χώροι υπολογίζονται σε βασικά συστατικά του οικονομικού και κοινωνικού δυναμικού της πόλης, με το σκεπτικό ότι συμβάλλουν στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών ενός τόπου, επισημαίνοντας τη ζωτικότητα του, βελτιώνοντας τη βιωσιμότητα των τοπικών επιχειρήσεων και τη δημόσια ασφάλεια, και φέρνοντας σε επαφή διαφορετικούς ανθρώπους για να γιορτάσουν και να εμπνευστούν (Markusen & Gadwa, 2010, σελ. 3). Η παραχώρηση των κενών χώρων σε καλλιτέχνες, έστω και για προσωρινή χρήση, λειτουργεί ως ένας τρόπος αποτροπής των καταλήψεων και άλλων παράνομων πρακτικών, εξασφαλίζοντας επιπλέον τη δομική τους ασφάλεια πριν την πλήρη εμπορευματοποίησή τους.

Στο Άμστερνταμ, για παράδειγμα, η ιστορία των καλλιτεχνικών καταλήψεων είναι στενά συνδεδεμένη με τον αστικό σχεδιασμό και την κοινωνική ζωή της πόλης (Petit, 2012). Οι αυθόρμητες καταλήψεις από φοιτητές τέχνης και εναλλακτικές πολιτιστικές δραστηριότητες που αναπτύχθηκαν στις αποβάθρες Oostelijk Havengebied τη δεκαετία του 1980, κίνησαν εξ αρχής το ενδιαφέρον των αστικών παραγόντων της πόλης, που μετέτρεψαν την τοποθεσία σε χώρο καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής. Αυτό με τη σειρά του ενθάρρυνε τους ιδιοκτήτες να διαθέτουν τα κτίρια τους σε καλλιτέχνες και σε πολιτιστικούς επιχειρηματίες για προσωρινή χρήση. Παρόμοια στρατηγική εφαρμόστηκε στη ενοποίηση του Βερολίνου. Η ενθάρρυνση των καταλήψεων εκ μέρους των αστικών προγραμμάτων είχε ως πρόσημο την επαναοικειοποίηση ενός σημαντικού αριθμού κενών κτιρίων σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, κάτι που απέτρεψε την περιθωριοποίηση των ανατολικών συνοικιών της πόλης.

Για πολλούς μελετητές, η νέα πολιτική του αστικού εξευγενισμού γεννήθηκε από την αντικουλτούρα των κινημάτων των καταλήψεων, που αποτέλεσαν ένα είδος πειραματικού εργαστηρίου, στο οποίο δοκιμάστηκαν νέες στρατηγικές αστικής ανανέωσης (Holm & Kuhn, ό.π., σελ. 654). Οι καταληψίες συνιστούσαν ένα ισχυρό σώμα που αντανάκλουσε την ετερότητα και την αποεδαφικοποίηση, και το οποίο δημιούργησε νέες περιοχές δημόσιας ζωής, αποσταθεροποιώντας, ωστόσο, τις σταθερές πολιτιστικές ταυτότητες των πόλεων. Γεγονός είναι ότι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπου υπερίσχυε το φορντιστικό καθεστώς της μεταπολεμικής περιόδου, ο Μοντερνισμός συντηρούσε σταθερά την πολιτιστική ταυτότητα του αστικού περιβάλλοντος, διαμορφώνοντας το περίγραμμά του και τη χωρική του επικράτεια. Όμως, κατά τη διάρκεια των πολιτικών κινητοποιήσεων τη δεκαετία του 1970, η σταθερή πολιτιστική ταυτότητα πέρασε κρίση, συμπαρασύροντας το λευκό, οικουμενικό Μοντερνισμό, του οποίου η ηγεμονία άρχισε να ξεθωριάζει. Ήταν η περίοδος που ήρθε στο προσκήνιο η ετερότητα και η πολυπολιτισμική κουλτούρα (Rolnik, 2011, σελ. 29-30).

Σε αυτό το πλαίσιο, οι χώροι τέχνης, μέσω της δημιουργικότητας και της πρωτοτυπίας τους, παρουσιάστηκαν ως πολιτισμικοί κοινωνικοί χώροι, με την τέχνη να μετατρέπεται σε πεδίο συνένωσης της δημιουργικότητας με την κινηματική κουλτούρα, ανασυνθέτοντας τη νέα αστική ταυτότητα της δημιουργικής πόλης, στην οποία η καλλιτεχνική πρακτική λειτουργεί ως όχημα προσέλκυσης του παγκόσμιου οικονομικού κεφαλαίου. Ως αποτέλεσμα, από τους χώρους ψυχαγωγίας και αναψυχής έως τους χώρους της τέχνης, οι πόλεις του κόσμου έχουν εξελιχτεί πλέον σε ελκυστικούς τουριστικούς προορισμούς και σε χοτ-σποτ (hot-spot) για επαγγελματίες της μεσαίας τάξης, καθορίζοντας τη δημιουργικότητα ως τη νέα ηγεμονία του αστικού χώρου και συνεπώς της αστικής ζωής.

Εν ολίγοις, η οικειοποίηση κενών χώρων από αποκλίνουσα πρακτική έχει μετουσιωθεί σε ένα αξιόπιστο μεσάζοντα ανάμεσα στους αστικούς ενδιαφερόμενους και τις δημόσιες αρχές, για τη σταθεροποίηση της πληρότητας του οικιστικού αποθέματος της πόλης. Ως φορείς μιας εναλλακτικής επιχειρηματικότητας, οι χώροι τέχνης οικοδομούν πολυποίκιλους δεσμούς με τον κρατικό και τον εταιρικό μηχανισμό, στο πλαίσιο της σύμπραξης του ιδιωτικού με τον δημόσιο τομέα, πάνω στην οποία οικοδομείται η δημιουργική οικονομία, οδηγώντας στην τυποποίηση και την ένταξή τους στην εμπορευμα-

τική κοινωνία. Οι χώροι τέχνης συγκροτούν νέες μορφές πολιτιστικής οργάνωσης που είναι αναγκαίες για την ενθάρρυνση του επιχειρηματικού ρίσκου και της καινοτομίας, παρέχοντας, παράλληλα, το απαιτούμενο ανταγωνιστικό πλεονέκτημα, το οποίο θεωρείται κύριο συστατικό της σύγχρονης αστικής ανάπτυξης (Harvey, 2007, σελ. 34). Σε συνάρτηση με τις δημιουργικές βιομηχανίες, που αποτελούν μέρος της εφαρμογής της νεοφιλελεύθερης πολιτικής στις τέχνες και της πολιτιστικής παραγωγής γενικότερα, οι χώροι τέχνης αναπαράγουν και υποστηρίζουν την εκμετάλλευση και τις ανισότητες που είναι εγγενείς στον νεοφιλελευθερισμό (Hesmondhalgh, 2008, σελ. 567). Προωθώντας χίπστερ δημιουργικές συνοικίες που επιλέγει για κατοικία της η μεσαία τάξη, η τέχνη συμμετέχει με τη σειρά της στη δημιουργία ενός επίπλαστου αστικισμού, τον οποίο συνθέτουν μπλοκ κατοικιών και τοποθεσίες εποίκων (Blomley, 2004).

Κατά ειρωνικό τρόπο, οι χώροι τέχνης συμβάλλουν στον αστικό εξευγενισμό μέσω της αντικουλτούρας που αντιπροσωπεύουν, αυξάνοντας έτσι τη σαγηνευτική εικόνα και την πολιτιστική αξία της γειτονιάς, με αποτέλεσμα την απομάκρυνση των αρχικών κατοίκων, λόγω της αύξησης των ενοικίων και των φόρων στα ακίνητα (Harvey, *ό.π.*, σελ. 77-78). Καθώς η έλξη της αντικουλτούρας και η γοητεία του αυθεντικού τόπου είναι οι κύριοι οδηγοί του αστικού εξευγενισμού, οι χώροι τέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με τη νέα φιλελεύθερη αστική πολιτική, όπως επίσης με την κατανομή των πολιτιστικών πόρων στις πόλεις, η οποία σε άλλες περιοχές είναι δι-άχυτη, ενώ σε άλλες είναι αραιή ή απύσα.

3. ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

3.1. Ο εξευγενισμός της Αθήνας με όχημα την τέχνη

Η ίδρυση χώρων τέχνης στην Αθήνα ξεκίνησε σποραδικά το 2012, από τη μετανάστευση των καλλιτεχνών στο κέντρο της πόλης, οι οποίοι εκμεταλλεύτηκαν τα χαμηλά ενοίκια που άφησε πίσω της η κρίση χρέους της ελληνικής οικονομίας, που είχε άμεσο αντίκτυπο στο αθηναϊκό αστικό περιβάλλον. Χαρακτηριστικό είναι ότι την περίοδο 2009-2013, η Αθήνα βρισκόταν κάτω από το καθεστώς ανθρωπιστικής κρίσης, με το δημόσιο χώρο της πόλης να έχει μετατραπεί σε πεδίο δράσης μιας κινηματικής κουλτούρας λαϊκής βάσης (grassroots), η οποία, από τη μια πλευρά, ενεργοποιούσε πρακτικές

αλληλεγγύης και τακτικές εναντίωσης στις νέες επιβαλλόμενες νεοφιλελεύθερες πολιτικές, ενώ, από άλλη, διαμόρφωσε αντι-μεταναστευτικές και ακροδεξιές ομάδες, οι οποίες επιχειρούσαν να καθαρίσουν την πόλη από πρόσφυγες και μετανάστες, δηλώνοντας την παρουσία τους δυναμικά σε κεντρικές περιοχές της πόλης. Ωστόσο, η οικονομική κρίση αποτέλεσε ένα κομβικό σημείο για τη σύμπραξη δημόσιου-ιδιωτικού τομέα, με τους ιδιωτικούς πολιτιστικούς οργανισμούς να αρχίζουν να παρεμβαίνουν ενεργά στην αστική πολιτική, κάτι που θεωρήθηκε κεντρικός εθνικός στόχος σε ότι αφορά την αστική ανάπτυξη (Πούλιος, 2021, σελ. 252). Έτσι, από το 2010, ιδιωτικοί οργανισμοί όπως το ίδρυμα «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» του Ιδρύματος Ωνάση, ή ο «Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης ΝΕΟΝ», άρχισαν να αναλαμβάνουν γενικότερα καθήκοντα υλοποίησης προγραμμάτων αστικής εξυγίανσης, έχοντας εξελιχθεί σε σημαντικούς εταίρους της αθηναϊκής αστικής διακυβέρνησης.¹⁰

Το πιο ενδεικτικό παράδειγμα αστικού εξευγενισμού με όχημα την τέχνη και τους καλλιτέχνες στην Αθήνα έρχεται από την εταιρεία ανάπτυξης ακινήτων «KM Properties Oliaros», η οποία συστάθηκε το 2006, με αποκλειστικό στόχο την αναζωογόνηση του Κεραμικού-Μεταξουργείου. Η εταιρεία απέκτησε το 4% του οικιστικού αποθέματος της συνοικίας, και πολλά ακίνητα τα διέθετε σε καλλιτέχνες για εκθέσεις, εργαστήρια και κατοικίες με χαμηλό ή καθόλου ενοίκιο, ενώ διοργάνωνε κάθε δύο χρόνια την έκθεση ReMap, κατά τη διάρκεια της οποίας ένας αριθμός εμπορικών γκαλερί οικειοποιούνταν τα κενά οικήματα του Μεταξουργείου, προσδίδοντας κοσμοπολιτική φυσιογνωμία στη γειτονιά. Αυτή η συσπείρωση (clustering) του καλλιτεχνικού κόσμου στην περιοχή, μετέτρεψε σταδιακά το Μεταξουργείο σε χίπστερ συνοικία (Ζευκελή, 2021), φέρνοντας νεοκατοίκους, μαζί με επιχειρήσεις αναψυχής και ψυχαγωγίας, εκτοπίζοντας σταδιακά τους παλιούς κατοίκους, τους μετανάστες και τους Ρομά που διέμεναν στην περιοχή (Αλεξανδρή, 2013, σελ. 421).

Καταλύτης για τη νομιμοποίηση του αθηναϊκού αστικού εξευγενισμού με όχημα την τέχνη και τους καλλιτέχνες ήταν η έκθεση “Learning from Athens” της Γερμανικής Ντοκουμέντα το 2017, η οποία εμπνεύστηκε από την εικόνα της Αθήνας ως γενέτειρας του δυτικού

10. Κάτι που αναδεικνύει το φεστιβάλ Παράδεισοι/Η(ε)avens, το οποίο μεταξύ άλλων, εστιάζει στις συνθήκες μαικητισμού που έχουν εγκαθιδρύσει στην Αθήνα. Βλ. <https://heavens.gr/>

πολιτισμού, και ως κατεστραμμένου τοπίου κρίσης και εστία ακτιβισμού κατά της λιτότητας (Rikou, κ.ά., 2021). Η d14 διοργάνωσε ένα φεστιβάλ τέχνης στην πόλη, διασκορπίζοντας τα έργα των εκατό εξήντα καλλιτεχνών σε όλες σχεδόν τις γειτονίες, προσκαλώντας το κοινό της¹¹ να ανακαλύψει τις καταρρέουσες αστικές και πολιτιστικές υποδομές που άφησε πίσω της η οικονομική κρίση (Bolonaki, 2021, σελ. 98). Σε αυτό το πλαίσιο, η ανακήρυξη της Αθήνας ως «Νέο Βερολίνο», που παραλλήλιζε την πόλη με το καθεστώς της γερμανικής πρωτεύουσας στις αρχές της δεκαετίας του 1990, είχε σημείο αναφοράς την αστική περιθωριοποίηση. Ωστόσο, στη περίπτωση του Βερολίνου η περιθωριοποίηση ήταν το άμεσο αποτέλεσμα της πώσης του Τείχους, η οποία συνοδεύτηκε με υπερπροσφορά εγκαταλελειμμένων κτιρίων στην ανατολική πλευρά της πόλης. Αντιθέτως, στην Αθήνα, η περιθωριοποίηση της αστικής γης ήταν αποτέλεσμα της επιβαλλόμενης οικονομικής λιτότητας (Delaney, 2018). Στο πλαίσιο αυτής της συνθήκης, οι χαμηλές τιμές των ενοικίων διευκόλυναν την εγκατάσταση επαγγελματιών του δημιουργικού τομέα σε κεντρικές αθηναϊκές γειτονίες. Κάτι τέτοιο καλλιέργησε το έδαφος για την ανάδυση ενός αριθμού αυτο-οργανωμένων καλλιτεχνικών χώρων, οι ιδρυτές των οποίων ήταν Έλληνες, αλλά και αλλοδαποί καλλιτέχνες που ήρθαν στην Αθήνα από άλλες χώρες, λόγω του χαμηλού κόστους ζωής (Baciak, 2017).

Τα επόμενα χρόνια, η δημιουργικότητα, η οποία θέτει την αυτο-επιχειρηματικότητα και την ατομική καριέρα ως βασικά μέσα για τη μεταρρύθμιση των πολιτιστικών οικονομιών (McRobbie, 2016), ανέλαβε έναν κεντρικό ρόλο στην αστική ατζέντα της Αθήνας, με τις κεντρικές συνοικίες της πόλης να κατακλύζονται από καλλιτέχνες, προσδίδοντας στη πόλη την απαιτούμενη εικόνα που απαιτείται για να θεωρηθεί θερμοκοιτίδα δημιουργικών υποκειμένων (Florida, 2002). Οι δημιουργικοί επαγγελματίες εγκαθίδρυσαν ένα κύμα πρωταρχικών *gentrifiers* στην Αθήνα, που συνοδεύτηκε από την άνοδο των βραχυχρόνιων μισθώσεων και του τουρισμού, προκαλώντας την εκτόπιση δημιουργικών δραστηριοτήτων σε γειτονίες όπως τα Εξάρχεια και το Κουκάκι (Lavanga κ.ά., 2019, σελ. 14). Από την άλλη πλευρά, η πολιτεία, στο πλαίσιο της προώθησης της απαλλοτρίωσης

11. Σύμφωνα με σχετικά δημοσιεύματα, σχεδόν 1500 δημοσιογράφοι και κριτικοί από την Ελλάδα και το εξωτερικό συμμετείχαν στην εναρκτήρια συνέντευξη Τύπου στην Αθήνα, ενώ η έκθεση προσέλκυσε σε 100 ημέρες 339.000 επισκέπτες.

και της οικονομικής αξιοποίησης του οικιστικού αποθέματος της Αθήνας από το κτηματομεσιτικό και τουριστικό κεφάλαιο (Μαλούτας, 2008), προχώρησε σε μια σειρά θεσμοθετημένων αστυνομικών επιχειρήσεων, με σκοπό την εξυγίανση της Αθήνας από τους «ανεπιθύμητους», εκκινώντας τον Αύγουστο του 2012, με το πρόγραμμα «Ξένιος Ζευς» και ολοκληρώνοντας με το «Εκκενώσεις Καταλήψεων Κτιρίων» τον Νοέμβριο του 2019, που έθεσε τέλος στο κίνημα των καταλήψεων στέγης στην Αθήνα, το οποίο εκτιμάται ότι την περίοδο εκείνη στέγαζε πάνω από 1500 πρόσφυγες και μετανάστες (Crabapple, 2020). Έθεσε, επίσης, τέλος στην κατάληψη του ξενοδοχείου City Plaza στην Πλατεία Βικτωρίας, η μεγαλύτερη του είδους της, που λειτουργούσε ως καταυλισμός προσφύγων, με την υποστήριξη του δικτύου «Πρωτοβουλία Αλληλεγγύης στους Οικονομικούς και Πολιτικούς Πρόσφυγες».

Έχοντας ως δεδομένο ότι στην Ελλάδα δεν υπήρξε ένα νομοθετικό πλαίσιο νομιμοποίησης των καταλήψεων στέγης, όπως υπάρχει σε άλλες χώρες της Ευρώπης, που εξηγείται από το γεγονός της απουσίας ενός ευρύτερου κινήματος για το δικαίωμα στην κατοικία, καθώς, οι καταλήψεις στέγης στο ελλαδικό χώρο αποτελούν μέρος του ρεπερτορίου δράσεων του αναρχικού/αντιεξουσιαστικού κινήματος και βασικό πεδίο συγκρότησης ταυτότητας και αντικουλτούρας (Σιατίτσα, 2014, σελ. 273), δικαιολογεί το γεγονός ότι οι καταλήψεις εντάσσονται στις καταστάσεις ανομίας και υπόκεινται σε στρατηγικές ελέγχου. Φυσικά, υπάρχει και απουσία ιστορικού καλλιτεχνικών καταλήψεων στον ελλαδικό χώρο, εκτός, ίσως, την κατάληψη του κτιρίου Φωτεινίου, απέναντι από το Πολυτεχνείο, από φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών το 1987, που εντάσσεται στη τάση της εποχής για αξιοποίηση των κενών αχρησιμοποίητων δημόσιων κτιρίων (Σιατίτσα, ό.π., σελ. 280). Σε αυτό το πλαίσιο, η κατάληψη της ΑΣΚΤ δεν σχετίζεται με ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά αιτήματα, παρά μόνο με στεγαστικά ζητήματα που απασχολούσαν τους φοιτητές της σχολής.

Ωστόσο, στα συμφραζόμενα της κατάληψης δημόσιων χώρων, δραστηριοποιείται ένα μικρός αριθμός αυτόνομων συλλογικοτήτων στην Αθήνα, που λειτουργούν στον αναμεταξύ χώρο μεταξύ κοινωνικού ακτιβισμού και συλλογικής, δημιουργικής δράσης. Για παράδειγμα, η καλλιτεχνική «Κίνηση Μαβίλη» σε συνεργασία με την «Κίνηση Κατοίκων Ψυρρή» ενεργοποίησε το 2011, μετά από κατάληψη, το εγκαταλελειμμένο θέατρο Εμπρός, το οποίο λειτουργεί σήμερα ως αυτοδιαχειριζόμενο θέατρο, με τη γενική συνέλευση να απαρ-

τίζεται από διάφορες συλλογικότητες. Επίσης, το «Καρναβάλι του Μεταξουργείου», το οποίο ιδρύθηκε το 2010, ως ένα είδος αυτό-οργανωμένης συλλογικότητας, ανεξαρτητοποιημένης από το κράτος και την τοπική αυτοδιοίκηση, προτάσσει την αυτοέκφραση και την αντικαταναλωτική κουλτούρα ως τακτικές ανάκτησης του αστικού χώρου (Zervou & Dragouni, 2022). Σε παρόμοιο πλαίσιο, το «Αστικό Κενό», που συστάθηκε το 1998 από αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες ως μια άτυπη ομάδα δράσης για τον χώρο και τα δικαιώματα, πραγματοποιεί συλλογικές δράσεις σε εγκαταλειμμένες περιοχές της πόλης, οι οποίες, χωρίς να αφήνουν το αποτύπωμα τους στο χώρο, εγείρουν ερωτήματα για τη σχέση των τόπων με τους πολίτες και την αστική ζωή (Αστικό Κενό, 2007). Οι παραπάνω συλλογικότητες, οι οποίες αντανakλούν την ανάγκη για αυτοοργανωμένες δημιουργικές εκφράσεις και τη διεκδίκηση για περισσότερο δημόσιο/κοινοτικό χώρο (Zervou and Dragouni, ό.π.), εκφράζουν αστικά αιτήματα, συνδεδεμένα με αστικά δικαιώματα (Σταυρίδης, 2018, σελ. 135), προτάσσοντας τακτικές που αψηφούν τις διεργασίες της αστικής εξυγίανσης και την πολιτική εκκαθάρισης των παραγκουπόλεων (Manjikian, 2013).

Την ίδια στιγμή, οι συλλογικότητες αυτές αναδεικνύουν την απουσία μιας αυθεντικής καλλιτεχνικής υποκουλτούρας στην Αθήνα: δηλαδή, ενός συγκροτημένου χώρου κριτικής αυτονομίας απέναντι στη θεσμική τέχνη, ο οποίος δεν είναι ποτέ πλήρως ανακτήσιμος από τη βιομηχανία του πολιτισμού, και λόγω αυτής της ασυμμετρίας αποσταθεροποιεί τον ελιτισμό του κόσμου της τέχνης (Sholette, 2011, σελ. 44). Το κενό αυτό έρχονται να αναπληρώσουν οι καλλιτεχνικοί χώροι, οι οποίοι, με χαρακτηριστικά δημιουργικής πρωτοτυπίας, αυτοπροβάλλονται ως εναλλακτικοί καλλιτεχνικοί χώροι, στον βαθμό που προωθούν νέες μορφές πολιτιστικών υποδομών. Οι χώροι τέχνης στην Αθήνα, οι οποίοι αντλούν από το οπλοστάσιο της σύγχρονης τέχνης, πλαισιωμένοι με τον όρο δημιουργικές πρωτοβουλίες (creative initiatives), που θεωρείται λέξη-κλειδί σε ό,τι έχει να κάνει με τον παράγοντα ανταγωνιστικό πλεονέκτημα (Anderson κ.ά, 2014), λειτουργούν για την Αθήνα ως κόμβοι διακρατικών μορφών πολιτιστικής συνεργασίας και διεθνών καλλιτεχνικών ανταλλαγών. Και καθώς οι δραστηριότητες πολιτισμού και διασκέδασης αποτέλεσαν, από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 ως την πρόσφατη εκδήλωση της κρίσης δημοσίου χρέους, έναν από τους βασικούς μοχλούς μετασχηματισμού του αθηναϊκού κέντρου, οι χώροι τέχνης υπάγονται σε μια ορισμένη κατηγορία πολιτιστικών επιχειρήσεων, που απευθύ-

νονται πρωτίστως σε κατηγορίες κοινού με «εναλλακτικές» προτιμήσεις (Σουλιώτης, 2013, σελ. 97), θεμελιώνοντας έτσι μια νέα σχέση σε αυτό που θεωρείται παραδοσιακά εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα.

3.2. Χώροι τέχνης και δημιουργική Αθήνα

Σήμερα, στη χωρική επικράτεια του Δήμου Αθηναίων δραστηριοποιούνται πάνω από ενενήντα έξι καλλιτεχνικοί χώροι.¹² Παρά την απουσία ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων για το οικονομικό και κοινωνικό τους αποτύπωμα στην πόλη, η αναγνώρισή τους ως «νέων ανεξάρτητων καλλιτεχνικών χώρων» (Παρασίδη, 2022), αποτελεί ένα ισχυρότατο μέσο διάκρισης σε σχέση με τα θεσμικά ιδρύματα τέχνης και τις εμπορικές γκαλερί, των οποίων η συμβολική διάσταση αποτελούσε μέχρι πρόσφατα μία από τις βασικότερες συνιστώσες στην πολιτισμική ιεραρχία (Σουλιώτης, 2008, σελ. 105).

Οι περισσότεροι από τους χώρους αυτούς συναντώνται στα Εξάρχεια, αλλά και στο Εμπορικό και Ιστορικό κέντρο, στο Μεταξουργείο και στον Κεραμεικό. Ένας μικρότερος αριθμός ενεργοποιείται στην Κυψέλη, στο Κουκάκι στον Νέο Κόσμο, στο Γκύζη και στο Παγκράτι, ενώ έχει αρχίσει μια διασπορά προς τον Ελαιώνα και τον Βοτανικό,¹³ που φαίνεται να συμβαδίζει με την προγραμματισμένη ανάπτυξη της περιοχής τα επόμενα χρόνια. Φυσικά, οι χώροι αυτοί δεν εκπροσωπούν τις ίδιες εκφραστικές τάσεις, ούτε προβάλλουν τα ίδια κοινωνικοπολιτικά διακυβεύματα, παρότι, οι περισσότεροι λειτουργούν ως εργαστήρια και εκθεσιακοί χώροι σύγχρονης τέχνης, παρουσιάζοντας την τοπική αλλά και τη διεθνή εικαστική σκηνή μέσα από συνεργασίες και ανταλλαγές. Κάποιοι χώροι, όπως ο Noucmas ή η Snehta Residency στην Κυψέλη για παράδειγμα, προσφέρουν κατοικίες ανταλλαγής καλλιτεχνών. Ο χώρος EIGHT/TO OXTΩ, απέναντι από το Πολυτεχνείο, αυτοπροσδιορίζεται ως Ινστιτούτο Κριτικής στις τέχνες και την πολιτική, το TwixtLab στο Παγκράτι, λειτουργεί ως ερευνητικό εργαστήριο διοργανώνοντας διαλέξεις, σεμινάρια και εργαστήρια γύρω από τις εικαστικές και

12. Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την καταγραφή των χώρων τέχνης στην Αθήνα είναι το διαδίκτυο, τα ΜΜΕ και το Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων του ΥΠΠΟ. Ωστόσο, είναι δύσκολη η εξακρίβωση του πραγματικού τους αριθμού, καθώς ιδρύονται συνεχώς νέοι χώροι, ενώ άλλοι απανεργοποιούνται ή μετακινούνται από την αρχική τους έδρα.

13. Πρόκειται για τους χώρους: Saigon, Space 52 και Terzo Fronte Athens.

παραστατικές τέχνες, ενώ το Athens Museum of Queer Arts στην Κυψέλη υποδηλώνεται ως μουσείο κούρη τεχνών. Με άλλα λόγια, οι χώροι τέχνης στην Αθήνα φιλοξενούν ένα ετερόκλητο φάσμα δραστηριοτήτων συναφών με την τέχνη: εκθέσεις, έρευνα, διαλέξεις, εκπαίδευση, φιλοξενία καλλιτεχνών.

Οι αθηναϊκοί χώροι τέχνης οικειοποιούνται καταστήματα, διαμερίσματα, πρώην βιοτεχνικές μονάδες και ανακαινισμένα ιστορικά κτίρια. Το Ρομάντσο, για παράδειγμα, λειτουργεί στο κτίριο του ομώνυμου εντύπου στο εμπορικό κέντρο, ενώ το Μπάγκειον - Open House δραστηριοποιείται στο ιστορικό ξενοδοχείο που βρίσκεται στην πλατεία Ομονοίας. Κάποιοι από τους χώρους αυτούς έχουν εξελιχτεί σε εύρωστα πολιτιστικά ιδρύματα, μετέχοντας ενεργά στους μηχανισμούς της αθηναϊκής αστικής εξυγίανσης. Για παράδειγμα, το Victoria Square Project, που έχει έδρα ένα πρώην κατάστημα σε μια πάροδο της ομώνυμης πλατείας, ιδρύθηκε από τον εικαστικό Rick Lowe το 2017, στο πλαίσιο της έκθεσης της Documenta 14, με το δημιουργό του να δηλώνει ότι πρόκειται για ένα κοινωνικό γλυπτό.¹⁴ Το Victoria Square Project, έχοντας συνάψει συνεργασίες με Ιδρύματα όπως τη Monumenta, το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος και άλλους πολιτιστικούς οργανισμούς, διοργανώνει πειραματικά επιμελητικά έργα, εκπαιδευτικά προγράμματα, συγκεντρώσεις και περιπάτους, ενώ το 2021 κατέλαβε εξολοκλήρου την πλατεία στήνοντας μια κολοσσιαία εγκατάσταση,¹⁵ τροφοδοτώντας έτσι την περιοχή με τον ανάλογο κοσμοπολιτισμό που συνοδεύει το χώρο της θεσμοθετημένης σύγχρονης τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, το Victoria Square Project λειτουργεί ως ο κύριος εξευγενιστής της περιοχής, έχοντας καταφέρει να απωθήσει τους υποπολιτισμικούς πρώην θαμώνες της πλατείας, στο κοινωνικό και πολιτιστικό περιθώριο (Miles, 2013, σελ. 124).

Παρά τα ετερόκλητο περιεχόμενο των αθηναϊκών χώρων τέχνης, η ομοιογενοποίησή τους κάτω από τίτλους όπως: Artist-run initiatives

14. Η ορολογία κοινωνική γλυπτική εισήχθη στο λεξιλόγιο της τέχνης τη δεκαετία του 1970 από τον Γερμανό καλλιτέχνη Joseph Beuys, ο οποίος πρότεινε τη γλυπτική ως διαδικασία (prozess) ενός συνόλου πρακτικών τέχνης που σμιλεύουν, αποκαλύπτουν και κινητοποιούν την κοινωνική κριτική μέσω του διαλόγου, ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικής γλυπτικής. Βλ. Volker (2004).

15. Πρόκειται για το έργο «We Apologize» του καλλιτέχνη Adrian Paci, με ανάθεση των Οργανισμών Counterpoints Arts και Victoria Square Project.

in Athens ή Contemporary art spaces in Athens,¹⁶ νοηματοδοτούν φαινόμενα art booming, που είναι το εισιτήριο για την ένταξη της Αθήνας στον παγκόσμιο καλλιτεχνικό χάρτη (Hulot, 2022). Σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτεχνικοί χώροι υποδηλώνουν την ανάδυση μιας εναλλακτικής καλλιτεχνικής κουλτούρας στην ελληνική πρωτεύουσα, η οποία συνδέεται με ένα συγκεκριμένο κοινωνικό-οικονομικό status και lifestyle (Ζευκελή, ό.π.). Γεγονός είναι ότι οι χώροι τέχνης απευθύνονται στα νέα-φιλελεύθερα αστικά υποκείμενα, γνωστά ως millennials, τα οποία χαρακτηρίζονται από μια κουλτούρα ατομικής ευημερίας και προσωπικών ιδανικών, που συμβάλλουν στην καινοτομία, την ταχεία πρόοδο, την επένδυση στις προσωπικές δεξιότητες και τη δημιουργία ισορροπίας μεταξύ επαγγελματικής και προσωπικής ζωής (Zachara-Szymańska, 2021), συγκροτώντας έτσι μια νέα τάξη, που είναι ευρέως γνωστή ως δημιουργική τάξη. Και είναι αυτή η τάξη που οικοδομεί το φαινόμενο bohemian effect (Florida, ό.π.), το οποίο αποτελεί σήμερα καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη και ανάπτυξη των σύγχρονων πόλεων, καθώς μετασχηματίζει τις πόλεις σε τόπους αναψυχής και lifestyle (Hannigan, 1998, σελ. 239). Η δημιουργική τάξη διαμορφώνει νέες πρακτικές αγοράς και πολιτιστικούς προσανατολισμούς, οι οποίοι αμφισβητούν τις καθιερωμένες μορφές αστικής οργάνωσης, μετασχηματίζοντας τα κέντρα των πόλεων σε τόπους καινοτομίας, δημιουργικότητας και οικονομικής προόδου (McRobbie, ό.π., σελ. 78). Έχοντας ως δεδομένο ότι στην Ευρωπαϊκή Ένωση η δημιουργικότητα καθορίζεται ως μια σύνθετη διαδικασία καινοτομίας, η οποία συντίθεται από έννοιες όπως: ιδέες, δεξιότητες, τεχνολογία, management, διαδικασίες παραγωγής, και πολιτισμός (European Affairs, 2006), η δημιουργική τάξη αποτελεί τη νέα οικονομική δύναμη, το λεγόμενο δημιουργικό κεφάλαιο της κοινωνίας, το οποίο διαφοροποιείται από τη θεωρία του ανθρώπινου κεφαλαίου και, σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της θεωρίας, μπορεί να αποτελέσει βασικό κεφάλαιο για την περιφερειακή οικονομική ανάπτυξη.

Σε αυτό το πλαίσιο, η νέα ατζέντα αστικής πολιτικής για την Αθήνα εστιάζεται στη δημιουργία του κατάλληλου περιβάλλοντος ώστε να προσελκύσει, να συγκρατήσει, αλλά και να δημιουργήσει τη δική της δημιουργική τάξη, με σκοπό να προσελκύσει επενδύσεις (Στρα-

16. Βλ. <https://artistrunalliance.org/loc/athens/> και <https://www.currentathens.gr/spaces>

τηγική Ανθεκτικότητας της Αθήνας για το 2030, 2017, σελ. 165),¹⁷ Υποστηρίζοντας τη σύσταση καλλιτεχνικών χώρων, οι οποίοι αντικαθιστούν την παραδοσιακή σχέση καλλιτέχνη-ακροατήριο, με τη νέα σχέση δημιουργός-καταναλωτής (Berman, 1972), ο καλλιτεχνικός τομέας εισέρχεται στη σφαίρα της επιχειρηματικότητας και της καινοτομίας (Palmer, 2018, σελ. 3), συμμετέχοντας στη μετάβαση της Αθήνας σε μια έξυπνη, βιώσιμη δημιουργική οικονομία (Στρατηγική Ανθεκτικότητας, ό.π., σελ. 167). Μέσα από θεσμοθετημένα σχέδια δράσης, προωθείται η διαμόρφωση δημιουργικών κόμβων (creative hubs),¹⁸ που ενθαρρύνει την επαναχρησιμοποίηση του αθηναϊκού κτιριακού αποθέματος με τη διαμεσολάβηση της καλλιτεχνικής και δημιουργικής πρακτικής ως τρόπο μεγιστοποίηση της συμβολικής και οικονομικής αξίας του αστικού περιβάλλοντος (Pratt, 2021). Στο πλαίσιο των ίδιων στόχων, το Υπουργείο Πολιτισμού επιστρατεύει εργαλεία χρηματοδότησης,¹⁹ μεγιστοποιώντας τη δυναμική των χώρων τέχνης στην νέα αθηναϊκή αστική πολιτική, με τους καλλιτέχνες να αναλαμβάνουν έναν κυρίαρχο ρόλο στην ενίσχυση της δημιουργικής ταυτότητας της πόλης.

Επομένως, σε αντίθεση με τους χώρους τέχνης στις ευρωπαϊκές πόλεις που απορρέουν από τα κινήματα των καταλήψεων στέγης, στην περίπτωση της Αθήνας, η σύσταση χώρων τέχνης έρχεται ως άμεση εφαρμογή της αστικής επιχειρηματικής ατζέντας, για τη διαμόρφωση του δημιουργικού κεφαλαίου της ελληνικής πρωτεύουσας, η οποία δίνει προτεραιότητα στη στρατηγική ονομασίας, κάτι που μετασχηματίζει την πόλη σε προϊόν ζήτησης μιας τουριστικής και κτηματομεσιτικής αγοράς που επιζητεί τοπική αυθεντικότητα (Peck, 2012, σελ. 627). Για τους μελετητές, αυτή η πολιτική δημιουργεί κοινωνικά χάσματα μεταξύ πλουσίων και φτωχών, μεταξύ ομάδων καλώς αμειβόμενων επιχειρηματιών και χαμηλών αμειβόμενων εργαζόμενων στις υπηρεσίες, ενώ εκτοπίζει τους κατοίκους της «πα-

17. Μια πρωτοβουλία του ιδρύματος Rockefeller στο πλαίσιο του έργου 100 Ανθεκτικές Πόλεις.

18. Ένας όρος που αναφέρεται στη συστέγαση δραστηριοτήτων που εμπλέκονται με τις δημιουργικές βιομηχανίες (Pratt, 2021).

19. Πρόκειται για το πρόγραμμα «Δημιουργική Ελλάδα-Επιχορηγήσεις Σύγχρονου Πολιτισμού». Απαραίτητη προϋπόθεση για την επιχορήγηση των χώρων τέχνης, τίθεται η νομική τους μορφή (σύλλογος ή ΑΜΚΕ) και η εγγραφή τους στο νέο Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων του ΥΠΠΟ.

Βλ. <https://www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=4811>

ραδοσιακής» εργατικής τάξης. Από την άλλη πλευρά, το ξεχείλισμα (overspill) δημιουργικών χώρων στην Αθήνα σε περιοχές όπου ήδη η ζήτηση για κατοικία, χώρους αναψυχής και ψυχαγωγίας έχει ξεπεράσει το διαθέσιμο κτιριακό απόθεμα, εξωθεί ολόένα και περισσότερους κατοίκους έξω από τα χωρικά όρια της πόλης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το παραπάνω κείμενο συζήτησε την προϊστορία και τα χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών χώρων στις δυτικές πόλεις και του τρόπου μετάβασης τους από το πεδίο της υποκουλτούρας, στην μετακαπιταλιστική αναπτυξιακή αστική πολιτική. Πρόκειται για μια κοινή ιστορία που μοιράζονται οι περισσότερες δυτικές πόλεις. Από τη δεκαετία του 1970, περιθωριοποιημένες μικτής χρήσεως οικιστικές και βιομηχανικές γειτονιές ενεργοποιούνται από καλλιτέχνες και καλλιτεχνικές συλλογικότητες. Η εγκατάσταση των καλλιτεχνών στις γειτονιές αυτές τους έφερε στην πρώτη γραμμή των στρατηγικών της αστικής εξυγίανσης, προσελκύοντας ισχυρά οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα, παρότι οι καλλιτέχνες ήταν τα επόμενα θύματα εκτοπισμού της οικονομικής και πολιτιστικής αναβάθμισης της γειτονιάς (Cameron & Coaffee, 2005). Σήμερα, η αστική πολιτική επιδιώκει να οικοδομήσει τη «δημιουργική οικονομία», με τους καλλιτεχνικούς χώρους να εξελίσσονται σε ένα ευέλικτο μέσο για την ενίσχυση του σκληρού ανταγωνισμού της μεταπροοδευτικής αστικής πολιτικής. Και καθώς η δημιουργικότητα έχει ενσωματωθεί στην καπιταλιστική εμπορευματοποίηση, οι καλλιτέχνες έχουν αναλάβει σημαντικούς ρόλους στη δημιουργία ελκυστικών τοποθεσιών, οι οποίες προσελκύουν την παγκόσμια αγορά στο επίπεδο της οικιστικής ανάπτυξης, της ψυχαγωγίας, της κατανάλωσης και του τουρισμού.

Στην Αθήνα, οι καλλιτεχνικοί χώροι, τους οποίους ιδρύουν Έλληνες και αλλοδαποί καλλιτέχνες αλλά και τοπικά και διεθνή πολιτιστικά δίκτυα, ενδυναμώνουν τη στρατηγική επωνυμίας και τις διαδικασίες ανταγωνισμού στο πλαίσιο της προσέλκυσης διεθνών επενδύσεων. Οι χώροι τέχνης, διάσπαρτοι στις εξευγενισμένες και τουριστικές κεντρικές τοποθεσίες και σε γειτονιές που εισέρχονται στις διαδικασίες του εξευγενισμού, παράγουν θεματικούς χώρους κατανάλωσης, με την καλλιτεχνική πρακτική να λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη αστικής αναγέννησης, προωθώντας τον μετασχηματι-

σμό της αθηναϊκής γειτονιάς, σύμφωνα με τις ανάγκες μιας παγκόσμιας, μαζικής, καταναλωτικής κοινωνίας.

Για πολλούς μελετητές, τα οφέλη της εισόδου των καλλιτεχνικών επιχειρήσεων στα κέντρα των πόλεων αυξάνουν τη ζήτηση για οικιστικές μονάδες υψηλής ποιότητας, η οποία συνοδεύεται αυτόματα από την εγκατάλειψη του τοπικού πληθυσμού, καθώς δεν μπορεί να αντεπεξέλθει οικονομικά σε αυτήν αναβάθμιση (Marcuse, 2009). Το γεγονός αυτό οδηγεί στο επιχείρημα του ξεπλύματος της τέχνης (art-washing), με την έννοια ότι ο τομέας της τέχνης υποστηρίζει έμμεσα πολιτικές εκτοπισμού και γκετοποίησης, ενθαρρύνοντας, ωστόσο, την κοινωνική αποδοχή, λόγω της ποικιλίας των έργων και των εκδηλώσεων που προσφέρει στις εξευγενισμένες περιοχές (Harvie, 2013).

Γενικότερα, ο μετασχηματισμός των αστικών περιοχών σε δημιουργικές τοποθεσίες με όχημα την τέχνη και τους καλλιτέχνες έχει δεχθεί μεγάλη κριτική από δεκάδες ερευνητές σε όλο τον κόσμο, οι οποίοι υποστηρίζουν ένα πιο περιεκτικό όραμα κοινωνικής χειραφέτησης. Αυτό το όραμα απαιτεί μια πολύπλευρη στρατηγική, που θέτει την τέχνη και το δημιουργικό περιβάλλον σε μια αλληλεπίδραση μεταξύ παραγωγής, εργασίας και πολιτιστικής ζωής σε επίπεδο γειτονιάς. Έτσι, στην περίπτωση της Αθήνας, αντί της πολιτικής δημιουργίας ελκυστικών τοποθεσιών που απευθύνονται σε καταναλωτές με συγκεκριμένες πολιτισμικές επιθυμίες, θα μπορούσε να διαμορφωθεί μια κουλτούρα εγγύτητας (proximity, βλ. Pratt, ό.π.), που σημαίνει την ανάδυση μιας διαφορετικής αστικής πολιτικής, η οποία θα παραπέμπει ευθέως στην οργανωμένη συλλογική άτυπη πολιτισμική δράση μέσα από διαδικασίες κοινωνικής συμμετοχής (Sholette, ό.π., σελ. 117). Με άλλα λόγια, αντί προμελετημένων επιχειρησιακών τακτικών, οι οποίες αντικαθιστούν τον πολιτισμικό πλουραλισμό της σύγχρονης αθηναϊκής κοινωνίας με μια μονοδιάστατη, ομοιογενή παγκόσμια πολιτισμική σφαίρα, θα μπορούσε να διαμορφωθεί ένα πλαίσιο για την ανάδυση νέων τύπων πολιτιστικής, αστικής οργάνωσης που θα είναι αποτέλεσμα ενός ορισμένου συνόλου δημιουργικών συλλογικών πρακτικών, οι οποίες θα επανοηματοδοτούν την Αθήνα ως τόπο των κοινών (Σταυρίδης, ό.π.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Αλεξανδρή, Γ. (2013). *Χωρικές και κοινωνικές μεταβολές στο κέντρο της Αθήνας: η περίπτωση του Μεταξουργείου* [Διδακτορική διατριβή, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Γεωγραφίας] Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/37340>
- Αστικό Κενό - Συλλογικό (2007). Futura.
- Hulot, M. (2022, 3 Οκτωβρίου). Δεκάδες νέες γκαλερί στην Αθήνα - Πού οφείλεται το booming της τέχνης;. *Lifo*. <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/dekades-nees-gkaleri-stin-athina-poy-ofeiletai-booming-tis-tehnis>
- Μαλούτας, Θ. (2008). Κοινωνική κινητικότητα και στεγαστικός διαχωρισμός στην Αθήνα: Μορφές διαχωρισμού σε συνθήκες περιορισμένης στεγαστικής κινητικότητας. Στο Δ. Εμμανουήλ, Ε. Ζακοπούλου, Θ. Μαλούτας, Ρ. Κανταντζόγλου, Μ. Χατζηγιάννη (Επιμ.), *Κοινωνικοί και χωρικοί μετασχηματισμοί στην Αθήνα τον 21ο αιώνα (27-60)*. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ). <https://doi.org/10.12681/eitha.194>
- Παρασίδη, Ζ. (2022, 20 Φεβρουαρίου). Οι νέοι, μικροί και ανεξάρτητοι καλλιτεχνικοί χώροι της Αθήνας. *Lifo*. <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/kyriaki-oi-neoi-mikroi-kai-anexartitoi-kallitehnikoi-horoi-tis-athinas>
- Πούλιος, Δ. (2021). *Πόλεις σε Κρίση: Πολιτικά υποκείμενα, διακυβέρνηση και πολεοδομική πρακτική στην Αθήνα και την Βαρκελώνη (2007-2019)*. Μεθοδολογία και κριτήρια ανάλυσης αστικών πολιτικών [Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αγρονόμων και Τοπογράφων Μηχανικών] Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/49917>
- Σιατίτσα, Δ. (2014). *Αιτήματα για το δικαίωμα στην κατοικία στις πόλεις της Νότιας Ευρώπης: Ο λόγος και ο ρόλος των κοινωνικών κινήματων* [Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών] Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/35495>
- Σουλιώτης, Ν. (2008). Συλλεκτική δραστηριότητα και δημιουργία πολιτιστικών θεσμών στην Αθήνα: βασικές υποθέσεις και μια μελέτη περίπτωσης. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 127, σελ. 103-140. <https://doi.org/10.12681/grsr.9879>
- Σουλιώτης, Ν. (2013). Συμβολική οικονομία στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας: αποτίμηση και προοπτικές για μια νέα αστική πολιτική. Στο Θ. Μαλούτας, Γ. Κανδύλης, Μ. Πέτρου, Ν. Σουλιώτης (Επιμ.), *Το κέντρο της Αθήνας ως πολιτικό διακύβευμα* (σελ. 91-117). Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ).
- Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. Angelus Novus. *Στρατηγική Ανθεκτικότητας της Αθήνας για το 2030* (2017). Τεύχος. <https://resilientathens.wordpress.com>
- Ζευκελή, Δ. (2021, 9 Ιανουαρίου). 2000-2020: 20 σταθμοί στην εικαστική Αθήνα και 20 αξέχαστες Εκθέσεις: Μια επιλεκτική ματιά σε γεγονότα, εκθέσεις και τάσεις που καθόρισαν την εποχή και επηρέασαν την τέχνη και τη στάση του σήμερα. *Αθηνόγραμμα*. https://www.athinorama.gr/texnes/2546102/2000_2020_20_stathmoi_stin_eikastiki_athina_kai_20_aksexastes_ektheseis/

Ξενογλώσση

- Anderson, N., Potočník, K. & Zhou, J. (2014). Innovation and creativity in organizations: A state-of-the-science review and prospective commentary. *Journal of Management*, 40(5), pp. 1297-1333. doi:10.1177/0149206314527128
- Baciak, M. (2017, April 17). Footnotes from Athens. *E-flux - conversations*. <https://conversations.e-flux.com/t/footnotes-from-athens-by-mirela-baciak/6508>
- Balampanidis, D., Maloutas, T., Papatzani, E., Pettas, D. (2019). Informal urban regeneration as a way out of the crisis? Airbnb in Athens and its effects on space and society. *Urban Research & Practice*, 14(3), pp. 223-242. <https://doi.org/10.1080/17535069.2019.1600009>
- Becker, H. S. (2008). *Art words*. University of California Press.
- Berman, M. (1972). *The politics of authenticity: Radical individualism and the emergence of modern society*. Atheneum.
- Bernt, M., Grell, G., Holm, A. (Eds.). (2013). *The Berlin reader: A compendium on urban change and activism*. Transcript Verlag.
- Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum International*, 44(6), pp. 178-183. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361>
- Blomley, N. (2004). *Unsettling the city: Urban land and the politics of property*. Routledge.
- Bolonaki, S. (2022). Rebranding Athens as the creative city of European south. The contribution of documenta 14. A critical approach. *Creative Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 5(2), pp. 186-200. <https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/13537>
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses du Réel.
- Brenner, N. & Schmid, C. (2014). The “urban age” in question. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(3), pp. 731-755. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12115>
- Cameron, S. & Coaffee, J. (2005). Art, gentrification and regeneration - from artist as pioneer to public arts. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), pp. 39-58. <https://doi.org/10.1080/14616710500055687>
- Crabapple, M. (2020, January 20). The attack on Exarchia: An anarchist refuge in Athens. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/news/dispatch/the-attack-on-exarchia-an-anarchist-refuge-in-athens>
- Day, R. J. F. (2005). *Gramsci is dead: Anarchist currents in the newest social movements*. Pluto press.
- Drake, M. S. (2016). Art squats, artistic critique and resistance: Between recuperation and obliteration. *Prace Kulturoznawcze* 19. <https://doi.org/10.19195/0860-6668/19.3>
- Delaney, B. (2018, 7 January). Athens feels ripe for the forces of gentrification. Just don't mention Berlin. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jun/07/athens-feels-ripe-for-the-forces-of-gentrification-just-dont-mention-berlin>
- Ernek, B. (2014). Paris Rive Gauche project: (Re)developing the city on the city. *LHI Journal of Land Housing and Urban Affair*, 5(3), pp. 123-129. doi: 10.5804/LHIJ.2014.5.3.123
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Basic Books.
- Gravereau, S. (2008). *Artistes de Belleville: Entre mondes de l'art et territoires urbains* [Διδασκατοική διατριβή, School of Advanced Studies in Social Sciences, Paris]. Thesis France. <https://www.theses.fr.2008EHES0096>
- Hannigan, J. (1998). *Fantasy city: Pleasure and profit in the postmodern metropolis*. Routledge.

- Harvey, D. (2007). Neoliberalism as creative destruction. *American Academy of Political and Social Science*, 610, pp. 22-44. <https://www.jstor.org/stable/25097888>
- Harvie, J. (2013). *Fair play: Art, performance, and neoliberalism*. Palgrave.
- Hesmondhalgh, D. J. (2008). Cultural and creative industries. In J. Frow and T. Bennett, *The Sage handbook of cultural analysis* (pp. 553-569). Sage.
- Holm, A., Kuhn A. (2011). Squatting and urban renewal: The interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin. *International Journal of Urban and Regional Research*, 35(3), pp. 644-658. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.001009.x>
- European Affairs (2006). The economy of culture in Europe. *Study prepared for the European Commission*. https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf
- Kelly, O. (1984). *Community, art and the state: A different prescription*. Comedia Publishing Group.
- Krivy, M. (2013). Don't plan! The use of the notion of culture in transforming obsolete industrial space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5), pp. 1724-1746. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01178>
- Landry, C. (2017). *The civic city in a nomadic world*. Nai010 publishers.
- Lavanga, M., Loots, E., Konomi, A., Avdikos, V. & Iliopoulou, E., (2020). Creative entrepreneurship and urban space: Exploring the location preferences of creative professionals in Athens during the economic recession. *The Greek Review of Social Research*, 153, pp. 5-36. <https://doi.org/10.12681/grsr.22340>
- Lextrait, F. (2001). Une nouvelle époque de l'action culturelle. Vol. 1 /Monographie: Archipel de Squats. Ministère de la Culture. https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/rapport/pdf/014000519.pdf
- Ley, D. (2003). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies*, 40(12), pp. 2527-2544. <https://doi.org/10.1080/0042098032000136192>
- Lindner, C. & Sandoval, G. F. (Eds.). (2021). *Aesthetics of gentrification: Seductive spaces and exclusive communities in the neoliberal city*. Amsterdam University Press.
- McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Polity.
- Manjikian, M. (2013). *Securitization of property squatting in Europe*. Routledge.
- Marcuse, P. (2009). *Searching for the just city: Debates in urban theory and practice*. Routledge.
- Markusen, A. & Gadwa, A. (2010). *Creative placemaking*. National Endowment for the Arts.
- Malcom, M. (2013). A Post-creative city?. *Revista crítica de ciências sociais* 99, pp. 123-139. <https://doi.org/10.4000/rccsar.506>
- Moore, A. (2015). *Occupation culture: Art & squatting in the city from below*. Minor Compositions.
- Palmer, R. (2018). *Athens city resilience through culture*, (report). British Council and 100 Resilient Cities. <https://www.britishcouncil.gr/sites/default/files/athens-city-resilience-through-culture-full-report-april-2018.pdf>
- Peck, J. (2012). Austerity urbanism city. *Taylor & Francis Journals*, 16 (60), pp. 626-655. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13604813.2012.734071>
- Petit, I. (2012). Squat et urbanisme à Amsterdam: une histoire commune. *Passerelle* 7(9), pp. 115-119. https://www.citego.org/bdf_fiche-document-775_fr.html
- Pratt, A.C. (2018). Gentrification, artists and the cultural economy. In L. Lees & M. Philips (Eds.), *Handbook of gentrification studies* (346-362). Edward Elgar.
- Pratt, A. (2021). Creative hubs: a critical evaluation. *City, Culture and Society*, 24 (1). <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2021.100384>

- Pruijt, H. (2013). (Ed). *Squatting in Europe: Radical spaces, urban struggles*. Autonomedia.
- Prieur, V. (2015). Revendications des squats d'artistes et institutions, *Marges*, 20, pp. 74-95. <https://doi.org/10.4000/marges.1035>
- Rikou, E., Yalouri, E. & Lampropoulos, A. (2021). Learning from documenta. *Field*, (18-19). <https://field-journal.com/issue-18-19/learning-from-documenta/>
- Rolnik, S. (2011). The Geopolitics of pimping. In G. Raunig, G. Ray & U. Wuggenig (Eds). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'* (pp. 23-39). May Fly Books.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter: Art and politics in the age of enterprise culture*. Pluto Press.
- Smith, N. (2002). New globalism, new urbanism: Gentrification as urban strategy. *Antipode*, 34(3), 427-450. doi: 10.1111/1467-8330.00249
- Sorkin, M. (Ed.). (1992). *Variations on a theme park. The new American city and the end of public space*. The Noonday Press.
- Thörn, H., Wasshede, C. & Nilson, T. (Eds.). (2011). *Space for urban alternatives? Christiania 1971-2011*. Gidlunds Förlag.
- Wilson, E. (2003). *Bohemians. The glamorous outcasts*. Tauris Parke Paperbacks.
- Vivant, E. (2009). How underground culture is changing Paris. *Urban Research and Practice*, 2 (2), pp. 36-52. <https://doi.org/10.1080/17535060902727041>
- Volker, H. (2004). *What is art? Conversations with Joseph Beuys*. Clairview Books.
- Zachara-Szymańska, M. (2021). A postcapitalistic people? Examining the millennial generation's economic philosophies and practices. *Sustainability*, 13(7). doi: 10.3390/su13126741
- Zervou, R. & Dragouni, M. (2022). Escaping gentrification? The Athenian Metaxourgio grassroots carnival as a contested event. *Anthropological Journal of European Cultures*, 31(2). <https://doi.org/10.3167/ajec.2022.310208>