ο ρόλος των καλλιτεχνών στην διαμόρφωση του αστικού χώρου

Καλεβέα Ευαγγελία

Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ο ρόλος των καλλιτεχνών στην διαμόρφωση του αστικού χώρου

Επιμέλεια: Καλεβέα Ευαγγελία

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Διμέλλη Δέσποινα
Επιτροπή: Ανδρεαδάκης Δημήτριος, Κακάβας Σπυρίδων

Χανιά, Οκτώβριος 2024

ένα μεγάλο ευχαριστώ...
στην οικογένεια μου,
που μου χάρισε φτερά
στον Δ. για εκείνο το ταξίδι στο Βίλνιους
στην κυρία Διμέλλη για την πολύτιμη βοήθειά της

« Η τέχνη χαρακτηρίζεται ως επάγγελμα, ως ένα επιθυμητό μέσο διαβίωσης. Από την άλλη πλευρά, η τέχνη χαρακτηρίζεται ως αυτοέκφραση, ως μια εκδήλωση της ατομικής δημιουργικότητας.» (Davis, 2024)

«Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα έχει μια καλλιτεχνική πτυχή, μια πτυχή η οποία μπορεί να θεωρηθεί δημιουργική.» (Davis, 2024)

«Η ιδέα της τέχνης έχει μια βασική και ανθρώπινη ουσία στην οποία κανενα συγκεκριμένο επάγγελμα ή τάξη δεν έχει μονοπώλιο.» (Davis, 2024)

Περιεχόμενα

Εισαγωγή **5**

Περίληψη-Abstract **6**
Δομή Της Ερευνητικής Εργασίας **8**
Μεθοδολογία **9**

1_Ορισμοί **10**

Μποέμ **11**
Κατάληψη **23**
Εξευγενισμός **38**

2_Καλλιτέχνες Και Εξευγενισμός **51**

Περί Μικρής Εισαγωγής **52**
Η ανάγκη των καλλιτεχνών για μετακίνηση σε άλλες περιοχές. Ποιά τα κριτήριά-κίνητρά τους; **52**
Πώς επηρεάζουν τις περιοχές στις οποίες μετακινούνται; **55**

3_Περιοχές Μελέτης **57**

Μονμάρτη **58**
SoHo **90**
Užupis **116**

4_Συμπεράσματα **143**

Βιβλιογραφία & Κατάλογος Εικόνων **154**

Εισαγωγή

Περίληψη

Οι καλλιτέχνες έχουν επιδιώξει ουκ ολίγες φορές στο παρελθόν να αναζητήσουν περιοχές για κατοίκηση και εργασία όχι ιδιαίτερα προνομιούχες, πολλές φορές κακόφημες, υποβαθμισμένες, εγκαταλελειμμένες, φτηνές ή και τέως βιομηχανικές. Εκεί πέρα και με αφετηρία την δημιουργική τους φύση, επιτυγχάνουν να διαμορφώσουν μια κοινότητα καλλιτεχνική, η οποία πληροί τις προϋποθέσεις για έναν μποέμ βίο. Οι προσπάθειες τους όμως για δημιουργία καλλιτεχνικών γειτονιών, οδηγούν στο φαινόμενο του εξευγενισμού τους, οι οποίες και μετατρέπονται σε πόλο έλξης για ανθρώπους ανώτερων κοινωνικών ομάδων, που ως επί το πλείστον δεν σχετίζονται με τον χώρο των τεχνών. Από αυτήν την νέα και έντονη προσθήκη στις γειτονιές, ελλοχεύει ο κίνδυνος αλλοίωσης τους και η μετατροπής τους σε κάτι πολύ main- stream, συγκριτικά με την αρχική πρόθεση των καλλιτεχνών. Επιπλέον, οι ίδιοι οι καλλιτέχνες εκδιώκονται ή αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τις περιοχές τις οποίες και ανέδειξαν, εξαιτίας των δυνάμεων της αγοράς, αφού πλέον η διαμονή τους εκεί υπερβαίνει της οικονομικής τους ευχέρειας.

Η παρούσα ερευνητική εργασία επιχειρεί να κατανοήσει την σχέση μεταξύ των καλλιτεχνών και του φαινομένου του εξευγενισμού. Πιο συγκεκριμένα, ψάχνει να εντοπίσει τι πραγματικά συμβαίνει όταν καλλιτέχνες, αλλά και άτομα με καλλιτεχνικές ανησυχίες επιλέγουν να εγκατασταθούν, αρκετές φορές παράνομα, σε υποβαθμισμένες και παρηκμασμένες περιοχές, αλλά και πως αυτή τους η μετακίνησή πυροδοτεί σιγά-σιγά τον εξευγενισμό τους. Ακολουθώντας την πορεία κατοίκησης των περιοχών, αναζητάει σε πρώτο στάδιο να εντοπίσει τα αίτια αυτής της επιλογής των καλλιτεχνών και εν συνεχεία ψάχνει να βρει πως καταφέρνουν με τις ενέργειες τους να αναζωογονήσουν τις περιοχές αυτές, διαμορφώνοντάς τους μια μποέμ ατμόσφαιρα και δημιουργώντας καλλιτεχνικές κοινότητες-γειτονιές. Η έρευνα όμως επεκτείνεται εκτενέστερα, αφού καλείται να ανακαλύψει τι γίνεται τόσο κατά την διάρκεια όσο και μετά την αναζωογόνηση τους. Το τελευταίο αυτό στάδιο μελέτης των περιοχών, αποτελεί και το σημείο καμπής στην ιστορία τους, καθώς τότε εμφανίζονται και τα πρώτα ψήγματα εξευγενισμού. Με τον εξευγενισμό, ένα από τα πιο κρίσιμα κοινωνικά ζητήματα που σήμερα πλήττει τις μητροπόλεις σε

όλο τον κόσμο, θα συσχετιστούν το κράτος, οι δυνάμεις της αγοράς και οι μη καλλιτεχνικοί παράγοντες, άτομα εύπορα και από ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όπου έλκονται από τα προαναφερθέντα νέα δεδομένα των περιοχών αυτών και όπου θα διαδραματίσουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη τους, αλλάζοντας σταδιακά, αλλά συνηθέστερα καθολικά την αυθεντική καλλιτεχνική ατμόσφαιρα τους. Η πορεία των περιοχών θα μελετηθεί μέχρι και την σημερινή τους πραγματικότητα, όπου και θα διαπιστωθεί σε τι βαθμό έχει αλλοιωθεί ο χαρακτήρας των περιοχών, που κάποτε οι καλλιτέχνες τους είχαν προσδώσει και τις έκανε ξεχωριστές και αναπόφευκτα γνωστές σε ένα ευρύ κοινό και κατά πόσο πλέον αποτελούν τόπους μνήμης ενός ανεπιστρεπτί παρελθόντος ή όχι.

Abstract

Artists, many times in the past have sought out areas for housing and work that are not particularly privileged, often infamous, run-down, abandoned, cheap or even former- ly industrial. There, and starting from their creative nature, they succeeded in forming an artistic community that ful- fils the conditions for a bohemian life. Their efforts to create artistic neighborhoods, however, lead to the phenome- non of their gentrification, which turns them into an attrac- tion for people from higher social groups, most of whom are not related to the arts. From this new and intense addition to the neighborhoods, there is a risk of their alteration and transformation into something very mainstream, compared to the original intention of the artists. Moreover, the artists themselves are being driven out or forced to leave the areas they have developed because of market forces, as their stay there is now beyond their financial means.

This research paper attempts to understand the relationship between artists and the phenomenon of gentrification. More specifically, it seeks to identify what happens when artists and people with artistic concerns choose to settle, of- ten illegally, in degraded and decaying areas, and how this move slowly triggers their gentrification. By following the path of habitation of the areas, it seeks first to identify the causes of this choice of artists and then seeks to find how their actions manage to revitalize these areas, shaping a bohemian atmo-

sphere and creating artistic communities-neighborhoods. But the research extends further, as it seeks to discover what happens both during and after their regeneration. This last stage in the study of the areas is the turning point in their history, as it is when the first vestiges of gentrification appear. With gentrification, one of the most critical social issues currently affecting metropolises all over the world, will be associated the state, market forces and non-artistic agents, wealthy and upper-class people, who are attracted by the aforementioned new facts of these areas and who will play a catalytic role in their development, gradually but usually universally changing their original artistic atmosphere. The course of the areas will be studied up to their present reality, where it will be ascertained to what extent the character of the areas, which artists had once given them and made them special and inevitably known to a wide public, has been altered, and whether or not they are now places of memory of an irreversible past.

Δομή Της Ερευνητικής Εργασίας

Η εργασία αποτελείται από τέσσερις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα παραθέτονται και αναλύονται καίριοι για την έρευνα ορισμοί. Οι ορισμοί αυτοί θα χρησιμεύσουν στην σφαιρικότερη αντίληψη εννοιών, αλλά και στην καλύτερη και εις βάθος κατανόηση των επόμενων ενοτήτων, όπου και απαντώνται σε συγκεκριμένα χωροχρονικά πλαίσια.

Στην δεύτερη ενότητα αναπτύσσονται οι δύο πυλώνες, γύρω από τους οποίους έχει στηριχθεί η εργασία: οι καλλιτέχνες και ο εξευγενισμός. Απαντώνται ερωτήματα που σχετίζονται με την ανάγκη των καλλιτεχνών να βρουν νέες περιοχές και να τις κατοικήσουν, αλλά και τα κίνητρα που κρύβονται πίσω από αυτήν την ανάγκη. Εν συνεχεία αναλύεται το πώς τις επηρεάζουν με την μετάβασή τους, καθώς και τι ρόλο διαδραματίζουν όντες εκεί. Παράλληλα, επιχειρείται να κατανοηθεί πως και αν οι καλλιτέχνες με την παραμονή τους σε εκείνες τις επιλεγμένες περιοχές πυροδοτούν τον εξευγενισμό.

Στην τρίτη ενότητα , αναλύονται με χρονολογική διαδοχή τρείς περιοχές μελέτης και πιο συγκεκριμένα της Μονμάρτης στην Γαλλία, του Užupis (Ουζούπις) στην Λιθουανία και του SoHo στην Αμερική. Αναλυτικότερα, διερευνάται το

ιστορικό παρελθόν των περιοχών, η κατάσταση στην οποία βρίσκονταν όταν οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να τις κατοικήσουν και πως εξελίχθηκαν χάρη σε εκείνους. Επιπρόσθετα, εντοπίζεται και μελετάται ποια περίοδος αποτέλεσε το σημείο καμπής τους, πότε έκαναν την εμφάνιση τους σε αυτές οι δυνάμεις της αγοράς και τα μη καλλιτεχνικά άτομα, τι ακολούθησε στην πορεία αυτής της παρέμβασης και τελικώς τι κατάσταση επικρατεί σήμερα σε εκείνες τις περιοχές.

Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα βρίσκονται τα συμπεράσματα. Με την ολοκληρωμένη πλέον αντίληψη και ματιά επί των προηγούμενων θεματικών, γίνεται προσπάθεια να τεκμηριωθούν οι προσωπικές μου απόψεις καθώς και να διεξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα, τα οποία απορρέουν από την επιστημονική έρευνα και μελέτη όπου και διεξήχθη.

Μεθοδολογία

Ως πρώτο βήμα για την υλοποίηση της εργασίας πραγματοποιήθηκε έρευνα πάνω στα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα, που επιθυμούσα να αναλύσω και συγκέντρωση υλικού, που ικανοποιούσε την αποσαφήνιση του αντικειμένου της εργασίας. Στην συνεχεία και παράλληλα με την συγκέντρωση των πληροφοριών, ξεκίνησε η διαμόρφωση της δομής της εργασίας, η οποία εν καιρώ απέκτησε την τελική της μορφή.

Η μέθοδος συλλογής πληροφοριών είναι κατά βάση ηλεκτρονική, τόσο από βιβλία και δημοσιεύσεις όσο και από επιστημονικά άρθρα, κείμενα, μελέτες, ερευνητικές εργασίες, αλλά και οπτικοακουστικό υλικό. Μερικώς υπήρξε υλικό και από βιβλία φυσικής μορφής. Οι πηγές της βιβλιογραφίας ήταν κατά βάση ξενόγλωσσες (αγγλικές, γαλλικές, ρωσικές, λιθουανικές), αλλά ένας σημαντικός αριθμός ήταν και ελληνικές. Η συλλογή πλήθους διαφορετικών πηγών οδήγησε αρχικώς στην διασταύρωση της ορθότητας των πηγών και εν συνεχεία σε μια γόνιμη πρόσμιξή τους.

Ορισμοί

MONTMARTRE

Μποέμ (γαλλικά: Bohème)

«Να δέχεσαι τον κόσμο όπως τον βρίσκεις, με το κακό και το καλό, αξιοποιώντας την κάθε στιγμή στο έπακρο. Να γελάς με την τύχη είτε γενναιόδωρη είτε όχι και να ξοδεύεις ελεύθερα όταν έχεις χρήματα και να ελπίζεις με χαρά όταν δεν έχεις τίποτα. Να περνάς το χρόνο αμέριμνα ζώντας για την αγάπη και την τέχνη. Κάπως έτσι θα μπορούσε να περιγραφθεί η ιδιοσυγκρασία και το πνεύμα του σύγχρονου μποέμ. Είναι μια ανάλαφρη και χαριτωμένη φιλοσοφία και σε ορισμένες φάσεις φτάνει σε μια τολμηρή απλότητα και φυσικότητα. Σε μια μποέμ κοινότητα μπορεί κανείς να βρει σχεδόν κάθε αμαρτία εκτός από αυτή της υποκρισίας». (Burgess, 2015)

Τι είναι επομένως αυτό που κάνει μοναδική αυτή τη μυστικιστική έννοια του μποέμ; Γιατί ακόμη και σήμερα υπάρχει η νοσταλγία για μια μποέμικη ζωή και από πού απορρέει η γοητεία της;

Το μποέμ, όρος προέρχεται από το γαλλικό bohème και είναι ένα κοινωνικό και πολιτιστικό κίνημα που έχει ως βάση έναν τρόπο ζωής μακριά από τους συμβατικούς κανόνες και τις προσδοκίες της κοινωνίας. Χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μη παραδοσιακούς τρόπους ζωής στα μέσα του 19ου αιώνα, ειδικά καλλιτεχνών, συγγραφέων, δημοσιογράφων, μουσικών και ηθοποιών σε μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις (“Bohemianism,” 2024)

Εικόνα 1.1: Ρομά στην κατοικία τους, Iain McKell

Ο όρος μποέμ είχε χρησιμοποιηθεί προγενέστερα στην Ευρώπη ως συνώνυμο του «τσιγγάνου» (Εικόνα 1.1). Οι ευρωπαίοι, ανάμεσα τους και οι Γάλλοι, πίστευαν εσφαλμένως ότι οι «τσιγγάνοι» (ένας δημοφιλής όρος για τους Ρομά) (Moss et al., 2019)έφτασαν στη Γαλλία τον 15ο αιώνα μέσω της Βοημίας, που στις μέρες μας βρίσκεται στην δυτική Τσεχική Δημοκρατία. (“Bohemianism,” 2024) Ο όρος χρησιμοποιούνταν σε σχέση με οποιονδήποτε πληρούσε χαρακτηριστικά των

τσιγγάνων, όπως μια αλητήρια ζωή (Εικόνα 1.2), στην οποία προσπαθούσε κανείς να επιβιώσει κάνοντας εξωτικές, ανησυχητικές ή ανήθικες πράξεις. (Moss et al., 2019) Σε αυτό το σημείο πρέπει να ξεκαθαριστεί πως οι μποέμ, δε συνδέονται στο συγκεκριμένο πλαίσιο με τους γηγενείς κατοίκους της ιστορικής περιοχής της Βοημίας (τους Τσέχους). ("Bohemianism," 2024)

Εικόνα 1.2: Ρομά που ζουν ελεύθερα σε έναν συμβατικό κόσμο, Iain McKell

Πριν από την αστική κυριαρχία του 19ου αιώνα στο Παρίσι, οι Παριζιάνοι καλλιτέχνες ζούσαν και εργάζονταν κάτω από την φεουδαρχική αριστοκρατία. Η αστική τάξη φοβόταν ότι η ευρεία πολιτιστική ελευθερία θα οδηγούσε σε έκρηξη τεμπελιάς και ανηθικότητα και για αυτό προώθησε μια αυστηρά συντηρητική προσέγγιση της τέχνης και του πολιτισμού. Ήταν ιδιαίτερα επικριτική ως προς τον ρομαντισμό, ο οποίος γινόταν όλο και πιο δημοφιλής μεταξύ Παριζιάνων καλλιτεχνών και υποστήριξε καλλιτεχνικές προσπάθειες αφιερωμένες στο κλασικό. Υποστήριζε επίσης την ορθολογική λήψη αποφάσεων, τις αξίες της πειθαρχίας και της σεξουαλικής καταστολής. (Moss et al., 2019)

Η μποέμικη εξέγερση που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1830 στο Παρίσι ήταν μια από τις δύο μορφές εξέγερσης του 19ου αιώνα. Η άλλη μορφή ήταν ο σοσιαλιστικός αγώνας. Παριζιάνοι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1830 και του 1840 εξέφρασαν έντονα επαναστατικά σοσιαλιστικά αισθήματα, αλλά η επαναστατική τους αφοσίωση τίθεται υπό συζήτηση. Τα επαναστατικά τους αισθήματα σε γενικές γραμμές επισκιάστηκαν από την προσπάθειά τους για καλλιτεχνική και προσωπική ανέλιξη και ο ανταγωνισμός τους απέναντι στην μπουρζουαζία επικεντρώθηκε πολύ περισσότερο σε θέματα αισθητικής και πολιτισμού παρά σε θέματα πολιτικής οικονομίας. (Moss et al., 2019)

Το μποέμ έκανε το ντεμπούτο του ως ένας αναγνωρισμένος τρόπος ζωής στο Παρίσι περίπου την δεκαετία του 1830 και ήταν το αποτέλεσμα των εντάσεων μεταξύ των καλλιτεχνών της πόλης και της νεοανερχόμενης αστικής τάξης. (Moss et al., 2019) Θεωρήθηκε,

πως το μποέμ ως φαινόμενο συνέπεσε με την συγκρότηση της μεταπολιτευτικής αστικής κοινωνίας, που περιλάμβανε αντικρουόμενα συμφέροντα, όπως για παράδειγμα εκείνων που ήθελαν να διατηρήσουν το παλιό καθεστώς και εκείνων που επιθυμούσαν την πρόοδο. Η «σύγκρουση» αυτή εκδηλώθηκε μέσω της απόρριψης της επιβεβλημένης κοινωνικής ταυτότητας και με μια αμφιθυμική στάση απέναντι στους αστικούς κοινωνικούς κανόνες, τους οποίους ούτε απέρριπταν πλήρως, αλλά ούτε και τους αποδέχονταν. Ο Καρλ Μαρξ, έβλεπε τον μποέμ τρόπο ζωής ως μια αντίδραση, ενώ άλλοι σοσιαλιστές τον θεώρησαν έκφραση των αποτυχιών της αστικής κοινωνίας (Forkert, 2013)

Με τον όρο μποέμ νοείται και η «μετάβαση από την τέχνη στην ταυτότητα». (Forkert, 2013)Το μποέμ είναι μια ετικέτα που χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο από μη καλλιτέχνες, με σκοπό να ρομαντικοποιήσει τις καλλιτεχνικές κοινότητες. Η απόρριψη της μποέμ ετικέτας από όσους ενστερνίζονται έναν τέτοιο τρόπο ζωής δεν είναι κάτι πρωτοφανές. Εξάλλου, μια τέτοια απόρριψη είναι από μόνη της μέρος της μποέμ παράδοσης. (Moss et al., 2019)

Ο πρώτος που αναφέρθηκε στους καλλιτέχνες του Quartier Latin (γειτονιά στο Παρίσι) ως μποέμ, αν και υποτιμητικώς, προκειμένου να προσφέρει μια γραπτή περιγραφή της ζωής τους, φαίνεται ότι ήταν ο Felix Pyat (Γάλλος σοσιαλιστής δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας, πολιτικός και ηγετική φυσιογνωμία της Παρισινής Κομμούνας). Οι Παριζιάνοι καλλιτέχνες ανέπτυξαν ιδεολογίες, που έρχονταν κόντρα στην άκαμπτη, σφιχτή και βαρετή σε πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ζητήματα αστική τάξη. Επιπλέον, συμμετείχαν σε μια σειρά αντιαστικών πρακτικών, που περιλάμβαναν ιστορίες σχεδιασμένες να σοκάρουν, να κοροϊδεύουν και να κριτικάρουν το αστικό κατεστημένο, όπως πάρτι για να εξεγερθούν, δημόσιο γυμνό, ναρκωτικά ως απόδραση, εκκεντρικές ενδυμασίες, αντιαστικές συζητήσεις σε καφέ, σάτιρα και χρήση αντι-μπουρζουαστικών φράσεων, όπως «αστοί γουρούνια». Επίσης δημοσίευαν προκλητικά ποιήματα, ιστορίες, σειριακά μυθιστορήματα και δοκίμια σε νεοσύστατες εφημερίδες μαζικής κυκλοφορίας ή ανέβαζαν φανταχτερές παραστάσεις. Moss et al., 2019)

Οι μποέμ του 19ου της συνοικίας Quartier Latin θεωρούσαν τον μποέμ τρόπο ζωής ως έναν ιστορικό και λογοτεχνικό τόπο.

Πίστευαν ότι ο μποέμ πρέπει να φύγει από το συμβατικό χωρικό περιβάλλον και να επιδιώξει μια ζωή σε ένα πλαίσιο φτώχειας, πείνας, εκτίμησης της φιλίας, εξιδανίκευσης της τέχνης και περιφρόνησης του χρήματος. Moss et al., 2019), ("Bohemianism," 2024) Οι μποέμ συνδέονταν με ανορθόδοξες αντιαστικές ή κοινωνικά πιο απελευθερωμένες απόψεις που εκφράστηκαν μέσω της απρόσκοπτης αγάπης και της λιτότητας. Ένας πιο οικονομικά προνομιούχος μποέμικος κύκλος αναφέρεται μερικές φορές ως haute bohème («άνωτερο μποέμ») ("Bohemianism," 2024)

Μια μποέμ κοινότητα, δεν είναι απλώς συγκεντρωμένοι καλλιτέχνες, που μοιράζονται μια γειτονιά. Δεν συγκροτούνται ως επίσημες οργανώσεις, αλλά επιτρέπουν στα μέλη της κοινότητας να βρουν καταφύγιο και παρέχουν χώρο για διάλογο και ανταλλαγή απόψεων, που μπορεί να προωθήσει την οικοδόμηση κοινότητας, να διευκολύνει τα κοινωνικά δίκτυα και να δημιουργήσει ιδέες. (Moss et al., 2019)

Εικόνα 1.3: Η La bohème όπερα του Giacomo Puccini, αφίσα του Adolfo Hohenstein, 1896

Το 1845 ο Henri Murger, δημοσιεύει μια συλλογή διηγημάτων αποκαλούμενη Scènes de la vie de bohème (σκηνές της μποέμικης ζωής), η οποία γράφτηκε για να εξυμνήσει και να νομιμοποιήσει τον μποέμ τρόπο ζωής. (Kendall, 2024) Οι μποέμ που απεικονίζει ήταν πρόθυμοι να ζήσουν στα πρόθυρα της πείνας για να ασχοληθούν ελεύθερα με την καλλιτεχνική παραγωγή. Απέρριπταν την πουριτανική πειθαρχία και την άκαμπτη εργασιακή ηθική έναντι του παιχνιδιάρικου αυθορμητισμού και της απόλαυσης. Δεν ήταν ωστόσο πολιτικά προσανατολισμένοι και αποζητούσαν τις υλικές συνθέσεις της αστικής ζωής. Δεν διατηρούσαν μόνιμη

δέσμευση με την μποέμ ένδεια και η παραμονή τους στην μποέμ κοινότητα αποτέλεσε ενδιάμεση νεανική φάση. Οι αντιαστικές ιδεολογίες και πρακτικές πυροδότησαν έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής που έδωσε το ελεύθερο στους καλλιτέχνες να βρουν ένα καταφύγιο από την αστική κουλτούρα και να παράξουν τέχνη χωρίς να υποτιμούν το αστικό καλλιτεχνικό κατεστημένο. Αυτός ο τρόπος ζωής (la vie de bohème) εντοπιζόταν σε συνοικιακούς καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς θύλακες, συγκεκριμένα εντός του Quartier και αργότερα εντός της Μονμάρτης. (Moss et al., 2019) Η γραφή του Murger ήταν ο πρόδρομος άλλων πολύ γνωστών έργων για τον μποέμ τρόπο ζωής, συμπεριλαμβανομένης της όπερας La Bohème (1896) του Ιταλού συνθέτη Giacomo Puccini (Εικόνα 1.3). (Kendall, 2024)

Αν και η παριζιάνικη μποέμ ιδρύθηκε και επικεντρώθηκε στις δραστηριότητες των καλλιτεχνών, ταυτόχρονα προσέλκυσε και μη καλλιτεχνικούς επαναστάτες που ένιωθαν αποξενωμένοι από την αστική κοινωνία και επιθυμούσαν να συμμετάσχουν σε αντιαστικές πρακτικές, πνευματικές αλληλεπιδράσεις και κοινοτικές δραστηριότητες των καλλιτεχνών. (Moss et al., 2019) Σημαντική παρατήρηση είναι πως κατά βάση γίνεται λόγος για άντρες μποέμ, αν και ένας μεγάλος αριθμός από αυτούς που εμπλέκονταν ήταν γυναίκες, οι οποίες ήταν περισσότερο μούσες. (Leslie, 2002) Η πολιτιστική σκηνή της εποχής ήταν αρκετά μισογυνιστική και αναπαρήγαγε τις έμφυλες ιδεολογίες της αστικής κοινωνίας. Έχοντας να αντιμετωπίσουν αυτές τις δυσκολίες, οι πιο διάσημες μποέμ γυναίκες προέρχονταν από ανώτερες τάξεις, ήταν οικονομικά ευκατάστατες ή ανεξάρτητες οικονομικά. Για εκείνες η πτώση από την αξιοπρέπεια δεν σήμαινε εξαθλίωση. (Forkert, 2013)

Οι μποέμ καλλιτέχνες, συνδύαζαν την επιθυμία να έχουν ένα καταφύγιο και να εναντιωθούν στην αστική κοινωνία, που τώρα φαινόταν αναπόφευκτη. Σε γενικές γραμμές όπως προαναφέρθηκε είχαν εχθρικές διαθέσεις ως προς την αστική τάξη, αλλά ήλπιζαν να αποκτήσουν φήμη και πλούτο μέσα στην αστική κοινωνία χωρίς να διακυβεύεται η τέχνη τους ή η μποέμ ταυτότητά τους. Θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς πως ήθελαν την δόξα χωρίς να απορρίψουν τις αντι-μπουρζουαστικές τους ιδεολογίες, οι οποίες και αποτέλεσαν ιστορικό θεμέλιο της μποέμ τους ύπαρξης. Προκειμένου αυτό να καταστεί δυνατό, συχνά συμμετείχαν σε

καλλιτεχνικές συναντήσεις με κοινό από την μπουρζουαζία, το οποίο ήταν ανοιχτό σε μποέμ προσπάθειες που ήθελαν να σοκάρουν, να σατιρίσουν ή να επικρίνουν τις αστικές τους ευαισθησίες. Αυτές οι συναντήσεις πραγματοποιούνταν σε θέατρα, καμπαρέ ή και γκαλερί και αποτέλεσαν δημοφιλείς εκφάνσεις του μποέμ στοιχείου, αλλά και μέρος των ευρύτερων καλλιτεχνικών και πολιτιστικών κινημάτων avant-garde, που έχουν σχεδιαστεί για να επιτύχουν καλλιτεχνική και πολιτιστική πρόοδο. (Moss et al., 2019)

Μερικές από τις εξέχουσες προσωπικότητες που συνδέονταν με το παριζιάνικο μποέμ του 19ου αιώνα ήταν ο Charles Baudelaire, ο Gustave Flaubert και ο Stendhal. (Moss et al., 2019) Επίσης, καλλιτέχνες και ποιητές όπως Charles Baudelaire και ο Vincent van Gogh (Εικόνα 1.4) χαρακτήρισαν τα μποέμ ιδανικά. (Walker, 2011)

Εικόνα 1.4: Σκηνή από δρόμο στην Μονμάρτη, Vincent van Gogh 1887

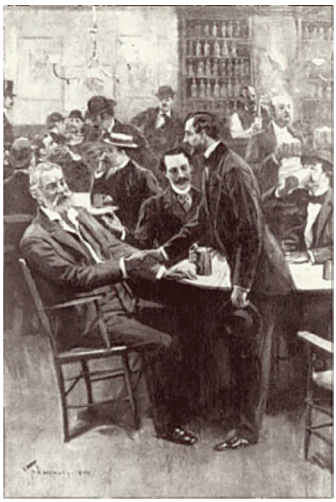
Οι μεταεπαναστατικές, δηλαδή οι μετά το 1848 γενιές Παριζιάνων μποέμ συνέχισαν να υποστηρίζουν τις αντιαστικές απόψεις, αλλά γενικώς χαρακτηρίστηκαν από αμφιθυμία και αμφισημία. Ενώ αγκάλιασαν τη μποέμικη φτώχεια, ταυτόχρονα επιζητούσαν να αποκτήσουν αστική φήμη και πλούτο. Ήλπιζαν, πως η παραμονή τους στην μποέμ κοινότητα θα τους επέτρεπε τελικά και χωρίς κάποιον καλλιτεχνικό συμβιβασμό, να γίνουν επιτυχημένοι και διάσημοι καλλιτέχνες στην αστική κοινωνία. (Moss et al., 2019)

Είναι λανθασμένο, να θεωρήσει κανείς πως οι πραγματικοί μποέμ ήταν εκείνοι πριν από το 1848, διότι η οιονεί πολιτική εξέγερση των καλλιτεχνών που σημειώθηκε πριν από το 1848 ήταν μέρος της προϊστορίας του μποέμ. Εξάλλου, η πλειονότητα των καλλιτεχνών που ήταν μέρος του αρχικού μποέμ, δεν αντιλαμβανόταν τους εαυτούς τους ως μποέμ μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1840. (Moss et al., 2019)

Την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα οι μποέμ ίδρυσαν καλλιτεχνικά καφέ, όπως το The Café de la Rive Gauche, αλλά και καμπαρέ, όπως το The Hydropaths και το Le Chat Noir, στα

οποία παρουσιάζονταν έργα ποιητών, τραγουδιστών, ηθοποιών, κωμικών, μουσικών και εικαστικών καλλιτεχνών. Σε αντίθεση με τα λογοτεχνικά αστικά σαλόνια, σε εκείνους τους χώρους οι καλλιτέχνες έπρεπε να κρίνονται αποκλειστικά από το κοινό. Οι καλλιτέχνες αυτοί χαρακτηρίστηκαν ως «ασυνάρτητοι» επειδή έδωσαν έμφαση στο πολιτιστικό πρόκληση και όχι στην συνοχή, καθώς απουσίαζε μια τυπική δομή. Η δουλειά των μποέμ τους αργότερα οδήγησε στις πρωτοπορίες των μέσων του 20ου, όπως της τζαζ, του σουρεαλισμού, του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. (Moss et al., 2019)

Σταδιακά ο μποέμ τρόπος ζωής άρχισε να διαδίδεται και εκτός Παρισιού. ("Bohemianism," 2024) Οι μποέμ θύλακες που εμφανίστηκαν στο Παρίσι του 19ου αιώνα λειτούργησαν ως κλασικό πρότυπο, που ενέπνευσε τις επόμενες γενιές μαχόμενων καλλιτεχνών να δημιουργήσουν νέες εκφάνσεις του μποέμ. (Moss et al., 2019) Το 1850, ο πολιτισμός του μποέμ άρχισε να καθιερώνεται στις Ηνωμένες Πολιτείες μέσω της μετανάστευσης ("Bohemianism," 2024) και των ταξιδιών Αμερικανών συγγραφέων μεταξύ των δύο πόλεων. (Kendall, 2024) Επτά χρόνια αργότερα, στην Νέα Υόρκη, μια ομάδα 15-20 νέων και καλλιεργημένων δημοσιογράφων άκμασε ως αυτοαποκαλούμενη μποέμ. Η ομάδα συγκεντρωνόταν σε ένα γερμανικό μπαρ στο Broadway, το Pfaff's beer cellar (Εικόνα 1.5). Τα μέλη περιλάμβαναν τον αρχηγό τους Henry Clapp Jr., Ada Clare, Walt Whitman, Fitz Hugh Ludlow και την ηθοποιό Adah Isaacs Menken. Οι συγκεντρώσεις διήρκησαν μέχρι το 1861, όπου και ήταν η έναρξη του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου. ("Bohemianism," 2024)



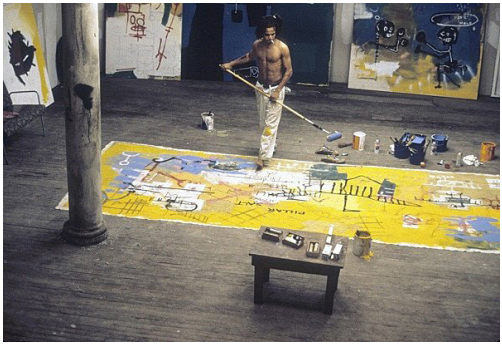
Εικόνα 1.5: Pfaff's beer cellar, 1857. Απεικονίζεται καθισμένος ο Walt Whitman

Επίσης, μικρής κλίμακας μποέμ κοινότητες εμφανίστηκαν έξω από αστικές περιοχές, όπως για παράδειγμα αγροτικά χωριά και παραλιακές πόλεις, για να φιλοξενήσουν τους μποέμ που αναζητούσαν μια πιο χαλαρή ατμόσφαιρα ή μεγαλύτερη εγγύτητα με τη φύση. Οι κοινότητες αυτές απαρτίζονταν από μετανάστες

μποέμ, που διέμεναν σε αστικές περιοχές. (Moss et al., 2019)

Το ότι το μποέμ δεν αποτελεί πλέον κανενός είδους απειλή για την καθιερωμένη αστική κοινωνία φαίνεται να αποδεικνύεται από την ταχύτητα με την οποία ο εξευγενισμός ξεπερνά τους μποέμικους θύλακες. (Leslie, 2002) Πολλοί μελετητές έχουν διακηρύξει ότι η αστική κοινωνία έχει εισέλθει σε μια νέα περίοδο. Έχουν αναφερθεί σε αυτήν την περίοδο, ως μεταβιομηχανική, μεταφορντική ή μεταμοντέρνα. Η νέα μεσαία τάξη παράγει καταναλωτές τέχνης που είναι όλο και περισσότερο δεκτικοί στο έργο της μποέμ πρωτοπορίας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι προσπάθειες των καλλιτεχνών να διατηρήσουν μια ταυτότητα ασπαζόμενοι έναν μποέμ τρόπο ζωής και επικρίνοντας την αστική κουλτούρα έγινε περισσότερο δύσκολο να διατηρηθεί. (Moss et al., 2019)

Σημαντικοί αγωγοί της διάδοσης του μποέμ είναι ο κινηματογράφος και η μουσική βιομηχανία, οι οποίοι μεταφέρουν την αίσθηση του μποέμ με μια υπερβολή, όπως για παράδειγμα συνέβη με τις ταινίες Slacker (1990), Sid and Nancy (1986) και Basquiat(1996) (Εικόνα 1.6) ή όπως γίνεται με την προβολή της ζωής διάσημων προσωπικοτήτων όπως του Kurt Cobain και της Patti Smith. Το αποτέλεσμα αυτής της έντονης προβολής είναι ότι σχεδόν ολόκληρη η μαζική κουλτούρα αποκαλείται μποέμ. Αυτή η εκλαΐκευση, έχει κάνει τον μποέμ τρόπο ζωής να είναι ιδιαίτερα προσοδοφόρος στο μάρκετινγκ, τη διαφήμιση και την ανάπτυξη ακινήτων. Συνθήκες που καταλήγουν στον εξευγενισμό. (Wilson, 1999)



Εικόνα 1.6: Στιγμιότυπο της ταινίας Basquiat(1996), όπου ο Basquiat δημιουργεί σε ένα Loft

Ο mainstream κόσμος της τέχνης έγινε πιο δεκτικός στην τέχνη των μποέμ και τα αστικά ιδρύματα πρόσφεραν μεγαλύτερη υποστήριξη. Ορισμένοι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι η ιστορική διάκριση μεταξύ μποέμ και αστού δεν είναι πλέον εφαρμόσιμη και ότι η σύγχρονη κοινωνία δεν δημιουργεί πλέον

καλλιτεχνικούς θύλακες που είναι αμιγώς μποέμ. (Moss et al., 2019)

Οι περισσότεροι καλλιτέχνες που ζούσαν στο Lower East Side το 1980 έμειναν έκπληκτοι όταν έμαθαν ότι η αντιπολιτισμική τους τέχνη και ο τρόπος ζωής τους είχε ενδιαφέρον για τον κυρίαρχο κόσμο της τέχνης. Για αυτόν τον λόγο οι επιχειρηματίες δημιούργησαν νέες εγκαταστάσεις, προκειμένου να δώσουν τη δυνατότητα στους yuppies επισκέπτες της γειτονιάς να ζήσουν μια νύχτα στην μποέμ κοινότητα. (Moss et al., 2019)

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990, η πολιτισμική διαμάχη μεταξύ των αστών και των μποέμ της αστικής ελίτ της αμερικανικής κοινωνίας είχαν τελειώσει. Οι φιλελεύθεροI αστοί των πόλεων και οι μποέμ, είχαν συγχωνευθεί και έγιναν «BoBos (Boheme Bourgeois), ένας υβριδικός κοινωνικός τύπος που προσπαθεί να ενσωματώσει την αστική επιδίωξη της οικονομικής επιτυχίας με τη μποέμικη επιδίωξη της προσωπικής και δημιουργικής ελευθερίας. (Brooks, 2001)

Το νέο μποέμ δημιουργεί μια μοντέρνα και έντονη ατμόσφαιρα. Επιπλέον, λειτουργεί για να προσελκύει τον εξευγενισμό από τους yuppies, μετατρέποντας σκληρά αστικά γκέτο σε λαμπερές και σαγηνευτικές τοποθεσίες της μποέμ κουλτούρας. Αυτό τελικά οδηγεί σε υψηλότερες τιμές ακινήτων και μεγαλύτερα κέρδη για τους προγραμματιστές, κάτι που σίγουρα δεν αποτελεί πρόθεση των μποέμ.Οι μποέμ καλλιτέχνες προσπάθησαν να αντιταχθούν στην επέλαση του εξευγενισμού από τους yuppies. Όμως, όπως και οι περισσότεροι από τους Παριζιάνους προκατόχους τους του 19ου αιώνα, διατήρησαν μια στάση απέναντι στην εμπορική επιτυχία, που χαρακτηρίστηκε από αμφιθυμία. Ήταν επικριτικοί με εκείνους που θεωρούσαν υπερβολικά εμπορικούς, αλλά παράλληλα οι ίδιοι ήλπιζαν να επιτύχουν εμπορική επιτυχία στον κόσμος της τέχνης, της βιομηχανίας της μουσικής και τον κινηματογράφο. (Moss et al., 2019)

Πίσω στους Παριζιάνους μποέμ του 19ου αιώνα, υπήρχε η έκφραση «L'art pour l'art (τέχνη για την τέχνη)», που αποτέλεσε ίσως το πιο βασικό συστατικό του μποέμ τρόπου ζωής. Η φράση χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια για να μεταφέρει τη γενικότερη ιδέα ότι ο πρωταρχικός ή μοναδικός στόχος ενός έργου τέχνης είναι η αυτοέκφραση του καλλιτέχνη που το δημιουργεί. Πιο συγκεκριμένα, η καλλιτεχνική διαδικασία δεν πρέπει να κατευθύνεται

από την επιθυμία για εμπορική επιτυχία, αλλά από τις αισθητικές ορμές και κλίσεις των καλλιτεχνών. Μπορεί οι καλλιτέχνες να έχουν βλέψεις να πουλήσουν τα έργα τους σε γκαλερί, αλλά η βλέψη αυτή δεν πρέπει να αποτελεί κίνητρο. (Moss et al., 2019) Στο σήμερα, οι καλλιτέχνες και οι κοινότητές τους δεν είναι απαραίτητα αφιερωμένοι σε αυτήν την μποέμ κατεύθυνση του l'art pour l'art. Συχνά διχάζονται μεταξύ της τέχνης για χάρη της τέχνης και της τέχνης για την επιτυχία. (Eikhof & Haunschild, 2007)

Το DIY (Do-It-Yourself) αποτελεί και αυτό σημαντικό συστατικό της μποέμ παράδοσης. Οι μποέμ με χαμηλό εισόδημα, που ζουν σε ερειπωμένες αστικές γειτονιές, έχουν χρησιμοποιήσει πολλές φορές τις καλλιτεχνικές τους δεξιότητες και γνώσεις για την μετατροπή των χώρων σε μέρη εργασίας, κατοικίας, στέκια γειτονιάς, αστικούς δρόμους και χώρους παραστάσεων. (Moss et al., 2019)

Έχει υποστηριχθεί πως οι σύγχρονες μποέμ κοινότητες, παρά τις επαναστατικές φιλοδοξίες τους, έχουν γίνει μπανάλ. Υπάρχουν δύο περιπτώσεις που απαντάνε στο γιατί έχουν γίνει μπανάλ. Στην πρώτη, οι κοινότητες που αποτελούνται από μποέμ καλλιτέχνες είναι παρωχημένες επειδή οι μη μποέμ πληθυσμοί έχουν γίνει ένα με την μποέμ κουλτούρα και συνεπώς έχουν γίνει όμοιοι με τους μποέμ καλλιτέχνες. Αυτό σημαίνει πως οι μποέμ καλλιτέχνες έχουν χάσει τη ιδιαιτερότητά τους και έχουν γίνει συνηθισμένοι. Στην δεύτερη, οι μποέμ καλλιτέχνες δημιουργούν καλλιτεχνικές κοινότητες, των οποίων η επιτυχία ξεχωρίζει και όπου προσπαθούν να επαναστατήσουν ενάντια σε έναν σχετικά αστικό mainstream. Η προσπάθειά τους όμως για διάκριση και πραγματική εξέγερση γίνεται μπανάλ, διότι οικειοποιείται γρήγορα από τους αστούς. Άλλο ένα σημαντικό πρόβλημα του μποέμ της, σύγχρονης εποχής είναι η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και η πρόσφυση της στην καθημερινότητα όλο και πιο έντονα. Σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες του κλασικού παριζιάνικου μποέμ, οι νέοι καλλιτέχνες δεν μπορούν με την ίδια ευκολία να κοινωνικοποιηθούν και να συμμετάσχουν σε συζητήσεις για την τέχνη σε κάποιο κέντρο της κοινότητας. (Moss et al., 2019)

Θεωρείται ότι το μποέμ αποτέλεσε την αρχή για να δημιουργηθούν μεταγενέστερα κινήματα αντικουλτούρας. Το 1950 εμφανίστηκε η γενιά των Beat (Εικόνα 1.7), οι οποίοι αμφισβήτησαν τον συντηρητισμό και τον καταναλωτισμό της μεταπολεμικής Αμερικής

Εικόνα 1.7: Ο Peter Golding (φυσαρμόνικα), ο Robin Page (κιθάρα), Madame Rachou (πίσω από τον πάγκο) στο Beat Hotel, 1960

με ριζοσπαστική ποίηση ελεύθερου στίχου που αντικατόπτριζε τον αντισυμβατικό τρόπο ζωής τους. Ο πιο διάσημος εμπλεκόμενος ήταν ο ποιητής Allen Ginsberg. Μια δεκαετία αργότερα εμφανίζονται οι χίπις, που θεωρείται ότι έχουν εξελιχθεί από το κίνημα των beat. Οι hippies ενστερνίζονται τις μποέμικες αξίες, διότι πίστευαν σε έναν φιλειρηνικό τρόπο ζωής και ζούσαν έξω από τις κοινωνικές και πολιτιστικές προσδοκίες της κοινωνίας και όπως οι μποέμ, προέρχονταν συχνά από οικογένειες της μεσαίας τάξης. Όσο και αν οι μποέμ και οι hippies αργότερα ήταν βαθιά αντικαπιταλιστές, πάνω στον τρόπο ζωής τους βασίστηκε και αναπτύχθηκε μια αγορά γύρω από την ενδυμασία, την διακόσμηση κ.λ.π. Η μόδα του κινήματος των hippies είναι η πιο προφανής έμπνευση για το σύγχρονο μποέμ στυλ. (Kendall, 2024)

Κατάληψη

SQUAT
THE PLANET
SQUATTING IS ART
WHATEVER THEY SAY SQUATTING WILL STAY

Κατάληψη (αγγλικά: squat)

καταλαμβάνω: εγκαθίσταμαι σε ένα χώρο αυθαίρετα ή με δυναμικά μέσα και αρνούμαι να απομακρυνθώ από αυτόν (Dictionary of Standard Modern Greek, n.d.)

Τι είναι τελικά οι καταλήψεις και γιατί να θέλει κανείς να τις διώξει; Έχουν δίκιο οι αρχές, οι ιδιώτες ιδιοκτήτες και οι κατασκευαστές ακινήτων που στοχεύουν στην εξάλειψη των καταλήψεων;

Εικόνα 1.8: Το σύμβολο των καταλήψεων

Η κατάληψη άδειων κτηρίων (Εικόνα 1.8)και λοιπών κτηριακών αποθεμάτων, με απώτερο σκοπό την κάλυψη στεγαστικών αναγκών ή την ανάπτυξη κοινωνικών δραστηριοτήτων, είναι μια ευρέως διαδεδομένη πρακτική σε όλη την Ευρώπη από τη δεκαετία του 1970, αν και συνέβαινε περιστασιακά και στο παρελθόν. Ως αστικό κίνημα, οι καταλήψεις άρχισαν να αναπτύσσονται σε ευρωπαϊκές χώρες όπως η Ολλανδία, η Γερμανία, το Ηνωμένο Βασίλειο, η Γαλλία, η Ελβετία και η Ιταλία από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές της δεκαετίας του 1970 και έπειτα. Παρά τους ιδιαίτερους κύκλους εξέλιξης σε διάφορες πόλεις, το κύμα των καταλήψεων μεταδόθηκε και σε άλλες χώρες τις επόμενες δεκαετίες, όπως η Δανία, η Ισπανία, η Ελλάδα και η Πολωνία. Εικάζεται πως αυτή η διάδοση οφειλόταν σε διακρατική μίμηση και σε προσωπικές διασυνδέσεις, οι οποίες διαμόρφωναν διάχυτα κοινωνικά και πολιτικά δίκτυα. (López, 2013)

Η εξάπλωση των καταλήψεων σε όλη την Ευρώπη προκλήθηκε από την φυσική μετακίνηση των καταληψιών, κάτι που είναι λογικό διότι, η κίνηση παρέχει μια διαφυγή, μερικές φορές μια ανταλλαγή, και συχνά και τα δύο. Οι καταλήψεις του Άμστερνταμ πήγαν στο Βερολίνο. Οι καταληψίες του Βερολίνου πήγαν στο Λονδίνο. Λονδρέζοι καταληψίες μετακινήθηκαν στη Βαρκελώνη. Οι καταληψίες της Βαρκελώνης πήγαν στο Άμστερνταμ. (Squatting Europe Kollective, 2013)

Στον συγκεκριμένο ορισμό θα γίνει λόγος για τις καταλήψεις που αφορούν μόνο κενά κτήρια ή διαμερίσματα χωρίς την άδεια του ιδιοκτήτη. Για παράδειγμα, είναι λάθος να θεωρείται κατάληψη η διάρρηξη μιας κατοικίας ή ενός διαμερίσματος, όταν οι ιδιοκτήτες ή οι ενοικιαστές της πηγαίνουν διακοπές, πράξη που αποτελεί σοβαρή παράβαση. (Martínez, 2014) Συνοπτικά, οι καταλήψεις αφορούν την παράνομη κατάληψη περιουσίας, που χρησιμοποιείται χωρίς την προηγούμενη συγκατάθεση του ιδιοκτήτη της, που θα μπορούσε να είναι δημόσιο ίδρυμα, συγκεκριμένο κτήριο, ιδιωτική εταιρεία ή οποιουδήποτε είδους οργανισμός. (Kollective, 2014)

Οι καταλήψεις (Εικόνα 1.9) θεωρούνται κοινωνιολογικά ως μια ειδική υποκατηγορία της κατοικίας, η οποία ανήκει με τη σειρά της σε ένα ευρύτερο σύνολο που απαρτίζεται από «άτυπες στρατηγικές επιβίωσης» στην αγορά. (Martínez, 2020) Η κατάληψη ως τακτική, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να βελτιώσει τη στεγαστική κατάσταση ατόμων, ανεξαρτήτως κοινωνικού κινήματος. Μπορεί επίσης, να χρησιμοποιείται, ως τεχνική από διαφορετικά κοινωνικά κινήματα (συμπεριλαμβανομένων των δεξιών κινημάτων). (Squatting Europe Kollective, 2013) Επιπλέον, κάποιες καταλήψεις εξυπηρετούν την εκτέλεση ενός ευρέος φάσματος πολιτιστικών, οικονομικών και πολιτικών δραστηριοτήτων. Σε γενικές γραμμές, όταν οι καταλήψεις ριζώνουν σε μια αστική περιοχή, είναι πιθανό να γεννήσουν ένα ευρύτερο κίνημα με πολλαπλές εκφράσεις συλλογικής ταυτότητας. (Martínez, 2014)

Εικόνα 1.9: Η είσοδος της κατάληψης Tuntenhaus, Βερολίνο 2023

Σαν κίνημα, οι καταλήψεις είναι πρωτίστως μια άμεση δράση που αποβλέπει στην ικανοποίηση μιας συλλογικής ανάγκης μέσω της κοινωνικής ανυπακοής ενάντια στην άδικη διανομή αστικών αγαθών. Εξυπακούεται πως εκμεταλλεύονται την εμπειρία προηγούμενων κοινωνικών κινημάτων όπως οι hip-pies, οι αναρχικοί, οι punk, οι περιβαλλοντολόγοι. Επίσης,

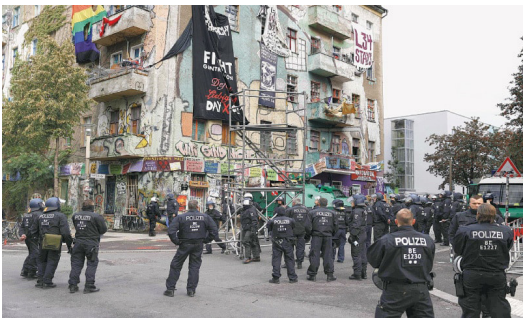
πολλές καταλήψεις είναι ενταγμένες σε διαφορετικά ρεύματα και κοινωνικά κινήματα (Εικόνα 1.10) όπως αυτά που αφορούν τα δικαιώματα των ζώων, την αλληλεγγύη για τους μετανάστες και τις εργασιακά επισφαλείς ομάδες ανθρώπων, τα queer και τα trans άτομα, τον φεμινισμό, την ποδηλασία, τον αντι-φασισμό, την αστική οικολογία και διάφορα άλλα. Αυτό συμβαίνει πιο συχνά στα κατειλημμένα κοινωνικά κέντρα, αλλά οι ακτιβιστές στέγασης συχνά εμπλέκονται και σε αυτά τα πολιτικά δίκτυα. (López, 2013)

Εικόνα 1.10: Η είσοδος της κατάληψης-στεγαστικού πρότζεκτ Tuntenhaus για ομοφυλόφιλους, Βερολίνο 2023

Πώς ξεχωρίζει όμως μια κατάληψη σε σχέση με άλλα μη κατηλειμένα κτήρια; Προφανώς, αφού γίνεται λόγος για μια συγκεκριμένη έννοια, υπάρχουν και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που την καθορίζουν. Αρχικά, οι καταλήψεις κενών κτηρίων περιλαμβάνουν κρυφές και μη ενέργειες στους γείτονές τους, στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και στις αρχές. Οι μη κρυφές ενέργειες προκύπτουν, όταν ένα σύνολο οργανωμένων ομάδων προβάλλει δημόσιες διεκδικήσεις για τη νομιμότητα των καταλήψεων, με μεθόδους όπως πανό και σημαίες στο κτήριο ή φυλλάδια που διανέμονται. (López, 2013)

Τα ακίνητα που έχουν ελάχιστες φθορές και που συνεπώς δεν χρειάζονται σοβαρές επισκευές, είναι πιθανό όταν καταλειφθούν να διαρκέσουν περισσότερο. Αντίθετα, εάν τα εγκαταλελειμμένα κτήρια βρίσκονται σε επικίνδυνες και ερειπωμένες συνθήκες, όπως συμβαίνει συχνά σε παλιές μεταβιομηχανικές ή εργατικές συνοικίες της πόλης, οι αρχές ενδέχεται να επιταχύνουν τις διαδικασίες έξωσης. Δεν είναι τυχαίο άρα ότι, ορισμένοι ιδιοκτήτες τέτοιων κτηρίων προτιμούν να τα κατεδαφίσουν όσο είναι ακόμα σε καλή κατάσταση φοβούμενοι ότι οι καταληψίες μπορεί να τα καταλάβουν, να τα φτιάξουν και να

επιδιώξουν να εγκατασταθούν. (Martínez, 2020) Γενικά, τα κτήρια που προτιμώνται από τους καταληψίες είναι είτε κενά ακίνητα που υπόκεινται σε αποκατάσταση, πώληση, ενοικίαση, αλλαγή χρήσης, άδεια ακίνητα που είναι εντελώς εγκαταλελειμμένα, κλειστά και παραμένουν εκτός αγοράς και κτήρια που δεν έχουν αξιοποιηθεί (είτε να πωληθούν, είτε να γίνουν κύρια κατοικία), διότι ακόμη δεν έχει προκύψει η ανάγκη αυτή στον ιδιοκτήτη τους. (Kollective, 2014)



Εικόνα 1.11: Αστυνομικές δυνάμεις σην κατάληψη Liebig 34 στο Βερολίνο κατά τη διάρκεια της έξωσης, 2020

Το προκλητικό σύνθημα «Δεν θα φύγουμε!» αποτελεί την τυπική απάντηση από καταληψίες που απειλούνται με έξωση. Το να εκδιωχτούν ισοδυναμεί με ήττα, αφού χάνουν το σπίτι τους ή το κοινωνικό κέντρο μιας κοινότητας, χάνουν την αυτονομία τους και την ταυτότητά τους. Εύλογα, καταλαβαίνει κανείς πως όταν πλησιάζει η στιγμή της έξωσης (Εικόνα 1.11) οι καταληψίες θα κάνουν σχεδόν τα πάντα για να κρατήσουν το κτήριο, είτε αυτό περιλαμβάνει τη διεξαγωγή εκστρατείας δημοσίων σχέσεων για να μετατρέψουν το τοπικό αίσθημα υπέρ τους, είτε σαν ύστατη λύση θα εφαρμόσουν πιο μαχητικές τακτικές, όπως το φράγμα του χώρου και την υπεράσπιση του από την αστυνομία. Με το σκεπτικό των πιθανών εξώσεων, οι καταληψίες πρέπει πάντα να παρακολουθούν την επόμενη τοποθεσία τους. (Squatting Europe Kollective, 2013)

Ο Prujit, ταξινόμησε τις καταλήψεις σε 5 κατηγορίες. Επιπλέον, επισημαίνει πως η βασική αιτία της διαφορετικότητας στις καταλήψεις είναι ότι, εκείνοι που ξεκινούν έργα καταλήψεων έχουν διαφορετικούς στόχους. Δεν υπάρχει κανένας τύπος κατάληψης που έχει ως στόχο την αντιπολιτισμική έκφραση. Αυτό έγκειται στην ανάγκη για χώρο για όλους τους καταληψίες, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που ασχολούνται με αντιπολιτισμικά θέματα. Επομένως, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, ούτε η υποκουλτούρα, αλλά ούτε και η ιδεολογία είναι οι μοναδικοί παράγοντες για να κατανοήσει κανείς τις καταλήψεις. (Pruijt, 2013)

1| Καταλήψεις με βάση τη στέρηση

Είναι η παλαιότερη μορφή κατάληψης, στην οποία περιλαμβάνονται οι οικονομικά αδύναμες ομάδες και άνθρωποι της εργατικής τάξης που ταλαιπωρούνται να βρουν κατοικία. Η στέρηση στέγασης είναι ακόμη πιο σοβαρή από την ανάγκη για στέγαση, διότι υπονοεί ότι οι πάσχοντες δεν έχουν ουσιαστικά άλλες επιλογές από το να ζουν σε καταφύγια αστέγων. (Squatting Europe Kollective, 2013)

Οι καταλήψεις με βάση τη στέρηση δεν προβαίνουν σε διαρθρωτικές αλλαγές, αλλά εστιάζουν στο να βοηθήσουν τους καταληψίες να αποκτήσουν (προσωρινές) μισθώσεις ή εναλλακτικά καταλύματα. Η κατηγορία αυτή, μπορεί να ενσωματωθεί ποικιλοτρόπως στα σοσιαλιστικά, ανθρωπιστικά κινήματα ή και στον θρησκευτικό ακτιβισμό, αφού μπορεί να πει κανείς ότι αποτελεί διαμαρτυρία ενάντια στην αναποτελεσματικότητα και την αναισθησία της κυβέρνησης. (Pruijt, 2013)

2| Καταλήψεις ως εναλλακτική στρατηγική στέγασης

Συγκριτικά με την κατάληψη με βάση την στέρηση είναι λιγότερο περιοριστική, διότι ανοίγει τις καταλήψεις για τα άτομα της μεσαίας τάξης, όπως είναι οι μαθητές ή άτομα που έχουν επιλέξει να αφιερωθούν σε δραστηριότητες που αποφέρουν περιορισμένες οικονομικές απολαβές, όπως οι εικαστικοί καλλιτέχνες και οι μουσικοί. (Pruijt, 2013) Η κατηγορία αυτή είναι ευρέως ανοιχτή και σε άτομα που αναζητούν κατοικία όχι μόνο επειδή έχουν επιτακτική ανάγκη στέγης. Είναι ανοιχτή και σε καταληψίες που δεν ήταν προηγουμένως άστεγοι, αλλά ζούσαν σε ενοικιαζόμενο δωμάτιο ή σε φοιτητική εστία, και θέλουν να μετακομίσουν. Η κατάληψη ως εναλλακτική στρατηγική στέγασης μπορεί να είναι ελκυστική για άτομα που επιθυμούν να ζήσουν σε μια ομάδα και δεν μπορούν να βρουν νόμιμη στέγαση ή για τους ριζοσπαστικούς λάτρεις του DIY (do it yourself-κάνε το μόνος σου) (Squatting Europe Kollective, 2013)

3| Επιχειρηματικές καταλήψεις

Η κατάληψη προσφέρει ευκαιρίες για τη δημιουργία σχεδόν παντός είδους εγκαταστάσεων, χωρίς την ανάγκη ύπαρξης πόρων, αλλά ούτε και τον κίνδυνο της γραφειοκρατίας. Παραδείγματα από τέτοια έργα αποτελούν τα κέντρα γειτονιάς, όπου οι καταληψίες παρέχουν υποδομές για καταλήψεις ως εναλλακτική στρατηγική στέγασης και συγκέντρωσης χρημάτων για δράσεις και φιλανθρωπικά έργα, χώρους εργασίας καλλιτεχνών, εγκαταστάσεις πρακτικής για συγκροτήματα, στέγαση για θηλυκότητες, χώρους εστίασης, τυπογραφεία, θέατρα και κινηματογράφους, εναλλακτικά σχολεία-παιδικούς σταθμούς, χώρους πάρτι, γκαλερί τέχνης, βιβλιοπωλεία, πνευματικά κέντρα, καταστήματα δώρων (καταστήματα στα οποία τα πάντα είναι δωρεάν), καταστήματα τροφίμων, εργαστήρια, π.χ. για επισκευή ποδηλάτων, περιβαλλοντικά έργα ή έργα προσανατολισμένα στον τρίτο κόσμο ή κοινωνικά έργα όπως καταφύγια για άτομα που βρίσκονται σε κίνδυνο ή υπηρεσίες με γλωσσική εκπαίδευση για μετανάστες. (Pruijt, 2013)

4| Συντηρητικές καταλήψεις

Η συντηρητική κατάληψη έχει την έννοια της κατάληψης ως τακτική που χρησιμοποιείται για την διατήρηση ενός αστικού τοπίου. Ο στόχος τους είναι να αποτρέψουν έναν μετασχηματισμό, συνηθέστερα έναν προγραμματισμένο μετασχηματισμό και να προωθήσουν την ανάπτυξη προς μια διαφορετική κατεύθυνση. (Squatting Europe Kollective, 2013) Οι καταλήψεις είναι ικανές να αυξήσουν την αντίσταση στην αλλαγή των χρήσεων γης. Οι παρεμβάσεις γίνονται για ιστορικά κτήρια εν αναμονή κατεδάφισης, ολόκληρες γειτονιές προγραμματισμένες να εκκαθαριστούν μερικώς ή ολικώς. Είναι επίσης εφικτό, να αναπτυχθεί αντίσταση από την κατάληψη ως εναλλακτική στρατηγική στέγασης, όταν το κατειλημμένο κτήριο απειλείται να κατεδαφιστεί. (Pruijt, 2013)

Οι παράγοντες των συντηρητικών καταλήψεων τείνουν να ανήκουν στην μεσαία τάξη και να τους απασχολούν τα ζητήματα της στέγασης, όπως φοιτητές ή επαγγελματίες που μετακινούνται στην περιοχή. (Pruijt, 2013)

5| Πολιτικές καταλήψεις

Η ταμπέλα «πολιτικές καταλήψεις» δεν σημαίνει ότι οι άλλες μορφές καταλήψεων είναι απολιτικές, διότι σε γενικές γραμμές οι καταλήψεις είναι όλες πολιτικές, απλά η συγκεκριμένη κατηγορία καθοδηγείται από ένα απώτερο αντισυστημικό πολιτικό κίνητρο. Ο λόγος για τον οποίο θεωρούνται οι πολιτικές καταλήψεις ως ξεχωριστή διαμόρφωση είναι ότι έχουν τη δική τους λογική, η οποία αποκλίνει απότομα από τη λογική των άλλων διαμορφώσεων. (Squatting Europe Kollective, 2013)

Σε αυτήν την κατηγορία, οι καταλήψεις μπορούν να αποτελέσουν ένα πολλά υποσχόμενο πεδίο δράσης για όσους ασχολούνται με την αντισυστημική πολιτική και που ταυτίζονται με επαναστατικές ή αυτονομιστικές ιδέες, αφού για εκείνους η εξουσία σε αυτήν την διαμόρφωση είναι η αντί-εξουσία ενάντια στο κράτος και το σύστημα. Η κατάληψη δεν είναι στόχος από μόνη της, αλλά είναι ελκυστική λόγω της δυνατότητας των αντιπαραθέσεων με το κράτος. (Pruijt, 2013)

Σημαντική διευκρίνηση είναι ότι το κείμενο δεν αναφέρεται σε ακροδεξιές καταληψίες, οι οποίες, αντιτίθενται βίαια στους μετανάστες, στις εθνικές μειονότητες, στην LBGTQA+ κοινότητα. (Kollective, 2014)

Ορισμένες από τις καταλήψεις που πραγματοποιήθηκαν και διαμόρφωσαν την εξέλιξη της ιστορίας στο SoHo και στο Užupis ανήκουν τόσο στην 1, την 2, αλλά και την 3 κατηγορία.

Καλλιτεχνικές Καταλήψεις Και Αντικουλτούρα

Οι καλλιτέχνες ασχολούνται με καταλήψεις και κατειλημμένα κοινωνικά κέντρα. Το πώς και το γιατί και τα αποτελέσματα της διαρκούς ενασχόλησής τους δεν είναι τόσο ξεκάθαρα, διότι το ζήτημα δεν έχει μελετηθεί συστηματικά. (Moore, 2022) Με έναν οιονεί πολιτικό ρόλο, οι καλλιτέχνες και οι επιμελητές θέτουν ερωτήσεις για λογαριασμό της κοινωνίας. Οι χώροι τέχνης (Εικόνα 1.12) καταπιέζουν τα πολιτικά και θεσμικά συστήματα που μπορεί να λειτουργούν παρωχημένα στις νέες κοινωνικές ανάγκες. Στην εποχή της κρίσης του 21ου αιώνα, όπου οι κυβερνήσεις αποδεικνύονται

ολοένα και πιο αναποτελεσματικές και διεφθαρμένες, οι καταλήψεις, οι μαζικές διαδηλώσεις και οι επαναστάσεις εμφανίζονται συχνότερα σε όλη την υφήλιο. Τα πολιτικά ζητήματα πλέον έχουν γίνει κύριο μέλημα των απανταχού καλλιτεχνών. (Moore, 2022)

Εικόνα 1.12: Η κατάληψη Kunsthaus Tacheles στο Βερολίνο, που λειτουργούσε ως καλλιτεχνικό κέντρο

Ποια είναι όμως η σχέση του πολιτισμού και των καταλήψεων; Σε αυτήν την ερώτηση η απάντηση μπορεί να δοθεί μέσα από το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο της αντικουλτούρας. Η έννοια της αντικουλτούρας αποτελείται από «ορισμούς» που πρωτοεμφανίστηκαν για να εξηγήσουν πτυχές της νεανικής κουλτούρας που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1960. Με αυτήν την πληροφορία, ο πολιτισμός και ιδιαιτέρως ο πολιτισμός των καταπιεσμένων μειονοτήτων, ισοδυναμεί με επανάσταση. Αυτή είναι μια πραγματικά κινητήρια και ρομαντική ιδέα, που όμως αγνοεί τεράστια τμήματα της κοινωνικής πραγματικότητας. Η αντικουλτούρα είναι πιο χρήσιμο να οριστεί ως ένα ευρύ κοινωνικό πεδίο που έχει σχεδιαστεί και λειτουργεί ενάντια σε ένα κυρίαρχο ρεύμα, είτε είναι καπιταλιστικό είτε κρατικό σοσιαλιστικό. (Moore, 2022)

Ο λόγος για την αντικουλτούρα που προέρχεται από τις παλαιότερες καταλήψεις και κομμούνες τείνει να είναι άκρως ουτοπικός με τακτική προσφυγή στη μεταφυσική ή την ποίηση. Τις εποχές των beatniks και των hippies, που δημιούργησαν τον λόγο της αντικουλτούρας διαδέχθηκε η εποχή του punk. Αυτό είδε τη θεωρητική διατύπωση της υποκουλτούρας, η οποία ήταν θεμελιώδης για τις πολιτισμικές μελέτες και την κοινωνιολογία του πολιτισμού. Η αντικουλτούρα, όπως υποστήριξαν οι καταστασιακοί, είναι ανακτήσιμη, δηλαδή σχετικά μετατρέψιμη στον λόγο των εμπορευμάτων. Οι υποκουλτούρες επιμένουν, μεταλλάσσονται και αναμειγνύονται. Οι καταλήψεις είναι μια επίμονη και μεταλλασσόμενη υποκουλτούρα, η οποία είναι σε μεγάλο βαθμό μη αναστρέψιμη. (Moore, 2022)

Είναι αυτονόητο ότι ο πολιτισμός είναι ενσωματωμένος στην πολιτική. Πέρα από την πολιτική σκέψη, η ζωή ως καλλιτέχνης και ως καταληψίας σημαίνει ότι τις περισσότερες φορές ζει κανείς ενάντια στην πλειοψηφία των κοινωνικών και πολιτικών αντιλήψεων σχετικά με το τι πρέπει και τι όχι. (Moore, 2022)

Γιατί όμως οι καλλιτέχνες νιώθουν την ανάγκη να εμπλακούν σε καταλήψεις; Ένας λόγος μπορεί να είναι ο πολιτικός. Η πλειονότητα των καλλιτεχνών είναι συνήθως αντίθετη ως προς το καπιταλιστικό σύστημα και αυτό εξηγείται, διότι οι περισσότεροι τρόποι σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής απαιτούν υλικά, πόρους, χώρους και χρόνο, που ξεπερνούν κατά πολύ τις χρηματικές απολαβές τους από την πώληση των έργων τους. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες, που δεν είναι «καλλιτέχνες της αγοράς», δηλαδή καλλιτέχνες των οποίων το έργο δεν μπαίνει τακτικά στη σφαίρα του κερδοσκοπικού εμπορευματικού κεφαλαίου, δεν μπορούν να ζήσουν εύκολα μέσα στις καπιταλιστικές οικονομίες. (Moore, 2022)

Σε αυτή την περίπλοκη οικονομική κατάσταση που αντιμετωπίζουν οι περισσότεροι σύγχρονοι καλλιτέχνες, πρέπει να προστεθεί η εξαφάνιση των παραδοσιακών τους σπιτιών στην πόλη. Στα τέλη του 20ου αιώνα, οι συνοικίες της εργατικής τάξης αρχικά εκκαθαρίστηκαν και στη συνέχεια εξευγενίστηκαν για να ανοίξει ο δρόμος για τις νέες οικονομικά εύρωστες κοινωνικές ομάδες. Σε αυτήν τη αέναη διαδικασία εξευγενισμού, το μποέμ καταφύγιο των καλλιτεχνών και των δημιουργικών ανθρώπων, που εδράζονταν σε εργατικές συνοικίες με φθηνά ενοίκια χάθηκε. (Moore, 2022)

Εκτός από τους κοινωνικούς και οικονομικούς λόγους που μπορεί να οδηγήσουν τους καλλιτέχνες σε καταλήψεις, υπάρχει και ο παράγοντας της αισθητικής. Γενικότερα, η τέχνη στις καταλήψεις είναι πολιτιστική δράση που πραγματοποιείται μέσα σε ένα παραβατικό πλαίσιο. Η υποκουλτούρα έχει αναμειχθεί με τις παραδοσιακές θέσεις των avant gardes, ως κουλτούρα ενάντια στο κλασικό, ενάντια σε παγιωμένες και παρωχημένες θέσεις. (Moore, 2022)

Σε μια κατάληψη, εκτός του ελεύθερου χώρου για εργασία και την πρόσβαση σε υλικά που διατίθενται, υπάρχει άλλη μια ελκυστική συνθήκη και αυτή είναι η κοινωνική. Σε ένα

στρώμα καλλιτεχνών παρέχεται χώρος και κοινωνικές συνθήκες που ευνοούν τη δημιουργική εργασία. (Moore, 2022)

Νομιμοποίηση Καταλήψεων

Πώς καταφέρνουν ορισμένες καταλήψεις και κοινωνικά κέντρα να παρατείνουν τη θητεία τους με τη συναίνεση των κυβερνητικών δυνάμεων; Πώς μερικά από αυτά γίνονται σημαντικά πολιτιστικά κέντρα και πώς διαφέρουν από τα πολιτιστικά κέντρα που δημιουργήθηκαν από την κυβέρνηση ή τον ιδιωτικό τομέα; (Moore, 2022)

Τόσο στην ιστορία του SoHo, όσο και στου Užupis, θα γίνει λόγος για την νομιμοποίηση των καταλήψεων. Είναι ένα ζήτημα, που θα αποτελέσει σημείο καμπής στην πορεία και των δύο περιοχών και επομένως χρήζει ανάλυσης και επεξήγησης.

Παρά την αστική και μητροπολιτική κλίμακα όπου εκτυλίσσονται οι καταλήψεις, οι τοπικές αρχές δεν έχουν πολλές νομοθετικές εξουσίες που θα μπορούσαν να αποποινικοποιήσουν τις καταλήψεις. Την δύναμη για κάτι τέτοιο την έχουν οι κρατικές αρχές, συμπεριλαμβανομένων των κοινοβουλίων και των κεντρικών κυβερνήσεων. Αυτές οι θεσμικές αντιφάσεις αποτελούν πηγή ευκαιριών τόσο για τους καταληψίες που θέλουν να επιτύχουν νομιμοποίηση των καταλήψεών τους, όσο και για τους υπεύθυνους χάραξης πολιτικής με ευνοϊκή στάση απέναντι στη νομιμοποίηση των καταλήψεων ως μέσο για την εξομάλυνση των συγκρούσεων. (Martínez, 2020)

Ορισμένα κοινωνικά κινήματα εμπλέκονται στον πολιτικό στίβο, είτε κινητοποιώντας ψηφοφόρους, είτε συμμετέχοντας σε συγκεκριμένες συμμαχίες με κοινοβουλευτικούς εκπροσώπους. Τα ίδια τα κινήματα αυτά αφού καταφέρουν να αλληλεπιδράσουν με τον πολιτικό χώρο μπορούν να «θεσμοποιηθούν». Αυτό σημαίνει ότι οι οργανώσεις κινημάτων που γίνονται πιο επίσημες και ιεραρχικά δομημένες, εξαρτώνται περισσότερο από κρατικές ή ιδιωτικές χρηματοδοτήσεις, συνεργάζονται περισσότερο με τις αρχές σε διαβουλευτικά φόρουμ και σε διαδικασίες σχεδιασμού. (Martínez, 2020)

Εύλογα όμως προκύπτει το ερώτημα πώς η νομιμοποίηση καταλήψεων (Εικόνα 1.13) συνεπάγεται ευρύτερες διαδικασίες ιδρυματοποίησης, όπου η επιτυχία ενός κινήματος μπορεί γρήγορα να μετατραπεί σε πτώση του διαμαρτυρόμενου χαρακτήρα του. Το λογικό είναι ότι μια καλά οργανωμένη και επιτυχημένη κατάληψη τείνει να αντιστέκεται στην οριστική θεσμοθέτηση, εκτός εάν η κρατική καταστολή, η συνεργασία και μερικές φορές, η νομιμοποίηση υπονομεύουν μοιραία τη νομιμότητα, την υποστήριξη και τη διάρκειά της. (Martínez, 2020)

Εικόνα 1.13: Η κατάληψη 59 Rivoli στο Παρίσι, που νομιμοποιήθηκε από την πόλη το 2006

Από την νομιμοποίηση και έπειτα προκύπτουν ορισμένα ζητήματα. Ένα από αυτά έχει να κάνει με το κατά πόσο οι πρώην καταληψίες παραμένουν μέρος των κινημάτων καταλήψεων και στέγασης αφού απολαύσουν ασφαλέστερες συνθήκες διαβίωσης. Ένα δεύτερο αφορά το κατά πόσο μπορούν ακόμα να παραβιάζουν κανόνες, αλλά όχι σε σχέση με την δική τους κατάληψη. Το τρίτο ζήτημα έχει να κάνει με τις αρχές, οι οποίες μπορεί να φιλοδοξούν να περιορίσουν το κίνημα δίνοντας κάποιες παραχωρήσεις μέσω της νομιμοποίησης, με φόβο να αποτύχουν εάν τα παράπονα δεν έχουν επιλυθεί. (Martínez, 2020)

Εάν μέσω της νομιμοποίηση επιτευχθεί ο «δαμασμός» η διάσπαση της κατάληψης, η απόσπασή της από τις τοπικές πρωτοβουλίες της ριζοσπαστικής πολιτικής ή η μετατροπή της σε επίσημη οργάνωση, τότε γίνεται λόγος για οριστική θεσμοθέτηση. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι, η διαδικασία νομιμοποίησης είναι μια κρίσιμη στιγμή στην εξέλιξη, αλλά όχι και καθοριστική, διότι δεν σημαίνει ότι θα παρεμποδίσει το ριζοσπαστικό έργο των καταληψιών, ούτε ότι θα χάσουν την αυτοδιαχείριση και τη αυτονομία τους. Η θεσμοθέτηση δεν συνδέεται απαραίτητα με την παρακμή ενός κινήματος. (Martínez, 2020)

Καταλήψεις Και Εξευγενισμός

Σε ότι αφορά τον εξευγενισμό, ο σκοπός ορισμένων καταλήψεων μπορεί να είναι η αποφυγή και η καταπολέμηση του, αλλά ταυτόχρονα γίνεται να αποτελέσουν και την προϋπόθεση για την εμφάνιση του, εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης τους. (Squatting Europe Kollective, 2013) Όπως επισημαίνει και ο Martínez, οι καταληψίες δεν είναι αρκετά ισχυροί για να προωθήσουν τον εξευγενισμό, αλλά μπορούν να συμβάλουν, έστω και ακούσια, σε αυτό. (Martínez, 2020) Εξάλλου, οι καταλήψεις δεν δημιουργούν πολυτελείς προϋποθέσεις στέγασης για τους εύπορους και επιπλέον, υπάρχουν περιπτώσεις όπου σχετίζονται με φτώχεια, θόρυβο, ναρκωτικά, διαμαρτυρίες, ταραχές και άλλα «αποκλίνοντα» χαρακτηριστικά που δεν συμβαδίζουν εύκολα με τις προτιμήσεις της μεσαίας και ανώτερης τάξης (Pruijt, 2013)

Οφέλη Ύπαρξης Καταλήψεων

Είναι τελικά οι καταλήψεις μια εφικτή εναλλακτική λύση στα προβλήματα στέγασης σε ένα καπιταλιστικό σύστημα; Είναι μια περιθωριακή δραστηριότητα υποκινούμενη από άτομα αντιτιθέμενα στον καπιταλισμό; Είναι οι καταλήψεις μόνο μια προσωρινή αντίδραση στο άλυτο «οικιστικό ζήτημα» στην τρέχουσα κρίση που προκαλείται από τη δυσλειτουργία των καπιταλιστικών μηχανισμών; (Kollective, 2014)
Η κατάληψη είναι η παραβίαση των δικαιωμάτων ιδιοκτησίας και είναι επομένως λογικό να προκληθούν αρνητικές αντιδράσεις. Ίσως οι αντιδράσεις αυτές να μπορούν να περιοριστούν όταν, η παραβίαση των δικαιωμάτων ιδιοκτησίας περιλαμβάνει την στέγαση απόρων ατόμων σε κτήρια που ανήκουν σε ιδιοκτήτες που έχουν ηθική υποχρέωση να στεγάσουν τους ενδεής. (Pruijt, 2013)

Παρά τις αντιδράσεις όμως που δύνανται να προκληθούν, έχει υποστηριχθεί πως οι καταλήψεις αποτελούν ένα σημαντικό εργαλείο για τους πολίτες που επιθυμούν να βοηθήσουν στη διατήρηση της πόλης και της γειτονιάς τους, με ενέργειες, όπως η διάδοση πληροφοριών στην περιοχή, η οργάνωση μιας ομάδας κατοίκων της γειτονιάς, η παροχή πληροφοριών στα μέσα

ενημέρωσης, η προσέλκυση της προσοχής των δημοσιογράφων μέσω διαμαρτυριών, η ονοματοδοσία της απειλής, η γνώση των πολεοδομικών νόμων ως νομική προστασία. (Squatting Europe Kollective, 2013) Ακόμη και σε μικρότερη κλίμακα όμως, οι καταληψίες βοηθούν να διατηρηθούν τα ακίνητα σε βιώσιμη κατάσταση, αφού τα προστατεύουν από την κακή χρήση και την έλλειψη συντήρησης, που μπορούν ακόμη και να τα καταστρέψουν ή και να προκαλέσουν ζημιές σε άλλους κατοίκους. (Martínez, 2014) Γενικά, το squatting σημαίνει μετατροπή κενών χώρων σε μέρη με νόημα. Για να γεμίσουν αυτοί οι χώροι με νόημα απαιτείται πολύ σκληρή δουλειά, τόσο για την επισκευή και την ανακαίνιση του κτηρίου όσο και για να πειστεί ο κόσμος πως οι προσπάθειές των καταληψιών είναι θεμιτές και αξιόλογες. (Squatting Europe Kollective, 2013)

Τις παραπάνω απόψεις έρχεται να υποστηρίξει και ο Martínez, ο οποίος θεωρεί πως οι καταλήψεις συμβάλλουν στην επικρατούσα οικονομική και πολιτιστική ζωντάνια ενός τόπου καθώς και στην εναλλακτική του σκηνή». (Martínez, 2014)

Άτομα που επιθυμούν να δημιουργήσουν νέες ανθρώπινες σχέσεις καθώς και κοινωνικές και πολιτιστικές δραστηριότητες, εισέρχονται παράνομα σε ένα κτήριο και το οικειοποιούνται. (Squatting Europe Kollective, 2013) Τα κτήρια δεν είναι μόνο η ανάγκη για στέγαση, αλλά αντιπροσωπεύουν έναν τρόπο ικανοποίησης πολλών βασικών ανθρώπινων αναγκών όπως η προστασία, το καταφύγιο, η ταυτότητα, η στοργή και η επιβίωση (Kollective, 2014)

Εικόνα 1.14: Κοινοτική ζωή στην κατάληψη Tacheles στο Βερολίνο

Οι χώροι που προσφέρουν οι καταλήψεις είναι ανοιχτοί για να συναντηθούν ακτιβιστές, που ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Η διοίκηση πραγματοποιείται συλλογικά και με οριζόντια ιεραρχία και με αμεσότητα, αποκλείοντας την γραφειοκρατία και τον κρατικό έλεγχο. Στους κατειλημμένους χώρους υπάρχει δωρεάν ή φθηνή πρόσβαση σε αγαθά και υπηρεσίες, ενώ με την ανακύκλωση και την κοινή χρήση πόρων προσφέρεται μια άλλη οπτική στο πώς μπορεί να ζει κανείς

με χαμηλό κόστος, αφήνοντας μικρό περιβαλλοντικό αποτύπωμα.

Επιπλέον, ενθαρρύνεται ο πειραματισμός με εναλλακτικούς και κοινοτικούς τρόπους διαβίωσης (Εικόνα 1.14), που είναι έξω από την επικρατούσα τάση του πολιτισμού, της πολιτικής, της οικονομίας και των κοινωνικών σχέσεων που είναι επιβεβλημένα από το σύστημα. (Martínez, 2014) Ακόμη, οι καταλήψεις περιλαμβάνουν δράσεις που έχουν ως στόχο την διαβίωση πέρα από τις επίσημες δημόσιες πολιτικές και τους κανόνες ιδιοκτησίας, όπως η αντικουλτούρα, η εναλλακτική τέχνη ενάντια στην εμπορική και mainstream τέχνη, συναυλίες και καινοτόμες κοινωνικές υπηρεσίες. (Squatting Europe Kollective, 2013) Οι καταλήψεις δρουν άμεσα και προβάλουν κοινωνική ανυπακοή ενάντια στην άδικη διανομή του πλούτου (Εικόνα 1.15), μέσα από δημιουργική πολιτιστική έκφραση και μέσα από οργανωμένη αντιπολίτευση γύρω από θέματα που λογοκρίνονται ευρέως όπως η αστυνομική βία, η πολιτική διαφθορά, η τρέχουσα κατάσταση στις φυλακές, το άδικο παγκόσμιο εμπόριο κ.λπ.. (Martínez, 2014)

Εικόνα 1.15: Η κατάληψη Ζιζάνια στην Αθήνα με πανό αλληλεγγύης προς άλλες καταλήψεις, 2021

Εξευγενισμός

Εξευγενισμός (αγγλικά: gentrification)

Τι είναι το φαινόμενο του εξευγενισμού και πότε εμφανίζεται; Πώς προκαλείται, από ποιους και ποια τα στάδιά του; Πρόκειται για ένα αρκετά πολυδιάστατο φαινόμενο που έως και σήμερα έχει απασχολήσει μεγάλο αριθμό επιστημόνων, όπως κοινωνιολόγους, γεωγράφους, πολεοδόμους, οικονομολόγους. Ανάλογα με την σκοπιά που έχει κανείς και τον τρόπο που προσεγγίζει τα ζητήματα κάθε φορά, προκύπτουν διάφορες οπτικές, ουκ ολίγες φορές αντικρουόμενες, ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες. (Παπαφραγκάκη, 2015)

Από ετυμολογικής απόψεως ο όρος είναι αγγλοσαξονικός και προέρχεται από το gentry, που δηλώνει τους κατώτερους ευγενείς της αγγλικής υπαίθρου, ενώ επί της ουσίας αναφέρεται στα μεσαία στρώματα της κοινωνίας που χαρακτηρίζονται από μια οικονομική άνεση. (Ταταράκη, 2014)

Εικόνα 1.16: Ταινίες που προειδοποιούν για την επέλαση του εξευγενισμού

Ξετυλίγοντας το νήμα της ύπαρξης του εξευγενισμού, η πρώτη η οποία παρατήρησε το φαινόμενο του και επινόησε τον όρο «gentrification» (Εικόνα 1.16) για την περιγραφή του, είναι η αστική κοινωνιολόγος Ruth Glass το 1964. (Αλεξανδρή, 2013) Συγκεκριμένα η Glass τοποθετήθηκε λέγοντας «η μία μετά την άλλη, πολλές εργατικές συνοικίες του Λονδίνου καταλαμβάνονται από αστικά στρώματα…Τα φτωχικά χαμόσπιτα και οι καλύβες αγοράζονται από μεγαλοαστούς και μετατρέπονται σε πολυτελείς και ακριβές κατοικίες…Αυτή η διαδικασία του εξευγενισμού εξαπλώνεται... ώστε ο κοινωνικός χαρακτήρας της περιοχής αλλάζει καθώς εκτοπίζονται τα μέχρι πρότινος εργατικά στρώματα». (Glass, 1964)

Από τότε έως και σήμερα έχουν δοθεί διάφοροι παρεμφερείς ορισμοί για το φαινόμενο του εξευγενισμού. Για παράδειγμα, ο Neil Smith υποστήριξε ότι «[…]ο όρος αποδίδει την διαδικασία κατά την

οποία οι γειτονιές της εργατικής τάξης αναμορφώνονται από τους νέους μεσοαστούς αγοραστές κατοικιών, από τους ιδιοκτήτες γης και κατοικίας και από τους εκφραστές του κατασκευαστικού κεφαλαίου.» (Smith, 1982). Δύο χρόνια αργότερα ο Chris Hamnett ορίζει το φαινόμενο ως «[...] την εισβολή μεσαίων και ορισμένων υψηλών εισοδηματικών στρωμάτων σε εργατικές γειτονιές [...] και την αντικατάσταση ή εκτοπισμό των προηγούμενων κατοίκων.» (Hamnett, 1984) Το 1987 η Sharon Zukin προτείνει ως ορισμό του εξευγενισμού την «[…]μετατροπή ορισμένων κοινωνικά περιθωριακών εργατικών περιοχών του κέντρου της πόλης σε περιοχές κατοικίας μεσαίων τάξεων» (Zukin, 1987)

Η θεωρία του εξευγενισμού αποτελείται από δυο βασικές τάσεις που ερευνούν τα αίτια της δημιουργίας του φαινομένου. Η μια είναι η θεωρία της προσφοράς με κύριο εκπρόσωπο τον Neil Smith και η δεύτερη είναι η θεωρία της ζήτησης με κύριο εκπρόσωπο τον David Ley. (Κατσαούνη, 2014)

Το φαινόμενο του εξευγενισμού αφορά σε ένα συγκεκριμένο χωροχρόνο και δεν είναι δυνατόν να ερμηνευτεί το ίδιο για διαφορετικές περιοχές και χρόνους. Οι διάφορες μεταβαλλόμενες παράμετροι επηρεάζουν την ταχύτητα, την έκταση και την φύση του εξευγενισμού από έναν τόπο σε έναν άλλο. Η εκάστοτε περιοχή εντάσσεται με μοναδικό τρόπο στην παγκόσμια γεωγραφία και ιστορία, με διαφορετικές φάσεις από και εκ-βιομηχάνισης, διαφορετικές οικονομίες και ου το κάθε εξής. Όλα τα παραπάνω διαμορφώνουν πολύ διαφορετικές συνθήκες για να πυροδοτηθεί και να εξελιχθεί η διαδικασία του εξευγενισμού. (Καλαντίδης, 2007)

Προσεγγίσεις που βασίζονται στην προσφορά – χάσμα ενοικίων (rent gap)

Ως χάσμα ενοικίου ορίζεται η διαφορά μεταξύ της τιμής του ενοικίου κάτω από τις παρούσες χρήσεις γης και της τιμής που θα μπορούσε να έχει εάν υπήρχαν διαφορετικές χρήσεις γης. Όταν αυτές οι δύο τιμές απέχουν πολύ μεταξύ τους τότε μπορεί να πυροδοτηθεί το φαινόμενο του εξευγενισμού. (Μανώλη, 2015) Ο Neil Smith, υποστήριξε ότι το χάσμα των ενοικίων ή αλλιώς κενό

γαιοπροσόδου, είναι αυτό που αιτιολογεί το γιατί εμφανίζεται το φαινόμενο του εξευγενισμού σε μια περιοχή. (Smith, 1982) Πιο συγκεκριμένα, η υποβάθμιση του κέντρου και η πτώση των τιμών λόγω προαστιοποίησης και η αποβιομηχάνισή του στην συνέχεια, οδηγούν σε μεταβαλλόμενες αξίες γης, που ευνοούν τις επενδύσεις ιδιωτικού κεφαλαίου, με πρόφαση την αναζωογόνηση. Έτσι, όταν μια περιοχή υποβαθμίζεται, οι αξίες γης και τα ενοίκια μειώνονται και τότε είναι η κατάλληλη χρονική στιγμή για επενδύσεις. (Savage & Warde, 2005) (an xreiastw εχτρα επεξηγηση ανοιγω katsaouni sel 22)

Συνοπτικά, η προσέγγιση που βασίζεται στην προσφορά επισημαίνει ότι για να υπάρξει το φαινόμενο του εξευγενισμού, ικανή και αναγκαία συνθήκη είναι η ύπαρξη ή η πιθανότητα ύπαρξης τεράστιων ποσοστών κερδοφορίας επί της γης και των χρήσεων-κτηρίων που εδράζονται σε αυτή. Η ύπαρξη του rent gap αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο για την δημιουργία φαινομένων εξευγενισμού και είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την «επιστροφή στην πόλη». (Ταταράκη, 2014)

Προσεγγίσεις που βασίζονται στη ζήτηση – πολιτισμική θεώρηση

Για την προσέγγιση με βάση την ζήτηση, η προσέγγιση της προσφοράς είναι αρκετά μονόπλευρη. Η συγκεκριμένη θεωρία δίνει έμφαση στα κοινωνικά υποκείμενα που «καταναλώνουν» το χώρο καθώς οι επιλογές τους καθορίζουν τις διαδικασίες που πραγματώνονται στον αστικό χώρο, οδηγώντας στο φαινόμενο του εξευγενισμού. (Ley, 1981) Πιο συγκεκριμένα, δίνεται έμφαση στην επιθυμία των ανθρώπων να ζήσουν στο κέντρο των πόλεων. Συσχετίζεται με τα χαρακτηριστικά των ίδιων των εξευγενιστών, τις προσωπικές επιλογές τους και τα διλλήματα της καθημερινότητάς τους, που ακολουθούν την κατασκευή του αστικού χώρου. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί, πως καθοριστικό ρόλο παίζει η αποβιομηχάνιση και ταυτόχρονα η τριτογενοποίηση της οικονομίας στα κέντρα των άστεων, που οδηγεί στην δημιουργία μιας νέας μεσαίας τάξης, δηλαδή εξειδικευμένα στελέχη με υψηλό μορφωτικό επίπεδο και ευαισθησίες σε πολιτιστικά ζητήματα. (Ταταράκη, 2014)

Δεν είναι λίγες οι φορές, που οι καλλιτέχνες έχουν θεωρηθεί ως πιονέροι της διαδικασίας του εξευγενισμού, διότι αποστρέφονται τις κοινωνικές συμβάσεις και τους περιορισμούς της μεσαίας τάξης. Οι καλλιτέχνες επιλέγουν να εγκατασταθούν σε εργατικές συνοικίες και ιδιαίτερα σε συνοικίες όπου υπάρχει εθνολογική συνύπαρξη, ταυτιζόμενοι με τους μη έχοντες και τον τρόπο ζωής τους, υιοθετώντας παράλληλα μια μποέμ καθημερινότητα. Τα νέα μεσαία στρώματα, αλλά και οι καλλιτέχνες, αμφισβητώντας την συμβατική ζωή των προαστίων προσελκύονται από το αστικό περιβάλλον και ιδιαίτερα από τις κεντρικές και παρηκμασμένες περιοχές, όπου ενώ η ποιότητα ζωής-περιβάλλοντος δεν είναι και η καλύτερη δυνατή, εντούτοις παρουσιάζει άλλα θετικά στοιχεία, όπως παραδείγματος χάρη την ανοχή στην διαφορετικότητα, την ζωντάνια και εν γένει κάτι το διαφορετικό από την ζωή στα προάστια. Η διαδικασία λοιπόν του εξευγενισμού θεωρείται και ως μια απελευθερωτική τακτική και μία πράξη προσωπικού ακτιβισμού των νέων μεσαίων τάξεων. (Savage & Warde, 2005)

Η δημιουργία πολιτισμικού κεφαλαίου με την λειτουργία εκθεσιακών χώρων, καλλιτεχνικών εργαστηρίων και την διοργάνωση καλλιτεχνικών γεγονότων στην περιοχή, προσδίδει έναν καλλιτεχνικό χαρακτήρα στην περιοχή, που της δημιουργεί υψηλή πολιτισμική και κατ' επέκταση συμβολική αξία, η οποία προσελκύει το ενδιαφέρον της μεσαίας και ανώτερης τάξης. (Ταταράκη, 2014)

Από τα παραπάνω προκύπτει πως με την έλευση καλλιτεχνών ή διανοουμένων σε μία υποβαθμισμένη περιοχή προετοιμάζεται το έδαφος για την εισβολή του κτηματικού κεφαλαίου στην περιοχή και συνεπώς η προώθηση του εξευγενισμού. (Ταταράκη, 2014)

Προσεγγίσεις που βασίζονται στην σύνθεση θεωριών

Με το πέρασμα των χρόνων, η διαφορετική αντιμετώπιση της θεωρίας της προσφοράς και της ζήτησης κατέστη γρήγορα παρωχημένη. Οι σύγχρονοι μελετητές συνδυάζουν και τις δυο προσεγγίσεις του φαινομένου, δίνοντας βάρος ο καθένας και η καθεμία ανάλογα με την προσωπική τους ματιά όπου κρίνουν σωστό. Πιο συγκεκριμένα, το φαινόμενο του εξευγενισμού είναι

ένα φαινόμενο έλξης και ώθησης, όπου η προσφορά «τραβάει» από τη μια πλευρά και η ζήτηση «σπρώχνει» από την άλλη. Από την μια πλευρά οι εξελίξεις στις πολιτικοοικονομικές δομές προκαλούν πιέσεις στην αγορά κατοικίας και από την άλλη οι κοινωνικές μετατροπές γεννούν τους χρήστες που θα κινηθούν μέσα σε αυτό το πλαίσιο και θα αξιοποιήσουν τις νέες συνθήκες προς όφελός τους. (Καλαντίδης, 2007) Ο Hamnett θεωρεί ότι καμία από τις δύο θεωρίες δεν αποτελεί ικανοποιητική συνθήκη για τη διεξαγωγή του φαινομένου του εξευγενισμού και ότι και οι δύο είναι απαραίτητες για την ερμηνεία του. (Hamnett, 1991)

Για την εμφάνιση του εξευγενισμού είναι απαραίτητη η ύπαρξη μεγάλων ποσοστών κερδοφορίας για επένδυση, που βασίζεται στην ύπαρξη κατάλληλου κτηριακού αποθέματος, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζεται από τις κοινωνικές μεταβολές που συντελούνται χωρίς τις οποίες δεν θα υπήρχε η κατάλληλη ζήτηση του προς αξιοποίηση κτηριακού αποθέματος. (Κατσαούνη, 2014)

Για παράδειγμα αν σε μια περιοχή όπου τα ποσοστά κερδοφορίας του κατασκευαστικού κεφαλαίου είναι ικανοποιητικά, τότε δύναται να πραγματοποιηθούν επενδύσεις στο κτισμένο περιβάλλον. Αυτή η συνθήκη, καθιστά τις περιοχές αυτές πιο ελκυστικές για τα νέα μεσαία στρώματα, που σπεύδουν να εγκατασταθούν εκεί. (Ταταράκη, 2014)

Κάποια άτομα, όπως οι καλλιτέχνες, που θεωρούνται πρωτοπόρα και που ανήκουν στα μεσαία και ανώτερα στρώματα, με την επιλογή τους να μετακινηθούν και να διαμείνουν σε υποβαθμισμένες κεντρικές περιοχές επιδιώκουν να διαχωριστούν από τα υπόλοιπα μεσαία και ανώτερα στρώματα. Η μετακίνηση τους αυτή, δημιουργεί πυρήνες πολιτισμικής έκφρασης, που με τη σειρά τους αποτελούν πόλο έλξης (Εικόνα 1.17) για τα υπόλοιπα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα αλλά και τρόπο να σταματήσουν να θεωρούνται πλέον οι περιοχές εκείνες υποβαθμισμένες. Φυσικά, η διαδικασία αυτή συμβάλει στην προσέλκυση του

Εικόνα 1.17: Εικαστική παρέμβαση για τον εξευγενισμό

ενδιαφέροντος του κατασκευαστικού κεφαλαίου, μιας και οι προσδοκίες υψηλών ποσοστών κερδοφορίας αυξάνονται, με τελικό αποτέλεσμα τον εξευγενισμό. (Ταταράκη, 2014)

Στοιχεία που συμβάλουν στην υποβάθμιση μίας περιοχής

Μεταξύ των πιο σημαντικών λόγων που οδηγούν στην παρακμή των αστικών κεντρικών περιοχών είναι η προαστιοποίηση και η αποβιομηχάνιση, δηλαδή η μεταφορά επιχειρήσεων, εργοστασίων και βιομηχανιών μακριά από το κέντρο. Το επακόλουθο των δύο αυτών διαδικασιών αποτελεί η εγκατάλειψη και η ερημοποίηση των κεντρικών περιοχών με αποτέλεσμα την υποβάθμισή τους και την μείωση της αξίας των οικιστικών τους αποθεμάτων. (Smith, 1979)

Εν συνεχεία, με τις τιμές των ενοικίων να σημειώνουν σημαντική μείωση, οι περιοχές αυτές μετατρέπονται σε πόλο έλξης κοινωνικών ομάδων που αντιμετωπίζουν οικονομικά προβλήματα. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, οι περιοχές αυτές να χαρακτηρίζονται από το φθηνό οικιστικό απόθεμα το οποίο δεν ανανεώνεται εξαιτίας της γενικότερης υποβάθμισης, των αυξημένων επιπέδων εγκληματικότητας καθώς και της διακίνησης ναρκωτικών ουσιών. Άμεση απόρροια των παραπάνω είναι ο χαρακτηρισμός των περιοχών αυτών ως περιοχές-γκέτο, με αποτέλεσμα να μετατραπούν σε απρόσιτα μέρη για τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες. (Smith, 1979)

Υπάρχει και η περίπτωση, τα υφιστάμενα κτήρια να σταματούν να εκμισθώνονται και να εγκαταλείπονται. Αυτή η κατάσταση επικρατεί όταν οι ιδιοκτήτες δεν μπορούν πλέον να αποκομίσουν ένα ικανοποιητικό χρηματικό ποσό από το ενοίκιο το οποίο θα καλύπτει τα απαραίτητα έξοδα. Το φαινόμενο αυτό συνήθως δεν εμφανίζεται απομονωμένο, αλλά σε όλη την περιοχή. (Smith, 1979)

Οι προαναφερθείς παράγοντες λειτουργούν υποβοηθητικά στην γενικότερη αλλοίωση του ποιοτικού επιπέδου μίας περιοχής, με αποτέλεσμα η εμφάνιση του εξευγενισμού να αποτελεί την πλέον επισφαλή πρόταση στην λύση του προβλήματος. (Μανώλη, 2015)

Κατηγορίες περιοχών στις οποίες εφαρμόζεται ο εξευγενισμός

Η εφαρμογή του εξευγενισμού σημειώνεται σε τρεις κατηγορίες περιοχών. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι αμιγώς περιοχές κατοικίας, οι οποίες τόσο πριν όσο και μετά την εμφάνιση του φαινομένου του εξευγενισμού έχουν ως κύρια χρήση τους την κατοικία. Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι μέχρι πρότινος βιομηχανικές περιοχές, που πλέον λόγω της αποβιομηχάνισης έχουν εγκαταλειφθεί και δεν λειτουργούν. Οι χρήσεις στις περιοχές αυτές μετά την εφαρμογή του εξευγενισμού ποικίλουν καθώς στο αποκατεστημένο οικιστικό απόθεμα μπορεί να υπάρξουν είτε χρήσεις κατοικίας, είτε χρήσεις εστίασης, ψυχαγωγίας, πολιτιστικές, χώροι εργασίας κλπ. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν οι πρώην βιομηχανικές περιοχές στις οποίες κατά την εφαρμογή του εξευγενισμού δίνεται έμφαση στην ανάδειξη του πολιτισμού. Κατά βάση υπάρχει κάποιο κτήριο σε αυτές τις περιοχές, όπου και αποτελεί πολιτιστικό σύμβολο της περιοχής.

Τα στάδια του εξευγενισμού

Εικόνα 1.18: Αφίσα με συνθήματα σχετικά με τον εξευγενισμό

Οι μελετητές έχουν καταλήξει ότι ο εξευγενισμός χωρίζεται σε τρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο του εξευγενισμού είναι που αρχίζει να γίνεται αντιληπτό το φαινόμενο του. Αφορά την προαστιοποίηση των μεγάλων πόλεων και την εγκατάλειψη του κέντρου από την μεσαία τάξη, με αποτέλεσμα τα κέντρα των πόλεων να είναι κενά, κάτι που οδηγεί τα κατώτερα στρώματα να εδραιωθούν εκεί. (Καλαντίδης, 2007) Στους νέους κατοίκους εντοπίζονται άτομα ανύπαντρα ή νέα ζευγάρια τα οποία απασχολούνται σε επαγγελματικές θέσεις και λιγότερο σε διευθυντικές, φοιτητές, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές όπου κινητήριος

δύναμη του εξευγενισμού ήταν οι καλλιτέχνες. (Μανώλη, 2015)

Στο δεύτερο στάδιο παρατηρείται μια ραγδαία αύξηση της αξίας των ακινήτων, με αποτέλεσμα η μεσαία τάξη να αρχίσει να κατακλύζει την περιοχή με γρήγορους ρυθμούς. Άτομα με υψηλότερα εισοδήματα και μορφωτικό επίπεδο εισέρχονται σταδιακά στην περιοχή. Το αποτέλεσμα αυτής της μετακίνησης είναι να εκτοπίζονται (Εικόνα 1.18) σταδιακά τα ασθενέστερα οικονομικά στρώματα, όπως οι καλλιτέχνες, καθότι δεν δύνανται να ανταπεξέλθουν οικονομικά στα αυξημένα ενοίκια. (Μανώλη, 2015)

Στο τρίτο στάδιο της εφαρμογής του φαινομένου επιτυγχάνεται το φαινόμενο του υπερεξευγενισμού. Αναλυτικότερα, οι αξίες των ακινήτων έχουν αυξηθεί δραματικά, κάτι που οδηγεί ακόμα και τα άτομα που ανήκουν στην μεσαία τάξη να μην καταφέρουν να ανταπεξέλθουν οικονομικά και να αναγκάζονται να αναζητήσουν τόπο διαμονής σε πιο οικονομικά προσιτές γειτονιές. Ο νέος πληθυσμός της περιοχής απασχολείται ως επί το πλείστον σε διευθυντικές θέσεις και χαρακτηρίζεται από διόλου ευκαταφρόνητα εισοδήματα. (Μανώλη, 2015)

Κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά εξευγενιστών

Οι επιστήμονες που έχουν ασχοληθεί με το φαινόμενο του εξευγενισμού, έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα πως οι πρώτοι εξευγενιστές συχνά δεν διαθέτουν τους οικονόμους πόρους για να χαρακτηριστούν ως εξευγενιστές. (Καλαντίδης, 2007) Συνήθως, τα άτομα αυτά είναι οι καλλιτέχνες, όπως ζωγράφοι, μουσικοί, σχεδιαστές, γλύπτες κ.λπ..Κατά βάση αποτελούν το πρώτο κύμα εξευγενιστών σε μία περιοχή, κάνοντας την αρχή για την εμφάνιση του φαινομένου του εξευγενισμού. Επιλέγουν με χαμηλή αξία κτήρια, εξαιτίας της γενικότερης υποβάθμισης που υφίσταται η περιοχή στην οποία βρίσκονται, τα οποία μπορούν να έχουν διττό ρόλο, διότι λειτουργούν και ως κατοικίες και ως χώροι εργασίας. Το συνηθέστερο σενάριο είναι η συγκεκριμένη κατηγορία να εκτοπιστεί από τους ευκατάστατους μεσοαστούς, οι οποίοι αποτελούν το δεύτερο κύμα εξευγενιστών. Η συνέπεια είναι να αυξηθεί η αξία των κτηρίων που έχουν διαμορφώσει αναλόγως με αποτέλεσμα

οι καλλιτέχνες να μην αντέχουν να ανταπεξέλθουν οικονομικά και να αναγκάζονται να εγκαταλείψουν την περιοχή. (Μανώλη, 2015)

Στο δεύτερο κύμα, οι εξευγενιστές κατά βάση είναι μέρος της νέας μεσαίας τάξης. Διαφοροποιούνται όμως από τους υπόλοιπους λόγω του υψηλού μορφωτικού και πολιτιστικού τους επιπέδου καθώς και από τα καταναλωτικά τους πρότυπα. Οι εξευγενιστές προτιμούν ο τόπος κατοικίας τους να είναι σε κεντρικές περιοχές, διότι εκεί παρέχονται μια πληθώρα πολιτισμικών και ψυχαγωγικών επιλογών και διαθέσιμων ακίνητων με υψηλή αισθητική. Εντούτοις, έχουν υπάρξει περιπτώσεις όπου το δεύτερο κύμα εξευγενισμού προκλήθηκε από αφροαμερικανούς και όχι από λευκούς ευκατάστατους μεσοαστούς. (Μανώλη, 2015)

Επιπρόσθετα, η νέα μεσαία τάξη αντιμετωπίζει διαφορετικά τα οικονομικά ζητήματα σε σχέση με τις αντίστοιχες προγενέστερες ομάδες. Χαρακτηρίζεται από την ανάγκη της για εφήμερη κανοποίηση και της άκρατης σπατάλης της, προκειμένου να αποδειχθεί λάτρης του καλού γούστου σε ζητήματα κατοικίας, πολιτιστικών και ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων, στην διαπαιδαγώγηση των παιδιών της, στις γαστρονομικές της επιλογές, καθώς πιστεύει ότι αποτελούν κρίσιμης σημασίας δείκτη για το status της. (Μανώλη, 2015)

Θετικές και Αρνητικές Συνέπειες Του Εξευγενισμού

Το φαινόμενο του εξευγενισμού, ενώ έχει ενταχθεί στις αστικές πολιτικές για την ανάπτυξη των πόλεων, εντούτοις έχει διχάσει την γνώμη τόσο των σχεδιαστών πολιτικής όσο και των ερευνητών και των σχολιαστών, σχετικά με τις επιπτώσεις του. (Ταταράκη, 2014)

Ίσως, η πιο προφανής θετική πλευρά του φαινομένου είναι η αποκατάσταση του κτηριακού αποθέματος των περιοχών, δεδομένης της αναβάθμισης, αλλά και της διατήρησης πολλών περιοχών με βαρύνουσα αρχιτεκτονική σημασία. (Ταταράκη, 2014)

Στις θετικές συνέπειες του φαινομένου συγκαταλέγεται επιπλέον και η αλλαγή της εικόνας της γειτονιάς, η οποία σχετίζεται με τις διάφορες ανανεώσεις που πραγματοποιούνται.

Η νέα ανανεωμένη εικόνα της περιοχής είναι ικανή να προσελκύσει περαιτέρω επενδύσεις. (Ταταράκη, 2014)

Παράλληλα, ταυτόχρονα με τη γενικότερη αναβάθμιση της εκάστοτε περιοχής (υποδομές, υπηρεσίες, εμπορικοί χώροι, χώροι εστίασης, χώροι ψυχαγωγίας και πολιτισμού), είναι δυνατόν να προστεθούν και άλλες νέες χρήσεις σαν και αυτές. Η ευημερία αυτή προσελκύει όλο και περισσότερα άτομα, είτε που βρίσκονται σε διαδικασία αναζήτησης κατοικίας, είτε για τους επισκέπτες που θα την επιλέξουν ως περιοχή ψυχαγωγίας.

Οι εξευγενισμένες περιοχές που έχουν ως βάση την ανάδειξη του πολιτισμού, αποτελούν πόλο έλξης για τους τουρίστες, με αποτέλεσμα να σημειώνεται τουριστική ανάπτυξη στην περιοχή, κάτι που αποφέρει οικονομικά οφέλη τόσο στις επιχειρήσεις της περιοχής όσο και στις τοπικές αρχές.

Άλλο ένα στοιχείο υπέρ του εξευγενισμού αποτελεί η συγκέντρωση ατόμων διαφορετικών εθνικοτήτων σε μια περιοχή. Η πολυπολιτισμικότητα που χαρακτηρίζει μια περιοχή την μετατρέπει σε πόλο έλξης για τους μελλοντικούς κατοίκους ή και τους επισκέπτες. Εξάλλου, δεν είναι μικρός ο αριθμός των ατόμων που έλκονται από την ποικιλομορφία και την αναζητούν. (Μανώλη, 2015)

Εικόνα 1.19: Αφίσα με θέμα τον εξευγενισμό

Ακόμη, οι αξίες των ακινήτων και τα φορολογικά έσοδα της περιοχής αυξάνονται. Ορισμένες έρευνες υπαινίσσονται ότι οι αυξήσεις στις αξίες των ακινήτων αποτελούν ένα όφελος που προκύπτει από την διαδικασία του εξευγενισμού. Παρόλα αυτά, είναι ένα γεγονός που δύναται να ερμηνευθεί μόνο σε σχέση με την οπτική του εκάστοτε εμπλεκόμενου στην διαδικασία. Πιο αναλυτικά, ενώ οι ιδιοκτήτες των ακινήτων επωφελούνται από τις αυξήσεις των

τιμών των ακινήτων, τα οικονομικά αδύναμα νοικοκυριά που επιθυμούν να αγοράσουν ακίνητα στην περιοχή δυσκολεύονται εξαιτίας των υψηλών ενοικίων.(Εικόνα 1.19) (Ταταράκη, 2014)

Με αυτό το τελευταίο αμφιλεγόμενο αποτέλεσμα του εξευγενισμού δίνεται το «πάτημα» να προχωρήσει η έρευνα στις καθόλα αδιάφορες αρνητικές επιπτώσεις του φαινομένου.

Εικόνα 1.20: Κάτοικοι με πλακάτ κατά του εξευγενισμού

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ενώ η αύξηση της αξίας των ακίνητων λόγω της γενικότερης αναβάθμισης της περιοχής μπορεί να αποτελέσει θετικό στοιχείο του εξευγενισμού, ταυτόχρονα μπορεί να συντελέσει στον εκτοπισμό των υφιστάμενων κατοίκων (Εικόνα 1.20). Η διαδικασία αυτή οδηγεί στην μη ηθελημένη μετακίνηση των κατοίκων αυτών και στην αντικατάστασή τους από ανώτερα οικονομικά κοινωνικά στρώματα. Η ακούσια μετακίνηση πληθυσμού δεν αφορά μόνο το πρώτο στάδιο του εξευγενισμού, αλλά αποτελεί μια συνεχή διαδικασία, η οποία διαρκεί για όλο το χρονικό διάστημα που εκτυλίσσεται το φαινόμενο του εξευγενισμού. Ο εκτοπισμός των οικονομικά ενδεέστερων κατοίκων από τις περιοχές που εξευγενίζονται αποτελεί ίσως το πιο αρνητικό χαρακτηριστικό του εξευγενισμού.

Επιπρόσθετα, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι ο εξευγενισμός συντελεί στην αναβάθμιση των υποβαθμισμένων περιοχών, που μαστίζονται από προβλήματα όπως η συσσώρευση μεταναστών, η φτώχια, τα αυξημένα επίπεδα εγκληματικότητας, η βία, η διακίνηση ναρκωτικών ουσιών κλπ. Στην πραγματικότητα όμως δεν τα εξαλείφει ως αρνητικά χαρακτηριστικά, αλλά περισσότερο τα μετατοπίζει στις γειτονικές περιοχές από αυτήν που εξευγενίζεται. Αναλυτικότερα, τα ασθενέστερα οικονομικά στρώματα, έπειτα από τον εκτοπισμό τους, αναγκάζονται σε μετακίνηση σε πιο οικονομικές περιοχές, που αντίστοιχα υποβαθμίζονται, ειδικότερα όταν τα άτομα που μετακινούνται σε αυτές ανήκουν

σε περιθωριοποιημένες ομάδες. Επιπλέον, δεν είναι ασυνήθιστο τα άτομα να αδυνατούν να βρουν άμεσα κατοικία με αποτέλεσμα να αυξάνεται ο αριθμός των αστέγων. (Μανώλη, 2015)

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως μειώνεται η εγκληματικότητα λόγω της μετατόπισης των περιθωριοποιημένων ομάδων, που ενδέχεται να είναι φορείς «εγκληματικών στοιχείων», αλλά αντίθετα, οι θεωρίες βεβαιώνουν ότι η εγκληματικότητα αυξάνεται εξαιτίας της επικράτησης περισσότερων εύπορων νοικοκυριών, τα οποία συχνά αποτελούν νέους στόχους για τους εγκληματίες. (Ταταράκη, 2014)

Ο κοινωνικός εκτοπισμός που συνδέεται με το φαινόμενο του εξευγενισμού σηματοδοτεί την αλλαγή της σύνθεσης του πληθυσμού της περιοχής καθώς η περιοχή μεταβάλλεται. Αναλυτικότερα, όταν η περιοχή εξευγενίζεται, ο πρώτος λόγος δίνεται στους εξευγενιστές, οι οποίοι και επικροτούν την οπτική των τοπικών αρχών, που ενθαρρύνει την απομάκρυνση τόσο του παλιού κτηριακού αποθέματος, όσο και των κοινωνικά περιθωριοποιημένων ομάδων. Με αυτόν τον τρόπο χάνεται η πρότερη χαρακτηριστική πολυμορφία της περιοχής. (Ταταράκη, 2014)

Τέλος, οι κοινοτικές συγκρούσεις αποτελούν κυρίαρχο πρόβλημα. Οι εξευγενιστές αντιμετωπίζονται ως πηγή των προβλημάτων από τους υφιστάμενους κατοίκους, γιατί εξαιτίας τους αναγκάζονται να εγκαταλείψουν την περιοχή που διαμένουν. Άμεσος αντίκτυπος των τεταμένων σχέσεων είναι οι συγκρούσεις μεταξύ τους, αλλά και οι δημόσιες διαμαρτυρίες από την πλευρά των υφιστάμενων κατοίκων.

Καλλιτέχνες Και Εξευγενισμός

Περί μικρής εισαγωγής

Πολλά αστικά φανταστικά περικλείουν την ιδέα των καλλιτεχνικών συνοικιών ως συγκεκριμένα μέρη των πόλεων που συναρπάζουν τους «μέσους» αστούς. Συχνά περιστρέφονται γύρω από ρομαντικούς ιστορικούς μύθους των μποέμ κοινοτήτων που αντιπροσωπεύουν παραβατικές αντικουλτούρες, σε οριακές τοποθεσίες μέσα στην πόλη Η εμφάνιση και ανάπτυξη τέτοιων περιοχών είναι μια αντανάκλαση των μετασχηματισμών της κοινωνικής θέσης, των αντιλήψεων και των ρόλων που υηρετούν οι καλλιτέχνες στην κοινωνία που διαδραματίζονται από την Πρώιμη Σύγχρονη Εποχή και ιδίως από τον 19ο αιώνα, που οδήγησε σε αλλαγές στην οργάνωση χώρων κατοικίας και εργασίας καλλιτεχνών. (Działek & Murzyn-Kupisz, 2017)

Αυτή η ενότητα μελετά και εντοπίζει τα κριτήρια των καλλιτεχνών, που τους ωθούν στην επιλογή μιας περιοχής έναντι μιας άλλης, για την μετακίνηση και την κατοίκηση τους, με θεμιτό ή μη τρόπο. Επιπλέον, μελετάται ο ρόλος τους ως κινητήριος δύναμη σε εκείνες τις περιοχές, χάρη στον οποίο συντελούνται διάφορες αισθητικές διαδικασίες, όπως η δημιουργία μποέμ ατμόσφαιρας, αλλά και το πως και σε τι βαθμό καταφέρνουν να τις επηρεάσουν. Οι αισθητικές αυτές διαδικασίες θα συσχετιστούν με το φαινόμενο του εξευγενισμού, που αναφέρεται στην μετάβαση γειτονιών των πόλεων από το καθεστώς της σχετικής φτώχειας, της παρακμής και των περιορισμένων επενδύσεων σε μια κατάσταση εμπορευματοποίησης και επανεπένδυσης (Ley, 2003), καθώς θα επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στις γειτονιές.

Η ανάγκη των καλλιτεχνών για μετακίνηση σε άλλες περιοχές. Ποια τα κριτήριά-κίνητρά τους;

Το πρώτο εύλογο ερώτημα είναι το γιατί. Γιατί οι καλλιτέχνες προτιμούν γειτονιές που υποφέρουν από την αστική υποβάθμιση; Γιατί είναι αυτές και όχι κάποιες άλλες υποψήφιες προς κατάληψη από καλλιτέχνες; Οι προτιμήσεις τους επηρεάζονται από ένα πλήθος παραγόντων, το οποίο όμως περιστρέφεται κυρίως γύρω από τον άξονα της ωμής πραγματικότητας στην οποία

λογοδοτούν και της ανάγκης τους να ξεφύγουν από αυτήν.

Αν όχι το σημαντικότερο, ίσως από τα πιο σημαντικά κριτήρια της επιλογής των προαναφερθέντων περιοχών, σύμφωνα και με τον Ley, είναι οι οικονομικοί λόγοι. (Ley, 2003)Σύμφωνα με τη θεωρία της προσφοράς και του χάσματος ενοικίου, οι καλλιτέχνες προσελκύονται από το διαθέσιμο κτηριακό απόθεμα, τις χαμηλότερες τιμές και την τοποθεσία αυτού. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017) Αναλυτικότερα, λόγω της σήψης που τις χαρακτηρίζει, καθότι είτε είναι παρηκμασμένες, είτε εγκαταλελειμμένες, είτε πρώην βιομηχανικές ζώνες, διαθέτουν ένα μεγάλο κτηριακό απόθεμα, αφού κανείς δεν επιθυμεί να μετακομίσει και να ζήσει εκεί ή με κάποιο τρόπο να τις αξιοποιήσει. Είναι επομένως λογικό, τα προσφερόμενα ενοίκια να είναι φθηνότερα, προκειμένου να προσελκύσουν νέους χρήστες. Αυτή η κατάσταση τις καθιστά μια πολιτιστική αρετή οικονομικής αναγκαιότητας. (Ley, 2003) Επιπροσθέτως, το γεγονός πως είναι εγκαταλελειμμένες λειτουργεί επιβοηθητικά στο να κάνουν κατάληψη σε κτήρια των περιοχών, με μηδενικό κόστος ενοικίου. Άμεσοι ενδιαφερόμενοι αυτής της ιδιότυπης συνθήκης αποτελούν οι καλλιτέχνες, δηλαδή ομάδες χαμηλού εισοδήματος, οι οποίοι δέχονται να ζήσουν σε εκείνες τις περιοχές. (Casellas et al., 2012)

Αν και οι οικονομικοί παράγοντες μπορεί να διαδραματίσουν αποφασιστικό και πιθανώς καθοριστικό ρόλο στην προσέλκυση καλλιτεχνών σε υποβαθμισμένες ιστορικές ή μεταβιομηχανικές περιοχές, ένα άλλο σημαντικό κριτήριο αποτελεί επίσης η έκφραση των αισθητικών αναγκών τους, οι οποίες αντικατοπτρίζονται στην αναζήτησή τους για ένα ενδιαφέρον πολιτιστικό τοπίο και μια συγκεκριμένη «αυθεντική» ατμόσφαιρα. Η άποψη αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της ζήτησης ή κατανάλωσης. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017) Η κοινωνία και ο πολιτισμός μιας εργατικής γειτονιάς και οι διαφορετικότητες, μαγνητίζουν τους καλλιτέχνες, διότι λειτουργούν αντιδιαμετρικά με την συμβατική μέση τάξη. Αυτό συμβαίνει διότι, ταυτίζονται με εκείνους που καταπιέζονται από τα κοινωνικά στερεότυπα.(Cameron & Coaffee, 2005) Αναλυτικότερα, οι ένδο-αστικές χωρικές επιλογές των καλλιτεχνών είναι αποτέλεσμα αισθητικών και συμβολικών κινήτρων, καθώς τείνουν να αναζητούν τόπους κατοικίας και εργασίας-τέχνης (π.χ. στούντιο και χώρους για πρόβες) σε καλά τοποθετημένες, αλλά λιγότερο δημοφιλείς περιοχές. Δίνουν έμφαση στην αίσθηση και στην αισθητική και την

κοινωνική «αυθεντικότητα». Με την έννοια κοινωνική αυθεντικότητα εννοείται η απεριόριστη αποδοχή και συμπερίληψη ως προς όλων των μορφών τις μειονότητες που υπάρχει περίπτωση να βρίσκονται σε εκείνες τις περιοχές (π.χ. εθνικές μειονότητες, ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα), αλλά συνάμα και σε προτιμήσεις για ένα περιβάλλον πιο ανεκτικό στον τρόπο ζωής γενικότερα. (Działek & Murzyn-Kupisz, 2017)

Δεν είναι μόνο η ανάγκη για αυτοέκφραση και αποδοχή της διαφορετικότητας, που εντείνουν την επιθυμία των καλλιτεχνών να ζήσουν κοντά σε άλλους καλλιτέχνες. Είναι πολύ βασικό το γεγονός πως η εγγύτητα με άλλους ομοϊδεάτες τους προσφέρει την σχετική καλλιτεχνική ελευθερία, τη δυνατότητα για συναντήσεις και ανταλλαγές ιδεών, της συνδημιουργίας αλλά και του γόνιμου προβληματισμού πάνω στις δημιουργίες των υπολοίπων. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017) Με αυτήν την αλληλοϋποστήριξη, οι καλλιτέχνες αντλούν ικανοποίηση από την παραγωγή έργου, διότι με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η προσωπική τους ανέλιξη, αλλά και η αυτοεκπλήρωση, κερδίζοντας την εκτίμηση του καλλιτεχνικού τους περίγυρου. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2019)

Μπορεί επίσης να είναι μια συνειδητή επιλογή, η οποία εκφράζει μια συμβολική αμφισβήτηση των κανόνων της μεσαίας τάξης καθώς και της απόρριψης των παραδόσεων των παλαιότερων γενεών καλλιτεχνών και των προηγούμενων πιθανώς παρωχημένων καλλιτεχνικών στυλ. Η ανάγκη για δημιουργική ελευθερία και η επίτευξη της υπέρβαση, δηλαδή, το να αναπτύξουν νέες, καινοτόμες και πρωτοποριακές καλλιτεχνικές ιδέες και να εναντιωθούν στις αισθητικές και πολιτικές αξίες των ελίτ, των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, ωθεί τους καλλιτέχνες να αναζητήσουν τοποθεσίες που είναι δεκτικές σε ασυμβίβαστους, εναλλακτικούς και εκτός των «πεπατημένων» τρόπων ζωής. (Działek & Murzyn-Kupisz, 2017) Η μετάβασή τους επομένως σε αυτές τις γειτονιές εκτός από την κυριολεκτική σημασία της λέξης, σηματοδοτεί παράλληλα την μεταφορική τους αποκοπή από τα τετριμμένα. Παρόλα αυτά, η τοποθεσίες που επιλέγονται συνήθως βρίσκονται σε κοντινή απόσταση από τα κέντρα των πόλεων, προκειμένου να διοχετεύεται το έργο τους ευκολότερα.

Εκτός των άλλων, η επιλογή υποβαθμισμένων τοποθεσιών, που σιγά σιγά μετατρέπονται σε μποέμ καλλιτεχνικές γειτονιές έχει ένα

ακόμη βασικό όφελος. Το όφελος αυτό, έχει να κάνει με την ανάγκη να ελαχιστοποιηθούν οι κίνδυνοι που σχετίζονται με τις ελλείψεις της αγοράς τέχνης, με τα δίκτυα συνεργασίας, με την συνεργατικότητα, με τις ευκαιρίες για ανάπτυξη και εξέλιξη. Επομένως, από την στιγμή που όλοι οι καλλιτέχνες είναι ομοϊδεάτες υπηρετώντας έναν κοινό σκοπό και ενεργούν σε ένα ομαδικό πνεύμα συνεργασίας, καλλιεργείται ένα κλίμα αλτρουισμού, αλληλοβοήθειας και αλληλοϋποστήριξης μεταξύ της κοινότητάς τους, μέσα στο οποίο οι ανερχόμενοι καλλιτέχνες, αλλά και οι πιο εδραιωμένοι, έχουν την ευκαιρία να εργαστούν και να εξελιχθούν νιώθοντας ασφάλεια και σιγουριά.

Πώς επηρεάζουν τις περιοχές στις οποίες μετακινούνται και πως πυροδοτούν τον εξευγενισμό;

Η ικανότητα των καλλιτεχνών να βλέπουν και να αντιμετωπίζουν τα προβλήματα με μια διαφορετική οπτική μπορεί να προσφέρει νέες λύσεις και αυτό είναι σχεδόν ζωτικής σημασίας για την αστική ανάπλαση. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα, είναι σε θέση να αντιμετωπίσει την αισθητική βελτίωση των περιβαλλόντων, να συμβάλει στην αναγέννηση των πόλεων και να προσφέρει δυνατότητα οικονομικής ανάκαμψης, κάτι που θεωρείται στις μέρες μας μια από τις πιο επιτυχημένες στρατηγικές για την αντιμετώπιση της αστικής σήψης (Palermo, 2014)

Επιπλέον, μπορούν να συνεισφέρουν σε επιχειρήσεις που αφορούν τη δημιουργία, την καινοτομία, τις δεξιότητες και την κατάρτιση και τη δημιουργία πολιτιστικών χώρων, την τόνωση του τουρισμού καθώς και η διατήρηση των αποφοίτων στην περιοχή, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που είναι σχετικοί με τις τέχνες. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017)

Οι καλλιτέχνες μέσω της τέχνης τους μπορούν να βοηθήσουν στην ανάπτυξη της αίσθησης ταυτότητας, την ανάπτυξη της αίσθησης του τόπου, να συμβάλουν στην ταυτότητα του πολίτη, να αντιμετωπίσουν τις ανάγκες της κοινότητας και τους διάφορους κοινωνικούς αποκλεισμούς. Επιπλέον, ενισχύουν την ευημερία, την αίσθηση ασφάλειας, μειώνουν τον φόβο για τους κοινούς χώρους και διευκολύνουν την ανταλλαγή ιδεών και απόψεων μεταξύ

των ανθρώπων. Όλα τα παραπάνω προωθούν την κοινωνική αλλαγή και ενθαρρύνουν την οικονομική εξέλιξη. (Palermo, 2014)

Επομένως, όπως γίνεται αντιληπτό το ζήτημα δεν είναι μόνο αισθητικό, αλλά κοινωνικό και οικονομικό επίσης. Η αναζωογόνηση ορίζεται ως η ανανέωση, η αναβίωση, η αναγέννηση ή η μεταμόρφωση ενός τόπου ή μιας κοινότητας. Είναι μια απάντηση στην παρακμή και τον εκφυλισμό. Είναι ταυτόχρονα μια διαδικασία και ένα αποτέλεσμα. Μπορεί να έχει φυσικές, οικονομικές και κοινωνικές διαστάσεις ή και όλα μαζί ταυτόχρονα. (Palermo, 2014)

Μέσω του «καλλιτεχνικού τρόπου παραγωγής» και της συμβολικής οικειοποίησης του χώρου από τους καλλιτέχνες, επιτυγχάνεται ο σταδιακός εξευγενισμός, δίνοντας βήμα στους επενδυτές, οι οποίοι είναι διατεθειμένοι να επανεπενδύσουν κεφάλαια στο δομημένο περιβάλλον. Με άλλα λόγια, οι καλλιτέχνες θέτουν έμμεσα το σκηνικό για την αλλαγή μέσω του πολιτιστικού τους κεφαλαίου. Χρησιμοποιώντας όχι μόνο το πολιτιστικό τους κεφάλαιο, αλλά και τον ιδρώτα τους, οι καλλιτέχνες ανατιμούν αισθητικά τους χώρους μετατρέποντας τις ερειπωμένες, φτωχές και συχνά εθνικά διαχωρισμένες περιοχές σε μια «νεο-μποημία» γεμάτη με στούντιο τέχνης, γκαλερί, μπαρ, καφετέριες και εστιατόρια (Grodach et al., 2014). Δημιουργούν έτσι μια εικόνα η οποία λειτουργεί ως στρατηγική μάρκετινγκ ακινήτων που προσελκύει νέους κατοίκους που τελικά οδηγούν στον εξευγενισμό της γειτονιάς. (Casellas et al., 2012)

Η γενική παρουσία των καλλιτεχνών ανοίγει το δρόμο για μελλοντικές επανεπένδυσεις ακινήτων από κατασκευαστές ακινήτων και υψηλότερα εισοδηματικά μέλη της δημιουργικής τάξης, ανακαινίζοντας μέρη που η κυρίαρχη κουλτούρα θεωρεί ότι έχουν μετατραπεί σε ελκυστικούς προορισμούς. (Grodach et al., 2014) Η εισαγωγή των επενδυτών στο παιχνίδι επιφέρει συνεπώς αύξηση των ενοικίων και των τιμών των ακινήτων, από τα οποία τελικά αναγκάζονται να εκτοπιστούν οι αρχικοί χαμηλού εισοδήματος καλλιτέχνες. (Casellas et al., 2012)

Συζήτηση
Περιοχές

Μονμάρτη

Εικόνα 3.1: La Vache Enragee του Auguste Roedel, 1897

Το άκουσμα της λέξης Μονμάρτη, παραπέμπει αυτόματα σε έναν ιδιαίτερο χωροχρόνο. Η περιοχή αυτή έμελε να αποτελέσει το κέντρο του fin-de- siècle (τέλος του αιώνα), της γαλλικής επαναστατικής αντικουλτούρας. Τα επιμέρους στοιχεία της, όπως οι ανεμόμυλοι, η Βασιλική Sacré Coeur, τα πολυάριθμα caba-ret-artistic ήταν εκείνα που μαζί με τους καλλιτέχνες όρισαν τον χώρο της και την πορεία της. Θα μπορούσε κανείς να πει πως η Μονμάρτη είναι κατάμεστη από αντιθέσεις. Όπως και στην Εικόνα 3.1, επικρατεί το μαύρο και το κόκκινο, η αθωότητα και ο θάνατος, η εξέγερση και η αντίδραση, το χιούμορ και η βία. Οι αντιθέσεις αυτές αναφέρονται στην βίαιη καταστολή της Παρισινής Κομμούνας και τα δικαιώματα ισότητας που διακήρυξε. Η σκοτωμένη αγελάδα είναι η «vache enragée (λυσσασμένη αγελάδα)», μια μεταφορά για την πείνα, την φτώχεια και την εξαθλίωση που επικρατούσε. Η Μονμάρτη μέσα από αυτήν την εικόνα φανερώνει την επιθυμία της για την ύπαρξη μιας δημοκρατικής και ελεύθερης κοινωνίας όπου ο κυνικός εκσυγχρονισμός δεν θα υφίσταται, αλλά αντίθετα ένα νέο σύνολο δημοκρατικών αξίων όπως η ισότητα, η φαντασία, η ευχαρίστηση θα κυριαρχήσουν. (Brigstocke, 2014)

Όσον αφορά την προέλευση της ονομασίας της Μονμάρτης υπάρχουν διαφορετικές εκτιμήσεις. Ορισμένοι θεωρούν πως προέρχεται από το «Mont de Mars (όρος του Άρη)», διότι ανα-φορές καταδεικνύουν στην περιοχή την παρουσία ναού αφιερω-μένου στον Θεό Άρη κατά την ρωμαϊκή περίοδο. Κάποιοι άλλοι ισχυρίζονται πως προέρχεται από το «Mont de Mercure (όρος του Ερμή)», για τους ίδιους λογούς με την προηγούμενη ονομα-σία. Τέλος, υπάρχει άλλη μια ομάδα ανθρώπων που θεωρεί πως προέρχεται από το «Mont des martyrs» που σημαίνει πιθανόν Όρος των μαρτύρων. Η παράδοση αναφέρει πως 3 μάρτυρες ο Άγιοι Διονύσιος, επίσκοπος του Παρισιού, ο Ελευθέριος και ο Ρούστικος αποκεφαλίστηκαν στον λόφο της Μονμάρτης το 252. Την περίοδο

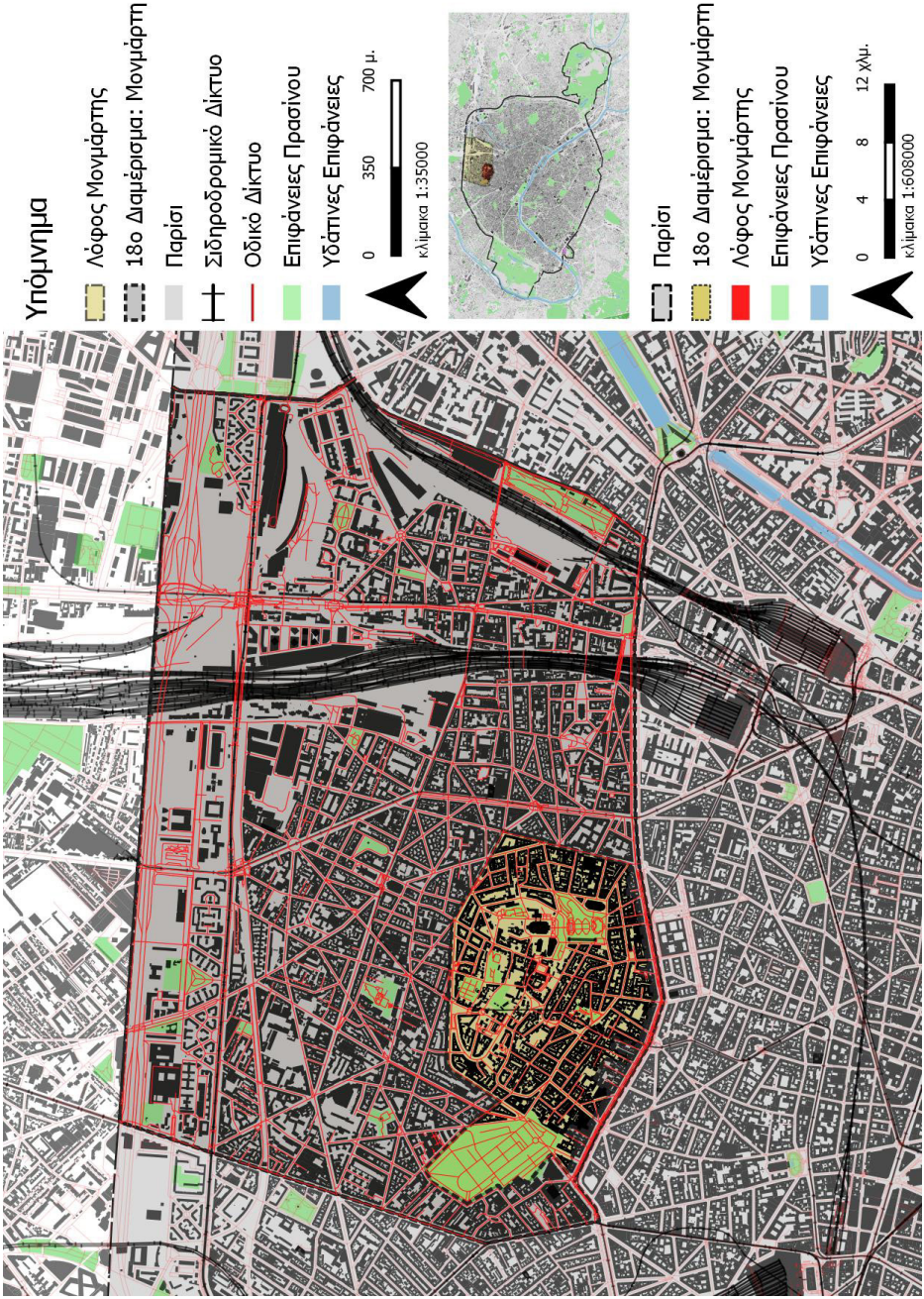
της Γαλλικής Επανάστασης, μετονομάστηκε προσωρινά σε Montmarat (Μονμαρά) προς τιμήν του επαναστάτη Jean Marat. Όποια εκδοχή και αν κρατήσει κανείς, αυτό που είναι επιστημονικά τεκμηριωμένο και αληθές είναι πως η ύπαρξη της Μονμάρτης ανάγεται στην απώτατη αρχαιότητα. ("Μονμάρτρη", 2021)

Η Μονμάρτη βρίσκεται στο βόρειο τμήμα της πρωτεύουσας της Γαλλίας, στα σύνορα της με τα περίχωρα και ανήκει στο 18ο διαμέρισμα (18e Arrondissement) της (Εικόνα 3.2 και 3.3). Σήμερα πλέον, αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά μέρη της πόλης. Το υψόμετρο της αγγίζει τα 130μ. και αυτό την καθιστά έναν από τους ψηλότερους λόφους του Παρισιού. ("Μονμάρτρη", 2021)

Ο Hewitt, παρατήρησε πως η Μονμάρτη είναι σαν ένα «νησί». Όπως φαίνεται και από την Εικόνα 3.4 βρίσκεται ανάμεσα στις μεγάλες λεωφόρους Boulevards des Maréchaux και Boulevard Clichy. Στα ανατολικά ξεχωρίζει τόσο από τις ιστορικά εργατικές συνοικίες της La Chapelle και του Barbès στο 18ο διαμέρισμα και νότια από τη βιοτεχνική συνοικία του Quartier Poissonnière στο 9ο διαμέρισμα. Στα δυτικά βρίσκεται δίπλα στην πιο αστική περιοχή Batignolles. (Hewitt, 2017)

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω αν και η Μονμάρτη βρίσκεται εντός της πρωτεύουσας του Παρισιού, παράλληλα είναι στα όρια με τα περίχωρα. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που το 1790 στην πρώτη επίσημη αναφορά της, χαρακτηρίζεται ως χωριό. Λόγω του ότι, αποτελούσε μια κλειστή κοινότητα στην κορυφή του λόφου η ταυτότητά της ήταν περισσότερο επηρεασμένη από τα περίχωρα, παρά από την πόλη του Παρισιού. Αποτελούσε για πολλά χρόνια τον τόπο των αμπελώνων οινοπαραγωγής και τον χώρο ανάπτυξης πολλών ανεμόμυλων. (Jackson, 2006)

Οι αμπελώνες και οι ανεμόμυλοι αποτέλεσαν το σήμα κατατεθέν της, ειδικότερα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όπου άρχισε να αποβάλλει τον συμβολισμό της θρησκευτικής και βασιλικής εξουσίας, ο οποίος την συνόδευε από την νεότερη ιστορία της Γαλλίας. Όταν προσαρτήθηκε το 1860 στο ταχέως αναπτυσσόμενο Παρίσι, που σύντομα έχασε τον παραδοσιακό χαρακτήρα του για να γίνει μια φτωχή και επομένως δυνητικά επικίνδυνη γειτονιά της εργατικής τάξης, η Μονμάρτη διατήρησε τον γραφικό και αγροτικό της χαρακτήρα χάρη σε αυτά τα στοιχεία της. Όπως φαίνεται και από την Εικόνα 3.5, οι ανεμόμυλοι, οι αμπελώνες, οι ελικοειδείς χωμάτινοι δρόμοι, τα απότομα περάσματα και τα πολυσύχναστα σημεία, ήταν αυτά που προσέλκυσαν ζωγράφους όπως ο Camille Corot και ο Camille Pisarro στα μέσα του 19ου αιώνα. Κατά την διάρκεια των



Εικόνα 3.2: Σημερινός χάρτης του Παρισιού και της Μονμάρτης, φτιαγμένος στο Qgis ©

Εικόνα 3.3: Σημερινός χάρτης του Παρισιού και της Μονμάρτης, φτιαγμένος στο Qgis ©

Εικόνα 3.4: Σημερινός χάρτης του Παρισιού και της Μονμάρτης, φτιαγμένος στο Qgis ©

αναπλάσεων του Παρισιού, την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852-1870), ένα μεγάλο τμήμα του κατεδαφίστηκε και ανοικοδομήθηκε με βάση ένα ιδιαίτερα ορθολογικό, γεωμετρικό και μνημειακό σχέδιο. Η Μονμάρτη και το περίτεχνο ανάγλυφο της έγιναν μια υπενθύμιση αυτού που είχε χαθεί στη διαδικασία εκσυγχρονισμού (Brigstocke, 2014)

Εικόνα 3.5: Ανεμόμυλος στην Μονμάρτη- Jean Baptiste Camile Corot, 1840-1845

Ο Brigstocke επισήμανε πως η Μονμάρτη όμως εκτός από τον γραφικό και αγροτικό της χαρακτήρα και την ηρεμία που συνεπαγόταν αυτού, είχε διατηρήσει και ένα έντονο όνομα γύρω από την ανυποταξία. Αυτό οφειλόταν σε ένα τεχνητό όριο της, στην λεωφόρο Boulevard de Clichy (Εικόνα 3.4) στην νότια απόληξη του λόφου. Η λεωφόρος αυτή, ακολουθούσε τη γραμμή του Mur des Fermiers Généraux, ενός φορολογικού τείχους όπου έπρεπε να καταβληθεί δασμός για εμπορεύματα που διέρχονται στην πόλη του Παρισιού. Λόγω της χαμηλής φορολογίας, στην περιοχή μετά το τείχος, δηλαδή στην Μονμάρτη, το αλκοόλ καταναλωνόταν φθηνότερα. Προχωρώντας χρονολογικά πρέπει να σημειωθεί πως η ανυποταξία, που αναφέρθηκε επισφραγίστηκε και επίσημα το 1871 όταν η αστική επανάσταση χρησιμοποίησε την Μονμάρτη ως εφαλτήριο. Κατά τη διάρκεια της Κομμούνας του Παρισιού η εργατική τάξη κατέλαβε τον έλεγχο της πόλης του Παρισιού και ανακήρυξε την αυτονομία της Μονμάρτης από την υπόλοιπη Γαλλία. (Brigstocke, 2014)

Η περίοδος από το 1871 έως το 1914, ονομάστηκε La Belle Époque (Οι Ωραίες Εποχές) και σύντομα κατέλαβε μια μυθική θέση εντός της συλλογικής μνήμης. (“Belle-Époque”, 2022)

Η απαρχή της οικειοποίησης από τους καλλιτέχνες

Η ονομασία La Belle Époque κατά τα γραφόμενα του Roegies προήλθε από τους δημοσιογράφους της εποχής. Ο λόγος που συνέβη εντοπίζεται στο γεγονός πως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι απώλειες ήταν αισθητές, τόσο σε οικονομικό, δημογραφικό και ψυχολογικό τομέα. Παρόλο που η Γαλλία ήταν νικήτρια έχασε πάνω από το 10% του ανδρικού πληθυσμού της και συνεπώς όποιες βλέψεις υπήρχαν σε πιο προοδευτικούς και μοντέρνους καιρούς εξανεμίστηκαν. Ο προοδευτισμός μειώθηκε και μεγάλο μέρος της Γαλλίας παρέμεινε αναχρονιστικό, επιδιώκοντας να αναδημιουργήσει την καθημερινότητα πριν από τον πόλεμο. Με οδηγό την νοσταλγία, η εποχή πριν από τον πόλεμο έμοιαζε να είναι ωραιότερη από αυτό που πραγματικά ήταν. Εξ ου και ο όρος La Belle Époque. (Roegies, 2013)

Η Μονμάρτη κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου αποτέλεσε κόμβο καινοτομίας και παραγωγής. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, έγινε η κύρια καλλιτεχνική πηγή και το κέντρο του μποέμ στην Γαλλία. (Roegies, 2013) Το φορολογικό τείχος ευνόησε το να διατηρηθεί μια ρουστίκ ατμόσφαιρα στην κορυφή του λόφου. Τα γενικά έξοδα και το κόστος ζωής κρατήθηκαν σε χαμηλά επίπεδα με αποτέλεσμα να προσελκύσουν αρκετούς καλλιτέχνες.

Εικόνα 3.6: Άποψη της Μονμάρτης με τους ανεμόμυλους, Vincent van Gogh, 1886

Η Μονμάρτη, για μεγάλο χρονικό διάστημα παρέμεινε ανεπηρέαστη από την αστικοποίηση και τον εκσυγχρονισμό στον οποίο υποβλήθηκε η υπόλοιπη πρωτεύουσα. Ο Jackson αναφέρει πως καθοριστικό ρόλο στην προτίμηση της από τους καλλιτέχνες διαδραμάτισε το γεγονός πως η Μονμάρτη ήταν ένας μοναδικός φυσικός χώρος, ένα μικρό χωριό φωλιασμένο σε ένα αγροτικό περιβάλλον. Η αραιή δόμηση και οι ανοιχτοί χώροι έκαναν την περιοχή ιδανική για καλλιτέχνες. Πίνακες ζωγραφικής, όπως εκείνος της Εικόνας 3.6, που αποτυπώνουν την κορυφή του λόφου από τις δεκαετίες του 1860 και του 1870 συχνά απεικονίζουν ανεμόμυλους, κήπους, δέντρα, ανοιχτούς χώρους κλπ.. (Jackson, 2006) Ζωγράφοι, συγγραφείς, ποιητές

και μουσικοί είχαν προσελκυστεί από αυτή τη γειτονιά που ήταν τοπογραφικά και πολιτιστικά ξεχωριστή τουλάχιστον από τα μέσα του 19ου αιώνα. Ο αγροτικός της χαρακτήρας, βρισκόταν σε έντονη αντίθεση με την αστική φύση του μοντερνισμού του fin-de-siècle (τέλος του αιώνα), που ήταν πιο ορατή στην πολυσύχναστη πολιτιστική ζωή του Παρισιού. (Kenny, 2004)

Δεν λατρεύονταν μόνο για τα παλιά της κτήρια συμπληρώνει ο Roegies, αλλά και για το κοινοτικό αίσθημα της περιοχής. Στην παριζιάνικη αργκό αυτού του είδους η γειτονιά είναι γνωστή ως «Paname», μια δεμένη, λαϊκή γειτονιά όπου όλοι ζουν, εργάζονται μαζί και κοινωνικοποιούνται. (Roegies, 2013) Αποτέλεσμα αυτού ήταν, πως η παρουσία των καλλιτεχνών βοήθησε να δώσει στη Μονμάρτη τη φήμη της φιλικής κοινότητας προς κάθε είδους δημιουργικές προσπάθειες. (Jackson, 2006)

Η οικονομική ευκολία και ο φυσικός χαρακτήρας της Μονμάρτης δεν ήταν οι μοναδικές αιτίες όμως, για τις οποίες οι καλλιτέχνες έδειξαν ξεκάθαρη προτίμηση ως προς αυτήν την γειτονιά του Παρισιού κάπου στα μισά του 19ου αιώνα. Ο λόφος αυτός αποτέλεσε για άλλον ένα σημαντικό λόγο την πολυπόθητη Ιθάκη των καλλιτεχνών.

Εικόνα 3.7: Ο Κάρολος Ι' διανέμει βραβεία στους καλλιτέχνες στο κλείσιμο του Σαλονιού του 1824, Francois - Joseph Heim 1827

Αυτός ήταν πως οι νέοι κυρίως καλλιτέχνες είχαν ανάγκη να αμφισβητήσουν τις αστικές, καλλιτεχνικές, λογοτεχνικές και κοινωνικές νόρμες. Για αυτούς, τα επισήμως εγκεκριμένα στυλ μορφής και περιεχομένου έπρεπε να υποχωρήσουν και να δώσουν τη σκυτάλη σε καινοτόμες μεθόδους και νέα θεματολογία σύμφωνα με τον Kenny. Η Μονμάρτη φάνηκε να είναι ο από μηχανής Θεός καθώς βρισκόταν στην καταλληλότερη τοποθεσία. Η αντίδραση αυτή των καλλιτεχνών και η έντονη επιθυμία τους να διαφοροποιηθούν από την επονομαζόμενη μπουρζουαζία εκτός από πνευματική και νοητή υπόσταση θα είχε ταυτόχρονα και κυριολεκτική λόγω της τοποθεσίας της Μονμάρτης. Οι αλλαγές που συντελούνταν στο fin-de-siècle, αλλά και η γενικότερη αίσθηση που άφηνε η La Belle Époque ήταν ένα επιπλέον κίνητρο για την μετακίνηση των καλλιτεχνών στον λόφο, ο οποίος τους έδινε την ευκαιρία να αναζητήσουν μια καινούργια ταυτότητα,

να πειραματιστούν και να επιχειρήσουν διαφορετικές τεχνικές και τεχνοτροπίες. Απαρνήθηκαν ό,τι είναι αντιληπτό από την Εικόνα 3.7. Συγκεκριμένα, απαρνήθηκαν την ακαδημαϊκή τέχνη με τα αστικά σαλόνια, τις μεγάλες λεωφόρους και τις παγκόσμιες εκθέσεις και τη θεματολογία που αφορούσε δημόσια και επίσημα θέματα του στρατού, με τις νίκες και τους πολιτικούς ηρωισμούς και επαναστάτησαν εναντίον της. Αντ' αυτής, άντλησαν θέματα από την καθημερινή ζωή της Μονμάρτης, δηλαδή την φτώχεια, την πορνεία (Εικόνα 3.8), τα διάφορα αστικά και κοινωνικά προβλήματα. Επέλεξαν δηλαδή, να τοποθετήσουν το περιβάλλον τους στο επίκεντρο της ζωής και της δουλειάς τους. Στην Μονμάρτη ήταν πλέον εφικτό να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν νέες νόρμες, μακριά από τις κρυσταλλωμένες απόψεις του κράτους, αλλά και συνάμα να συναντηθούν και να αλληλεπιδράσουν με άλλα άτομα που μοιράζονταν τις ίδιες ανησυχίες και τις ίδιες δυσκολίες προσαρμογής στον κόσμο στον οποίο βρίσκονταν και υποτίθεται ότι ανήκαν. (Kenny, 2004)

Εικόνα 3.8: Ο Henri de Toulouse-Lautrec ζωγραφίζοντας τον πίνακα «At the Moulin Rouge, the Dance», 1890, φωτογραφιζόμενος από τον Maurice Guibert

Ο Sonn στο βιβλίο του γράφει πως ο λόφος της Μονμάρτης είχε καταλήξει να συμβολίζει ένα ιδανικό που ενσάρκωνε από πολλές απόψεις την αναρχική εκδοχή της ουτοπίας, όχι μόνο στην υπεράσπιση της ελεύθερης δημιουργικότητας ή της τοπικής αυτονομίας, αλλά και στην εξισορρόπηση και σύμπραξη του αγροτικού γίγνεσαθαι και του αστικού στοιχείου, όπως αποτυπώνεται στον πίνακα της Εικόνας 3.9 (π.χ. οι κήποι και τα καμπαρέ), διατήρησε τον

Εικόνα 3.9: Scène de rue à Montmartre, Van Gogh, 1887

δικό της ιερό χώρο, από τον οποίο μπορούσε να κοιτάξει κάτω τη μητρόπολη, αντιμετωπίζοντας την οικονομική της εξάρτηση με πολιτισμική αυτονομία και ριζοσπαστισμό. (Sonn, 1989)

Όπως προαναφέρθηκε, η χαμηλή φορολογία, το χαμηλό κόστος ζωής και ενοικίων που προσφέρονταν στην Μονμάρτη καθώς και η φυσική της τοποθεσία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην μετακίνηση των καλλιτεχνών.

Ο Kenny έρχεται να προσθέσει άλλη μια σημαντική αιτία μετακίνησης των καλλιτεχνών. Αυτή τη φορά γίνεται λόγος για τα έργα αστικοποίησης στο Quartier Latin. Η ήδη φημισμένη αυτή συνοικία άρχισε να γίνεται όλο και λιγότερο θελκτική για τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς που, νωρίτερα, είχαν ζήσει εκεί αναζητώντας εναλλακτικές λύσεις απέναντι στον επίσημα καθιερωμένο πολιτισμό. Τι ήταν όμως εκείνο που την έκανε ειλικρινά και ολότελα ξεχωριστή και θελκτική για τους νέους δημιουργούς; (Kenny, 2004) Σύμφωνα με τον Brigstocke ήταν η σθεναρή διεκδίκησή της για μια ευδιάκριτη ταυτότητα τόπου και η σκληρή προστασία της τοπικής αυτονομίας. Τα καμπαρέ και οι καλλιτεχνικές ομάδες, ήταν στο επίκεντρο των προσπαθειών να φανταστεί κανείς ξανά τις δυνατότητες της αστικής κοινότητας και να δημιουργήσει μια βαθιά αισθητή εμπειρία του τόπου. (Brigstocke, 2012)

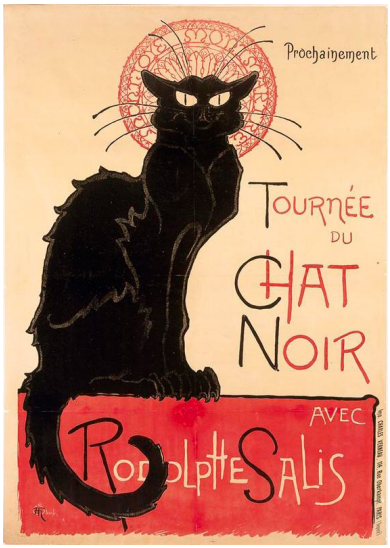
Έμοιαζε με «μια εναλλακτική» κοινωνία όπου η δημιουργικότητα θα ανταμείβεται και η εκκεντρικότητα θα γίνεται ανεκτή, όπου η τέχνη και όχι η κερδοφορία θα καθόριζε το καθεστώς και τις κοινωνικές σχέσεις» (Sonn, 1989)

Ο ρόλος των καλλιτεχνικών καμπαρέ στην πορεία της Μονμάρτης

Το 1880 κατά τα γραφόμενα του Brigstocke ο έλεγχος του ετήσιου «σαλονιού» εκθέσεων έργων τέχνης παραιτήθηκε από την κυβέρνηση και ανελήφθη από την Société des Artistes Françaises, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να μην προστατεύονται πλέον από το κράτος και ως εκ τούτου, να βρίσκονται πλήρως εκτεθειμένοι στην αγορά. Παρά όλες τις ανασφάλειες που δημιούργησε αυτό, τους έδωσε μια νέα ελευθερία να επικρίνουν και τα δύο, δηλαδή και το κράτος και τους καθιερωμένους θεσμούς της τέχνης στους οποίους είχαν προηγουμένως στηριχθεί προκειμένου να επιβιώσουν,

Εικόνα 3.10: Άποψη του εσωτερικού του Chat Noir του Paweł Merwart, 1886

παρέχοντας έτσι τις προϋποθέσεις για την ανάδυση των πρώτων καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αυτές οι πρωτοπορίες βρήκαν το «σπίτι» τους στην Μονμάρτη. Στα πλαίσια αυτών, αναδύθηκε μια πληθώρα εναλλακτικών λύσεων όπως γκαλερί, εικονογραφημένα περιοδικά και τα νέα «cabarets artistiques» (καλλιτεχνικά καμπαρέ), που υποστήριξαν και παρείχαν δημοσιότητα και πόρους για ανερχόμενους καλλιτέχνες. (Brigstocke, 2012)



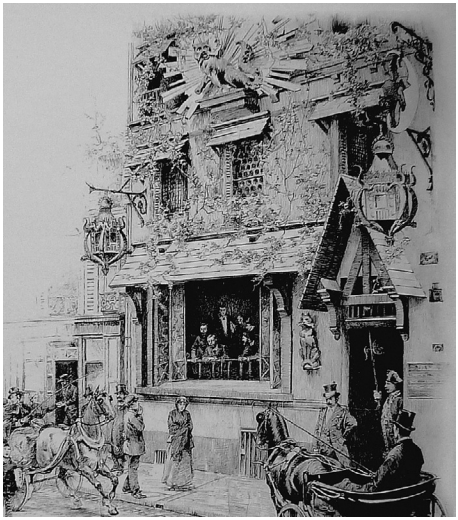
Εικόνα 3.11: Η αφίσα του Theophile Steiner με σύμβολο την μαύρη γάτα, 1896

Τα cabarets artistiques στήριξαν την επιτυχία τους σε μια πρωτοφανή ιδέα. Αναλυτικότερα, βασίστηκαν σε έναν συνδυασμό μοναδικό και εντελώς καινούργιο, που αφορούσε την στενή συμβιωτική σχέση ανάμεσα σε δύο ολότελα διαφορετικούς κόσμους. Αυτόν της μπουρζουαζίας και της μποέμ κοινότητας των καλλιτεχνών (Εικόνα 3.10). Ο Hewitt συνεχίζει λέγοντας πως, οι αστοί αντιμετώπιζαν τους μποέμ καλλιτέχνες με περιφρόνηση και περιστασιακή οργή και αντίστοιχα οι μποέμ καλλιτέχνες κατηγορούσαν την μπουρζουαζία ως φιλισταίους, παρόλο που αυτή ήταν η τάξη από την οποία προέρχονταν και στην οποία τελικώς φιλοδοξούσαν να επιστρέψουν. (Hewitt, 2001)

Ίσως η πιο σημαντική συμβολική φιγούρα του πολιτισμού της Μονμάρτης στο fin-de-siècle ήταν η μαύρη γάτα (Εικόνα 3.11), από την οποία πήρε το όνομά του το πιο διάσημο καμπαρέ της, το Chat Noir (Εικόνα 3.12). Το καλλιτεχνικό αυτό καμπαρέ ήταν επινόηση του Rodolphe Salis, ενός πρώην φοιτητή τέχνης και του ταλαντούχου ποιητή Émile Goudeau. (Brigstocke, 2014) Μέσω του χιούμορ, οι καλλιτέχνες αναζήτησαν ένα μέσο για να αναγεννήσουν

τη ζωή και τη ζωτικότητα της γειτονιάς, μετατρέποντάς το στην πιο δυνατή δημόσια φωνή του πνεύματος της Μονμάρτης. (Brigstocke, 2012)

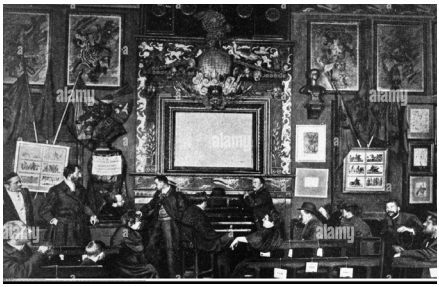
Ο Brigstocke παρατηρεί πως η φόρμα αυτή και ο εκλεκτικισμός τους αποδείχτηκαν εξαιρετικά δημοφιλή. (Brigstocke, 2014)



Εικόνα 3.12: Το Chat Noir στην οδό Rue de Laval 12, γκραβούρα του Paweł Merwart

Αυτό το ευχάριστο περιβάλλον ήταν που προσέλκυε και την νέα αστική τάξη της Τρίτης Δημοκρατίας, η οποία έδειξε σαφή προτίμηση στα καμπαρέ των μέχρι τότε περιφρονημένων μποέμ καλλιτεχνών, με την ψευδαίσθηση ότι μοιράζονται την ψυχαγωγία τους. Συνεπώς, οι κάτοικοι της Μονμάρτης ήταν υποχρεωμένοι να κερδίζουν το ψωμί τους διασκεδάζοντας εκείνους που σατίριζαν. (Hewitt, 2017)

Ο Kenny παρατηρεί πολύ εύστοχα πως εκτός των άλλων, το κοινό του fin-de-siècle ελκυόταν από το ασυνήθιστο στυλ χιούμορ και ψυχαγωγίας του Chat Noir (Εικόνα 3.13), και στο πλαίσιο των πολιτιστικών μετασχηματισμών του τέλους του 19ου αιώνα, διαπίστωσε ότι ανταποκρίνεται στις σύγχρονες επιθυμίες τους για πολιτιστικές καινοτομίες και τις μορφές διασκέδασης που παρείχαν άμεση ικανοποίηση. (Kenny, 2004)



Εικόνα 3.13: Μια βραδιά στο Chat Noir

Η παρέμβαση του κράτους και η αρχή του εξευγενισμού

Όπως ήδη επισημάνθηκε, οι ιδιοκτήτες των καμπαρέ όταν αντιλήφθησαν ότι η Παριζιάνικη αστική τάξη ενδιαφέρεται όλο και περισσότερο για την Μονμάρτη ως μέρος ασφαλούς, αλλά ιδιαίτερης διασκέδασης, άρχισαν να εξασφαλίζουν την εμπειρία αυτή με απώτερο στόχο την κερδοφορία τους.

Ο Hewitt αναφέρεται στην Μονμάρτη ως «Paris by Night» και ως πηγή παράνομων, αλλά απατηλών απολαύσεων, λόγω του αυξανόμενου αριθμού των τουριστών που την επισκέπτονταν. (Hewitt, 2001)

Βασικό στοιχείο της εμπειρίας για το συγκεκριμένο κοινό, αλλά εχθρικό για τους υπερασπιστές του «αυθεντικού» τοπίου της Μονμάρτης, ήταν η Βασιλική της Sacre Coeur, που ξεκίνησε το 1875 και δεν ολοκληρώθηκε τελικά μέχρι το 1912. (Hewitt, 2001)

Εικόνα 3.14: Τα έργα κατασκευής της Sacre Coeur

Εικόνα 3.15: Η τοποθεσία της Sacre Coeur στην κορυφή του λόφου

Ο λόγος για τον οποίο η Sacre Coeur επιλέχθηκε να κατασκευασθεί στην κορυφή του λόφου της Μονμάρτης απαντάται στο αναρχικό παρελθόν της σύμφωνα με τον Kenny. Πιο συγκεκριμένα, το 1871 η Μονμάρτη ήταν ο τόπος της επαναστατικής εξέγερσης γνωστή ως Κομμούνα του Παρισιού, η οποία τελείωσε σε μια οδυνηρή εβδομάδα αιματοχυσίας καθώς τα στρατεύματα του Adolphe Thiers σφαγιάσαν περίπου 20.000 αντάρτες. Μέχρι τη δεκαετία του 1880, η Μονμάρτη έγινε γνωστή στους αξιωματούχους της Τρίτης Δημοκρατίας ως ένα είδος «κοινότητας delinquent (παραβατικής)». Εκτός του ότι οι κάτοικοι της περιοχής θεωρούνταν υπεύθυνοι για τη βίαιη κατάληξη της Κομμούνας, τόσο το κράτος όσο και η εκκλησία είδαν τη Μονμάρτη ως την ενσάρκωση της «ανηθικότητας της επαναστατικής παράδοσης». Το γεγονός αυτό επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την αμφιλεγόμενη επιλογή του butte (λόφος) ως τοποθεσία για τη νέα βασιλική Sacré-Coeur. Ένα επιβλητικό και προκλητικό κτήριο, συμβολικά

φορτισμένο ως αναπαράσταση της «νœυ national (εθνική επιθυμία)» για εξιλέωση των αμαρτιών της χώρας. (Kenny, 2004)

Η εκκλησία του λόφου (Εικόνα 3.14 και 3.15) κάνει μια ισχυρή δήλωση της εξουσίας από την πλευρά της κυβέρνησης και συνάμα την χρησιμοποιεί για να «ξεπλύνει» τις αμαρτίες των επαναστατών. (Roegies, 2013) Επομένως, δεν θεωρήθηκε απλώς ανεπιθύμητη και αυθάδης απόπειρα της Καθολικής Εκκλησίας να παρέμβει κυριολεκτικά σε ένα πολιτικό τοπίο, που ήταν όλο και πιο κοσμικό και δημοκρατικό, αλλά θεωρήθηκε επίσης ως εισβολή μιας τελείως εξωγήινής και μοντέρνας αισθητικής, που παρέπεμπε όλο και περισσότερο ως πεμπτουσία της «γαλλική εικόνας». (Hewitt, 2017)

Παρόλα αυτά, αν και αποτελούσε άμεσο μήνυμα προς την παραβατική γειτονιά, η παρουσία της εκκλησίας φαινόταν απλώς να ενισχύει τη Μονμάρτη, που ήταν αποφασισμένη να διατηρήσει τη ριζοσπαστική της ταυτότητα (Kenny, 2004) και να αντισταθεί σε αυτήν τη ριζική αλλαγή του τοπίου της. (Hewitt, 2017)

Βέβαια, παρά την σθεναρή αντίσταση η πραγματικότητα αποδείχθηκε απογοητευτική για τους αντιπάλους της Sacre-Coeur, και η μποέμ Μονμάρτη, έπρεπε να ζήσει μια όχι και τόσο εύκολη συμβίωση με αυτό το ανεπιθύμητο σύμβολο της δέσμευσης του έθνους σε μια θρησκεία που είχε επίσημα αποκηρύξει. Ως ένα βαθμό όμως, η Sacre-Coeur αποτέλεσε την τελευταία μεγάλη μάχη των κατοίκων της Μονμάρτης, οι οποίοι αντέδρασαν έντονα στις αναπλάσεις της περιοχής στα τέλη του 1900 και στις αρχές του 1920. (Hewitt, 2017)

Εικόνα 3.16: Άποψη της Place du Tertte με τη Sacre Coeur, Maurice Utrillo, 1932

Το τοπίο της Μονμάρτης, ο butte, τα πλακόστρωτα δρομάκια, οι αμπελώνες, η πλατεία καλλιτεχνών Place du Tertte, οι ταβέρνες, τα καμπαρέ, μετετράπησαν στο στόχο ενός αυξανόμενου μαζικού τουρισμού, χαρακτηριστικό που συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Στη ζωγραφική, οι avant-garde ζωγράφοι σπάνια χρησιμοποιούσαν την ίδια τη Μονμάρτη ως θέμα και η εικόνα της διαδόθηκε από μεταϊμπρεσιονιστές όπως ο Toulouse Lautrec και ο Uttillo (Hewitt, 2017),όπως

συμβαίνει με την πλατεία Place du Tertte στην Εικόνα 3.16.

Εικόνα 3.17: Άποψη του Le Passage Cottin με την Sacré-Cœur στο βάθος, Maurice Utrillo, 1910

Αν και ήδη κατέστη σαφές το γεγονός πως η βασιλική ήταν άκρως ανεπιθύμητη, πάραυτα υπήρξαν ορισμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών όπως ο Utrillo, που την εκμεταλλεύτηκαν στα έργα τους. Η εκκλησία στα έργα του χρησιμεύει μόνο ως δείκτης. Δείκτης, που υπενθυμίζει στον θεατή ότι βρίσκεται στην Μονμάρτη και όχι στους γοητευτικούς δρόμους κάποιας επαρχιακής πόλης, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 3.17 κατά την γνώμη της Roegies. Συνεχίζει, επεξηγώντας πως ο Utrillo απεικόνισε την Sacré-Cœur με τον ίδιο τρόπο που θα ζωγράφιζε μια πραγματική εκκλησία χωριού. Αυτή η κίνηση, προδίδει την επιθυμία του για μια παρόμοια κοινότητα στην Μονμάρτη. (Roegies, 2013)

Εικόνα 3.18: Ο δρόμος Rue du Mont-Cenis μεταξύ 1915-1925

Άλλος ένας λόγος για τον οποίο η Sacré-Cœur ήταν τόσο μισητή σύμφωνα με το κείμενο του Jackson, αποτέλεσε το γεγονός πως ενίσχυσε ένα μοτίβο έργων μαζικής αστικής ανάπτυξης στη Μονμάρτη. Τα κατασκευαστικά έργα είχαν έρθει στο ζενίθ τους τις δεκαετίες του 1880 και 1890. Επειδή ο δακτύλιος των ορίων της πρωτεύουσας άλλαξε και μεγεθύνθηκε, είχε ως συνέπεια και την ανάγκη δημιουργίας νέων διαμερισμάτων, που θα μπορούν να φιλοξενούν τον αυξανόμενο πληθυσμό του Παρισιού. Ενώ οι καλλιτέχνες απέδρασαν επιτυχώς από την πόλη καταφεύγοντας στην σωτήρια για εκείνους Μονμάρτη, έβλεπαν τώρα την ίδια την πόλη να τους «κυνηγάει» στον λόφο. Τα κτίσματα που συναντούσε κανείς μέχρι τότε στην κοινότητα της Μονμάρτης ήταν στην πλειοψηφία τους ξύλινα και ισόγεια ή διώροφα. Αντίθετα, οι νέες κατασκευές, ήταν πολύ διαφορετικές και ετερόκλητες και

Εικόνα 3.19: Ο δρόμος Rue du Mont-Cenis σήμερα

φυσικά δεν εναρμονίζονταν με το φυσικό τοπίο γύρω τους, αφού το μέγεθος τους και μόνο ήταν αποτρεπτικό. Αυτά τα οικοδομήματα από σκυρόδεμα, αποκαλέστηκαν ουρανοξύστες, διότι το ύψος τους άγγιζε τα 6 ή 7 μέτρα, από σχολιαστές και κριτικούς. (Jackson, 2006) Ξεκάθαρο παράδειγμα αυτής της αλγεινής αλλαγής αποτελούν οι εικόνες 3.18 και 3.19, όπου δύναται να συγκριθεί η πρότερη με την ύστερη κατάσταση.

Ο συγγραφέας Maurice Donnay, αναφέρθηκε στην απώλεια της φύσης. «Κατά τη γνώμη μου το έργο της κατεδάφισης στη Μονμάρτη και η εξαφάνιση των παλαιών σπιτιών και κήπων θα αφαιρέσει το τελευταίο κατάλοιπο ομορφιάς από ένα ήδη άσχημο Παρίσι.». (Emile-Bayard, 1926) Το παράδοξο είναι πως, παρότι υπήρχε ανάγκη στέγασης χαμηλού κόστους, πολλά από τα καινούργια κτήρια ήταν πολυτελή, εξοπλισμένα με τις πιο εξελιγμένες τεχνολογίες και εύλογα δεν απευθύνονταν στους λιγότερο οικονομικά ευνοημένους, αλλά στην μεσαία τάξη. Κάπως έτσι, η Μονμάρτη άρχισε να εξευγενίζεται. (Jackson, 2006)

Η λογική προϋπόθεση των νέων αυτών κατασκευών, ήταν και η δημιουργία νέων δρόμων που θα οδηγούν σε αυτά καθώς πλέον τα αυτοκίνητα χρησιμοποιούνταν όλο και περισσότερο. Συνεπώς, οι πολεοδόμοι της εποχής, ξεκίνησαν την κατασκευή τους. Ένα παράδειγμα είναι η λεωφόρος Junot βορειοδυτικά στο κέντρο της Μονμάρτης, που λειτούργησε πρώτη φορά το 1909. Η αρχική της σχεδίαση ήταν προγραμματισμένη να διασχίσει ένα από τα πιο αγαπημένα, ζωντανά και παλαιότερα σημεία στην Μονμάρτη, την Place du Tertre, η οποία εκτός των άλλων αποτελούσε και την καρδιά της κοινωνικής και καλλιτεχνικής ζωής της Μονμάρτης. Τελικώς όμως, η Junot συνδέθηκε με την οδό Norvins, μια πολύ στενότερη και πιο παραδοσιακή οδό της Μονμάρτης, σώζοντας έτσι την Place du Tertre και πολλά από τα παλιά σπίτια της περιοχής. (Jackson, 2006)

Παρόλο που η Place du Tertre επιβίωσε των έργων, τα αυτοκίνητα πλέον ήταν δυνατόν να ανηφορίσουν στο λόφο κάτι που συνεπαγόταν και περισσότερες επισκέψεις από τους αστούς. Άλλη μια νέα προσθήκη, ήρθε να λειτουργήσει υποβοηθητικά σε αυτές τις επιδρομές της μπουρζουαζίας. Αυτή ήταν ο υπόγειος

σιδηρόδρομος, ο οποίος είχε σταθμούς στην πλαγιά του λόφου. Η Μονμάρτη πλέον συνδεόταν και υπογείως με το δίκτυο μεταφορών. Στην Εικόνα 3.20 μπορεί κανείς να διακρίνει την είσοδο του υπόγειου σιδηρόδρομου κάτω από τον λόφο. Όλα τα παραπάνω την έκαναν να μην απέχει και πολύ από το υπόλοιπο Παρίσι, όπως συνέβαινε άλλοτε. (Jackson, 2006)

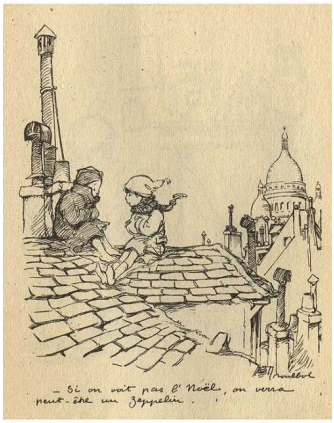
Εικόνα 3.20: Η είσοδος του υπόγειου σιδηρόδρομου στους πρόποδες του λόφου της Μονμάρτης, 1905

Δεν θα πρέπει να λησμονηθεί πως πολλές από αυτές τις αλλαγές που υπέστη ο φυσικός χώρος της πρωτεύουσας και κατά συνέπεια της Μονμάρτης την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα οφειλόταν σε κυβερνητικά σχέδια. Προφανώς η αγωνία για την απώλεια της καλλιτεχνικής ταυτότητας του butte, από τα μέσα της αστικής ανάπτυξης δεν υπήρχε και δεν αφορούσε το κράτος. Ύψιστος σκοπός του ήταν να περιοριστούν τα κρούσματα χολέρας, τύφου και φυματίωσης, που αναπτύσσονταν συνήθως στις πιο πυκνοκατοικημένες και φτωχές συνοικίες, διότι υπήρχε έντονος φόβος να εξαπλωθούν από τις παραγκουπόλεις στις γειτονιές της μεσαίας τάξης. Αυτή η κυβερνητική ανησυχία έδωσε την ώθηση για τη βελτίωση των συνθηκών στέγασης που αναφέρθηκαν παραπάνω και η οποία είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις τη δεκαετία του 1920. Μετά την αλλαγή του αιώνα, η Μονμάρτη έγινε μάρτυρας της αλλοίωσης του φυσικού της τοπίου, στο οποίο ζούσαν πολλοί από τους φτωχότερους κατοίκους της πόλης. (Jackson, 2006)

Η αγωνία για την απώλεια της καλλιτεχνικής ταυτότητας του λόφου που δεν υπήρχε στα κυβερνητικά στελέχη, ταλάνιζε έντονα τους καλλιτέχνες. Όλες εκείνες οι αλλαγές υπέρ της εξυγίανσης του τόπου ήγειραν σημαντικά κοινωνικά ζητήματα. Παράδειγμα αποτελεί ο Francisque Poulbot, που ήταν ο ιδρυτής της République de Montmartre και που είχε θεματολογία τα φτωχά παιδιά της περιοχής (Εικόνα 3.21), για τα οποία απέκτησε φήμη. Θεωρούσε πως αφού η αλλαγή της ταυτότητας της περιοχής πλησίαζε λόγω των αστικών αναπλάσεων, αυτόματα θα επέρχετο και το τέλος του πνεύματος της Μονμάρτης. Αφού λοιπόν θα ερχόταν το τέλος της Μονμάρτης, λογικό θα ήταν και τα παιδιά σε ένδεια να αποτελέσουν παρελθόν, καθώς θα

αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν την περιοχή, για μια άλλη πιο οικονομική και προσιτή. Αυτό σήμαινε πως θα διαφοροποιούνταν και η θεματολογία των καλλιτεχνών της περιοχής. (Jackson, 2006)

Ο Jackson, επισημαίνει πως «η αλλαγή του τοπίου σηματοδότησε τη σαφή σύνδεση στο μυαλό πολλών καλλιτεχνών μεταξύ της ανάγκης διατήρησης του φυσικού χώρου της Μονμάρτης από την απειλή της αστικής ανάπτυξης και ταυτόχρονα την ικανότητά τους να συνεχίσουν να είναι καλλιτέχνες. Η αλλαγή του χώρου σήμαινε αλλαγή των θεμάτων της τέχνης τους και κατ΄ επέκταση του πυρήνα της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.» (Jackson, 2006)



Εικόνα 3.21: Σκίτσα του Francisque Poulbot

Ο συγγραφέας Jean Emile-Bayard είχε δηλώσει πως «Η Μονμάρτη έχει γίνει ένα μέρος από τούβλα και τσιμέντο. Η Μονμάρτη, πλησιάζει το τέλος της». (Emile-Bayard, 1926) Αυτή του η άποψη, αντιπροσώπευε και άλλους καλλιτέχνες που οι ανησυχίες τους γίνονταν εντονότερες. Είχαν την αγωνία πως θα απολέσουν αυτό που αντιλαμβάνονταν ως ιδιαίτερο στην Μονμάρτη. Ήταν προφανές ότι αυτό που κάποτε προσδιοριζόταν ως γραφικό, ήρεμο, ήσυχο και που είχε απαθανατιστεί σε αμέτρητα έργα ή είχε εκφραστεί ποιητικά και μουσικά, πλέον ισοπεδωνόταν. (Jackson, 2006) Πιθανώς μια από τις πλέον αισθητές και βάρβαρες αλλαγές που έγιναν ήταν εκείνη της καταστροφής των παλιών ανεμόμυλων, που αποτελούσαν τα πιο μνημειώδη σύμβολα της Μονμάρτης. Μόνο δύο από αυτούς κατάφεραν να επιβιώσουν από τις αστικές επεμβάσεις και αυτό διότι και οι δύο, είχαν αλλάξει χρήση και είχαν γίνει ήδη αίθουσες χορού. Αυτά ήταν το Moulin de la Galette και το Blute-Fin. Όπως σωστά τοποθετήθηκε και ο Lucien Descaves: «Μου προκάλεσαν θαυμασμό και σεβασμό, όλα τα σύμβολα ενός προηγούμενου πολιτισμού, οι στενοί δρόμοι, οι ήσυχες πλατείες και τα παλιά σπίτια εξαφανίζονται. Το παλιό Παρίσι δεν μπορεί να ξεφύγει από τη σύγχρονη εισβολή.» (Emile-Bayard, 1926)

Η επιβεαίωση των αλλαγών ήρθε με την «παράσταση» που οργάνωσαν κάποιες ομάδες καλλιτεχνών το 1913. Η αποκαλούμενη «La Fête d'Adieu au Vieux Montmartre (Το αποχαιρετιστήριο πάρτι στην παλιά Μονμάρτη)», έγινε μέσα

σε ένα γενικότερο κλίμα παραίτησης, που αφορούσε τον επικείμενο θάνατο της πορείας της Μονμάρτης. (Jackson, 2006)

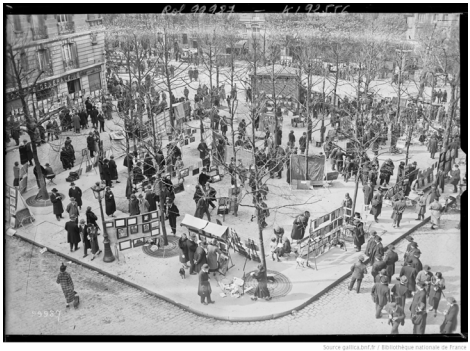
Αν και τα πράγματα φαίνονταν και ήταν σε μεγάλο βαθμό προδικασμένα, όπως φάνηκε εκ των υστέρων, υπήρξαν δύο ομάδες που προσπάθησαν να καθυστερήσουν τον «θάνατο» της Μονμάρτης. Η μια ήταν η Commune Libre de Montmartre (Η Ελεύθερη Κομμούνα της Μονμάρτης), που ιδρύθηκε το 1920 από τον επικεφαλής καρικατουρίστα Jules Depaquit και η άλλη ήταν η République de Montmartre (Δημοκρατία της Μονμάρτης) τα μέλη των οποίων ήταν μια μικρή ομάδα εικονογράφων, ποιητών, τραγουδοποιών και ζωγράφων. Αυτές οι ομάδες ασκούσαν κριτική στις αλλαγές στη ζωή της πόλης και της αστικής ανάπτυξης. Προφανώς τάχθηκαν κατά των νέων επεμβάσεων, αλλά και των δημογραφικών αλλαγών που συντελούνταν. Ήθελαν να κρατήσουν αυτόν τον αγροτικό χαρακτήρα που υπήρχε στην περιοχή μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα και να διασώσουν εκείνα τα χαρακτηριστικά του λόφου που τον συνέδεαν με την εργατική τάξη, τους κοινωνικά απόκληρους, τις ιερόδουλες κλπ. Με πιο απλά λόγια να διασώσουν, όλες εκείνες τις ιδιαίτερες ιδιότητες που είχαν κάνει τη γειτονιά τους κέντρο δημιουργικής δραστηριότητας. Έτσι, κατήγγειλαν την κατασκευή κτηρίων, νέων διαμερισμάτων και δρόμων εις βάρος των πιο γοητευτικών παλαιότερων κτηρίων και των χώρων πρασίνου, διότι ήταν απηυδισμένοι από τον εξευγενισμό των περιοχών που ήταν κάποτε σπίτι για τους φτωχότερους κατοίκους του Παρισιού. (Jackson, 2006)

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθεί πως αν και οι οργανώσεις αυτές θεωρούνταν προοδευτικές και φιλελεύθερες, εντούτοις είχαν γίνει συντηρητικές. (Roegies, 2013) Δεν είναι βέβαια τόσο παράλογη αυτή η μεταστροφή αν αναλογιστεί κανείς πως συστάθηκαν μετά το πέρας του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, οπού επικρατούσε ένα γενικότερο κομφούζιο με πολιτιστικούς και οικονομικούς μετασχηματισμούς που εκσυγχρόνιζαν την πόλη του 20ου αιώνα. (Jackson, 2006) Σε αυτό το κλίμα και η Μονμάρτη έγινε πιο παλιομοδίτικη όσον αφορά τις τέχνες. Βέβαια οφείλει να γίνει διαχωρισμός ανάμεσα στη λέξη συντηρητισμός και νοσταλγία, γιατί αυτές οι δυο έννοιες δεν συνεπάγονται η μια την άλλη, ειδικά σε ό,τι αφορά την Μονμάρτη. Στην πραγματικότητα, οι δύο ομάδες κινούνταν ανάμεσα στο συντηρητικό γίγνεσθαι και το μοντέρνο, προσπαθώντας να βρουν την ισορροπία ανάμεσα στο έντονο παρελθόν και το αμφιλεγόμενο μέλλον. Όπως εκείνες ήθελαν ο φυσικός τους χώρος να μείνει αναλλοίωτος, έτσι και οι πολεοδόμοι του 20ου αιώνα επιθυμούσαν

να τον επαναχρησιμοποιήσουν και να τον μορφοποιήσουν εκ νέου με καλύτερες συνθήκες υγιεινής. Τελικώς, υιοθέτησαν ένα στυλ νοσταλγικού μοντερνισμού κατά τον αστικό ιστορικό Walkeman, που συνδύαζε το παρελθόν με το μέλλον. (Wakeman, 2004)

Αντίθετα με τις λέξεις συντηρητισμός και νοσταλγία, οι λέξεις αντι-μοντέρνο και ανεξαρτησία ήταν συνυφασμένες για την της Commune Libre και της République de Montmartre. Οι δυο ομάδες θα υπερασπίζονταν την «παλιά» Μονμάρτη ενάντια στη νέα, με τα μοντέρνα στοιχεία σχεδιασμού. Για αυτό τον λόγο δεν δίστασαν να διώξουν και τους κυβιστές και τους φουτουριστές από την περιοχή. Επιπλέον, ως λύση στον εξευγενισμό πρότειναν την κατασκευή παλαιών κτηρίων και την εντατική καλλιέργεια χωραφιών και αμπελιών. (Jackson, 2006)

Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, υπήρξε μια δύσκολη οικονομικά περίοδος. Η ομάδα Commune Libre προσπαθώντας να ενισχύσει τους καλλιτέχνες της Μονμάρτης πραγματοποίησε μια από τις πιο σοβαρές και σημαντικές ενέργειες της. Αυτή ήταν η διοργάνωσή μιας τακτικής έκθεσης τέχνης στην πλατεία Place du Tertre, της «Les Foires aux Croûtes». Η πρώτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε στις 17 Απριλίου του 1921 έδωσε την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να παρουσιάσουν τα έργα τους στο κοινό. Το ενδιαφέρον βρισκόταν στο γεγονός πως τα εκθέματα ήταν κρεμασμένα σε δέντρα, θάμνους, φράχτες, φανοστάτες κλπ. προκειμένου να τα βλέπει ο κόσμος καθώς περπατάει στην περιοχή (Εικόνα 3.22). Το σημαντικό στην όλη υπόθεση ήταν πως οι καλλιτέχνες δε παρουσιάζονταν μόνο στον κόσμο, αλλά παράλληλα είχαν την δυνατότητα να πουλήσουν τα έργα τους και έτσι να έχουν οικονομικό όφελος. Το γεγονός αυτό ήταν ιδιαίτερα σημαντικό καθώς η οικονομική κρίση, το διαρκώς αυξανόμενο κόστος των υλικών ζωγραφικής, η τιμή του φαγητού που ανέβαινε και τα αυξανόμενα ενοίκια καθιστούσαν δύσκολη την διαβίωση των καλλιτεχνών. (Jackson, 2006)



Εικόνα 3.22: Η έκθεση Les Foires aux Croûtes το 1925, στην πλατεία Place du Tertre

Όπως συνέβη όμως και στην περίπτωση των καλλιτεχνικών καμπαρέ, οι υποψήφιοι αγοραστές ήταν κάτοικοι άλλων περιοχών, κατά βάση αστοί ή και τουρίστες. Επομένως, για άλλη μια φορά η Μονμάρτη όχι απλώς δεν αποσχίζεται από την πόλη όπως ισχυρίζονταν οι οργανώσεις, αλλά αναπτύσσει μια σχέση εξάρτησης από αυτήν. Ωστόσο, όπως τονίζει ο Jackson «Οι εκθέσεις εξακολουθούσαν να επιδεικνύουν την ανεξαρτησία και την αυτάρκεια των καλλιτεχνών της Μονμάρτης. Δουλεύοντας έξω από την παραδοσιακή αγορά τέχνης και αποφεύγοντας τους μεσάζοντες της τέχνης, έφτιαξαν έναν τρόπο να κερδίζουν τα προς το ζην με τους δικούς τους όρους. Μπορεί να δέχονταν πρόθυμα τα χρήματα των αστών Παριζιάνων, αλλά αυτός ο τρόπος τους εξασφάλιζε πως θα παρέμεναν στο λόφο όταν οι πελάτες επέστρεφαν σπίτι τους στο τέλος της ημέρας. Αυτού του είδους η εμπορική δραστηριότητα κάθε άλλο παρά καινούργια ήταν στην Μονμάρτη.». (Jackson, 2006)

Από την πλευρά της République de Montmartre, οι προσπάθειες επικεντρώθηκαν στην ενίσχυση και των υπόλοιπων κατοίκων που βρίσκονταν σε δυσχερή οικονομικά θέση. Με αυτό το σκεπτικό, ίδρυσε μια φιλανθρωπική κλινική, ειδικά σχεδιασμένη για να βοηθάει τα παιδιά. Άλλη μια σημαντική κίνηση από μεριάς της σύμφωνα με τον Jackson ήταν το φεστιβάλ που πραγματοποιούνταν για την ετήσια επέτειο της Commune Libre. Πολύ συχνά αυτοί οι εορτασμοί περιελάμβαναν παρελάσεις στη γειτονιά και πολλά δημόσια γλέντια. (Jackson, 2006)

Το γεγονός πως τα πράγματα είχαν μπει σε νέα τροχιά δεν σημαίνει πως οι καλλιτέχνες ξέχασαν τα πρότερα ιδανικά τους. Ενώ λοιπόν στα τέλη του 19ου αιώνα αρκετοί από αυτούς ήταν δύσπιστοι για τις αγαθοεργίες, διότι έμοιαζαν σαν εκείνες που προέρχονταν από την μπουρζουαζία και όχι των αληθινά επαναστατών, τελικώς τις αποδέχτηκαν. (Jackson, 2006)

Όλες εκείνες οι δράσεις φιλανθρωπίας και αγαθοεργίας από τις Commune Libre και République de Montmartre είχαν σαφή στόχο να παράγουν οικονομικά αποτελέσματα. Ταυτόχρονα όμως, επιτέλεσαν έναν άκρως σημαντικό στόχο και αυτός δεν ήταν άλλος από την άμεση σύνδεση των κατοίκων με το φυσικό τοπίο και συνεπώς με τον καθορισμό της ταυτότητάς τους. Όπως γράφει και ο Jackson «Οι ομάδες αυτές ιδρύθηκαν για να εργαστούν για το κοινό καλό, να εξαγνίσουν τα κακά μέρη και να αποτρέψουν ένα ιερόσυλο χέρι από το να βλάψει τα τελευταία απομεινάρια ενός παρελθόντος που είναι η ίδια η αποκρυστάλλωση της γαλλικής τέχνης». (Jackson, 2006)

Παρ' όλες τις προσπάθειες που επιχειρήθηκαν για την ενίσχυση της κοινότητας, στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι κάτοικοι-καλλιτέχνες ήταν ανήμποροι να πράξουν κάτι περισσότερο από το να αντιδρούν για τις επεμβάσεις που συντελούνται στον λόφο. Εξαίρεση στον κανόνα αποτέλεσε η δημιουργία της Πλατείας de la Liberté, που βρισκόταν απέναντι από το Lapin Agile. (Jackson, 2006)

Στο κείμενο έγινε λόγος για τα καλλιτεχνικά καμπαρέ και την φήμη που έδωσαν στην Μονμάρτη. Αυτή η φήμη που άρχισε να κυκλοφορεί στην δεκαετία του 19ου αιώνα συνόδευε την Μονμάρτη και στον 20ο αιώνα, καθώς όντως είχε αποτελέσει κορυφαίο προορισμό διασκέδασης και ευκαιρία για απόδραση από τον αστικό καθωσπρεπισμό. Οι Commune Libre και République de Montmartre, στο πλαίσιο του καταιγισμού των εξελίξεων και των αλλαγών, επιθυμούσαν να αλλάξουν την εικόνα της Μονμάρτης ως γειτονιά και κατ' επέκταση την εικόνα που υπήρχε για τους καλλιτέχνες. Η ατμόσφαιρα εκ των πραγμάτων μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο δεν άφηνε περιθώρια για περιττές διασκεδάσεις. Σαφώς λοιπόν και ήθελαν να διατηρήσουν τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα και παρελθόν του λόφου, αλλά χωρίς να συνδέεται το όνομά τους με την ξέφρενη και χωρίς όρια διασκέδαση. Προσπαθώντας να κρατήσουν την κοινότητα ενωμένη και στραμμένη στις τέχνες ίσως κατάφερναν να ελαττώσουν την φήμη που την ακολουθούσε από τα τέλη του 19ου αιώνα. (Jackson, 2006)

Οι καλλιτέχνες πλέον θεωρούσαν τους εαυτούς τους εργατικούς και προσηλωμένους. Όπως λέει και ο Jackson «Η αξιοπρέπεια ήταν ολοένα και περισσότερο σημαντική για αυτούς. Κάνοντας αξιοσέβαστο το κομμάτι της πόλης με το οποίο συνδέονταν τόσο στενά και που είχαν ταυτιστεί ήταν ένας τρόπος για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος.». Επί του πρακτέου, αυτό είχε ήδη αρχίσει κάπως να διαφαίνεται στο χώρο. Πιο συγκεκριμένα στους πρόποδες του λόφου κατά μήκος της λεωφόρου Boulevard de Clichy και της Boulevard Rochechouart, που λειτουργούσαν σαν όριο ανάμεσα στην Μονμάρτη και την πόλη, φιλοξενούνταν οι πλέον μοντέρνες παραστάσεις, με αρκετές φορές ημίγυμνο περιεχόμενο. Ένα από τα πιο γνωστά μέρη διασκέδασης της εποχής ήταν το το Moulin Rouge, που υφίσταται και στις μέρες μας. Δεν ήταν λίγες οι φορές που εκείνη η περιοχή του maquis αποκαλέστηκε ως «Η κάτω Μονμάρτη». Αντίθετα με την περιοχή που περιγράφτηκε, ο καλλιτεχνικός πυρήνας βρισκόταν στην κορυφή του λόφου, γύρω από την πλατεία την Place du Tertre όπου ζούσαν οι καλλιτέχνες. Αυτή η περιοχή ήταν πιο ντεμοντέ, πιο ήσυχη και πιο σοβαρή για τα δε-

δομένα της εποχής και εκεί μπορούσε κανείς να συναντήσει τους προσηλωμένους στην εργασία τους καλλιτέχνες. (Jackson, 2006)

Η Μονμάρτη στην κορυφή του λόφου ήταν πια περισσότερο παλιομοδίτικη, καθώς μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, υιοθέτησε μια πιο συντηρητική διάθεση. Δεν χαρακτηριζόταν πλέον από τον πειραματισμό που την διείπε, ούτε ήταν ανοιχτή στο μοντέρνο και το κοσμοπολίτικο. Δεν ήταν τυχαίο λοιπόν που πολλοί καλλιτέχνες, όπως ο Apollinaire, ο Chagall, ο Modigliani, ο Matisse και ο Picasso αναζητώντας αυτά που απέρριπτε η Μονμάρτη άρχισαν να δημιουργούν έναν νέο καλλιτεχνικό θύλακα στο Montparnasse. (Jackson, 2006)

Το γεγονός πως οι καλλιτέχνες διαχώριζαν τους εαυτούς τους από εκείνους που ζούσαν και εργάζονταν στην κάτω Μονμάρτη, δεν σημαίνει πως αυτό ίσχυε και στην αντίληψη των υπόλοιπων κατοίκων της πόλης. Ο Jean Emile-Bayard έγραψε: «Είναι πολύ κρίμα που ο κόσμος δεν αντιλαμβάνεται τη διάκριση ανάμεσα στη Μονμάρτη της νυχτερινής διασκέδασης και την Μονμάρτη που κατοικείται από εργάτες καλλιτέχνες. Φαντάζονται πολύ λανθασμένα, ότι οι καλλιτέχνες και τα μοντέλα τους είναι αδρανείς, ανάξιοι και αγνοούν το γεγονός ότι αυτοί οι μποέμ είναι εργατικοί άνθρωποι που περνούν το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας τους στο στούντιο.». Αντίστοιχα ο ζωγράφος Maurice Neumont παρατήρησε: «Κατά την εκτίμηση πολλών ανθρώπων, η Μονμάρτη αντιπροσωπεύει την οχλαγωγία και τα αχαλίνωτα γλέντια. Οι άνθρωποι που δεν γνωρίζουν την πραγματική Μονμάρτη λένε «Montmartre- Abbaye de Thelème!», «Montmartre - Moulin Rouge!», «Montmartre εταίρες, κοκαΐνη, όπιο και άλλα ναρκωτικά!» Ενώ το παραδέχομαι ελεύθερα ότι κάποια μέρη στη Μονμάρτη είναι το στέκι των ανεπιθύμητων, δεν θα τα βρει όμως κανείς παντού; Αισθάνομαι ότι πρέπει να φανερωθεί στον κόσμο ότι η Μονμάρτη είναι το σπίτι της μελέτης, της σκέψης, του καλού γούστου, της ομορφιάς και της φιλανθρωπίας, όχι των ερασιτεχνών καλλιτεχνών που ζουν παρασιτικά.» (Emile-Bayard, 1926) Οι καλλιτέχνες το μόνο που επιθυμούσαν ήταν να μπορούν να ζουν από την τέχνη τους.

Φυσικά όλες αυτές οι αλλαγές δεν έγιναν από την μια μέρα στην άλλη. Υπήρξαν παράγοντες σοβαροί, όπως ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο σημάδεψαν έμμεσα και άμεσα την Μονμάρτη και την οπτική των ανθρώπων μεταξύ του 1914 και του 1920. Όπως και πολλά άλλα, έτσι και η Μονμάρτη με το ξέσπασμα του πολέμου έκλεισε και πολλοί από τους καλλιτέχνες που ζούσαν στο λόφο έφυγαν για να υπερασπιστούν την πατρίδα. (YAKI, 1933) και (Emile-Bayard, 1926)Προφανώς, αυτό επέφερε

μια αλλαγή στις ισορροπίες που υπήρχαν ως τότε. Ο Jean Emile-Bayard γράφει «Η Μονμάρτη εγκατέλειψε τη νυχτερινή της ζωή και επέστρεψε με νέα ενέργεια για τις ημερήσιες εργασίες της. Οι γυναίκες επί χρήμασι εκδιδόμενες μειώθηκαν σε αριθμό και οι πωλητές ναρκωτικών έπαψαν να ασκούν το τρομερό εμπόριο τους.». (Emile-Bayard, 1926) Οι δυσχερείς συνέπειες του πολέμου δε θα μπορούσαν να αφήσουν την Μονμάρτη αλώβητη και συνεπώς και εκείνη θρήνησε ένα μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών που σκοτώθηκαν υπέρ της πατρίδας, αφήνοντας έτσι μια αίσθηση βαθειάς απώλειας μεταξύ της άρρηκτα συνδεδεμένης γειτονιάς. Για όσους πάλι έμειναν πίσω, η καθημερινότητα γινόταν όλο και πιο δυσχερής. Ο Yaki έγραψε ότι «Το πρόβλημα της ύπαρξης για όσους έμειναν δεν είναι εύκολο να γίνει αντιληπτό: οι πίνακες δεν πουλήθηκαν, οι εφημερίδες μείωσαν τις σελίδες τους, δεν υπήρχε αγορά για τους εικονογράφους επειδή τα εικονογραφημένα περιοδικά δεν εκδίδονταν. Πώς να ζήσεις;». (YAKI, 1933) Εύλογα καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα πως το κύριο μέλημα των καλλιτεχνών ήταν η επιβίωση και όχι τα πάρτι και η ξέφρενη ζωή που χαρακτήριζαν μια αλλοτινή ζωή. Η νέα πραγματικότητα συνεπαγόταν σκληρή δουλειά, αγώνα και νηφαλιότητα.

Η διαφορά ανάμεσα στο τέλος του 19ου αιώνα και στην εποχή μετά το 1920 έγκειται και στην προσέγγιση των ανθρώπων. Στην πρώτη περίπτωση οι καλλιτέχνες απολάμβαναν την φτώχεια και «ανάγκαζαν» όποιον ήθελε να «γευτεί» τον κόσμο τους και να έρθει στο επίπεδό τους. Αντίθετα στην δεύτερη περίπτωση, οι ομάδες της Commune Libre de Montmartre και της République de Montmartre, αλλά και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες δεν αναφέρονταν στην φτώχεια. Αυτό που επεδίωκαν ήταν να την μετριάσουν λόγω των αλλαγών που λάμβαναν χώρα. Με αυτόν τον τρόπο, απέδειξαν ότι η καλλιτεχνική κοινότητα της Μονμάρτης δεν διαλύθηκε ούτε από τον Μεγάλο Πόλεμο, ούτε από τις πολιτιστικές αλλαγές στο Παρίσι, αλλά ήταν ακόμα σε θέση να προσφέρει έμπνευση ακόμη και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η νοσταλγία δεν είναι πάντα ταυτόσημη του συντηριστιμού. Είναι ίσως μια διέξοδος για να κρατηθούν τα καλύτερα στοιχεία του παρελθόντος, ενώ η ζωή είναι στο παρόν. Οι καλλιτέχνες συνδύασαν τμήματα του παρελθόντος τους με την σύγχρονη πραγματικότητα τους στη μεταπολεμική περίοδο, ανοίγοντας δρόμο προς το μέλλον. (Jackson, 2006)

Προφανώς κρίνοντας εκ του αποτελέσματος, ούτε η Commune Libre de Montmartre ούτε η République de Montmartre πέτυχαν τους στόχους τους να σταματήσουν τους «ουρανοξύστες». Νέα

κτήρια, νέοι δρόμοι, νέοι σταθμοί του μετρό, νέα έργα αστικής ανάπτυξης αναπτύχθηκαν. Πάραυτα, επειδή οι διαμαρτυρίες τους κάλυψαν όλη την Μονμάρτη μετατράπηκαν σε κάτι σημαντικότερο. Όπως γράφει ο Jackson (Jackson, 2006) «Μπορεί να απέτυχαν να σταματήσουν την αστική ανάπτυξη, αλλά αυτές οι δύο ομάδες πέτυχαν να αναδημιουργήσουν και να αναζωογονήσουν το ήθος της κοινότητας της Μονμάρτης, μέσα από μια μεγάλη ποικιλία χιουμοριστικών δραστηριοτήτων που συνδύαζαν την έννοια των «παλιών καλών εποχών» με την αίσθηση του να ζεις στο εδώ και το τώρα.». Μπορεί η φυσική απόσταση από την πόλη του Παρισιού που κάποτε ήταν θέλγητρο για τους νέους καλλιτέχνες να μην υφίστατο πια, αλλά η ταυτότητα του λόφου ήταν ακόμη διακριτή. Οι καλλιτέχνες κατάφεραν να διασώσουν αυτό που καθιστούσε την περιοχή τους τόσο ξεχωριστή και μοναδική μέσω της τέχνης τους, παρά την κατεδάφιση του χώρου στον οποίο είχαν εναποτεθεί για έμπνευση. (Jackson, 2006)

Οι καλλιτέχνες έφυγαν

Προφανώς όμως, υπήρξαν και αρκετές αποχωρήσεις καλλιτεχνών ανάμεσα στην κοινότητα, που αποχώρησαν οικειοθελώς. Ο Hewitt γράφει: «Η παρουσία των avant-garde στην Μονμάρτη ήταν σχετικά βραχύβια και το παριζιάνικο πολιτιστικό τοπίο θα άλλαζε. Ήδη και πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι περισσότερες από τις σημαντικότερες προσωπικότητες είχαν εγκαταλείψει τη Μονμάρτη για να πάνε αυτή τη φορά, όχι προς το Quartier Latin (από όπου και ήρθαν αρκετοί) αλλά προς το Montparnasse, το νέο διαμέρισμα του Παρισιού που φημιζόταν για το ότι ήταν το νέο κέντρο ευχαρίστησης». Οι λόγοι είχαν να κάνουν με την οικονομική δυσμένεια, αλλά και το μεταβαλλόμενο τοπίο της Μονμάρτης από τις αστικές επεμβάσεις, την αστυνόμευση, την αύξηση των τιμών και τον μαζικό τουρισμό. Οι λόγοι αυτοί ήταν αρκετοί για να επηρεάσουν αρνητικά την ελκυστικότητα του λόφου. (Hewitt, 2017)

Στις προηγούμενες παραγράφους επισημάνθηκε πως το νέο καλλιτεχνικό στέκι του 1920 «άκουγε» στο όνομα Montpamasse, ενώ τις δεκαετίες του 1930 και 1940 ήταν το Saint-Gennain-des- Pres. Η επιλογή του Montpamasse οφειλόταν στα φθηνά στούντιο, στα καταλύματα, τις καφετέριες, τα εστιατόρια, αλλά και στα νυχτερινά κέντρα αναψυχής.

Ήδη από το 1900 η Μονμάρτη μετατρεπόταν σε τουριστικό πόλο

έλξης. Τα κέντρα διασκέδασης συμμορφώνονταν όχι με την αυθεντική εικόνα της, αλλά με την τουριστική. (Hewitt, 2017) Εκτός από αυτό, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα μαζικά έργα επεμβάσεων που έλαβαν χώρα στα μέσα του 19ου αιώνα έφτασαν και στην Μονμάρτη, «σβήνοντας» την αγροτική της διάθεση, ξεκινώντας μια νέα κουλτούρα κέρδους αντίθετη στο πρεσβευόμενο μποέμ.

Οι αστοί της εποχής του 19ου αιώνα, όντας απελπισμένοι για μια απόδραση από την ασφαλή τους καθημερινότητα, αλλά και περίεργοι ως προς αυτήν την ιδιαίτερη περιοχή, άρχισαν τις συχνές «επιδρομές» στην Μονμάρτη. Η απόσταση που υπήρχε στο παρελθόν μειωνόταν με αποτέλεσμα η Μονμάρτη να γίνεται θύμα της ίδιας της της επιτυχίας. Με την μπουρζουαζία να κυκλοφορεί ανεμπόδιστη στα στενά δρομάκια του λόφου, οι ενοχλητικοί θόρυβοι αυξάνονταν και άρχισε να επικρατεί μια γενικευμένη δυσφορία. Πολλοί μποέμ καλλιτέχνες απηύδησαν και αηδίασαν και τελικώς εγκατέλειψαν την αγαπημένη τους Μονμάρτη. Ήδη μια αίσθηση απώλειας είχε δημιουργηθεί σε όσους λαχταρούσαν να διατηρήσουν την αυθεντικότητα της Μονμάρτης, που όδευε προς την πορεία που είχε πάρει το Quartier Latin. Στις αρχές του 20ου αιώνα η εικόνα της εξέγερσης και της επανάστασης αποτελούσε παρελθόν. Πλέον η αυθεντικότητά της, είχε συμμορφωθεί με τους νόμους της κατανάλωσης. Τώρα κουμάντο έκαναν οι επιθυμίες των αστών. Για παράδειγμα το φημισμένο Chat Noir αποτελούνταν από έναν περιορισμένο κύκλο ομοϊδεατών καλλιτεχνών, που απέκρουε με χαρά τυχόν ανεπιθύμητους επισκέπτες, στην πορεία όμως και μπροστά στον βωμό του κέρδους ήταν έτοιμο να δεχτεί κάθε αστό και κάθε πιθανό πελάτη. Οι προτεραιότητες καθώς φαίνεται είχαν αλλάξει. (Kenny, 2004)

Πράγματι, «Η μαζική κουλτούρα έχει αποδειχθεί ότι έχει μεγάλη όρεξη για αυτοαποκαλούμενους επαναστάτες και ότι είναι πιο πιθανό να εξημερωθεί από την αγορά παρά να την ανατρέψει». (Jonas et al., 2001) Ωστόσο, ενώ οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς του butte επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την εμπορευματοποίηση, η Μονμάρτη παραμένει ένας ισχυρός τόπος μνήμης για τα κηρύγματα των κοινωνικών και πολιτιστικών μεταβολών που σημάδεψαν τον 20ο αιώνα.

Πάνω σε αυτό έρχεται να προστεθεί και η άποψη του Hewitt, που υποστηρίζει πως «Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς που μετανάστευσαν από τη Μονμάρτη πριν και κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου άφησαν πίσω τους

έναν μποέμ πληθυσμό που ασχολούνταν όλο και περισσότερο με την διατήρηση και διάδοση του τοπίου της Μονμάρτης όπως ήταν κατά τη διάρκεια της La Belle Époque. Είναι αυτό το σημείο, όπου η Μονμάρτη εξελίχθηκε από ένα σημαντικό στοιχείο του πολιτιστικού τοπίου της πρωτεύουσας, σε ένα κρίσιμο, αλλά εξαιρετικά διφορούμενο τόπο της μνήμης.» (HEWITT, 2001)

Η Μονμάρτη στο σήμερα

Η Μονμάρτη, όπως ήδη επισημάνθηκε, χαρακτηρίζεται από ένα σύνολο αλληλένδετων χαρακτηριστικών, τα οποία είναι το ανάγλυφο της, η θέση της, η ιστορία της, η θρησκευτική σημασία που απέκτησε, ο συνδυασμός χρήσεων γης συμπεριλαμβανομένης μιας οικιστικής περιοχής 30.000 κατοίκων, η μορφή και η ατμόσφαιρα του χωριού που υπήρξε κάποτε και η έντονη αίσθηση της τοπικής κοινωνίας. Αυτοί οι παράγοντες την καθιστούν μια σημαντική αλλά ποικιλόμορφη τουριστική περιοχή που προσελκύει περίπου έξι εκατομμύρια επισκέπτες ανά έτος. (Pearce, 1998)

Σήμερα, τα πιο πολλά από τα στούντιο και τα φασαριόζικα καμπαρέ, που κάποτε έκαναν την Μονμάρτη πασίγνωστη, είτε έχουν εξαφανιστεί, είτε έχουν μετατραπεί σε sites touristiques (τουριστικά αξιοθέατα). Στους πολυσύχναστους δρόμους, είναι σχεδόν αδύνατον να φανταστεί κανείς τις αγροτικές εκτάσεις που υπήρχαν στην περιοχή και που την συνέδεσαν με την ρουστίκ ομορφιά της. (Kenny, 2004)

Το τοπίο της Μονμάρτης έχει πλέον αλλάξει ολοκληρωτικά. Οι αγροτικές εκτάσεις καθώς και τα ξύλινα μικρά σπίτια, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 3.23 εξαφανίστηκαν και έδωσαν την θέση τους στα νέα έργα ανοικοδόμησης. Ο ορίζοντας του λόφου δε θυμίζει σε τίποτα εκείνον που είχε προσελκύσει ουκ έστιν αριθμό καλλιτεχνών κάποτε. Στην Εικόνα 3.24 είναι εμφανής η διαφορά της αλλαγής του σκηνικού που αναφέρθηκε.

Εντούτοις, παρά τις τεράστιες αλλαγές η ρομαντική απήχηση της είναι ακόμη έντονη. Σε καθημερινή βάση, τουριστικά οχήματα, μεταφέρουν πλήθη επισκεπτών που επιζητούν να εντοπίσουν την μαγική ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι ζωγράφοι που συζητούν μεταξύ τους για έργα τέχνης και οι ποιητές που εμπνευσμένοι από το αψέντι πενθούν για τις ερωτικές τους αποτυχίες. «Ενώ τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα παραμένουν και οι αναμνηστικές πλακέτες αφθονούν, τα πολυτελή ξενοδοχεία και τα σουβενίρ των καταστημάτων

Εικόνα 3.23: Ο λόφος της Μονμάρτης το 1890

υπενθυμίζουν διαρκώς ότι αυτή η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα μπορεί τώρα να υπάρχει μόνο στις κινηματογραφικές οθόνες. Πράγματι, κινηματογραφικές παραγωγές που έλαβαν τόπο στην Μονμάρτη συνάντησαν σημαντικές εμπορικές επιτυχίες, υποδηλώνοντας τη διαρκή νοσταλγία για τη Μονμάρτη των μποέμ καλλιτεχνών και καταδεικνύοντας τον βαθμό στον οποίο η κοινότητα κατάφερε να αφήσει το στίγμα της τον περασμένο αιώνα.». (Kenny, 2004)

Εικόνα 3.24: Ο λόφος της Μονμάρτης σήμερα

Όπως φαίνεται στην Εικόνα 3.25, αυτή είναι η αίσθηση της Μονμάρτης, που οι ορδές των τουριστών επιθυμούν να βρουν. Δυστυχώς όμως για εκείνους, η εικόνα αυτή δεν υφίσταται πλέον. Το βίωμα που καλούνται να βιώσουν ταιριάζει περισσότερο με εκείνο της Εικόνας 3.26 και της Εικόνας 3.27. Το τοπίο της Μονμάρτης έχει αλλάξει πλέον ριζικά.

Στα πλαίσια της βελτίωσης της ποιότητας ζωής στην Μονμάρτη, έχει προταθεί η πεζοδρόμηση της, διότι όπως φαίνεται λόγω των πολλών επισκεπτών προκαλείται κυκλοφοριακό κομφούζιο.

«Η πεζοδρόμηση του butte είναι ένα από τα στάδια της υποψηφιότητας της Συνόδου Κορυφής του Παρισιού για την κατάταξή του ως Μνημείο Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO, που ξεκίνησε στις 18 Σεπτεμβρίου 2021 για να τονώσει τον τουρισμό

στα περίχωρα των Ολυμπιακών Αγώνων του 2024, στο πλαίσιο του έργου «Embelllir Paris» (Καλλωπίζοντας το Παρίσι).». (Manon, 2021)

Ωστόσο, σύμφωνα με την πηγή Puymbroeck θα επιτρέπεται κυκλοφορία οχημάτων σε ορισμένους δρόμους. Η πεζοδρόμηση θα αφορά κατά βάση τους πιο στενούς δρόμους, ενώ τα μέσα μαζικής μεταφοράς, τα ταξί, τα οχήματα της τροφοδοσίας και τα οχήματα των κάτοικων θα έχουν πρόσβαση σε αυτούς τους δρόμους. (Puymbroeck, 2022)

Μέχρι τα μέσα του 2024, αρκετοί από τους στενούς και επικλινείς δρόμους, που προσελκύουν 12 εκατομμύρια επισκέπτες ετησίως θα είναι πεζοδρομημένοι ή με πεπλατυσμένα πεζοδρόμια. Επιπλέον, θα φυτευτούν περισσότερα από 100 δέντρα. (Porter, 2023)

Εικόνα 3.25: Η Μονμάρτη χιονισμένη, έργο του Maurice Utrillo, 1911

Ένα ακόμη πρόβλημα, που ωθεί μέχρι και σήμερα τους καλλιτέχνες να φύγουν από την περιοχή καθιστώντας την αφιλόξενη είναι οι τιμές των ενοικίων. Η Μονμάρτη, που κάποτε αναπτύχθηκε από καλλιτέχνες στα τέλη του 19ου αιώνα χάρη στα φθηνά καταλύματά της, έχει δει τις τιμές των ακινήτων να εκτοξεύονται τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, με τα σπίτια της να μπορούν να κατοικηθούν από πολύ εύπορους και διάσημους. Όμως, ενώ η μοναδική γοητεία της περιοχής έχει τραβήξει την προσοχή πολλών διασήμων, οι ντόπιοι μετακινούνται εκτός αυτής. Τα αυξανόμενα ενοίκια έχουν διώξει τους απλούς καταστηματάρχες, λέει ο Frederic Loup, ο οποίος είναι ιδιοκτήτης ενός φαρμακείου που εξυπηρετεί τους ντόπιους από το 1927. Σήμερα, είναι το μόνο τοπικό κατάστημα που έχει απομείνει στην περιοχή. «Έφυγε ο φούρναρης. Έφυγε και ο κρεοπώλης. Το πρόβλημα είναι τα ενοίκια, που μόνο τα μαγαζιά με σουβενίρ μπορούν να αντέξουν», λέει. Πριν από 30 χρόνια το κόστος ενός διαμερίσματος ήταν γύρω στα 1.500€/μ^2. Σήμερα, οι αγοραστές αναζητούν 10.000/μ^2 ή και 20.000/μ^2, λέει ο Brice Moyse, επικεφαλής του Immopolis, ενός κτηματομεσιτικού γραφείου που ειδικεύεται σε ακίνητα στη Μονμάρτη. Με τέτοιες τιμές, δεν υπάρχει περίπτωση οποιοσδήποτε μαχόμενος συγγραφέας ή καλλιτέχνης να σκεφτεί καν να ακολουθήσει τα βήματα του Pissarro ή του Renoir

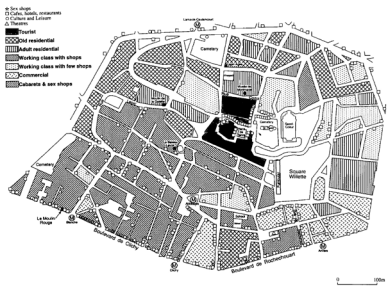
μετακομίζοντας στην περιοχή. (Agence France-Presse (AFP), 2018)

Από την Εικόνα 3.28 παρατηρεί κανείς πως η «τουριστική Μονμάρτη» ουσιαστικά ισοδυναμεί με τον πυρήνα του χωριού γύρω από την πλατεία Place du Tertre και την παρακείμενη σε αυτήν Βασιλική Sacré Coeur. Μια δεύτερη τουριστική ζώνη είναι αυτή που διακρίνεται από τα καταστήματα ερωτικών προϊόντων και τα καμπαρέ. Αυτή η ζώνη συνεχίζει την ιστορία της Μονμάρτης και εντοπίζεται κατά βάση στους πρόποδες του λόφου, κατά μήκος της λεωφόρου Boulevard de Clichy. (Pearce, 1998)

Εικόνα 3.26: Τα εμπορικά πλέον στενά της Μονμάρτης

Άλλο ένα πρόβλημα που έρχεται να προστεθεί στην σημερινή κατάσταση που επικρατεί είναι η σχέση των καλλιτεχνών με τα εμπορικά καταστήματα. Όσοι καλλιτέχνες εργάζονται εκεί τείνουν να βγάζουν τα προς το ζην βγάζοντας βιαστικά σκίτσα τουριστών με μολύβι ή πιο περίτεχνους πίνακες τοπίων της πόλης που πωλούν στους επισκέπτες. Αλλά και αυτοί φοβούνται ότι θα τους διώξουν. Μεγάλο μέρος των έργων τέχνης στα τοπικά τουριστικά καταστήματα κατασκευάζεται στην Κίνα και πωλούνται σε τιμές ευκαιρίας. «Είναι πλαστογράφοι, παράσιτα! Ισχυρίζεται ο street artist Midani M'Barki, αναφερόμενος στον κινεζικό ανταγωνισμό. Ο M'Barki, ο οποίος ηγείται της ένωσης καλλιτεχνών Paris-Montmartre, διαφωνεί επίσης με τον τρόπο με τον οποίο τα τοπικά καφέ και εστιατόρια καταλαμβάνουν όλο και περισσότερο τα πεζοδρόμια, αποσπώντας χώρο από τους ζωγράφους. Ένας πρόσφατος νόμος δίνει στους καλλιτέχνες του δρόμου το δικαίωμα να ασκούν το επάγγελμά τους στα πεζοδρόμια, αλλά ο χώρος που καταλαμβάνουν τα τραπέζια και οι καρέκλες του εστιατορίου έχει επεκταθεί. «Είμαστε παραγκωνισμένοι και εκείνοι πλουτίζουν», λέει

Εικόνα 3.27: Τα εμπορικά πλέον στενά της Μονμάρτης



Εικόνα 3.28: Χρήσεις γης στην Μονμάρτη, Grosjean, 1990

ο M'Barki που εργάζεται στην περιοχή από το 1970. «Θα πρέπει να μας δοθεί ο μισός χώρος», λέει θυμωμένος. «Αν δεν το πάρουμε, θα φύγουμε. Και χωρίς εμάς, δεν θα υπάρχει Μονμάρτη.» ((AFP), 2018)

SOHO

Εικόνα 3.29: Καλλιτέχνες μεταφέρουν πίνακες σε στούντιο και γκαλερί, 1974

Μυστήριο, βρωμιά, σκοτάδι, φτώχεια και κίνδυνος, όλα τα συστατικά που χρειάζονται για την μεγάλη τέχνη, όλα συγκεντρωμένα στο SoHo. Η ιδέα μιας κοινότητας ομοϊδεατών καλλιτεχνών, ενός μεμονωμένου «λαού», που μπορεί να ευδοκιμήσουν σε ένα τέτοιο πλαίσιο, διότι δεν αρέσκεται στις υλικές ανέσεις, αλλά αποκλειστικά και μόνο στο να κάνει τέχνη. (Paul Tschinkel, 2014) Γύρω από το όνομα του SoHo επικρατεί νοσταλγία για μια εποχή που ναι μεν ήταν βρώμικη, επικίνδυνη και ζοφερή, αλλά ταυτόχρονα και γεμάτη δυνατότητες, όπου οι καλιτέχνες άδραξαν χωρίς φόβο (Εικόνα 3.29). Ήταν μια περίοδος πριν από το διαδίκτυο, όταν οι δυσκολίες γεννούσαν πραγματική ευρηματικότητα, πρωτοτυπία, ζήλο και πάθος. Αν και θα περίμενε κανείς οι δυσοίωνες αυτές περιστάσεις να επιφέρουν αρνητικά αποτελέσματα, αντιθέτως το SoHo κατάφερε να «ανθίσει». (Ohta, 2015)

Το SoHo αποτελεί μια συνοικία έκτασης 0.87 τ.χλμ. του δήμου της Νέας Υόρκης της Αμερικής και πιο συγκεκριμένα, ενός δημοτικού διαμερίσματός της, του Μανχάταν (Εικόνα 3.30). Το όνομα «SoHo» προέρχεται από την περιοχή «South of Houston Street» και επινοήθηκε το 1962 από τον Chester Rapkin, έναν πολεοδόμο και συγγραφέα της μελέτης The South Houston Industrial Area, επίσης γνωστή ως «Rapkin Report». Όπως ορίζει και η ονομασία του, τα όρια του SoHo ως προς το βορά είναι η Houston Street και ως προς το νότο, το όριο είναι η Canal Street. Η θέση των ορίων ως προς τα ανατολικά και τα δυτικά διαφοροποιούνται ανάλογα με την πηγή. Για παράδειγμα, ως προς το Google Maps και την Εγκυκλοπαίδεια της Νέας Υόρκης, τα όρια είναι η Crosby Street και η Sixth Avenue αντίστοιχα, όπως φαίνεται στον χάρτη της. Παρόλα αυτά το 1974 και έως το 2006, λίγο μετά την πρώτη εμφάνιση του SoHo, οι New York Times περιέγραψαν πως τα όρια εκτείνονται από την οδό Houston μέχρι την οδό Canal μεταξύ West Broadway και Lafayette Street Εικόνας 3.31. ("SoHo, Manhattan," 2024)

Εικόνα 3.30: Χάρτης απεικόνισης του Manhattan και του SoHo, φτιαγμένος στο Qgis ©

Εικόνα 3.31: Χάρτης απεικόνισης του SoHo, φτιαγμένος στο Qgis ©

Ψάχνοντας την απαρχή της κατοίκησης του SoHo, βρίσκει κανείς πως η περιοχή του σημερινού Manhatan κατοικούνταν περιστασιακά από τους Ινδιάνους Lenape, όπου ταξίδευαν από τον έναν καταυλισμό στον άλλο ανάλογα με τις εποχές, μέχρι το 1626 όπου ο διευθυντής της εταιρείας Dutch West India Company, Peter Minuit, «αγόρασε» το «νησί» από εκείνους για 60 φιορίνια. (Presa et al., 2010)

Κατά την περίοδο της αποικιοκρατίας (1607-1775) (SoHo, Manhattan - Wikipedia, n.d.) η ιστορική συνοικία του SoHo αποτέλεσε την τοποθεσία του πρώτου ελεύθερου αφροαμερικανικού οικισμού στο Μανχάταν, πιο συγκεκριμένα, οι σκλάβοι, ενώ ακόμα δεν θεωρούνταν ίσοι με τους λευκούς αποίκους, μοιράζονταν τα ίδια νομικά δικαιώματα. Το 1644, η Dutch West India Company υπό τον διευθυντή Kieft παραχώρησε σε ορισμένους σκλάβους των αποικιών μια σειρά από κλήρες στα περίχωρα της πόλης, που έγινε γνωστό ως «Free Negro Lots». (Presa et al., 2010)

Το 1660 η έκταση του SoHo και η περιοχή γύρω από αυτήν αποκτήθηκε από τον Augustine Hermann, ο οποίος μετά τον θάνατό του την μεταβίβασε στον κουνιάδο του Nicholas Bayard. (SoHo, Manhattan - Wikipedia, n.d.) Την χρονιά το 1667, η νεοσυσταθείσα αγγλική αποικιακή κυβέρνηση υποβίβασε τους ελεύθερους Αφρικανούς, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που κατείχαν περιουσία στα Negro Lots και τους αρνήθηκε τα προνόμια που παρέχονταν στους λευκούς κατοίκους, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος ιδιοκτησίας. Την δεκαετία του 1680, η πλειοψηφία των Αφρικανών γαιοκτημόνων αφού έχασε τις περιουσίες της εγκατέλειψε το «νησί» και τα οικόπεδα δόθηκαν σε εύπορους λευκούς γαιοκτήμονες, αρκετοί εκ των οποίων είχαν σκλάβους για την βοήθεια στην διαχείρισή τους. (Presa et al., 2010)

Στην συνέχεια κατά την διάρκεια της Αμερικανικής Επανάστασης (1775-1783), η περιοχή αποτέλεσε μέρος πολυάριθμων οχυρώσεων, ανακατασκευών και θωρακιστηρίων (Wikipedia, 2023), όπως για παράδειγμα στην οδό Crosby, ανάμεσα στην Grand και την Broome St.. (Presa et al., 2010)

Η καίρια αλλαγή ως προς την ανάπτυξη της περιοχής άρχισε την πρώτη δεκαετία του 1800, μετά από παράπονα ότι το Collect Pond, το οποίο κάποτε ήταν μια σημαντική πηγή γλυκού νερού και ένα βουκολικό καταφύγιο για τους κατοίκους, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 3.32, είχε μολυνθεί και μετατραπεί σε τόπο αναπαραγωγής κουνουπιών, απειλώντας την υγεία των κατοίκων, αλλά ταυτόχρονα και την ανάπτυξη. Ως αποτέλεσμα, η ακτή που είχε γε-

μίσει με απόβλητα και σαπισμένα πτώματα νεκρών ζώων αποστραγγίχτηκε. Εν συνεχεία αυτού του έργου, η περιοχή άρχισε να πλακοστρώνεται και να πεζοδρομείται εκεί και κατά μήκος της οδού Canal και έτσι περισσότεροι άνθρωποι άρχισαν την κατασκευή των κατοικιών τους εκεί. ("SoHo, Manhattan," 2024), (Presa et al., 2010)

Εικόνα 3.32: Η λίμνη Collect Pond, περίπου το 1700, Archibald Robertson

Από τις αρχές έως τα τέλη του 19ου αιώνα, χρησιμοποιώντας τις νέες τεχνολογίες μαζικής κατασκευής, ανεγέρθηκαν πολλά κτήρια από χυτοσίδηρο μέχρι και 6 ορόφους, τα οποία και αποτελούν σήμα κατατεθέν του SoHo (Εικόνα 3.33). Το πλαίσιο από χυτοσίδηρο επέτρεψε να δημιουργηθούν μεγαλύτερα ενιαία δάπεδα για εμπορικούς σκοπούς (αποθήκες, καταστήματα, ξενοδοχεία), αλλά και μεγαλύτερα ανοίγματα για περισσότερη εισροή φυσικού φωτός στο εσωτερικό. (Lynch, 2012) Τα κτήρια αυτά σε αρκετές περιπτώσεις έως τα μέσα του 1850 αντικατέστησαν τις πρώιμες κατοικίες σε ομοσπονδιακό στυλ και στυλ ελληνικής αναγέννησης. ("SoHo, Manhattan," 2024) Έκτοτε, το SoHo άρχισε να μεταμορφώνεται ραγδαία σε μια εμπορική περιοχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οδός Broadway, η οποία μεταμορφώθηκε από έναν μικρό δρόμο με καταστήματα λιανικής πώλησης σε μια λεωφόρο με κτήρια από μάρμαρο, καφέ ψαμμίτη και χυτοσίδηρο. (Presa et al., 2010)

Εικόνα 3.33: Broadway, New York, περίπου το1890

Αναλυτικότερα, κατά μήκος της άρχισαν να λειτουργούν μεγάλα εμπορικά καταστήματα, καθώς και μεγάλα ξενοδοχεία. Διαδοχικά, ξεκίνησαν να ανοίγουν και τα θέατρα με αποτέλεσμα το Broadway

μεταξύ των οδών Canal και Houston να είναι μια συνοικία, που προσελκύει μεγάλο αριθμό επισκεπτών για θέατρο, αγορές, αλλά και γενικώς διασκέδαση. ("SoHo, Manhattan," 2024) Ανατολικά και δυτικά της οδού Broadway ξεπήδησε μια περιβόητη συνοικία με οίκους ανοχής και τυχερά παιχνίδια. (Presa et al., 2010) Με τις αλλαγές αυτές στην φυσιογνωμία της περιοχής η μεσαία τάξη εκδιώχτηκε, μειώνοντας τον πληθυσμό κατά 25% τις χρονιές από το 1860-1865 και τη θέση της πήραν οι μικρές κατασκευαστικές εταιρείες, συμπεριλαμβανομένων επιπλοποιείων, ξυλουργείων, εταιρείες ορείχαλκου και χαλκού, κατασκευαστές πορσελάνης και γυαλικών, οι κλειδαράδες, οι κατασκευαστές ταμπάκων και οι εκδότες βιβλίων. Μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο (1861-1865), στις δεκαετίες 1880 και 1890, ισχυροί κατασκευαστές και κυρίως κλωστοϋφαντουργικές εταιρίες άρχισαν να μετακινούνται στην περιοχή κάνοντάς την το εμπορικό κέντρο της πόλης. ("SoHo, Manhattan," 2024)

Τον 20ο αιώνα η κατασκευή στην ιστορική συνοικία SoHo και την επέκταση της επιβραδύνθηκε σημαντικά, αλλά δεν σταμάτησε τελείως. Ο πυρήνας του άστεως κινούνταν σταθερά προς τα βόρεια και έτσι μετακινήθηκαν και πολλές επιχειρήσεις. Οι πιο περιθωριακές βιομηχανίες, όπως έμποροι κλωστοϋφαντουργίας και απορριμμάτων χαρτιού, μικρές εταιρείες ένδυσης συνέχισαν να καλύπτουν τις κενές θέσεις που έμεναν από τις επιχειρήσεις που αποχωρούσαν. Ωστόσο, στις αρχές του 20ου αιώνα, στην επέκταση του SoHo, δημιουργήθηκαν νέα κτήρια τύπου loft, ενώ παράλληλα, συνέχισαν να ανεγείρονται κατοικίες, τόσο στο ανατολικό όσο και στο δυτικό τμήμα του SoHo. Αυτά τα κτήρια αφορούν περισσότερο τις αναπτυσσόμενες κατοικημένες γειτονιές που συνόρευαν με το SoHo, συγκεκριμένα το Greenwich Village Little Italy. (Presa et al., 2010)

Γενικά, τα κτήρια στο SoHo παρουσίασαν μια διαφοροποίηση ως προς την εμπορική τους χρήση με το πέρας των δεκαετιών. Πιο συγκεκριμένα και όπως ήδη αναλύθηκε, αποτελούνταν από κατασκευαστές κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων και ενδυμάτων από τα μέσα έως τα τέλη του 19ου αιώνα. Στις αρχές του 20ου αιώνα εμφανίστηκαν χονδρέμποροι ναρκωτικών, κατασκευαστές παιχνιδιών και προμηθευτές ηλεκτρικών ειδών ενώ στα μέσα του 20ου αιώνα υπήρχαν αποθήκες χαρτιού και κατασκευαστές ηλεκτρονικών ειδών. Η σημαντική αλλαγή στις εμπορικές επιχειρήσεις σημειώθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. (Presa et al., 2010)

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου η βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας μετακόμισε σε μεγάλο βαθμό εκτός του SoHo, άφησε πολλά μεγάλα κτήρια στην περιοχή κενά και ακατοίκητα. Κάποια από

αυτά λειτούργησαν σαν τυπογραφεία, ενώ κάποια άλλα ισοπεδώθηκαν για να γίνουν βενζινάδικα, χώροι στάθμευσης, γκαράζ ή συνεργεία αυτοκινήτων. ("SoHo, Manhattan," 2024) Κάποια από τα loft χρησιμοποιήθηκαν από παραγωγούς γυαλιού, σιδήρου, ειδών ένδυσης και ανακύκλωσης χάρτου. Τέλος, μια σειρά από loft χρησίμευσαν ως αποθήκες εύφλεκτων υλικών (χαρτί, ύφασμα). (Lynch, 2012)

Το ποσοστό κενών θέσεων στα μέσα της δεκαετίας του 1950 ήταν πάνω από 15%, ενώ τα ενοίκια είχαν πέσει σε λιγότερο από 0,50$ ανά τετραγωνικό πόδι και πολλοί χώροι κόστιζαν λιγότερο από $100 το μήνα. Σε ένα χρόνο από το 1962 έως το 1963, ο αριθμός των εργαζομένων που απασχολούνταν στο SoHo μειώθηκε από 12.671 σε 8.394 άτομα, διότι και οι επιχειρήσεις που βρίσκονταν εκεί μειώθηκαν από 651 σε 459. Ωστόσο, ορισμένες μεταποιητικές χρήσεις συνέχισαν να ευδοκιμούν στα άδεια loft. (Presa et al., 2010)

Εικόνα 3.34: Κτήρια από χυτοσίδηρο και μεγάλα ανοίγματα στην διασταύρωση των οδών Broadway και Broome στο SoHo στις αρχές του 20ου αιώνα

Σημαντικό ρόλο στην εκκένωση και εγκατάλειψη πολλών loft συνέδραμε και η τεχνολογία. Αναλυτικότερα, εξαιτίας της προόδου της τεχνολογίας, τα loft θεωρούνταν πλέον ξεπερασμένα και μη λειτουργικά. Οι άλλοτε βιομηχανικοί χώροι, που συμβάδιζαν με τα πρότυπα χωρητικότητας του 19ου αιώνα, πλέον θεωρούνταν απαρχαιωμένοι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα τεράστια ανοίγματα, όπως δύναται να εντοπίσει κανείς στην Εικόνα 3.34, που χρησίμευαν στην απρόσκοπτη εισροή φωτός, τα οποία τώρα με την εφαρμογή του ηλεκτρισμού ήταν αχρείαστα. Επιπλέον, ο μονός κάθετος ανελκυστήρας που υπήρχε στα loft για την μεταφορά εμπορευμάτων ήταν πλέον αναποτελεσματικός. (Lynch, 2012)

Μέχρι την δεκαετία του 1950 (SoHo, Manhattan - Wikipedia, n.d.) το SoHo είχε γίνει γνωστό ως Hell's Hundred Acres (τα εκατό στρέμματα του διαβόλου), ονομασία που δόθηκε από την Πυροσβεστική Υπηρεσία, λόγω των πολλών πυρκαγιών στις κατεστραμμένες δομές. (Lynch, 2012) Πλέον αποτελούσε μια βιομηχανική έρημη περιοχή, γεμάτη πολυσύχναστους χώρους εργασίας με πολύ κακές, κοινωνικά απαράδεκτες ή παράνομες συνθήκες εργασίας και μι-

κρά εργοστάσια που δούλευαν τη μέρα, αλλά ήταν άδεια τη νύχτα. Μόλις τη δεκαετία του 1960, όταν οι καλλιτέχνες άρχισαν να ενδιαφέρονται για τα κτήρια με τα ψηλά ταβάνια και τα πολλά και μεγάλα ανοίγματα των άδειων κατασκευαστικών loft, ο χαρακτήρας της γειτονιάς άρχισε να αλλάζει ξανά. ("SoHo, Manhattan," 2024)

Η απαρχή της οικειοποίησης από τους καλλιτέχνες

Εικόνα 3.35: Είσοδος ισόγειου loft, που πρότερα ήταν μεταξύ άλλων τυπογραφική εταιρεία και εργοστάσιο ενδυμάτων, 1976

Αν και το SoHo παρέμενε βιομηχανικό κατά κύριο λόγο, η αλλαγή προς μια μποέμ κατοικημένη γειτονιά είχε αρχίσει. Όπως αναλύθηκε παραπάνω, εξαιτίας της τεχνολογικής υστέρησης των loft, αλλά και της γενικότερης μεταφοράς της βιομηχανίας προς τα βόρεια οι ιδιοκτήτες τους δυσκολεύονταν να βρουν εμπορικούς ενοικιαστές, με αποτέλεσμα να προχωρούν στην ενοικίαση των loft σε οποιονδήποτε ερχόταν στο SoHo, ακόμη και σε καλλιτέχνες που θα τα χρησιμοποιούσαν παράνομα ως κατοικία. Ένα παράδειγμα αυτής της κατάστασης αποτελεί η Εικόνα 3.35, στην οποία απεικονίζονται οι καλλιτέχνες που μόλις μετακόμισαν σε ένα loft, που προηγουμένως είχε εμπορική χρήση. Επίσης, λόγω της εμφανούς παρακμής που υφίσταντο η περιοχή και με τον φόβο μιας επερχόμενης αστικής ανανέωσης, στο βωμό της οποίας οι περιουσίες τους θα καταδικαστούν να ανοίξουν δρόμο, αρκούνταν να τα ενοικιάσουν στους καλλιτέχνες. Με αυτό το σκεπτικό, οι καλλιτέχνες που μετακόμιζαν στο SoHo δεν αντιμετωπίζονταν ως λύση στο αστικό πρόβλημα που είχε δημιουργηθεί από την φυγή των επιχειρήσεων, αλλά ως προσωρινή λύση, προκειμένου να «ξαναγεμίσουν» τα κτήρια με ενοικιαστές. (Lynch, 2012)

Αυτή η συνθήκη όμως εξυπηρέτησε και τους καλλιτέχνες, αφού ως πρώιμοι οικιστικοί έποικοι στο SoHo επωφελήθηκαν από τις απειλές της αστικής ανανέωσης (Lynch, 2012), που υπήρχαν ήδη από το 1950 (Sasajima, 2014) λόγω της έλλειψης ανταγωνισμού για τους

χώρους, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα να κρατηθούν χαμηλά τα ποσοστά μίσθωσης για τους ενοικιαστές. (Lynch, 2012) Το 1960 όταν το μέσο ενοίκιο για ένα διαμέρισμα στη Νέα Υόρκη ήταν 78$ το μήνα, ένα loft στο SoHo κόστιζε μηνιαίως 55$. (Shkuda, 2015) Επιπλέον, αργότερα τα απαξιωμένα κτήρια ήταν οικονομικά προσιτά για την οργάνωση των συνεταιρισμών καλλιτεχνών (Coops), που ήταν ένα σημαντικό βήμα στην εξέλιξη του SoHo στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960. (Lynch, 2012) Αξίζει να σημειωθεί πως παρόλο που η ενασχόληση με τις καλές τέχνες μετά το πέρας του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου γινόταν όλο και περισσότερο αποδεκτή ως κύριο επάγγελμα, εντούτοις, οι περισσότεροι καλλιτέχνες δεν είχαν αρκετές οικονομικές απολαβές, με αποτέλεσμα μόνο οι πολλοί επιτυχημένοι να καταφέρνουν να επιβιώσουν με τα ακριβά ενοίκια της αγοράς, αποκλειστικά από τις πωλήσεις των έργων τους. Σύμφωνα με έρευνα του 1964 της Ένωσης Καλλιτεχνών Ενοικιαστών (A.T.A.) φάνηκε ότι οι καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης είχαν αρκετά χαμηλό εισόδημα και όσοι διέμεναν στο Μανχάταν ήταν στην δυσχερέστερη οικονομική κατάσταση. Αναλυτικότερα, το μέσο εισόδημα των καλλιτεχνών που ζούσαν στη Νέα Υόρκη ήταν 5.200$, οι καλλιτέχνες που κατοικούσαν στο Κάτω Μανχάταν κέρδιζαν μόνο το 63% από αυτό. (Shkuda, 2015)

Άλλος ένας λόγος για τον οποίο οι καλλιτέχνες προτίμησαν τα lofts στο SoHo, ήταν η στροφή του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος σε μεγαλύτερης κλίμακας δημιουργήματα, όπως είναι εμφανές στην Εικόνα 3.36. Από την στιγμή που η τέχνη έγινε περισσότερο αποδεκτή ως επάγγελμα, οι Αμερικανοί καλλιτέχνες στα μισά του 20ου αιώνα άρχισαν να χρειάζονταν και να αναζητούν μεγαλύτερους χώρους εργασίας. Τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, τα έργα τέχνης μεγεθύνθηκαν σε κλίμακα. Για παράδειγμα, οι μεγάλοι αφηρημένοι ιμπρεσιονιστικοί καμβάδες του Τζάκσον Πόλοκ και του Τζάσπερ Τζονς, τα επηρεασμένα δημιουργήματα από την ποπ κουλτούρα σε χαρτί του Andy Warhol και του Roy Lichtenstein, τα φωτιστικά γλυπτά του Dan Flavin και τα μεταλλικά γλυπτά του Richard Serra και του Donald Judd. Εφόσον λοιπόν, η αμερικανική τέχνη της δεκαετίας του 1960 χρειαζόταν περισσότερους και μεγαλύτερους χώρους και οι καλλιτέχνες, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, οικονομικότερα ενοίκια, καταλαβαίνει κανείς πως και γιατί τα lofts αποτέλεσαν την λύση και στα δύο αυτά προβλήματα. (Shkuda, 2015)

Ένας τρίτος λόγος, που ευνόησε την μετακίνηση των καλλιτεχνών ήταν η τοποθεσία του SoHo, καθώς ήταν σημαντική για την κοινότητα των καλλιτεχνών. Πιο συγκεκριμένα το SoHo βρίσκεται στα νότια του Greenwich Village (Εικόνα 3.37), του μακροχρόνιου κέντρου

Εικόνα 3.36: Εκθέματα-εγκατάσταση του Mark di Suvero και πίνακες του David Novros στην γκαλερί Park the Place Gallery,1966

κοινότητας τεχνών της Νέας Υόρκης. Παρόλο, που αρκετές από τις γνωστές γκαλερί του είχαν ήδη κλείσει ως το 1962 και οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές δεν συγκεντρώνονταν πλέον στην πολύφημη ταβέρνα Cedar, διότι έκλεισε την ίδια χρονιά, η γειτονιά συνέχιζε να φιλοξενεί καλλιτεχνικά δρώμενα. Με τα οικονομικά ενοίκια στο SoHo, οι καλλιτέχνες θα είχαν την δυνατότητα να αποκομίζουν τα οφέλη του Greenwich Village, ενώ παράλληλα θα μπορούσαν να εργάζονται και να διαμένουν σε χώρους περισσότερο προσαρμοσμένους στις ανάγκες τους. (Shkuda, 2015)

Η πορεία κατοίκησης των καλλιτεχνών στο SoHo, οργανώνεται σε τρείς φάσεις. Αν και υπάρχουν μαρτυρίες για κατοίκους την δεκαετία του 1950, εντούτοις η τεκμηρίωση είναι σχετικά ανίσχυρη. Ακόμη όμως και με αυτά τα στοιχεία, η πρώτη φάση ορίζεται από το 1962 και πρότερα. Σύμφωνα με δειγματοληπτική έρευνα κατοίκων το 1983 της Πολεοδομικής Επιτροπής της Νέας Υόρκης, επαληθεύεται πως αναζητώντας μεγάλους και φθηνούς χώρους στους οποίους θα μπορούσαν να μένουν και να διατηρούν στούντιο (όπως προκύπτει και από την Εικόνα 3.38) οι καλλιτέχνες άρχισαν να μετακινούνται στο SoHo την δεκαετία του 1960. Η δεύτερη γενιά μετακινήθηκε στο SoHo μεταξύ 1963 και 1970, ενώ σημαντική είναι παρατήρηση που προκύπτει από την ίδια έρευνα πως ο αριθμός μετακινούμενων προς το SoHo κλιμακωνόταν μετά το 1969. Η τρίτη και τελευταία γενιά υπήρξε από το 1971 και ύστερα. (Sasajima, 2014)

Ήδη από τις αρχές του 1960 στο Greenwich Village υπήρχε η ιδέα των Coops, τα οποία ήταν ομάδες καλλιτεχνών που αγόραζαν και αναδημιουργούσαν τα κτήρια. Είναι ένα είδος συλλογικής ιδιοκτησίας ακίνητης περιουσίας, δηλαδή ένα κτήριο είναι νομικά δομημένο ως εταιρεία και οι ενοικιαστές αγοράζουν μετοχές της εταιρείας, που αντιστοιχούν στον πραγματικό χώρο που καταλαμβάνουν. Ενώ οι καλλιτέχνες (εικαστικοί, συγγραφείς, συνθέτες, αρχιτέκτονες) στην αρχή μετακόμιζαν και διέμεναν ξεχωριστά στο SoHo, (ειδικά) μετά την άφιξη του καλλιτέχνη George Maciunas αυτό άρχισε να αλλάζει. Το πρώτο Coop στο SoHo ιδρύθηκε το 1967 στο 80 Wooster Street και λεγόταν Fluxhouse Cooperative II. Από τις Εικόνες 3.39 και 3.40, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τοσο το εσωτερικό όσο και

Εικόνα 3.37: Χάρτης απεικόνισης των γειτονιών στο Manhattan, φτιαγμένος στο Qgis ©

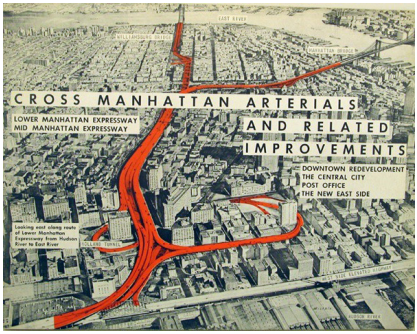
το εξωτερικό του Fluxhouse Cooperative II. Ο Maciunas οργάνωσε 15 Coops μεταξύ 1967 και 1975, με τα πρώτα 11 να ολοκληρώνονται τον Ιούνιο του 1968. Η διαδικασία αυτή είχε σαν αποτέλεσμα να προσελκύσει περισσότερους νέους κατοίκους, αλλά και ταυτόχρονα να δημιουργήσει μια ενωμένη κοινότητα, που απαρτιζόταν και από καλλιτέχνες και από μη καλλιτέχνες. Οι πρώτοι ιδιοκτήτες Coops, είχαν νόμιμο τίτλο, αλλά η διαμονή στα loft παρέμενε παράνομη. Στην μετέπειτα πορεία προς την νομιμοποίηση της κατοίκησης των loft, οι ιδιοκτήτες των Coops ήταν η ομάδα που συνέδραμε καταλυτικά. (Lynch, 2012)

Εικόνα 3.38: Χορευτές σε κάποιου είδους performance σε έξοδο κινδύνου κάποιου loft, 1972

Εικόνα 3.39: Το στούντιο του Robert Watts στο loft στην οδό Wooster 80, περίπου 1967

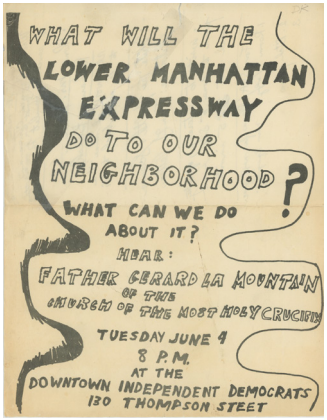
Παράλληλα, την περίοδο του 1960 το μέλλον του SoHo απειλήθηκε από διόλου ασήμαντα έργα αστικής αναδιάρθρωσης, τα οποία συνέδραμαν στο να αδειάσουν πολλά lofts. Στο πιο φιλόδοξο από αυτά ήταν επικεφαλής ο πολεοδόμος Robert Moses, του οποίου το έργο «The Lower Manhattan Expressway» (LoMex) επρόκειτο να εισαγάγει έναν δρόμο ταχείας κυκλοφορίας (Terroni, 2011)10 λωρίδων, όπως αποτυπώνεται στην μπροσούρα της Εικόνας 3.41. (Lynch, 2012)Το έργο αυτό θα συνέδεε τη σήραγγα της Holland Tunnel, που εκτείνεται κάτω από τον ποταμό (Lynch, 2012) με την γέφυρα Manhattan Bridge και την γέφυρα Williamsburg Bridge, μέσω της οδού Broome Street και συνεχίζοντας στις οδούς Mulberry Street και Mott Street, μέχρι να περάσει την Bowery. Με αυτήν την πορεία ο δρόμος ταχείας κυκλοφορίας διέσχιζε το SoHo, την Little Italy, την Chinatown, το South Village και το Lower

Εικόνα 3.40: Το Fluxhouse Cooperative II στην οδό 80 Wooster Street, 1898



Εικόνα 3.41: Εξώφυλλο μπροσούρας, που δείχνει την προτεινόμενη οδό ταχείας κυκλοφορίας του Κάτω Μανχάταν, κοιτώντας ανατολικά από πάνω από τον αυτοκινητόδρομο West Side, 1959

Εικόνα 3.42: Διαδηλωτές ενάντια στο έργο LOMEX του Robert Moses



Εικόνα 3.43: Φυλλάδιο ενάντια του LoMeX, 1968

East Side Manhattan (Georgoulias & Khawaja, 2010), (Terroni, 2011) Το έργο εγκρίθηκε από την πόλη το 1960 και από τότε αντιμετώπισε μια αδυσώπητη και πολύ οργανωμένη αντίσταση, στην οποία οι καλλιτέχνες του SoHo σχημάτισαν μια συσπειρωμένη ομάδα εναντία στην κατασκευή του. (Terroni, 2011) Αναλυτικότερα, από τη μια πλευρά βρισκόταν ο Moses, που ήταν πολύ γνωστός καθότι είχε διεκπεραιώσει σημαντικά και μεγάλα έργα και στην πλευρά των αντιτιθεμένων βρίσκονταν οι καλλιτέχνες. Όπως αποτυπώνεται και στην φωτογραφία της Εικόνα 3.42, ο κόσμος συσπειρώθηκε και αγωνίστηκε έντονα, με διάφορα μέσα (Εικόνα 3.43) προκειμένου να μην πραγματοποιηθεί το έργο. Μια από τις κύριες φυσιογνωμίες αποτέλεσε η Janes Jacobs, δημοσιογράφος, συγγραφέας, θεωρητικός και ακτιβίστρια, που ερχόταν αντίθετη στην επιθυμία του Moses να φέρει τα αυτοκίνητα στην καρδιά της Νέας Υόρκης με αποτέλεσμα να αλλάξει για πάντα το μοναδικό χαρακτηριστικό της πόλης, που εκείνη πάλευε να διατηρήσει, την βατότητα. (Georgoulias & Khawaja, 2010) Ήταν ένας αγώνας μεταξύ του Moses που ασκούσε πιέσεις για την κατασκευή μιας εταιρικής πόλης και της Jacobs, που πάλεψε να διατηρήσει το αστικό χωριό. (Lynch, 2012)

Η Μεικτή Επιτροπή (Joint Committee), η Εταιρεία Αρχιτεκτόνων της Νέας Υόρκης (New York Society of Architects), οι Καλλιτέχνες Ενάντια στο Expressway (Artists Against the Expressway-AAE), οι Ανεξάρτητοι Δημοκράτες του Downtown (Downtown Independent Democrats), η

Ένωση Επιχειρηματιών (Lower East Side Businessmen's Association) ενώθηκαν ενάντια στο «The Lower Manhattan Expressway». Η Jacobs δημιούργησε μια αντίθεση από πολλές οπτικές γωνίες που τράβηξε την προσοχή των μέσων ενημέρωσης. Με τη βοήθεια τοπικών καλλιτεχνών, καθιέρωσε θέματα όπως η ρύπανση και ο θάνατος σε διαμαρτυρίες, όπως για παράδειγμα μια κηδεία στην οδό Broome Street γεμάτη ταφόπλακες, κρανία, οστά και μάσκες αερίων. (Georgoulias & Khawaja, 2010) Εκτός των παραπάνω, η απογοήτευση που επικρατούσε λόγω της κατεδάφισης του ιστορικού κτηρίου του αρχικού σταθμού της Πενσυλβανία το 1963, έφερε και το κίνημα ιστορικής διατήρησης και τους κριτικούς αρχιτέκτονες ενάντια στο μεγαλόπνοο σχέδιο του Moses. Η απειλή για περαιτέρω καταστροφές αμφισβήτησε τα σχέδια, λόγω της επερχόμενης απώλειας μιας τεράστιας ποσότητας κτηρίων από χυτοσίδηρο του 19ου αιώνα. ("SoHo, Manhattan," 2024) Ο αγώνας εναντίον του «The Lower Manhattan Expressway» τελικά κερδήθηκε κατά τη διάρκεια μιας εξάωρης συνάντησης στις 11 Δεκεμβρίου 1962, όπου οι αξιωματούχοι της πόλης ψήφισαν ομόφωνα τη διακοπή των σχεδίων. (Georgoulias & Khawaja, 2010)

Μετά την εγκατάλειψη του σχεδίου των αυτοκινητοδρόμων, η πόλη έμεινε με μεγάλο αριθμό ιστορικών κτηρίων που δεν ήταν ελκυστικά για τις επιχειρήσεις που επιβίωσαν στην πόλη τη δεκαετία του 1970. Οι επάνω όροφοι πολλών από αυτών των κτηρίων είχαν χτιστεί ως εμπορικές σοφίτες-loft του Μανχάταν, που παρείχαν μεγάλους, ανεμπόδιστους χώρους για κατασκευή και άλλες βιομηχανικές χρήσεις. Αυτοί ήταν και οι χώροι που προσέλκυσαν καλλιτέχνες που τους εκτιμούσαν για το μέγεθός τους, τα μεγάλα παράθυρα που δέχονταν φυσικό φως και τα χαμηλά ενοίκια. Οι περισσότεροι από αυτούς τους χώρους χρησιμοποιήθηκαν επίσης παράνομα ως χώροι διαβίωσης (Εικόνα 3.44), παρόλο που δεν ήταν εξοπλισμένοι για οικιστική χρήση. Αυτή η εκτεταμένη παραβίαση αγνοήθηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα, καθώς οι καλ-

Εικόνα 3.44: Το loft των Stephen and Betsy's στην Greene Street

λιτέχνες-ένοικοι χρησιμοποιούσαν χώρους για τους οποίους υπήρχε μικρή ζήτηση λόγω της κακής οικονομίας της πόλης εκείνη την εποχή και οι οποίοι σε άλλη περίπτωση θα παρέμεναν είτε αδρανείς είτε θα είχαν εγκαταλειφθεί. ("SoHo, Manhattan," 2024)

Εικόνα 3.45: Ο James Mellon, ο Dorothy και ο Chaim Koppelman στο loft 498 στην Broome Steet, 1974

Εικόνα 3.46: Το loft των Ingrid και Robert Wiegand υπό κατασκευή, φωτογραφία Robert Weinreb

Το SoHo είχε οριστεί ως ζώνη παραγωγής το 1961 (Lynch, 2012), πιο συγκεκριμένα άνηκε στον νόμο περί ζωνών της πόλης «M1: Light Industrial District with Stringent Operating Standards», δηλαδή «Ελαφρά βιομηχανική περιοχή με αυστηρά πρότυπα λειτουργίας» και απαρτιζόταν από μεταποιητικές επιχειρήσεις (Sasajima, 2014), κάτι που συνεπάγεται πως οποιαδήποτε μορφή κατοίκησης ή οικιστικής χρήσης υφίσταντο τότε ήταν παράνομη. Η διαβίωση στα Loft ήταν παράνομη ως και το 1970, αλλά παρόλα αυτά οι κάτοικοι συνέχισαν να μένουν σε αυτά χωρίς εγγυήσεις ή δικαιώματα. Η πόλη, μέσω του Τμήματος Κτηρίων, μπορούσε ανά πάσα στιγμή να τους κάνει έξωση. Σημειώθηκαν περιπτώσεις στις οποίες η πόλη υπέκυψε σε μικρό-δωροδοκίες από τους κατοίκους, προκειμένου οι δεύτεροι να αποφύγουν την έξωση. Από την άλλη πλευρά, οι ιδιοκτήτες των lofts είχαν συμφέρον να ενοικιάζουν στους καλλιτέχνες, καθώς προέβαιναν σε πολλές επιδιορθώσεις και ανακαινίσεις (Εικόνα 3.45 3.46). Φυσικά, σύνηθες ήταν μόλις οι καλλιτέχνες ολοκλήρωναν τις επισκευές να εκδιώκονται και οι ιδιοκτήτες των lofts να αυξάνουν το ενοίκιο. (Lynch, 2012)

Ακριβώς επειδή η παραμονή των καλλιτεχνών στο SoHo ήταν παράνομη, έπρεπε να βρουν αποτελεσματικές λύσεις ώστε να μην γίνονται αντιληπτοί από τις αρχές. Σύμφωνα με το ενημερωτικό δελτίο Fluxus του 1975, ο Maciunas, όπως πιθανώς και άλλοι καλλιτέχνες έκαναν χρήση καλυμμένων από λευκή σκόνη κατα-

πακτών, χρησιμοποιούσαν καμουφλαρισμένες πόρτες, πόρτες ομοιώματα, πραγματικές καταπακτές διαφυγής και σήραγγες που οδηγούν σε άλλα δάπεδα, αλλά και αστεία μηνύματα πίσω από τις πόρτες. (Davidts & Pereira Rodriguez, 2018) Αν και όλοι οι κάτοικοι του SoHo στις αρχές προτίμησαν να κατοικούν παράνομα, ορισμένοι από αυτούς δεν ήταν ικανοποιημένοι με αυτή τη ρύθμιση και επιδίωξαν να αλλάξουν την κατάσταση. (Shkuda, 2015)

Προκειμένου οι καλλιτέχνες να προστατεύσουν τα lofts στα οποία κατοικούσαν, οργανώθηκαν πολιτικά για να αλλάξουν τις πολιτικές της πόλης και του κράτους που όριζαν τους κανόνες για τα lofts. Μέσω του αγώνα τους προς προάσπιση της κατοικίας τους, οι καλλιτέχνες συνέδεσαν την ανάγκη τους για στέγαση με την αναπτυσσόμενη πολιτιστική οικονομία της μεταβιομηχανικής Νέας Υόρκης. Στην προσπάθεια τους, χρησιμοποίησαν τις διασυνδέσεις τους με διακεκριμένους καλλιτέχνες και χρησιμοποίησαν την εμπειρογνωμοσύνη που κατείχαν πάνω στα θέματα των lofts, για να βοηθήσουν στη διαμόρφωση πολιτικής. Επιπλέον, υπήρξαν πολιτικές ομάδες καλλιτεχνών που ενίσχυσαν τον αγώνα και ανέδειξαν μέσα από ευρύτερες συζητήσεις την σημασία των τεχνών και το μέλλον της πόλης στη μεταβιομηχανική εποχή. (Shkuda, 2015)

Εικόνα 3.47: Η SAA και η Artist Activism, περίπου το 1970

Από τις πιο ενεργές ομάδες, που προασπίστηκαν το δικαίωμα των καλλιτεχνών να κατοικούν στα loft ήταν η Artists Tenants Association, που ιδρύθηκε το 1961 και η SoHo Artists Association (Εικόνα 3.47), που ιδρύθηκε το 1968. Ειδικά η συνεισφορά της S.A.A. ήταν καταλυτική στην τροποποίηση του νόμου περί ζωνών στο SoHo. Με βάση τα αρχεία της, ο πυρήνας της απαρτιζόταν από 10-15 καλλιτέχνες, που ήταν συνιδιοκτήτες κτηρίων με lofts στην γειτονιά. Τα μέλη, εκτός από τις τέχνες ασχολούνταν και με την αρχιτεκτονική, το σχέδιο και γενικώς διέθεταν υψηλή μόρφωση και διασυνδέσεις, τόσο με τον καλλιτεχνικό χώρο, όσο και με την κυβέρνηση. Το έργο της S.A.A. ήταν καταλυτικό για την τροποποίηση του νόμου περί ζωνών του SoHo. Ένας τρόπος με τον οποίο ευαισθητοποίησε το κοινό για τα θέματα των καλλιτεχνών ήταν οι διαμαρτυρίες και οι συγκεντρώσεις που οργάνωνε και στις οποίες συμμετείχαν 200-300 καλλιτέχνες. Παράλληλα,

ασκούσε πιέσεις στα περιοδικά προκειμένου να αναδείξει την καθημερινότητα των καλλιτεχνών στα lofts. Στην Εικόνα 3.48 βλέπει κανείς μια εφημερίδα του 1964 με τίτλο που αναφέρεται στις διαμαρτυρίες των καλλιτεχνών. Επίσης, διοργάνωσε ένα φεστιβάλ τεχνών με ανοιχτούς καλλιτεχνικούς χώρους εργασίας, παρουσιάσεις και παραστάσεις στο δρόμο, ενισχύοντας έτσι την φήμη του SoHo ως καλλιτεχνική κοινότητα και γειτονιά. Η S.A.A. λάμβανε υπόψη της την γνώμη των αρχών και για αυτό τον λόγο δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπολιτισμική, αλλά περισσότερο οργανωτική, στρατηγική και θεσμικά προσανατολισμένη. (Sasajima, 2014) Από την άλλη, η A.T.A. μεταξύ πολλών άλλων δράσεων, οργάνωσε μια απεργία καλλιτεχνών τον Απρίλιο του 1964. Στην απεργία συμμετείχαν πάνω από τις 80 πιο σπουδαίες γκαλερί της πόλης κλείνοντας τις επιχειρήσεις τους ως απάντηση στην απαγόρευση κατοίκησης των lofts από τους καλλιτέχνες. (Shkuda, 2015)

The Great Treasury Raid—see page 5

10c

the village Voice

1000 Artists at City Hall Picket for Their Lofts

Quondam Foe Passannante Wins VID Endorsement

Εικόνα 3.48: Η εφημερίδα «The Village Voice», με θέμα τους καλλιτέχνες που αγωνίζονται για τα δικαιώματα των loft τους, 1964

Η νομιμοποίηση των lofts και η αρχή του εξευγενισμού

Το 1971, το SoHo από περιοχή χαρακτηρισμένη ως «M1» άλλαξε σε «M1-5A και 5B», δηλαδή σε διαμερίσματα διαβίωσης-εργασίας για καλλιτέχνες. (Sasajima, 2014) Πιο συγκεκριμένα στην κατηγορία M1-5A, οποιαδήποτε σοφίτα κάτω από 3.600 τετραγωνικά πόδια θα μπορούσε να κατοικηθεί από καλλιτέχνη, εφόσον ο καλλιτέχνης πιστοποιηθεί από το Τμήμα Πολιτιστικών Υποθέσεων της Νέας Υόρκης. Στις συνοικίες M1-5B, οι καλλιτέχνες που κατοικούν σε lofts μικρότερα από 3.600 τετραγωνικά πόδια τον Σεπτέμβριο του 1970 ή πριν από αυτό θα μπορούσαν να μείνουν στο κτήριο χωρίς ειδική άδεια. Τέλος, τα lofts που άνηκαν συνεταιριστικά σε καλλιτέχνες θα επιτρεπόταν να παραμείνουν κατειλημμένα. (Shkuda, 2015) Από την στιγμή που τροποποιήθηκε ο νόμος περί ζωνών, το SoHo άρχισε να μεταμορφώνεται σε γειτονιά των τεχνών, τόσο θεσμικά όσο και σημειολογικά. Παράλληλα, πλήθυναν και οι αναφο-

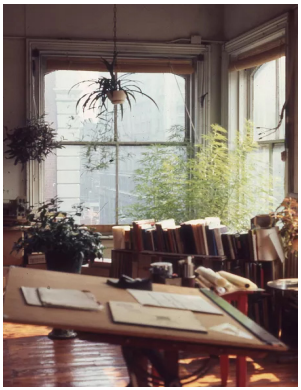
By Dorothy Seiberling

SoHo: The Most Exciting Place To Live in the City

"... This is the fourth time SoHo has arrived. Perhaps more than any other part of the city, the area has swung between boom and bust ..."

Εικόνα 3.49: Αναφορά του SoHo σε άρθρο της New York Times, 1974

Εικόνα 3.50: Εσωτερικό loft, 1970



Εικόνα 3.51: Εσωτερικό loft, 1970

ρές στον τύπο αναφορικά με την περιοχή. (Sasajima, 2014) Στην προσπάθεια τους οι καλλιτέχνες να νομιμοποιήσουν την κατοίκηση και εργασία τους στα lofts, δημιούργησαν μια αυξανόμενη γνώση και ζήτηση για αυτά σε έναν ευρύτερο πληθυσμό. Κατά έναν ειρωνικό τρόπο οι ενέργειες τους για την βελτίωση της περιοχής, μπορεί τελικά να έφταναν να απειλήσουν την δυνατότητά τους να μένουν εκεί σε προσιτές τιμές. (Shkuda, 2015)

Η δεκαετία του 1970 αποτέλεσε μια κομβική περίοδο για την ανάπτυξη του SoHo, γιατί πέραν της νομιμοποίησης της διαμονής των καλλιτεχνών, η Επιτροπή Ορόσημων προστάτεψε τα κτήρια από χυτοσίδηρο, ορίζοντάς τα ως διατηρητέα. Με αυτήν την κίνηση εμποδίστηκαν δομικά έργα, που δυνητικά θα κατέστρεφαν τον χαρακτήρα της περιοχής. Πλέον το SoHo ήταν κοινωνικά μεταμορφωμένο. Οι καλλιτέχνες προβάλλονταν ως άλλοι μεσσίες από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (Εικόνα 3.49) και τα σωσμένα lofts ως μια νέα εποχή στην εσωτερική διακόσμηση με μεγάλους ανοιχτούς χώρους, ψηλά ταβάνια, ξύλινα δάπεδα, λευκούς τοίχους, κρεμαστές πρασινάδες και ράγες φωτισμού (Εικόνα 3.50, 3.51). Φυσικά, αυτή η προβολή εξέθετε την γειτονιά στον αναπτυσσόμενο τουρισμό και ενθάρρυνε νέους κατοίκους να εισέλθουν. (Lynch, 2012)

Για να γίνει πιο αντιληπτή η αλλαγή αυτή που εξηγήθηκε παραπάνω αρκεί μόνο να σημειωθεί πως από τις 17 γκαλερί που απαριθμούσε το SoHo, το 1971, έφτασε τις 71 το 1975. (Sasajima, 2014) Άλλος ένας λόγος, πέραν των πολύ οικονομικών ενοικίων και των ευρύχωρων χώρων των loft, που οι γκαλερί προτίμησαν το SoHo, ήταν η εγγύτητα με τους ίδιους τους καλλιτέχνες (Εικόνα 3.52), γεγο-

Εικόνα 3.52: Ο έμπορος έργων τέχνης και ο διευθυντής της γκαλερί OK Harris Ivan Karp ποζάρουν με τους καλλιτέχνες της μπροστά από την OK Harris Gallery, 1970

Εικόνα 3.53: Γλυπτά του Bob Bolles στην Broome και West Broadway, 1973

νός που διευκόλυνε την αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτέχνη, εμπόρου και πελάτη. (Lynch, 2012) Αναλυτικότερα, οι καλλιτέχνες ζούσαν και ταυτόχρονα εργάζονταν στην ίδια γειτονιά και αυτό ήταν η ειδοποιός διαφορά που έκανε τις γκαλερί να την προτιμήσουν σε αντίθεση με τα μουσεία και τις εμπορικές γκαλερί «αποστειρωμένης» κατανάλωσης. Τα έργα δεν θαυμάζονταν, αγοράζονταν και πωλούνταν έτοιμα, αλλά αντίθετα υπήρχε διάδραση με τους καλλιτέχνες και καθημερινή τριβή. Έργα καλλιτεχνών βρίσκονταν ακόμα και σε κοινόχρηστους χώρους, όπως στην Εικόνα 3.53. Η γειτονιά του SoHo με την κοινότητα των καλλιτεχνών παρείχε μια νέα ξεχωριστή αξία στις γκαλερί, η οποία δεν ήταν προσφερόμενη στην τότε αγορά. (Sasajima, 2014) Για τους κατοίκους του SoHo οι γκαλερί δεν παρείχαν μόνο εκθεσιακούς χώρους για τους καλλιτέχνες της γειτονιάς τους, αλλά συνάμα μια ζωντανή κοινωνική σκηνή. Σύντομα, οι γκαλερί έγιναν η οικονομική βάση της κοινότητας, που προσέλκυαν επισκέπτες. Γίνεται αντιληπτό επομένως πως, την δεκαετία του 1970, οι γκαλερί σταδιακά άρχισαν να παίρνουν την θέση των βιομηχανικών και εμπορικών επιχειρήσεων, μαζί με τις μπουτίκ και τους χώρους εστίασης. (Lynch, 2012) Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί πως οι γκαλερί αυτές ήταν διαφορετικές συγκριτικά με εκείνες της προηγούμενης δεκαετίας, καθώς τώρα είχαν εμπορικό χαρακτήρα και επεδίωκαν κέρδος. (Sasajima, 2014)

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 το SoHo είχε μεταμορφωθεί σε μια από τις σημαντικότερες κοιτίδες τέχνης της υφηλίου. Ήταν μια chic γειτονιά, όπου έσφυζε από ζωή, με γκαλερί τέχνης, μοντέρνες μπουτίκ και φανταχτερούς χώρους εστίασης, που την έκαναν έναν πολύ δελεαστικό προορισμό τόσο για νέους επαγ-

γελματίες, όσο και για τουρίστες. Τα κτήρια από χυτοσίδηρο, που άλλοτε θεωρούνταν απλώς λείψανα και απομεινάρια της βιομηχανίας, αντιμετωπίζονταν πλέον πολύ διαφορετικά. (Petrus, 2003)

Λογικό επόμενο αυτής της αλλαγής ήταν, ότι η οικονομία πλέον βασιζόταν στην τέχνη και τον τουρισμό. Στην αρχή, οι ντόπιοι καλλιτέχνες καλωσόρισαν τις αλλαγές, αλλά μέχρι το τέλος του 1970 πολλοί πρώιμοι καλλιτέχνες-κάτοικοι ένιωθαν ότι η περιοχή εξελισσόταν με τρόπους που δεν ήταν πλέον ούριοι ως προς τις αρχικές τους προθέσεις. Αναλυτικότερα η διαμονή τους και η εργασία τους σε μια γειτονιά που εκείνοι θεωρούσαν ότι ιδρύθηκε και προοριζόταν από και για καλλιτέχνες ένιωθαν πως άρχιζαν να απειλούνται. Οι πρωτοπόροι αναγνώριζαν πως πλέον τα καταστήματα και οι χώροι εστίασης δεν φιλοξενούν τους καλλιτέχνες, αλλά εξυπηρετούν μόνο τουρίστες και επισκέπτες που συνεχώς αυξάνονται. Άλλη μια σημαντική αλλαγή που παρατηρήθηκε είναι πως η αξία της ακίνητης περιουσίας στο SoHo άρχισε να αυξάνετε ραγδαία. Φυσικά, οι νέες τιμές ξεπερνούσαν τις οικονομικές δυνατότητες των άμεσα ενδιαφερόμενων καλλιτεχνών, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα αντί να εισέρχονται στην γειτονιά νέοι ανερχόμενοι καλλιτέχνες, να μετακομίζουν επαγγελματίες της μεσαίας και ανώτερης τάξης, που δελεαστήκαν από τα lofts και τον εναλλακτικό τρόπο ζωής. Το SoHo εξακολουθούσε να κρατάει την μποέμ ταυτότητά του, αλλά οι πρώτοι άποικοι-καλλιτέχνες διέκριναν τα πρώτα σημάδια εξευγενισμού και εμπορευματοποίηση της περιοχής. (Lynch, 2012)

Η Cindy Sherman, θυμάται και περιγράφει το SoHo ως έναν κόσμο τέχνης μιας «μικρής πόλης», με την καλή έννοια. (Paul Tschinkel, 2014) Την δεκαετία του 1960 το να ζεις και να εργάζεσαι στον ίδιο χώρο ήταν πρωτοποριακό και είχε νόημα στην καθημερινή ζωή των καλλιτεχνών, για τους οποίους η ζωή ήταν τέχνη και η τέχνη ήταν ζωή.

Εικόνα 3.54: Το Fanelli Cafe, μεταξύ 1920-1980

Το σύμπλεγμα των περίπου 250 κτηρίων από χυτοσίδηρο στο SoHo δημιούργησε την «μικρή πόλη» που προαναφέρθηκε, στην πολύ μεγάλη πόλη της Νέας Υόρκης, όπου οι καλλιτέχνες μπορούσαν να συναναστραφούν μεταξύ τους για θέματα που αφο-

ρούσαν την δημιουργία και έτσι μπορούσαν να ανταλλάξουν ιδέες και να εμπνευστούν ο ένας τον άλλον. Οι καθημερινές υποχρεώσεις, το να πηγαίνεις στο σούπερ μάρκετ, στον οδοντίατρο ή απλώς να περπατάς στο δρόμο, ήταν αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας της δημιουργίας για πολλούς κατοίκους των loft κάποτε. (Ohta, 2022) Καλλιτέχνες και μη, μαζεύονταν στα τοπικά μπαρ, όπως στο Fanellis's στην Εικόνα 3.54 για παρέα πριν και μετά από αναγνώσεις ή παραστάσεις. Σε εκείνους τους χώρους υπήρχε μια αέναη ανατροφδότηση τους και του έργου τους, από τις συζητήσεις που λάμβαν χώρα καθώς και από τις συνεργασίες που προέκυπταν σε εκείνα τα τραπέζια. ("Fanelli Cafe," 2023)

Το SoHo όμως σήμερα είναι ένα εντελώς διαφορετικό μέρος. Η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα και η αίσθηση της κοινότητας όπου περιέγραψε η Cindy Sherman αποτελούν παρελθόν. Ο πληθυσμός του άλλαξε και συνεπώς οι προτεραιότητες του. Πλέον, οι κάτοικοι υπερθεματίζουν την ανάγκη για καθαρούς, καλά φωτισμένους, ασφαλείς χώρους, χωρίς εμφανή σημάδια φτωχοποίησης. Οι νέες αυτές ανάγκες άνοιξαν έναν νέο δρόμο, όπου η δημιουργία τέχνης με κάθε κόστος δεν ήταν, παρά μια εύθραυστη φούσκα που έσκασε με αποτέλεσμα η «μικρή πόλη» του SoHo να ενσωματωθεί στη «μεγάλη πόλη». Αυτό είναι που έκανε το SoHo των καλλιτεχνών ένα τόσο μαγικό μέρος για εκείνη τη σύντομη χρονική στιγμή, ένα μέρος που έχει μυθοποιηθεί στη φαντασία του κοινού και ένα μέρος που πολλοί προσπάθησαν, και απέτυχαν, να αναδημιουργήσουν. (Ohta, 2022)

Μια ακόμη εμφανής απόδειξη του εξευγενισμού, πέραν της απώλειας της καλλιτεχνικής ατμόσφαιρας, αποτέλεσαν τα συνεχώς αυξανόμενα ενοίκια. Ενώ στη δεκαετία του 1960 τα lofts του SoHo ενοικιάζονταν από 100-200$/μήνα, μέχρι το 1970 πολλά μηνιαία ενοίκια έφτασαν τα 200-300$/μήνα και μέχρι το 1974, τα ενοίκια του SoHo πλησίαζαν τα 350-450$/μήνα (Εικόνα 3.55). Την χρονιά του 1978 άγγιξαν τα 800-1.000$/μήνα. Η συνεχόμενη αύξηση των ενοικίων από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 οφειλόταν στην ζήτηση για lofts, σε σημείο που ήταν πιο κερδοφόρο για

Εικόνα 3.55: Ο Bill Jensen και ο JDM σε εργασίες αναδιαμόρφωσης loft περίπου 515 τ.μ. και κόστους 550$/μήνα, στον 3ο όροφο της οδού 489 Broome Street, 1972

τους ιδιοκτήτες κτηρίων να τα ενοικιάζουν ή να τα πωλούν για οικιστικούς σκοπούς παρά για βιομηχανικούς και όχι το ανάποδο, όπως συνέβαινε την προηγούμενη δεκαετία. (Shkuda, 2015)

Το SoHo από το 1980 έως σήμερα

Αν και τα ενοίκια στην γειτονιά του SoHo εκτοξεύτηκαν ραγδαία τη δεκαετία του 1980, εντούτοις στα τελευταία χρόνια της ίδιας δεκαετίας μειώθηκαν ξανά σημαντικά, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1990 (όπου και υπήρξε μια γενική αναδιάρθρωση της οικονομίας της Νέας Υόρκης), όπου αυξήθηκαν ξανά, φθάνοντας σε προηγούμενα υψηλά επίπεδα μέχρι το 1995. Παράλληλα, εκείνη ήταν και η περίοδος στην οποία η αγορά τέχνης υποτιμήθηκε. Αναλυτικότερα η αξία μιας μέσης πώλησης μειώθηκε κατά 2/3 μεταξύ 1990 και 1995. Έτσι, η χρονιά του 1995 σηματοδοτεί ένα σημείο κρίσης στην γειτονιά του SoHo, που σήμαινε και την έναρξη εξόδου των γκαλερί. Το ενοίκιο των ισόγειων χώρων ανά τετραγωνικό πόδι από 75$ το 1990, πήγε στα 129$ το 2000, ενώ την χρονιά 2007 σε 501$. Αντίθετα, οι χώροι γραφείων στην περιοχή, που κατά βάση βρίσκονται στον πρώτο όροφο και άνω το 1995 κόστιζαν 16$ ανά τετραγωνικό πόδι, το 2000 47$ ανά τετραγωνικό πόδι και το 2007 57$ δολάρια ανά τετραγωνικό πόδι. Η διαφορά στην τιμή των ενοικίων μεταξύ ισογείων και ορόφων οφείλεται στο ότι το λιανικό εμπόριο που εμφανίστηκε έντονα στα τέλη του 1990, λειτουργεί αποτελεσματικότερα στο ισόγειο, όπου και είναι ορατό από τους υποψήφιους αγοραστές. (Molotch & Treskon, 2009)

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω από το 1995 και έως το 2000 το SoHo παρουσίασε μείωση των γκαλερί. Από 286 που ήταν το 1995 έφτασαν τις 192. Αυτό συνέβη γιατί το κέντρο είχε πια μετακινηθεί προς την Chelsea (Εικόνα 3.37), η οποία από 12 γκαλερί που είχε έφτασε τις 144. Η μείωση των γκαλερί στο SoHo συνεχίστηκε και το 2005 είχε 133, ενώ μέσα σε δύο χρόνια έμειναν μόνο 104. Αντίθετα η Chelsea συνέχισε με την δημιουργία νέων γκαλερί και το 2005 είχε 257 και το 2007 303. Το 2007 η Chelsea είχε τόσες γκαλερί όσες είχε το SoHo στην ακμή του. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως το 2005 στο SoHo ερχόταν μόνο το 2% καλλιτεχνικών επισκεπτών της Νέας Υόρκης. (Molotch & Treskon, 2009)

Εκτός όμως από τις γκαλερί που έχουν μειωθεί, έχει συρρικνωθεί και ο αριθμός των καλλιτεχνών. Τον Οκτώβριο του 2021, σύμφωνα με την Behnke, ένας γείτονας της κεραμίστας μη μπορώντας να αντέξει οικονομικά να ζει στο loft του, καθώς τα έξοδα διαβίωσης αυξάνονταν συνεχώς μετακόμισε, πουλώντας έναντι 2 εκατομμυρίων δολαρίων,

το loft, που είχε αγόρασε για 7.000 δολάρια το 1982. (Shang, 2022)

Ένα καίριας σημασίας πρόβλημα που καλείται να αντιμετωπίσει το SoHo σήμερα είναι αυτό της χρήσης των loft. Ο ενδοιασμός εντοπίζεται στο αν το SoHo ως κοινότητα πρέπει να προορίζεται αποκλειστικά για καλλιτέχνες ή έχει δυνατότητα να ξεφύγει από αυτό το πλαίσιο. Επί του παρόντος, η πόλη το κατατάσσει ως μεταποιητική περιοχή, πράγμα που σημαίνει ότι τα κτήρια του προορίζονται αποκλειστικά για επαγγελματική και εμπορική χρήση. Οι μόνοι ένοικοι που μπορούν να ζήσουν νόμιμα εκεί είναι πιστοποιημένοι καλλιτέχνες που μπορούν να αποδείξουν ότι χρειάζονται τον χώρο για την παραγωγή της δουλειάς τους. Οι νόμοι περί ζωνών ορίζουν επίσης ότι τα ακίνητα του ισογείου προορίζονται για μεταποιητικές επιχειρήσεις, δηλαδή, δεν επιτρέπεται η λιανική πώληση. (NY, 2020)

Ωστόσο, δεδομένου ότι η πόλη σπάνια επιβάλλει αυτόν τον κανόνα, ένας αρκετά μεγάλος αριθμός μη καλλιτεχνών και λιανοπωλητών ζει στη γειτονιά χωρίς οικονομικές ευθύνες για χρόνια. Τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου της SoHo Broadway Initiative, πιστεύουν ότι είναι καιρός να τους αναγνωρίσουν και εκείνους ως νόμιμους κατοίκους, παρόλο που δεν είναι καλλιτέχνες, διότι είναι μια κίνηση που πιστεύουν θα αποτρέψει το SoHo να γυρίσει στην ερειπωμένη κατάσταση που ήταν τις δεκαετίες του 1970 και 1980 με αστέγους και επισφαλείς δρόμους. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και εκείνοι που επιθυμούν να διατηρήσουν την γειτονιά αποκλειστικά για τους καλλιτέχνες εκφράζοντας την ανησυχία ότι οι καλλιτέχνες που απαρτίζουν τη γειτονιά δυσκολεύονται όλο και περισσότερο να διατηρήσουν τους χώρους τους λόγω της ανάγκης να φιλοξενήθουν υπερκαταστήματα. (NY, 2020)

Εικόνα 3.56: Επώνυμο κατάστημα ένδυσης στο SoHo, 2016

Εκτός του ενδοιασμού της διεύρυνσης της ποικιλομορφίας των κατοίκων του SoHo, τίθεται και το ζήτημα της αλλαγής της κλίμακας και της «προσωπικότητας» του SoHo. Τον Ιανουάριο του 2020, η πόλη της Νέας Υόρκης κατέθεσε μια πρόταση σχετικά με την αλλαγή των ζωνών στο SoHo και το NoHo (Εικόνα 3.37). Στην πρόταση αυτή επισημαίνεται πως οι γειτονιές θα αλλάξουν και θα γίνουν περισσότερο προσιτές, αφού θα επιτραπεί η ανάπτυ-

ξη τόσο σε κλίμακα όσο και σε χαρακτήρα. Η αλήθεια είναι όμως πως υπάρχουν έντονες αντιπαραθέσεις και αμφιβολίες ως προς αυτό το σχέδιο. Οι νέες κατασκευές εκτός κλίμακας θα ενθαρρύνουν την κατεδάφιση παλαιότερων κτηρίων, προκειμένου να πολλαπλασιαστούν μεγάλες αλυσίδες καταστημάτων. Σύμφωνα με έρευνα της Village Preservation η κίνηση αυτή θα καταστήσει τις γειτονιές αυτές πιο εύπορες, λιγότερο ποικιλόμορφες και ακριβότερες και επιπλέον θα δημιουργούσε πολύ λιγότερες μονάδες προσιτής στέγης από ό,τι έχει υποσχεθεί. Άλλη μια αρνητική πλευρά της νέας αυτής πρότασης είναι πως θα είχε αντίκτυπο στους Ασιάτες-Αμερικανούς και κατοίκους χαμηλότερου εισοδήματος, που θα αναγκαστούν να φύγουν επειδή οι κατοικίες τους θα αντικατασταθούν από νέα, μεγαλύτερα, ακριβότερα κτήρια. (Ohta, 2021)

Εικόνα 3.57: Εστιατόριο στο SoHo, 2018

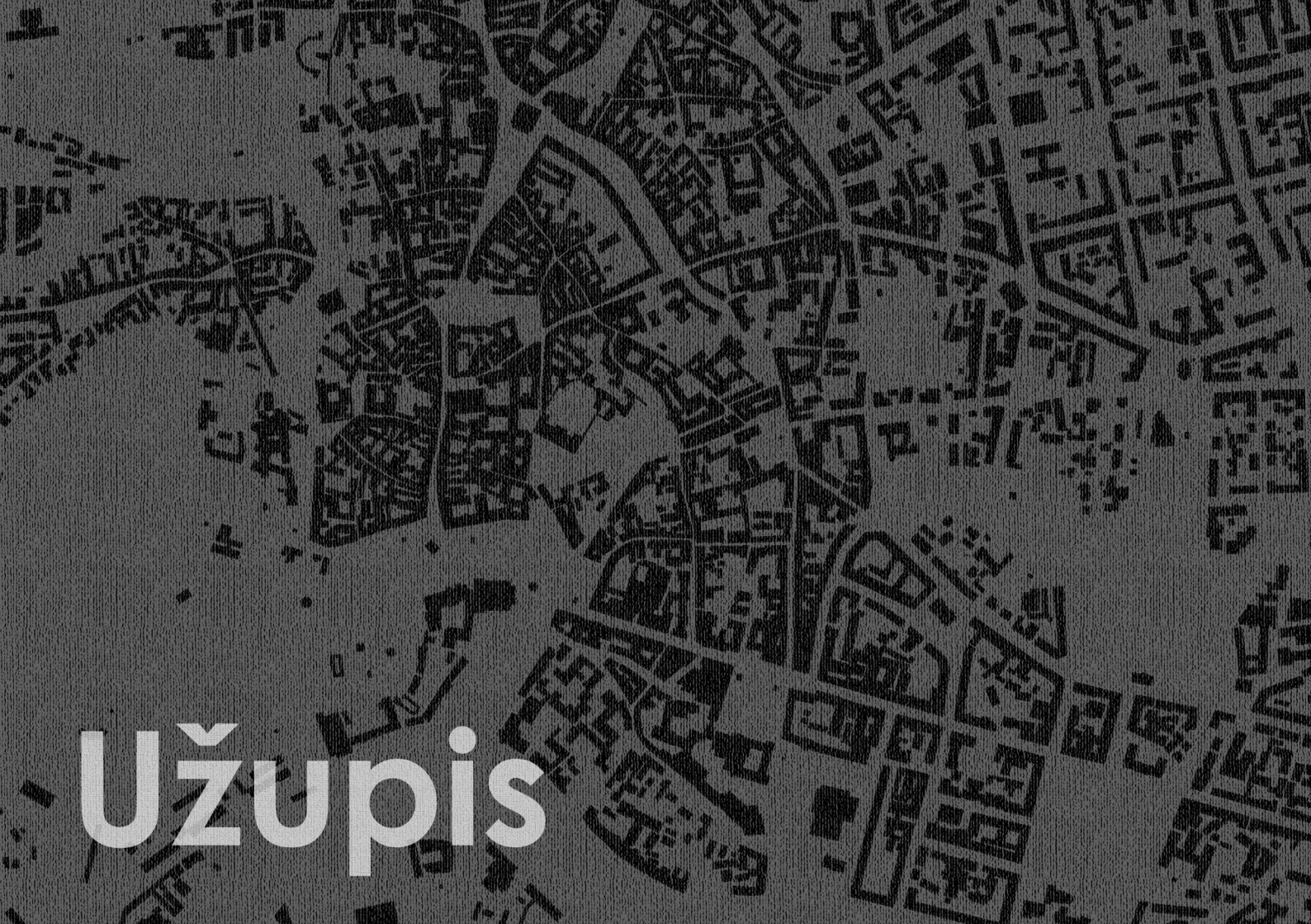
Εικόνα 3.58: Σημερινό αναδιαμορφωμένο loft από την Ghislaine Viñas

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, καταλαβαίνει κανείς πως το SoHo, αυτή η ιστορική συνοικία με τις βιομηχανικές προσόψεις από χυτοσίδηρο είναι κατάλοιπο μιας προηγούμενης εποχής. Σήμερα, περπατώντας κανείς στην γειτονιά δεν μπορεί να αγνοήσει τα κτήρια αυτά, που συνυπάρχουν με ακριβά καταστήματα, όπως για παράδειγμα το κατάστημα ένδυσης της Εικόνας 3.56. Όντας κάποτε γνωστό ως Hell's Hundred Acres, το SoHo θα μπορούσε εύκολα να έχει διαγραφεί ως κόμβος παραγωγής που κατοικούνταν από παράνομους καλλιτέχνες. Παρόλα αυτά, με την πορεία που διέγραψε και τον εξευγενισμό που βιώνει, έχει μετατραπεί σε εμπορικό κέντρο για ευκατάστατους αστούς και τουρίστες. Περιπλανώμενος κανείς στους δρόμους της Νέας Υόρκης σήμερα, θα διαπιστώσει ότι δεν υπάρχει άλλη περιοχή που να μετουσιώνει καλύτερα την κλασική έννοια του αβίαστα μοντέρνου από το SoHo. Η πρώτη περιοχή στο Μανχάταν που κέρδισε το δικό της ακρωνύμιο παρατσούκλι, αποτυπώνει τον τέλειο συν-

δυασμό παρελθόντος και παρόντος, που αποτελείται από πλακόστρωτους δρόμους και κτήρια από χυτοσίδηρο. (Ohta, 2014) Στις μέρες το «παρατσούκλι» αυτό, έχει φτάσει να χρησιμοποιείται ως επίθετο για να περιγραψεί μια αισθητική ή ένας τρόπος ζωής που είναι λαμπερός και μοντέρνος με ανάμειξη του μποέμ, από εκεί που περιέγραφε μια βιομηχανική ερημιά. (Ohta, 2011) Είναι απολύτως σαφές ότι το στυλ του SoHo πλέον αντικατοπτρίζει έντονα την κουλτούρα των nouveau riche εικοσάχρονων και των hipsters που καταλαμβάνουν τις μοντέρνες περιοχές. Όπως συνέβη και με την Μονμάρτη, οι καλλιτέχνες ήταν οι σύγχρονοι πρωτοπόροι που διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα της γειτονιάς. Η αρχική καλλιτεχνική κουλτούρα στην περιοχή έχει προσελκύσει μια πλουσιότερη ομάδα πολιτών με τα χρόνια. Σήμερα, η ατμόσφαιρα του SoHo αποτελείται από τουρίστες, διασημότητες και καταναλωτές που ψωνίζουν επώνυμα σχέδια και αναζητούν εξαιρετικό φαγητό σε φανταχτερά καφέ, εστιατόρια και μπαρ (Εικόνα 3.57), αλλά και loft που δε θυμίζουν σχεδόν σε τίποτα τον αρχικό diy-μποέμ χαρακτήρα που τους έδιναν οι καλλιτέχνες μερικές δεκαετίες πριν (Εικόνα 3.58). Το SoHo υπάρχει επί του παρόντος ως ένα σύγχρονο, νεανικό και σικ μέρος. Ο εξευγενισμός που επήλθε εκτόξευσε τις τιμές των διαμερισμάτων, κάτι που ανάγκασε τους αρχικούς κατοίκους καλλιτέχνες να φύγουν από την γειτονιά τους. Είναι δύσκολο να προβλεφθεί η εικόνα του SoHo στα επόμενα χρόνια, αλλά υπάρχει η ελπίδα πως πάντα θα αναγνωρίζεται ως κοιτίδα του καλλιτεχνικού πνεύματος της Νέας Υόρκης. (Ohta, 2014)

Επομένως, αυτό που ονομάζουμε SoHo είναι μια υπενθύμιση του από πού ήρθαμε καθώς και μια υπενθύμιση του πόσο μακριά έχουμε φτάσει. (Ohta, 2011) Τι ακολουθεί όμως στο μέλλον; Το SoHo βρίσκεται σε μια κρίσιμη καμπή. Η γειτονιά έχει πλέον σχεδόν χάσει την αλλοτινή δημιουργική της ψυχή (Εικόνα 3.59), ενώ παράλληλα έχει αποκτήσει έντονη εμπορική ζωή. Πώς είναι δυνατόν να γιορτάζει το SoHo τα απομεινάρια ενός ένδοξου παρελθόντος ενώ ταυτόχρονα ενισχύει το νέο του χαρακτήρα; Πώς παραμένει ακόμα και σήμερα επίκαιρο; (Ohta, 2015) Μήπως τελικά έχει μετατραπεί και αυτό σε ένα lieu de mémoire όπως η Μονμάρτη;

Εικόνα 3.59: Έκθεση τέχνης στην Prince Street, 1976


Užupis

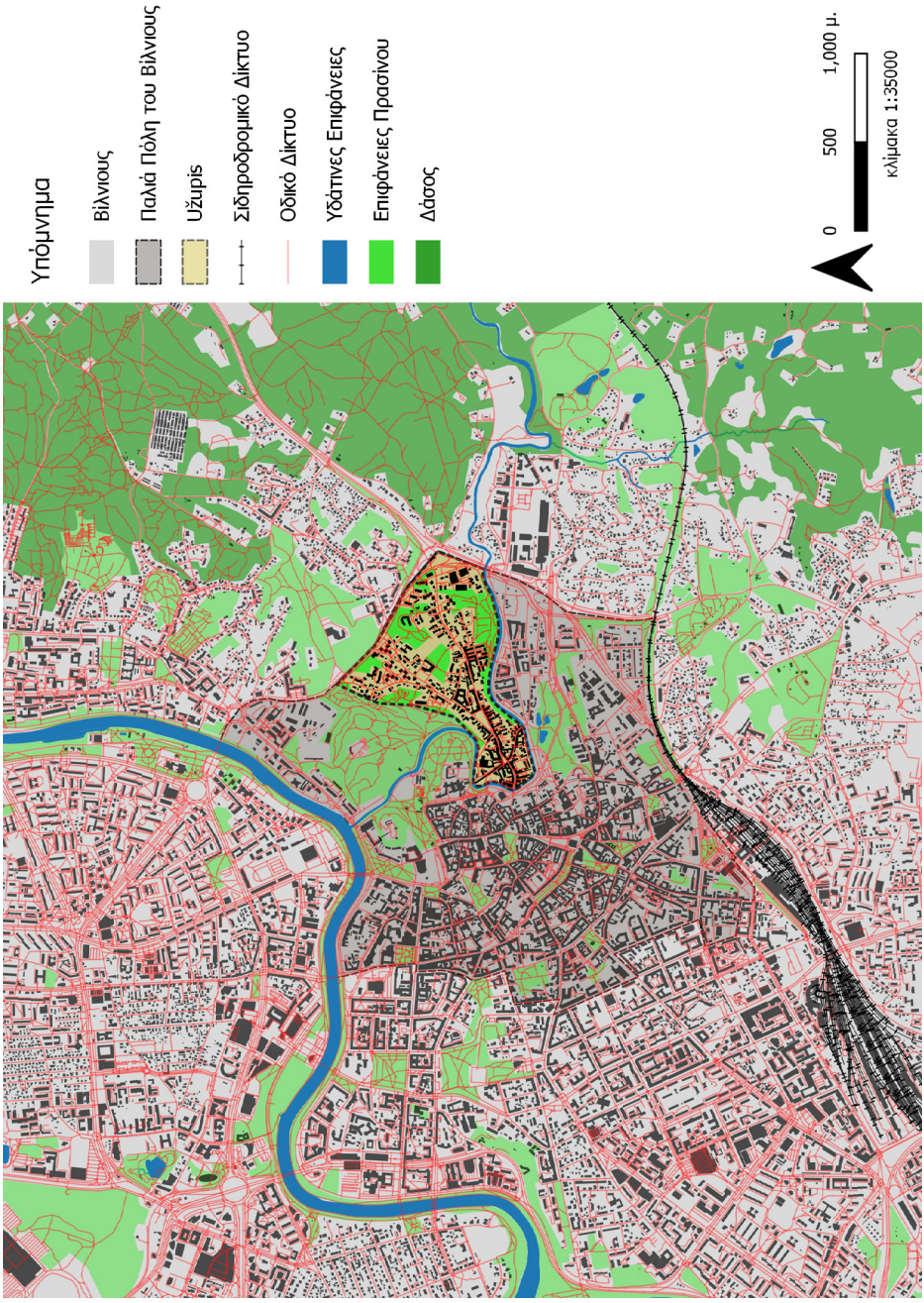
Εικόνα 3.60: Η μποέμ ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει το Užupis και τους κατοίκους του. Η γιορτή για την ημέρα της Ανεξαρτησίας του Užupis, 1998

Užupis, «Δημοκρατία της Ελευθερίας». Κέντρο αντιθέσεων, σημείο διαμάχης ή ζώνη συμφωνίας; Πώς είναι δυνατόν να συνεργαστούν άνθρωποι διαφορετικών επαγγελμάτων, μόρφωσης, ηλικίας, πολιτικών φρονημάτων; Πώς μια καταθλιπτική περιοχή του Βίλνιους μετατράπηκε σε ένα από τα κύρια μοντέλα αστικής αυτοδιοίκησης και αυτοοργάνωσης της Ευρώπης; Ρομαντικοί και πραγματιστές, μουσικοί και οικοδόμοι, ποιητές και επιχειρηματίες, περιθωριοποιημένα στοιχεία και πολιτικοί, όλοι στο Užupis. Φαντασία, αίσθηση του χιούμορ και οικονομία στην δημιουργία της «Δημοκρατίας» του Užupis. Ο ποταμός Vilnale, γάτες και σκύλοι ως αναπόσπαστα στοιχεία του χαρακτήρα της περιοχής. (Фанайлова (Fanailova), 2015) Η γιορτή για την Ημέρα της Ανεξαρτήσιας στην Εικόνα 3.60, απαθανατίζει την μαγική ατμόσφαιρα, την χαρά, την δημιουργία, την ευφάνταστη καθημερινότητα στο Užupis και τους ανθρώπους της συνοικίας αυτής που την έχουν κάνει τόσο ξεχωριστεί και μοναδική.

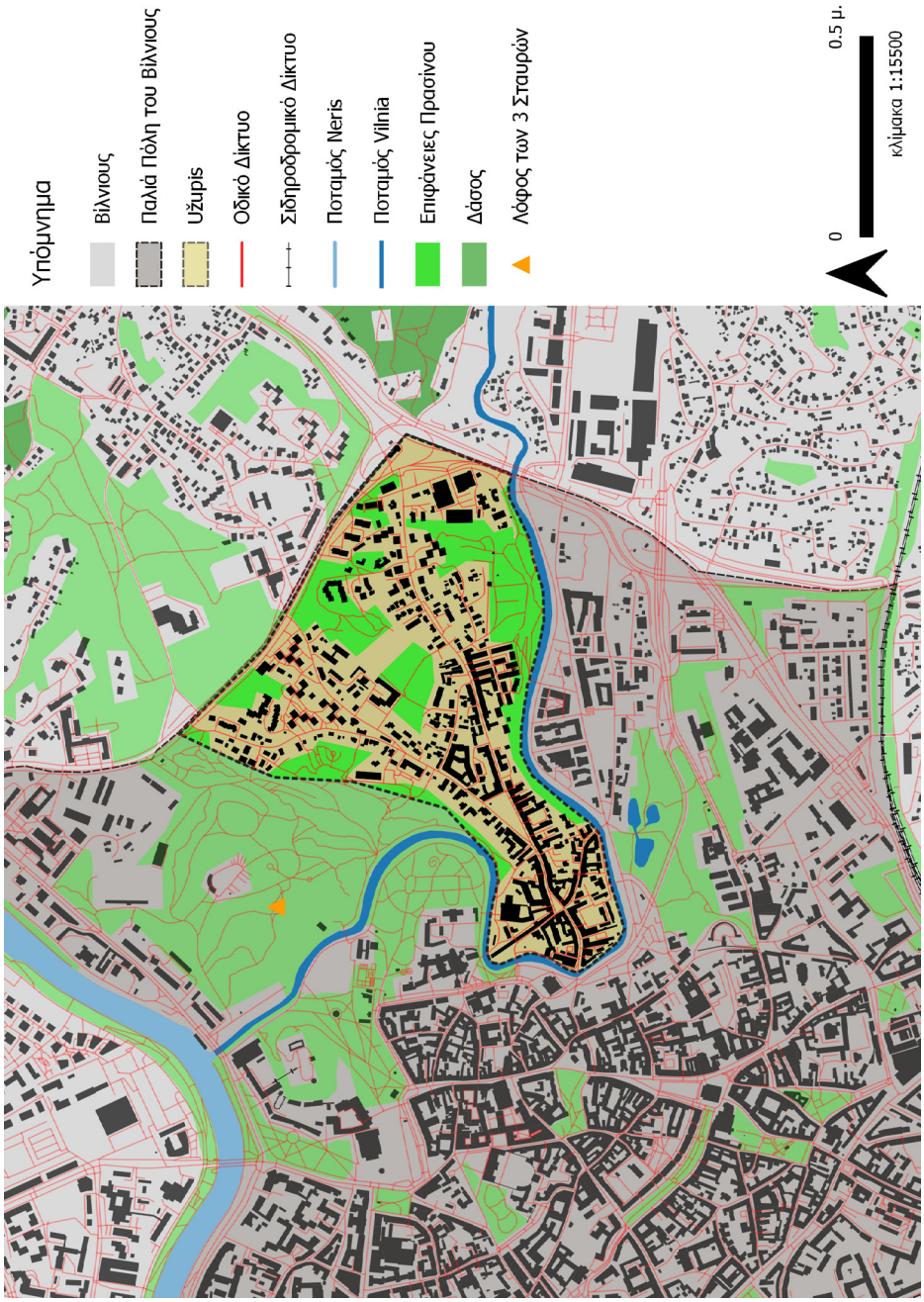
«Το Užupis είναι τόσο μικρό που θα υπάρχει αρκετός χώρος για όλους.»
«Μπορεί κάποιος να ζήσει στο Užupis, μπορεί να αγαπήσει στο Užupis, αλλά δεν μπορεί να έχει το Užupis.»
«Užupis – Το Κέντρο της Επαρχίας του Σύμπαντος.»
«Ο θάνατος μπορεί να νικηθεί μόνο με τη δημιουργία.»
«Ελευθερία χωρίς ευθύνη δεν γίνεται.»
«Στο Užupis, δεν υπάρχει η λέξη ''παράξενο''.»
«Υπάρχουν μέρη που δεν ανήκουν σε κανέναν, υπάρχουν μέρη όπου ανήκεις.» (Užupio Bendruomenė, 2022)

Οι παραπάνω φράσεις είναι μόνο μερικές από εκείνες που προσπαθούν να περιγράψουν την φιλοσοφία της «Δημοκρατίας» του Užupis, την μποέμ αίσθηση και ύπαρξή του, αλλά ταυτόχρονα και όλων εκείνων των ανθρώπων που ζουν σε αυτό.

Το Užupis, αποτελεί ένα τμήμα της πρωτεύουσας της Λιθουανίας, του Βίλνιους. ("Užupis," 2023) Ξεχωρίζει όμως από αυτήν



Εικόνα 3.61: Σημερινός χάρτης του Βίλνιους, της Παλιάς Πόλης και του Užupis, φτιαγμένος στο Qgis ©



Εικόνα 3,62: Σημερινός χάρτης του Βίλνιους, της Παλιάς Πόλης και του Užupis, φτιαγμένος στο Qgis ©

χάρη στα φυσικά όρια που το περιβάλουν. Αυτά είναι ο ποταμός Vilnale στα δυτικά, που διαχωρίζει το Užupis από την Παλιά Πόλη του Βίλνιους (Užupis | Go Vilnius, n.d.) και το πάρκο Kalnai στα βόρια, που φτάνει μέχρι τον ποταμό Neris. (Εικόνα 3.61) Ένα τρίτο όριο θα μπορούσε να θεωρηθεί η βιομηχανική έκταση (Εικόνα 3.73), που δημιουργήθηκε επί Σοβιετικής περιόδου στα νοτιοανατολικά. ("History of Vilnius," 2024) Η έκταση του Užupis δεν ξεπερνάει το 1 τ.χλμ. (Rhone, n.d.)Τα υψομετρικά στην Λιθουανία και συνεπώς στο Βίλνιους και στο Užupis είναι σχεδόν μηδενικά, οπότε και δεν μπορούν να δημιουργήσουν φυσικό όριο στην περιοχή. Εξαίρεση αποτελεί ο λόφος των 3 Σταυρών (Trys Kryžiai), με υψόμετρο 12 μ. (Εικόνα 3.62) (The Hill of Three Crosses | Go Vilnius, n.d.), που βρίσκεται λίγο εκτός των ορίων του Užupis.

Το όνομα Užupis σημαίνει κυριολεκτικά «η άλλη πλευρά του ποταμού» (Pestova, 2017) και αναφέρεται ακριβώς στον φυσικό διαχωρισμό από τον ποταμό Vilnale. Από τον 10ο αιώνα υπήρχε στην σημερινή τοποθεσία του Βίλνιους οικισμός, ενώ η πρώτη αναφορά σε αυτόν χρονολογείται από το 1128. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, n.d.) Το 1323 είναι η πρώτη αναφορά της ονομασίας του Βίλνιους σε επιστολή, η οποία άνηκε στον Gediminas, τον Μέγα Δούκα της Λιθουανίας, ο οποίος απευθυνόμενος σε ευρωπαϊκές πόλεις και επικράτειες, προσκαλούσε εμπόρους, τεχνίτες και εκπροσώπους της Καθολικής Εκκλησίας στο Βίλνιους, για να οικοδομήσουν μια πόλη δίπλα στο νεοϊδρυθέν κάστρο του. (Standl & Krupickaitė, 2004)

Η ιστορία της Λιθουανίας και του Βίλνιους από την αρχή της μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα είναι έντονη με συνεχείς αλλαγές στην εξουσία. Άμεση συνέπεια αυτού είναι και η ιστορία του Užupis να συνδέεται άρρηκτα με τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν και που τελικώς το κατηύθυναν στην σημερινή του μορφή. Τον 16ο αιώνα χτίστηκε ένα κυκλικό αμυντικό τείχος, όπως αποτυπώνεται στο χάρτη της Εικόνας 3.63, με 9 πύλες και περίμετρο περίπου 2,5χλμ. που περίκλειε όλη την πόλη (The Bastion of Vilnius City Wall | Go Vilnius, n.d.), αλλά όχι το Užupis, με αποτέλεσμα να χωριστεί από το υπόλοιπο Βίλνιους.

Εικόνα 3.63: Το τείχος του Βίλνιους

Εικόνα 3.64: Η πύλη της Αυγής, 1904

Εκεί εγκαταστάθηκαν τεχνίτες, που χρησιμοποίησαν όλα τα προτερήματα της ζωής δίπλα στο ποτάμι και κατασκεύασαν νερόμυλους, εργοστάσια χαρτοποιίας, αλλά και τούβλα και αγγεία από τον πηλό του ποταμιού (Pestova, 2017)Το 1579 ιδρύθηκε το Πανεπιστήμιο του Βίλνιους, το οποίο σύντομα εξελίχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα επιστημονικά και πολιτιστικά κέντρα της περιοχής και το πιο αξιόλογο επιστημονικό κέντρο του Μεγάλου Δουκάτου της Λιθουανίας. Το Πανεπιστήμιο βρίσκεται έως και σήμερα, στο βόρειο τμήμα της Παλιάς Πόλης. Η περίοδος εκείνη χαρακτηρίστηκε από πολυγλωσσία, καθώς ομιλούνταν γλώσσες όπως τα πολωνικά, τα γερμανικά, τα γίντις, τα ρουθηνικά, τα λιθουανικά, τα ρωσικά, η παλαιά εκκλησιαστική σλαβονική, τα λατινικά, τα εβραϊκά και τα τουρκικά. Δεν ήταν τυχαίο άλλωστε που η πόλη χαρακτηρίστηκε ως Βαβυλώνα. Η βιοτεχνία, το εμπόριο και η επιστήμη σημείωναν εξαιρετική πρόοδο και αυτό διότι, όλες οι ομάδες συνέβαλαν με τον δικό τους τρόπο στην καθημερινότητα. ("History of Vilnius," 2024)

Εικόνα 3.65: Σημερινή εικόνα του εναπομείναντος τμήματος του τείχους του Βίλνιους

Δυστυχώς, λόγω των επιδρομών, των λεηλασιών, των επαναλαμβανόμενων πυρκαγιών και των εξάρσεων πανούκλας, η πόλη υπέστη πολλές καταστροφές. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, n.d.)Σύμφωνα με αρχαιολογικές ανασκαφές του 2001, από τον 16ο αιώνα το Užupis ενωνόταν με το κεντρικό τμήμα του Βίλνιους μέσω 3 ξύλινων γεφυρών. (Pestova, 2017) Τις χρονολογίες από το 1655 έως το 1660 υπήρξε υπό ρωσική κατοχή και το 1702 και 1706 υπό σουηδική. Το 1795 το Βίλνιους πέρασε στη Ρωσία στην Τρίτη διαίρεση της Πολωνίας. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, n.d.) Τα τείχη της πόλης γκρεμίστηκαν την περίοδο 1799 και 1805 και παρέμεινε μόνο η Πύλη της Αυγής(γνωστή και ως Aušros vartai, Medininkų vartai ή Ostra Brama, Вострая Брама) (Εικόνα

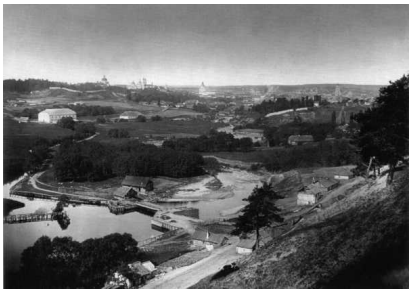
3.64), με απώτερο στόχο η πόλη να μεγαλώσει σε έκταση. ("History of Vilnius," 2024) Στην Εικόνα 3.65, παρατηρεί κανείς μερικά από τα εναπομείναντα τμήματα του τείχους. Οι κατακτήσεις συνεχίστηκαν και το 1812 το Βίλνιους πέρασε σε γαλλικό έλεγχο (The Editors of Encyclopaedia Britannica, n.d.) Οι εμφύλιες αναταραχές το 1861 κατεστάλησαν από τον Αυτοκρατορικό Ρωσικό Στρατό. Μετά την αποτυχημένη εξέγερση του 1863, υπέρ της αποκατάστασης της Πολωνο-Λιθουανικής Κοινοπολιτείας, όλες οι πολιτικές ελευθερίες απαγορεύτηκαν και μαζί με αυτές η χρήση της πολωνικής γλώσσας. Το 1859 απαγορεύτηκε το λατινικό αλφάβητο και το 1865 το λιθουανικό. Η απαγόρευση άρθηκε το 1904. ("History of Vilnius," 2024)

Η αποτύπωση της θέας στο σκίτσο της Εικόνας 3.66, δείχνει εμφανώς πως από το Užupis υπήρχε ένα ενδιαφέρον πανόραμα της Παλιάς Πόλης. Ως αποτέλεσμα αυτού, στα τέλη του 19ου και αρχές του 20ου αιώνα, εύποροι κάτοικοι του Βίλνιους αναγνώρισαν την περιοχή του Užupis ως ένα ελκυστικό μέρος για να ζει κανείς με την όμορφη θέα στην Παλιά Πόλη και την ρουστίκ ατμόσφαιρά του, όπως γίνεται αντιληπτό από τις Εικόνες 3.67-3.71. Τότε ανεγέρθηκαν και ορισμένες βίλες κυρίως κατά μήκος της οδού Užupio (Εικόνα 3.72), όπου και κατασκευάστηκε γραμμή τραμ που συνέδεε το Užupis με το κύριο μέρος του Βίλνιους. Παρόλα αυτά εξακολουθούσε να είναι έντονα διαχωρισμένο. (Standl & Krupickaitė, 2004) Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το Βίλνιους και η υπόλοιπη Λιθουανία καταλήφθηκε από την Γερμανία από το 1915 έως το 1918. Η Πράξη Ανεξαρτησίας της Λιθουανίας, εκδόθηκε στην πόλη στις 16 Φεβρουαρίου 1918 με πρωτεύουσα το Βίλνιους. Στα τέλη του 1918 η Σοβιετική Ρωσία εισέβαλε στη Λιθουανία. και ο γερμανικός στρατός αποσύρθηκε μαζί με τη λιθουανική κυβέρνηση. Το Βίλνιους «άλλαξε ξανά χέρια» κατά τη διάρκεια του Πολωνο-Σοβιετικού Πολέμου και των Λιθουανικών Πολέμων για την

Εικόνα 3.66: Η θέα από το Užupis, Joozap Peška, 1808

Εικόνα 3.67: Η οδός Žvirgždyno g. το 1863

Εικόνα 3.68: Η οδός Žvirgždyno g. το 1866



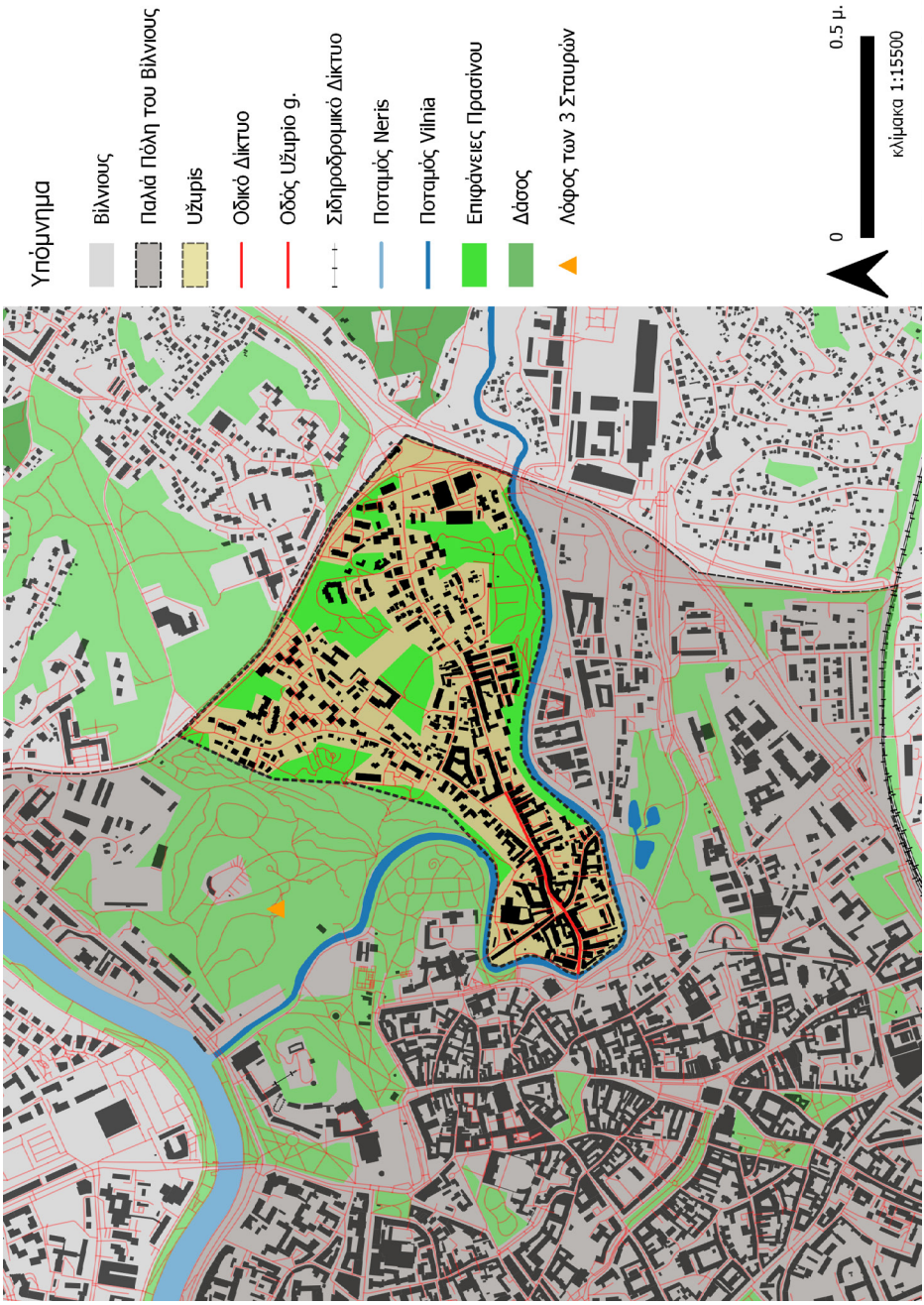
Εικόνα 3.69: Η οδός Žvirgždyno g. το 1866

Εικόνα 3.70: Η γέφυρα του Užupis (Užupio tiltas),1916

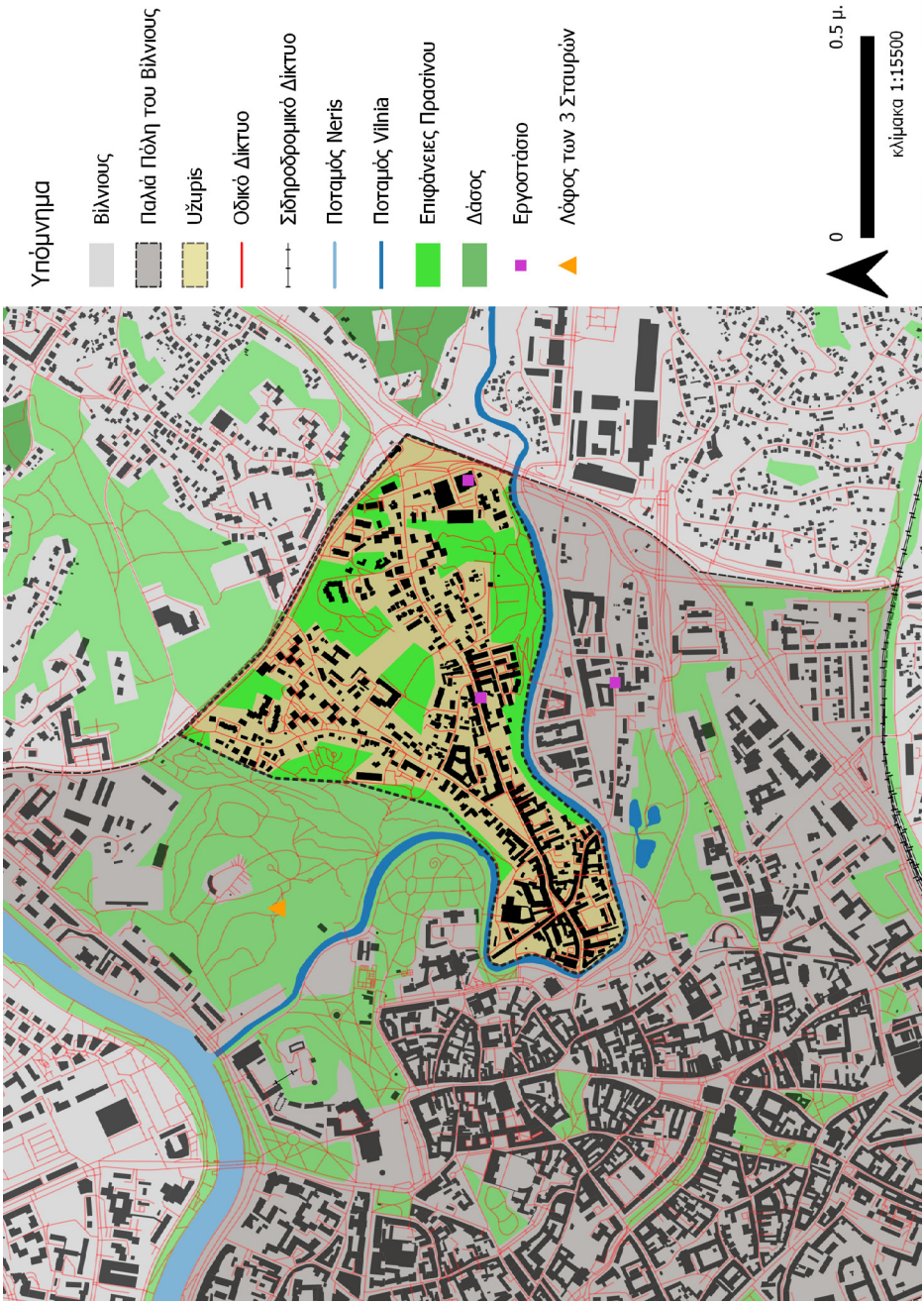
Εικόνα 3.71: Εικάζεται πως είναι η οδός Paupio g., 1916

Ανεξαρτησία: καταλήφθηκε από τον Πολωνικό Στρατό, για να πέσει ξανά στις σοβιετικές δυνάμεις. Λίγο μετά την ήττα του Κόκκινου Στρατού στη Μάχη της Βαρσοβίας το 1920, προκειμένου να καθυστερήσει η πολωνική προέλαση, η σοβιετική κυβέρνηση παραχώρησε την πόλη στη Λιθουανία μετά την υπογραφή της Σοβιετικής-Λιθουανικής Συνθήκης Ειρήνης το 1920. Το 1922 η επικρατέστερη ομιλούμενη γλώσσα ήταν τα πολωνικά, ενώ περίπου μόνο το 6% του πληθυσμού μιλούσε λιθουανικά. Την επόμενη χρονιά αναγνωρίστηκε η πολωνική κυριαρχία στην περιοχή του Βίλνιους. Το 1931, η πόλη είχε 195.000 κατοίκους, καθιστώντας την την πέμπτη μεγαλύτερη πόλη στην Πολωνία. Το 1939, το Βίλνιους καταλήφθηκε από τη Σοβιετική Ένωση, η οποία κατέστειλε τον τοπικό πληθυσμό και κατέστρεψε την πόλη, μεταφέροντας περιουσιακά στοιχεία και εργοστάσια στην επικράτεια της ΕΣΣΔ. Την ίδια χρονιά ο Κόκκινος Στρατός αποχώρησε από την πόλη στα προάστια και το Βίλνιους επέστρεψε στην Λιθουανία. Τότε έγιναν και προσπάθειες να επαναφέρουν τον λιθουανικό πολιτισμό στις διάφορες εκφάνσεις της καθημερινότητας, όπως στα τέως πολωνικά σχολεία. Ολόκληρη η Λιθουανία προσαρτήθηκε από τη Σοβιετική Ένωση το 1940. (“History of Vilnius,” 2024)

Η ιστορία του Užupis είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιστορία της εβραϊκής κοινότητας της Λιθουανίας. Πιο συγκεκριμένα, απέκτησε τη φήμη της εβραϊκής συνοικίας μετά



Εικόνα 3.72: Η οδός Užupio g., που ανεγέρθηκαν ορισμένες βίλες. Χάρτης φτιαγμένος στο Qgis ©



Εικόνα 3.73: Τα 3 εργοστάσια. Χάρτης φτιαγμένος στο Qgis ©

το 1861. Μέχρι τότε οι Εβραίοι επιτρεπόταν να κατοικούν μόνο σε συγκεκριμένες περιοχές της Παλιάς Πόλης. Μετά την άρση της απαγόρευσης πολλοί Εβραίοι άδραξαν την ευκαιρία να ζήσουν σε άλλες περιοχές και ως αποτέλεσμα μεγάλο μέρος της εβραϊκής κοινότητας εγκαταστάθηκε στο Užupis. Η κοινότητα αυτή ήταν ως επί το πλείστον έμποροι, και όχι ιδιαίτερα εύποροι. Μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο οι Εβραίοι αποτελούσαν το 33-40% του πληθυσμού του Βίλνιους και της πόλης, με αποτέλεσμα η πόλη μερικές φορές να ονομάζεται «Ιερουσαλήμ του Βορρά». (Pestova, 2017) Όταν το 1941 η ναζιστική Γερμανία κατέλαβε το Βίλνιους, περίπου το 95% του εβραϊκού πληθυσμού οδηγήθηκε σε στρατόπεδα συγκέντρωσης όπου και δολοφονήθηκε. ("History of Vilnius," 2024)

Λόγω του ότι η εβραϊκή κοινότητα σχεδόν αφανίστηκε και πολλοί Πολωνοί κάτοικοι είχαν φύγει, τα κτήρια της πόλης ήταν άδεια στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η περιοχή εκκαθαρίστηκε από τα ερείπια και τα καμένα κτήρια και ανοικοδομήθηκε μερικώς σε ένα μοντέρνο, μη ιστορικό στυλ, που περισσότερο χαρακτηριζόταν από τη λειτουργικότητά του. Κοινωνικοοικονομικά αδύναμες ομάδες από τα περίχωρα του Βίλνιους, όπως και από τη Λευκορωσία και τη Ρωσία μετακόμισαν στα σπίτια της Παλιάς Πόλης. Η κατάσταση αυτή συνέβαλε στην μακροχρόνια περίοδο παρακμής. Αν και συντάχθηκαν τρία ξεχωριστά σχέδια για την ανάπλαση της Παλιάς Πόλης κατά τη Σοβιετική περίοδο (το 1958-1959, 1972- 1974 και 1988-1992), ήταν μόνο μικρά χρηματικά ποσά που επενδύονταν για επισκευές όπως επιδιόρθωση στεγών και τοίχων, ανοιγμάτων και εισόδων. (Standl & Krupickaitė, 2004)Το 1944, το Βίλνιους πέρασε από την γερμανική στην σοβιετική κατοχή. Ο πόλεμος είχε αλλάξει ριζικά την πόλη. Τις χρονιές του 1939 και 1949, το Βίλνιους έχασε σχεδόν το 90% του πληθυσμού του, μέσω δολοφονιών, απέλασης ή εξορίας και πολλά από τα κτήρια καταστράφηκαν. ("History of Vilnius," 2024)

Κατά τη διάρκεια της Σοβιετικής περιόδου στην περιοχή του Užupis χτίστηκαν τρία εργοστάσια, τα οποία σημειώνονται στην Εικόνα 3.73, στο νοτιοανατολικό μέρος του Užupis. Το Vilijias Fabrikas, που άνοιξε το 1950 στην οδό Polocko g. 13 και έκλεισε το 2004, το Gerove Fabrikas που άνοιξε στην οδό Zarasu 5 το 1948 και λειτουργεί έως σήμερα. Το Skaiteks βρισκόταν ελάχιστα έξω από τα όρια του Užupis, αλλά εντός της Παλιάς Πόλης, στην οδό Pylimo. Άνοιξε το 1949, ενώ πλέον δεν λειτουργεί.

Η Σοβιετική Ένωση αναγνώρισε τελικά την ανεξαρτησία της Λιθουανίας τον Σεπτέμβριο του 1991, ενώ μόλις το 1993 αφαίρεσε

τις τελευταίες στρατιωτικές μονάδες από την Λιθουανία. (“History of Vilnius,” 2024)

Εικόνα 3.74: Η οδός Užupio περίπου το 1990

Στις αρχές τις δεκαετίας του 1990, τα περισσότερα από τα κτήρια στην Παλιά Πόλη του Βίλνιους, που είχαν κρατικοποιηθεί ή απαλλοτριωθεί κατά τη διάρκεια της Σοβιετικής κατοχής, ήταν σε άθλια υγειονομική κατάσταση, κάτι που είναι εμφανές από την Εικόνα 3.74 ή ακόμη και μη κατοικήσιμα. Αν και θεσπίστηκε νόμος για τους πολίτες με λιθουανική υπηκοότητα για την ανάκτηση των παράνομα χαμένων ιδιοκτησιών τους, λιγότερα από 200 κτίρια κατοικιών επιστράφηκαν στους αρχικούς τους ιδιοκτήτες στο Βίλνιους (Standl & Krupickaitė, 2004)

Οι καλλιτέχνες ήρθαν στην περιοχή

Εικόνα 3.75: Το Užupis το 1959

Το Užupis στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ήταν ένα πολύ κακόφημο μέρος του Βίλνιους. Κατά τα λεγόμενα του Gleb Divov, Υπουργού Πολιτισμού και Καινοτομίας της «Δημοκρατίας του Užupis». Στην περιοχή σημειώνονταν υψηλά ποσοστά εγκληματικότητας, πορνείας ενώ ταυτόχρονα υπήρχαν και πολλοί άστεγοι. (“Užupis Republic,” 2020) Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται και από την Εικόνα 3.75, όπου το Užupis, φαίνεται πως ήταν μια μη ανεπτυγμένη γειτονιά. Το φαινόμενο της περιθωριοποίησης και της επισφάλειας ήταν ιδιαίτερα αισθητό τις δεκαετίες 1970-1980. Ο Vytautas Ališauskas, που είναι φιλόσοφος και πρώην πρέσβης της Λιθουανίας στο Βατικανό αναφέρει πως το 1975 όντας πρωτοετής φοιτητής στο Πανεπιστήμιο του Βίλνιους, λάμβαναν ενημέρωση πως δεν πρέπει να πηγαίνει κανείς μόνος του στο Užupis. Δεν επιτρεπόταν επί Σοβιετικής Ένωσης να ειπωθεί ότι κάπου είναι επικίνδυ-

Εικόνα 3.76: Η οδός Užupio περίπου το 1972

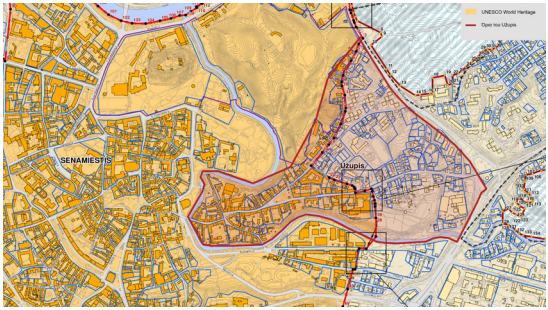
Εικόνα 3.77: Κατοικίες και αυλές στο Užupis, περίπου το 1981

Εικόνα 3.78: Κατοικίες και αυλές στο Užupis, περίπου το 1981

να, οπότε προειδοποιούσαν να μην είναι μόνοι τους όσοι πάνε. (Фанайлова (Fanailova), 2015) Μία από τις κύριες οδούς της περιοχής, η οδός Užupis, που φαίνεται στην φωτογραφία της Εικόνας 3.76 είχε κάποτε το παρατσούκλι «Οδός του Θανάτου». Ο πρώτος λόγος που συνέβαινε αυτό ήταν λόγω του υψηλού ποσοστού εγκληματικότητας. Ο δεύτερος λόγος οφειλόταν στην μνήμη του εβραϊκού πληθυσμού της γειτονιάς, ο οποίος αποδεκατίστηκε κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος. (Rhone, n.d.)

Η κατάρρευση της ΕΣΣΔ και η δεκαετία του 1990 ήταν μια εποχή αλλαγών για ολόκληρη τη Λιθουανία και αποτέλεσε σημείο καμπής και για το Užupis. Πολλά από τα εργοστάσια που λειτουργούσαν κατά την Σοβιετική περίοδο άρχισαν να κλείνουν ή να αναδιοργανώνονται. Συνέπεια αυτού ήταν οι εργαζόμενοι τους, που ταυτόχρονα ήταν και οι κάτοικοι του Užupis και του Βίλνιους γενικότερα, να απελπίζονται και να επιδιώκουν την πώληση των σπιτιών τους. Όπως αναφέρθηκε, είχαν συνταχθεί τρία διαφορετικά σχέδια για την ανάπλαση της Παλιάς Πόλης. Στόχος του πρώτου σχεδίου ήταν να αποτραπεί η καταστροφή της ιστορικής εικόνας στο ιστορικό κέντρο. Το δεύτερο σχέδιο επικεντρώθηκε στην ανακατασκευή των κατεστραμμένων τμημάτων της Παλιάς Πόλης. Δυστυχώς όμως, κανένα από αυτά δεν συμπεριελάμβανε το Užupis, την μικρή περιοχή με τις ιδιωτικές κατοικίες και την ξύλινη αρχιτεκτονική, όπως φαίνεται και από

την Εικόνα 3.77 και 3.78, γιατί δεν ταίριαζαν στο όραμα μιας τέλειας σοβιετικής πόλης. Ως εκ τούτου τα περισσότερα σπίτια της περιοχής ήταν σε άσχημη κατάσταση. (Pestova, 2017)



Εικόνα 3.79: Το τμήμα του Užupis που συμπεριλήφθην στον κατάλογο της UNESCO Heritage

Στο τρίτο σχέδιο αναζωογόνησης, που εκπονήθηκε το 1988-1992, έγινε λόγος πλέον και για τα ιστορικά προάστια της Παλιάς Πόλης. Το ιστορικό προάστιο Užupis στην άλλη πλευρά του μικρού ποταμού Vilnale, είναι ως επί το πλείστον απόλυτα αυθεντική παραδοσιακή κατοικήσιμη ζώνη και βρίσκεται σε άμεση γειτνίαση με το ανατολικό τμήμα της Παλιάς Πόλης. Το 1994, όπως αποτυπώνεται στο χάρτη της Εικόνας 3.79, η Παλιά Πόλη του Βίλνιους, τα ιστορικά προάστια, αλλά και ένα τμήμα του Užupis συμπεριλήφθηκαν στον κατάλογο της UNESCO Heritage. Η υπόλοιπη επικράτεια του Užupis χαρακτηρίζεται ως ουδέτερη ζώνη της Παλιάς Πόλης του Βίλνιους. (Pestova, 2017) Τελικώς το έτος 2000, ξεκίνησαν οι διαδικασίες αποκατάστασης στο Užupis. (Standl & Krupickaitė, 2004)

Στη λιθουανική κοινωνία, οι καταλήψεις είχαν συμβολική αξία με την έννοια ότι η μετάβαση από συλλογική ιδιοκτησία προς ιδιωτική ιδιοκτησία ξεκίνησε από το 1990, όταν οι πρώτοι καταληψίες είχαν αρχίσει να εμφανίζονται ακριβώς στην καρδιά της Παλιάς Πόλης του Βίλνιους. Οι καταλήψεις ως κοινωνικό φαινόμενο στη Λιθουανία εμφανίστηκαν αμέσως μετά την ανεξαρτησία της χώρας από την πρώην Σοβιετική Ένωση. Το χάος που ακολούθησε με τους ασαφείς κανόνες και τους κανονισμούς για τα περιουσιακά στοιχειά, οι συχνές αλλαγές στα νομοθετικά πλαίσια και η οικονομική κακοδιαχείριση διευκόλυναν την εμφάνιση καταλήψεων. (Aidukaitė, 2016) Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, οι καλλιτέχνες, που τους άρεσε να μένουν στο Užupis ήδη πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ανακάλυψαν ξανά την περιοχή (Standl & Krupickaitė, 2004), χωρίς όμως να υπάρξουν μαζικές διαμαρτυρίες. (Aidukaitė, 2016)

Η άσχημη κατάσταση των κτηρίων, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 3.80, καθώς και το γεγονός πως αρκετά από αυτά παρέμεναν

Εικόνα 3.80: Όψη κτηρίου στον δρόμο Malūnų g., περίπου το 1993

ακατοίκητα στάθηκε εφαλτήριο για τους φοιτητές της Ακαδημίας Τεχνών, που βρίσκεται ακριβώς δίπλα στην γέφυρα Fluxus του Užupis. Το 1991 οι φοιτητές της Ακαδημίας Τεχνών όντας ανερχόμενοι καλλιτέχνες άρχισαν να οργανώνουν τα εργαστήριά τους στα εγκαταλελειμμένα κτήρια ή ακόμη και να κάνουν κατάληψη σε αυτά. Συνεπαρμένοι από την φιλελεύθερη αίσθηση που απέπνεε το Užupis και την μποέμ ζωή που προσέφερε έσπευσαν να μετακινηθούν προς την άλλη μεριά του ποταμού. Στην αρχή οι καλλιτέχνες δεν είχαν προϋποθέσεις και στόχους για την ζωή ή την εργασία. Επίσης, δεν διατίθονταν ούτε θέρμανση ούτε και ζεστό νερό, αλλά ως νέοι ήταν πολύ ενθουσιώδεις. Η πιο διάσημη κατάληψη, ήταν εκείνη που βρισκόταν στην οδό Uzupio, όπου τώρα είναι το Uzupio Art Incubator. (Pestova, 2017)

Εικόνα 3.81: Οι Vytautas Kernagis, Andrius Žebrauskas, Romas Lileikis, Kostas Smoriginas, Petras Vyšniauskas με την κόρη του Marija, Neda Malūnavičiūtė και Vytautas Labutis στο Užupis, 1995

Το προφίλ αυτών των ανθρώπων που μετακόμισαν στην άλλη πλευρά του ποταμού ήταν νέοι, κυρίως φοιτητές της Ακαδημίας Τεχνών ηλικίας 18 έως 22 χρονών. Ανάμεσά τους ήταν καλλιτέχνες, μουσικοί, φιλόλογοι, φιλόσοφοι, φωτογράφοι και αρχιτέκτονες, καθώς και ορισμένοι εργάτες οικοδομών, ηλεκτρολόγοι, και κομμωτές. Αρκετοί από αυτούς είναι σήμερα επιτυχημένοι και γνωστοί καλλιτέχνες. Επιβεβαίωση των παραπάνω αποτελεί η φωτογραφία της Εικόνα 3.81, όπου και οι 7 απεικονιζόμενοι προέρχονται από καλλιτεχνικους κλάδους. Η διάρκεια που έμειναν σε κατειλημμένα κτήρια είναι από τρία έως και δεκαέξι χρόνια. Κάποιοι από αυτούς ξεκίνησαν οικογένειες στις καταλήψεις και μεγάλω-

σαν εκεί τα παιδιά τους. Οι περισσότεροι από τους νέους ήθελαν είτε να βρουν ένα μέρος για να δραπετεύσουν από την οικογένειά τους και να βρουν κατοικία, είτε να βρουν ένα μέρος για ένα στούντιο και να μείνουν κοντά στο κέντρο της πόλης. (Aidukaitė, 2016)

Εικόνα 3.82: Κατοικίες στο Užupis 1993

Ένας από τους πρώτους νεοφερμένους ήταν ο Romas Lileikis, ο πρόσφατος «Πρόεδρος» της «Δημοκρατίας του Užupis», ο οποίος αναζητούσε την αυθεντικότητα, την ειρήνη και την φύση σε μια αστική περιοχή που είχε εξαιρετικά κακή φήμη. Το Užupis, ήταν ο τόπος διαμονής των κοινωνικά απόκληρων, κάτι που αυτόματα συνεπαγόταν και την χαμηλότερη θέση στην κοινωνική ζωή της πόλης, οι οποίοι όμως αποζητούσαν την θετική αλλαγή. Η διαμονή και η ζωή στο Užupis ήταν φτηνή (Εικόνα 3.82) και αυτό αποτέλεσε επιπλέον κίνητρο για τους υπόλοιπους πρωτοπόρους καλλιτέχνες που ακλούθησαν το παράδειγμα του Romas Lileikis. Οι περισσότεροι διάλεξαν να μείνουν κατά μήκος του ποταμού Vilnia, κοντά στην Ακαδημία Καλών Τεχνών. (Standl & Krupickaitė, 2004)

Φυσικά δεν ήταν όλοι οι κάτοικοι της περιοχής σύμφωνοι και υπήρξαν αμφισβητήσεις και αντιδράσεις ως προς αυτήν την κίνηση. Δεν ήταν λίγες οι φορές που προσωπικά περιουσιακά στοιχεία καλλιτεχνών καταστράφηκαν από τους κατοίκους ή κατεγράφησαν επιθέσεις εναντίων τους, φοβούμενοι πως αυτοί οι πρωτοπόροι θα κατέστρεφαν τον κόσμο τους.(Standl & Krupickaitė, 2004)

Οι καταληψίες του Užupis παρουσιάζονταν ως άνθρωποι που ήθελαν να χρησιμοποιήσουν τα κτήρια για εικαστικά ζητήματα. Αυτό που παρήγαγαν ήταν ένας εναλλακτικός τρόπος ζωής, που συνέβαλε στη διατήρηση του πνεύματος της γειτονιάς και ενθάρρυνε αντιπολιτισμικές δραστηριότητες όπως παραστάσεις, συναυλίες, εκθέματα κλπ..(Aidukaitė, 2016) Οι συμμετέχοντες της κοινότητας, παρά τις αντιδράσεις προσπαθούσαν να συστηθούν στο κοινό και να εδραιώσουν την επικοινωνία. Κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 η εναλλακτική κοινότητα μεγάλωσε όταν άρχισαν να εισέρχονται όλο και περισσότερες νέες ομάδες διαφορετικών τρόπων ζωής, όπως η νεανική υποκουλτούρα γνωστή και ως «punk». (Standl & Krupickaitė, 2004) Ένας δίαυλος επικοινωνίας άνοιξε με την διοργάνωση της πρώτης εναλλακτικής

επίδειξης μόδας «ArMada» και κάπως έτσι ο κόσμος άρχισε να συζητάει για το Užupis. (Pestova, 2017) Διοργανώθηκαν πολλές πολιτιστικές εκδηλώσεις στο Užupis για να προσελκύσουν επισκέπτες από άλλα μέρη της πόλης, ως πιθανούς αγοραστές τέχνης. Όσο περισσότεροι καλεσμένοι παρευρίσκονταν, τόσο μεγάλωνε και η ανάγκη να οργανωθούν καλύτερα τέτοια φεστιβάλ και εκδηλώσεις. (Standl & Krupickaitė, 2004) Ο εκκεντρικός πληθυσμός και το αναδυόμενο πνεύμα της εποχής δημιούργησαν μια ξεχωριστή κοινοτική ατμόσφαιρα, που προσπαθεί να απαθανατιστεί μέσα από την φωτογραφία της Εικόνας 3.83. Η ατμόσφαιρα αυτή, συχνά συγκρίνεται με την κοινότητα της Μονμάρτης. (Untiks, 2008) Ενώ ουκ ολίγες φορές έχει χαρακτηριστεί ως η «Μονμάρτη του Βίλνιους» (Standl & Krupickaitė, 2004) ή η «Μονμάρτη του Βορρά».

Εικόνα 3.83: Η γιορτή των Χριστουγέννων στο Užupis, 1998

Το 1995 εμφανίστηκε η ιδέα της «Ανεξάρτητης Καλλιτεχνικής Δημοκρατίας». (Pestova, 2017) Την ίδια χρονιά μια ομάδα ντόπιων καλλιτεχνών χρησιμοποίησε έναν πλίνθο, από αυτούς που στήριζαν αγάλματα επί σοβιετικών χρόνων, για να στήσει ένα άγαλμα του αμερικάνικου ροκ είδωλου Frank Zappa (παρά το γεγονός ότι δεν είχε βρεθεί ποτέ εκεί) ως σύμβολο ελευθερίας και έκκληση στη δημοκρατία. Δύο χρόνια αργότερα, την 1η Απριλίου 1998, προχώρησαν ένα βήμα παραπέρα, κηρύσσοντας τη γειτονιά του Užupis ανεξάρτητη από την υπόλοιπη Λιθουανία. (Rhone, n.d.) Η κύρια είσοδος σε αυτό γίνεται από την γέφυρα Užupis, στην οποία υπάρχει και αντίστοιχη χαρακτηριστική πινακίδα, όπως φαίνεται στην Εικόνα 3.84.

Εικόνα 3.84: Η πινακίδα επί της εισόδου στο Užupis, 2018

Ο υπουργός Εξωτερικών του Užupis, Tomas Čepaitis και ένας εκ

των ιδρυτών του μικρού «έθνους», εξήγησε ότι η «Δημοκρατία του Užupis» γεννήθηκε από τη φιλοσοφία του Αριστοτέλη. Σύμφωνα με αυτήν την φιλοσοφία, κάθε μεγάλη πόλη πρέπει να έχει περιορισμένο αριθμό κατοίκων και για αυτό υπήρχε η πρόθεση να δημιουργηθεί μια νέα «μικρή χώρα» με την σκέψη ότι για να είναι επιτυχημένη δεν μπορεί να έχει περισσότερους από 5.000 πολίτες, αφού και το ανθρώπινο μυαλό δεν μπορεί να θυμηθεί περισσότερα πρόσωπα από αυτόν τον αριθμό. Στο Užupis όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους και επομένως είναι δύσκολο να εξαπατήσει και δύσκολο να χειραγωγήσει ο ένας τον άλλον. (Užupio Bendruomenė, 2022)

Αν και το Užupis δεν αναγνωρίζεται από τις ξένες κυβερνήσεις ως επίσημο έθνος, το μικρό «έθνος» έχει γίνει πηγή υπερηφάνειας για το Βίλνιους και για ολόκληρη τη Λιθουανία. Αυτό που ουσιαστικά ξεκίνησε ως ένα πρωταπριλιάτικο αστείο για μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών είναι τώρα μια σοβαρή προσπάθεια. Σήμερα, η «Δημοκρατία του Užupis» έχει ένα σύνταγμα που έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, δικό της νόμισμα και ύμνο. Επίσης έχει δική της σημαία που αντιπροσωπεύει την διαφάνεια μεταξύ των πολιτών. (Rhone, n.d.)

Užupis Art Incubator

Εμπνευσμένο από το μοναδικό πνεύμα του Užupis, το Art Incubator είναι το πρώτο του είδους του στις Βαλτικές χώρες, προσκαλώντας καλλιτέχνες και επισκέπτες να συμμετάσχουν σε έναν διάλογο με επίκεντρο την τέχνη. Μια δημιουργική επανάσταση βρίσκεται σε εξέλιξη σε αυτό το κτήριο και τον παρακείμενο κήπο του δίπλα στον ποταμό Vilnelė, με καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο να εργάζονται εκεί και την κοινοτική ζωή σε πλήρη εξέλιξη. Σύγχρονα έργα γεννιούνται σε αυτό το ανεπίσημο περιβάλλον και ο κήπος (Εικόνα 3.85 και 3.86), ο οποίος είναι διακοσμημένος με εγκαταστάσεις και γλυπτά, είναι ο ίδιος μια υπαίθρια γκαλερί. (Užupis Art Incubator | Go Vilnius, n.d.)

Η ιστορία του Užupis Art Incubator συνδέεται στενά με την αναβίωση και την ανάπτυξη της περιοχής του Užupis. Η πιο διάσημη κατάληψη ήταν στην οδό Užupio 2, όπου τώρα βρίσκεται το Užupis Art Incubator. Τόσο, η κοντινή απόσταση από την παλιά πόλη του Βίλνιους, όσο και το ρομαντικό περιβάλλον και οι χαμηλές τιμές των ακινήτων προσέλκυσαν μια νέα γενιά κατοίκων της μεσαίας κοινωνικής τάξης. Ηθοποιοί, ζωγράφοι, αρχιτέκτονες και άλλοι άνθρωποι άρχισαν να αποκτούν διαμερίσματα στο Užupis το 1994 -1997.Την χρονιά του 1995 δημιουργείται η κατάληψη Galera (Εικόνα 3.87 και 3.88) και

μαζί με αυτήν ξεκίνησαν και οι πρώτες εκθέσεις. (Lietuvių, n.d.) Η παρουσία των καταλήψεων στο Užupis βοήθησε ώστε τα κτήρια να διατηρηθούν και να προστατευτούν από την φθορά και τους πιθανούς βανδαλισμούς. Αυτό το όφελος έγινε κατανοητό σύντομα από τις αρχές και για αυτόν τον λόγο υπήρξε αμφίδρομη συνεργασία. Η μεταξύ τους επικοινωνία θα μπορούσε να οριστεί ως μια άτυπη ανοχή. Αναλυτικότερα, η κατάσταση με τις καταλήψεις γινόταν ανεκτή όσο υπέκυπτε σε συγκεκριμένους άτυπους κανόνες, ειδάλλως θα επέρχονταν κυρώσεις. Φυσικά όταν οι τοπικές αρχές υπέδειχναν πως έπρεπε να μετακινηθούν θα έπρεπε να συμμορφωθούν με αυτό. Οι καταλήψεις στο Βίλνιους, ωστόσο, δεν νομιμοποιήθηκαν με κανέναν τρόπο, αλλά έγιναν ανεκτές. Ένας λόγος, για τον οποίο άρχισαν να φθίνουν οι καταλήψεις είναι πως την χρονιά του 2000 οι προμηθευτές θέρμανσης και οι επιχειρήσεις ηλεκτρισμού ιδιωτικοποιήθηκαν καθιστώντας πολύ δύσκολη, σχεδόν αδύνατη, την δωρεάν χρήση των παροχών τους. (Aidukaitė, 2016)

Εικόνα 3.85: Ο καλλιτεχνικός κήπος, 2018

Εικόνα 3.86: Ο καλλιτεχνικός κήπος, 2018

Εικόνα 3.87: Η κατάληψη Galera

Ένας σημαντικό χώρος που βρίσκεται πλησίον του Užupis Art Incubator είναι, το αυτό-οργανωμένο Κοινοβούλιο Užupio kavinė. Από την Εικόνα 3.89, φαίνεται πως στην πραγματικότητα, είναι ένας απλός χώρος εστίασης στην οδό Užupio g. 2, δίπλα στο ποτάμι. Εκεί, συναντιούνται μια βασική ομάδα περίπου δώδεκα υπουργών του μικρού «έθνους» και συζητάνε. (Rhone, n.d.) Έμελλε

Εικόνα 3.88: Η κατάληψη Galera

Εικόνα 3.89: Το κοινοβούλιο Užupio kavine, 2018

να είναι το κέντρο που προσέλκυσε πολλούς καλλιτέχνες να καθίσουν, να μιλήσουν και να μοιραστούν ιδέες για το πώς να μεταμορφώσουν την περιοχή. ("Užupis Republic," 2020)
Ένα από τα πράγματα που κάνει το Užupis ελκυστικό για να ζει κανείς εκεί και το ξεχωρίζει, είναι η ενεργή τοπική κοινότητα και αυτό αποτελεί ένα ασυνήθιστο χαρακτηριστικό μιας μετά-σοβιετικής πόλης. Είναι δυνατό να ζεις στο Uzupis χωρίς να είσαι μέρος της τοπικής κοινότητας, αλλά υπάρχουν ορισμένες δραστηριότητες που ενθαρρύνουν τους ανθρώπους να εμπλακούν με αυτές. Ως αποτέλεσμα αυξάνεται η άνεση, το αίσθημα ασφάλειας και της γειτονιάς. (Pestova, 2017) Οι δραστηριότητες αυτές που οργανώνονται από την κοινότητα του Užupis διακρίνονται από αφθονία μη εμπορικών, ανοιχτών εκδηλώσεων που συνήθως οργανώνονται σε δημόσιους χώρους, συνδυάζοντας διάφορους πολιτιστικούς τομείς και καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

Ο εξευγενισμός ξεκίνησε

Η ταυτότητα του μικρού «έθνους του Užupis» βασίστηκε στην καλλιτεχνική του ταυτότητα (Εικόνα 3.90) και τα αντίστοιχα γεγονότα που συνέβαιναν στη γειτονιά. Όλα περιστρέφονταν γύρω από τις δημιουργικές δραστηριότητες των καταληψιών. Φυσικά αυτό ήταν κάτι που δεν έμεινε απαρατήρητο. Οι τοπικοί πολιτικοί άδραξαν την ευκαιρία να προβάλουν τον εαυτό τους μέσα από την καλλιτεχνική Δημοκρατία του Užupis. Αναλυτκότερα, προέβαιναν σε δημόσιες ομιλίες κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων στο Užupis ή άρχισαν να παρευρίσκονται σε παραστάσεις και άλλες εκδηλώσεις που διοργανώνονται στην περιοχή. Ήταν φανερό ότι οι τοπικές αρχές και οι πολιτικοί αντιλήφθηκαν το όφελος του πολιτιστικού κεφαλαίου που παρήγαγαν οι δραστηριότητες των δημιουργικών καταληψιών.

(Aidukaitė, 2016)

Ο Arturas Zuokas πριν γίνει δήμαρχος του Βίλνιους, ήταν ένας πολύ γνωστός επιχειρηματίας, που μετακόμισε σε ένα από τα μεγαλύτερα κτήρια του Užupis στα τέλη της δεκαετίας του 1990. (Jarvis, 2001) Ο Arturas Zuokas αγόρασε μερικά κτήρια επί της οδού Užupio (Εικόνα 3.91) και επένδυσε αρκετά χρήματα στην ανανέωση του κτηριακού συγκροτήματος για δικούς του σκοπούς. Σήμερα, αρκετοί πιστεύουν ότι η πλήρης ανακαίνιση της οδού το 2001 (Εικόνα 3.92) ήταν αποτέλεσμα των πολιτικών του αποφάσεων. Επίσης η κίνηση αυτή συνέφερε, γιατί πολλά σπίτια κατά μήκος αυτού του δρόμου ενσωματώθηκαν στο πρόγραμμα αναζωογόνησης της Παλιάς Πόλης του Βίλνιους. Ωστόσο, η κοινή γνώμη θεωρεί πως η παρουσία του Arturas Zuokas πιθανώς επιφέρει μειονεκτήματα για την γειτονιά του Užupis. Όπως ο Arturas Zuokas, πολλοί άλλοι διάσημοι Λιθουανοί (τηλεοπτικοί αστέρες και ηθοποιοί) επέλεξαν το Užupis ως τη νέα τους οικιστική περιοχή. (Standl & Krupickaitė, 2004)

Εικόνα 3.90: Καλλιτεχνική δραστηριότητα μέσα στον ποταμό Vilnelė, μπροστά από το κοινοβούλιο Užupio kavine και το Art Incubator, 2022

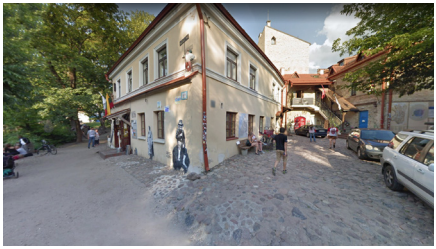
Εικόνα 3.91: Η οδός Užupio, 2000

Ο εξευγενισμός της γειτονιάς συνεπώς είχε αρχίσει να εμφανίζεται (Εικόνα 3.93,3.94). Λόγω της μετακίνησης νέων ανθρώπων εντός του Užupis, οι παλιοί κάτοικοι αδυνατούσαν πλέον να υποστηρίξουν οικονομικώς την διαμονή τους εκεί, με αποτέλεσμα να πρέπει να μετακομίσουν. Ο εξευγεννισμός «μεταφέρθηκε» στην γειτονιά του Užupis από τους ίδους τους καλλιτέχνες. Οι καλλιτεχνικές παραστάσεις και ο εναλλακτικός μποέμ τρόπος ζωής στάθηκαν η αφορμή, ενώ παράλληλα συνέβαλαν στη δια-

Εικόνα 3.92: Η οδός Malūnų g. και Užupio, 2000

Εικόνα 3.93: Η αλλαγή της όψης του κτηρίου στην οδό Malūnų g.. Σήμερα αποτελεί χώρο εστίασης

Εικόνα 3.94: Η οδός Užupio σήμερα



Εικόνα 3.95: Το Užupis Art Incubator σήμερα, η πρώην Galera

μόρφωση της ταυτότητας του. Ταυτόχρονα, οι τιμές για τα ακίνητα στη Λιθουανία άρχισαν να αυξάνονται (Aidukaitė, 2016) με αποτέλεσμα σήμερα το Užupis να είναι η δεύτερη πιο ακριβή περιοχή ενοικίων στο Βίλνιους. ("Užupis Republic," 2020) Ενδεικτικά, την χρονιά του 1996 η τιμή ανά τετραγωνικό μέτρο για ένα κτήριο στο Užupis ήταν στα 370€, το 2003 έφτασε τα 634€ (71.35% αύξηση), ενώ την χρονιά του 2014 άγγιζε τα 1.450€-1.800€ (128.7%-183.9% αύξηση). (Pestova, 2017)

Παράλληλα, υπήρξαν αλλαγές και σε ό,τι αφορούσε τις καλλιτεχνικές καταλήψεις. Σε αντίθεση με άλλες καταλήψεις, εκείνη του Užupis δεν «πέθανε», αλλά θεσμοθετήθηκε με τη μορφή γκαλερί τέχνης και συνάμα άλλαξε εξωτερικά, όπως δύναται να παρατηρήσει κανείς στην Εικόνα 3.95. Πιο συγκεκριμένα, το 1996, οι καλλιτέχνες ίδρυσαν μια οργάνωση με το όνομα «Alternative Art Center» και ξεκίνησαν διαπραγματεύσεις με την πόλη για τη νομιμοποίησή του. Η διαδικασία της διαπραγμάτευσης διήρκεσε περίπου πέντε χρόνια. Προκειμένου να πετύχουν τον στόχο τους χρησιμοποιήσαν διάφορες τακτικές όπως την συλλογή υπογραφών και την διαπραγμάτευση με τον δήμο. (Aidukaitė, 2016) Το 2002 η κατάληψη Galera μετατράπηκε στο «Užupis Art Incubator» (Lietuvių, n.d.), το οποίο παρέχει χώρο για καλλιτεχνικές κατοικίες, έργα τέχνης και εκθέσεις. Το κτήριο εξακολουθεί να ανήκει στην πόλη, αλλά από το 2002 η οργάνωση «Alternative Art Center» νοικιάζεται από τον δήμο (υπό υπογεγραμμένη σύμβαση λειτουργίας) και μπορεί να χρησιμοποιήσει το κτήριο για παραστάσεις, δρώμενα και εκθέσεις. Νέοι και μεγαλύτεροι καλλιτέχνες μπο-

ρούν να μείνουν στο κτήριο για ένα συμβολικό αντίτιμο ενοικίασης και να κάνουν χρήση του χώρου ως στούντιο τέχνης. (Aidukaitė, 2016)

Το πρώτο κύμα των νέων εξευγενιστών υπήρξε από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και ιδίως μετά το 1998. Οι νέοι κάτοικοι που ήρθαν να μείνουν στην γειτονιά του Užupis, μετά την καλλιτεχνική άνθισή του και την απόκτηση του μποέμ χαρακτήρα του είναι κατά βάση οικογενειάρχες, με πανεπιστημιακή μόρφωση. Συνήθως εργάζονται στην ευρύτερη περιοχή με υψηλούς μισθούς. Λόγω της σύντομης διαμονής τους εκεί, ο δεσμός τους με το Užupis δεν είναι ακόμα τόσο ισχυρός, όσο είναι εκείνων των καλλιτεχνών-καταληψιών που πρώτο-μετακόμισαν. Η διαφορά στο κοινωνικό προφίλ των διαφορετικών περιόδων κατοίκων εντοπίζεται από το τι θεωρούν ως μειονέκτημα στο Užupis. Οι πρωτοερχόμενοι θεωρούν πως λόγω του εξευγενισμού έχει αυξηθεί η κίνηση στους δρόμους και έχουν μειωθεί οι θέσεις στάθμευσης. Η νέα γενιά κατοίκων θεωρεί ως πρόβλημα ότι υπάρχουν ακόμη ορισμένα κοινωνικά περιθωριοποιημένα άτομα και αρκετά ερείπια (Εικόνα 3.96). Παρόλα αυτά οι πρωτοερχόμενοι αναγνωρίζουν ορισμένα οφέλη από τις αλλαγές που διαδραματίστηκαν. Μερικά από αυτά είναι η βελτίωση του οδικού δικτύου και η εξυγίανση παλιών κτηρίων και προσόψεων και η λειτουργία νέων χώρων εστίασης, τα οποία απουσίαζαν προηγουμένως. (Standl & Krupickaitė, 2004) Όλες οι αλλαγές που αναφέρθηκαν εντοπίζονται στις Εικόνες 3.97 και 3.98, όπου ξεκάθαρα φαίνεται η εξυγίασνη του

Εικόνα 3.96: Ερείπια στο Užupis, 2007

Εικόνα 3.97: Κτήριο στο Užupis, δεκαετία 1990

Εικόνα 3.98: Κτήριο στο Užupis, σήμερα

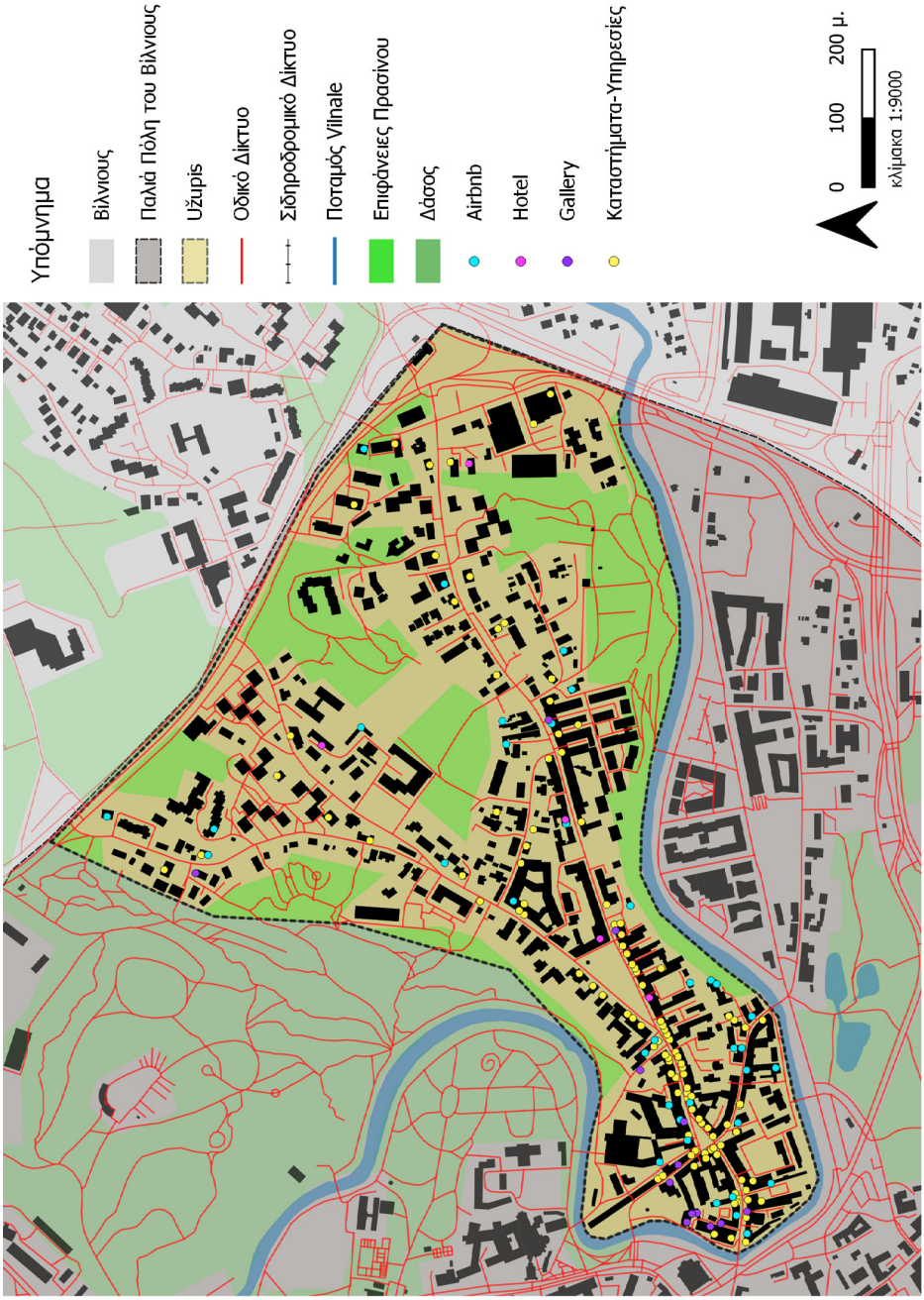
συγκεκριμένου κτηρίου μέσα στις δεκαετίες καθώς και του δρόμου και του πεζοδρομίου. Παράλληλα, ως αρνητική συνέπεια παρατηρεί κανείς και την αύξηση των σταθμευμένων οχημάτων.

Το Užupis είναι το δεύτερο πιο αναφερόμενο μέρος στο Βίλνιους. (Pestova, 2017) Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο που μια ακόμη ένδειξη εξευγενισμού είναι η αναβάθμιση των δραστηριοτήτων των ιδιωτικών υπηρεσιών, οι όποιες «ακολουθούν» τους νέους πελάτες που μετακινήθηκαν στην περιοχή. Ενώ τα περισσότερα μικρά μαγαζιά είχαν κλείσει κατά τη σοβιετική περίοδο, πολλά νέα άνοιξαν, ιδιαίτερα από το 1998 και έπειτα. Η μποέμ διάθεση του Užupis έχει προσελκύσει κόσμο όχι μόνο από τη Λιθουανία, αλλά και διεθνώς. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες που εργάζονται στις γκαλερί να πωλούν τα έργα τους και να βιοπορίζονται από αυτό (Standl & Krupickaitė, 2004)

Όπως φαίνεται και από τον χάρτης της Εικόνας 3.99, το Užupis, διαθέτει αρκετές γκαλερί, αναλογικά με την μικρή του έκταση. Επιπροσθέτως, διαθέτει καταστήματα και υπηρεσίες όπως χώροι εστίασης κέντρα αισθητικής και κομμωτήρια που λειτουργούν ως επι το πλείστον στην οδό Užupio g., αλλά ταυτόχρονα απλώνονται και στην υπόλοιπη γειτονιά, καλύπτοντας την σχεδόν όλη. Παρόλα αυτά η χρήση των υπηρεσιών γίνεται κατά βάση από τουρίστες που επισκέπτονται το Užupis, με σκοπό να αναζητήσουν την μποέμ ατμόσφαιρα, που έχει δημιουργηθεί γύρω από το όνομα της γειτονιάς και που τόσο έχει ενισχυθεί και διαφημιστεί από τον τύπο και λιγότερο από κατοίκους του Βίλνιους. Οι κάτοικοι του Βίλνιους προτιμούν άλλα μέρη της πόλης και ο λόγος που συμβαίνει αυτό ειναι, διότι παρέχονται περισσότερες δυνατότητες και επιλογές. Εξαίρεση αποτελούν τα φεστιβάλ και οι γιορτές στο Užupis. (Pestova, 2017)

Αναφορικά με τα καταλύματα, οι ξενοδοχειακές μονάδες δεν έχουν τόσο έντονη παρουσία. Περισσότερο παρατηρεί κανείς τα καταλύματα του airbnb, κυρίως στο δυτικό κομμάτι, δηλαδή κοντά στο Užupis Art Incubator και στο καλλιτεχνικό κέντρο. Μεμονωμένα, εντοπίζονται και στο υπόλοιπο Užupis.

Εκτός από την μορφολογία της περιοχής, διαφοροποιήθηκαν και οι σχέσεις των κατοίκων, οι οποίες εξελίχθηκαν και άλλαξαν μαζί με την γειτονιά. Στο Užupis οι παλιοί κοινοτικοί δεσμοί καταστράφηκαν τη δεκαετία του 1990 όταν πολλοί κάτοικοι έφυγαν. Ο πυρήνας της τοπικής κοινωνίας αποτελείται κυρίως από άτομα που συμμετέχουν ενεργά στο έργο της Independent Artistic Republic. Διοργανώνουν εκδηλώσεις προσελκύοντας όλες τις κατηγορίες ανθρώπων συμπεριλαμβανομένων των παλαιότερων ντόπιων κατοίκων και



Εικόνα 3.99: Σημερινός χάρτης καταλυμάτων και υπηρεσιών στο Užupis. Χάρτης φτιαγμένος στο Qgis ©.

των νεοφερμένων ντόπιων. Οι νεοφερμένοι κάτοικοι συμμετέχουν ακόμη πιο ενεργά στις εκδηλώσεις, γιατί η επιλογή του Uzupis, είχε ήδη επηρεαστεί από την εικόνα της συνοικίας και της καλλιτεχνικής κοινότητας. Οι κάτοικοι που ζούσαν στο Uzupis από τη σοβιετική εποχή ήταν συνήθως πιο συγκρατημένοι σχετικά με την νέα κοινοτική ζωή και συχνά έχουν διαφορετικό τρόπο ζωής, διακατέχονται από την νοσταλγια και έχουν μια ροπή στο να βλέπουν την αρνητική πλευρά στην ανάπτυξη της γειτονιάς. (Pestova, 2017)

Εικόνα 3.100: Γιορτή για την Ημέρα Ανεξαρτησίας, 2002

Σαν συνολική εικόνα, το Užupis, αν και χαρακτηρίζεται ως η «Μονμάρτη του Βορρά», ακόμη δεν έχει μετατραπεί εντελώς σε πόλο έλξης αμέτρητων καθημερινά τουριστών, όπως εκείνη. Εξακολουθεί κανείς να μπορεί να περδιαβεί χωρίς παράφορη συμφόρηση στα στενά και συνάμα καταφέρνει να κρατάει κάτι από την γοητευτική γνήσια μποέμ ταυτότητα του. Παράλληλα, αν και έχουν εξαφανιστεί όλες οι καταλήψεις του και η όποια συνυφασμένη αυθόρμητη καλλιτεχνική δημιουργία συνεπάγεται αυτού, παραμένει η ιδιοσυγκρασία του κοινοτικού βίου. Η καλλιτεχνική δημιουργία πλέον εξάγεται άρδην από τα νόμιμα εκολλαπτήρια τέχνης και τα ουκ ολίγα καλλιτεχνικά εργαστήρια που άνθισαν και δίνουν την ευκαιρία σε ανερχόμενους νέους καλλιτέχνες να εκφραστούν. Ο εξευγενισμός στο Užupis εισχωρεί ήδη εδώ και δύο δεκαετίες περίπου και ακόμη δεν έχει φτάσει σε έσχατο ή μη αναστρέψιμο στάδιο. Η αύξηση στα ενοίκια, η αποχώρηση των πρώτων κατοίκων-καλλιτεχνών από την γειτονιά, ο ερχομός νέων, πιο εύπορων κατοίκων (όχι απαραιτήτως καλλιτεχνών), η αποκατάσταση των κτηρίων που έπασχαν, η εμφάνιση ιδιωτικών υπηρεσιών είναι τα πιο ορατά σημαδία.

Ήδη το 2015 το Užupis αποτελούσε την πιο ακριβή περιοχή στο Βίλνιους, με την έντονη φήμη της καλλιτεχνικής, πολιτιστικής και μποέμ συνοικίας. Σύμφωνα με τους μεσίτες και τους πράκτορες ακινήτων έχει ήδη περάσει το ύψιστο σημείο της καμπύλης της ανάπτυξης του. Αυτό που προβλέπεται, είναι να αρχίσει να επιβραδύνεται η διαδικασία. Η πραγματικότητα αυτή, συνδέεται με το γεγονός πως

οι τιμές δεν είναι πλέον προσιτές, ο ελεύθερος χώρος έχει αρχίσει να περιορίζεται αισθητά και παράλληλα υπάρχουν αυστηρές απαιτήσεις στην νομοθεσία ως προς την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς του. (Pestova, 2017) Σε αυτό το στάδιο το Užupis έχει να διαλέξει ανάμεσα σε δύο σενάρια. Στο χείριστο σενάριο, θα ακολουθήσει την πορεία της Μονμάρτης και θα μετατραπεί σε ένα «lieu de mémoire», δηλαδή σε ένα τόπο μνήμης και αναμνήσεων, γεμάτο από ένα άκρως δημιουργικό και καλλιτεχνικό παρελθόν (Εικόνα 3.100) και σε ένα μέλλον τουριστικής ατραξιόν, στο οποίο θα πουλάει σουβενίρ της αρχικής του μποέμ ταυτότητας. Στο πλέον επιθυμητό σενάριο, θα προλάβει έγκαιρα να αναστρέψει αυτήν την προδιαγεγραμένη πορεία, που ακολούθησε και το SoHo, βρίσκοντας καινούργιους τρόπους και μεθόδους να γίνει ακόμη πιο ελκυστικό για νέους καλλιτέχνες, να εξάγει περισσότερη τέχνη και τελικώς να γίνει ο πολυπόθητος πολιτιστικός πυρήνας του Βίλνιους.

Συμπεράσματα

Καλλιτέχνες: ρομαντικοί, δημιουργικοί, πρωτοπόροι. Τι τους οδηγεί να εγκατασταθούν σε μια περιοχή εγκαταλελειμμένη, υποβαθμισμένη, κακόφημη, φτηνή και μη προνομιούχα; Είναι ικανοί να δημιουργούν από το μηδέν ολόκληρες κοινότητες με έναν artistic, εναλλακτικό και μποέμ χαρακτήρα; Τι γίνεται όταν οι προσπάθειες τους να διαμορφώσουν μια κοινότητα στην οποία θα είναι ικανοί να δημιουργούν απρόσκοπτα, οδηγούν στο να αντιμετωπίζονται ως πόλος έλξης από ανθρώπους υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, που δεν σχετίζονται με τις τέχνες και συνεπαγωγικά στον εξευγενισμό των περιοχών; Ελλοχεύει επομένως κίνδυνος για αυτές τις περιοχές να αλλοιωθούν και να μετατραπούν αργότερα στον ορισμό του «in», «sick» και κυρίως του αντιφατικού ως προς την αρχική τους πρόθεση «mainstream»; Και τελικώς, τι απογίνονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες; Εκδιώκονται από τις δυνάμεις της αγοράς, δύνανται να αντέχουν οικονομικά την διαβίωση ή απορροφούνται στο νέο γίγνεσθαι;

Μέσα από τις περιοχές μελέτης έγινε ένα νοητό ταξίδι δύο αιώνων, από τον 19ο αιώνα έως και σήμερα στον 21ο. Από την Μονμάρτη στην δυτική Ευρώπη στο SoHo στην Αμερική και από εκεί πάλι πίσω στην βορειοανατολική Ευρώπη στο Užupis. Μέσα από αυτό το χρονικό διάστημα και την εμπεριστατωμένη έρευνα που πραγματοποιήθηκε, κατάφεραν να αποσαφηνιστούν οι προβληματισμοί και τα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω.

Κριτήρια Επιλογής Περιοχών Από Τους Καλλιτέχνες

Σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι πως τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών ως προς τις περιοχές μετακίνησής τους είναι τα ίδια ανά τους αιώνες, αλλά και αμετάβλητα ανεξαρτήτως γεωγραφικής παραμέτρου. Είναι εντυπωσιακό πως η αλλαγή ηπείρου, αιώνα ή των διάφορων ιστορικών καίριων γεγονότων που διαδραματίστηκαν, δε προσμέτρησαν στην αλλαγή των προτιμήσεών τους. Οι καλλιτέχνες και στις τρεις περιοχές μελέτης επέλεξαν να μετακινηθούν σε περιοχές που ήταν κακόφημες, παρηκμασμένες, τέως βιομηχανικές, παρατημένες στο χρόνο. Μελετώντας τον τρόπο ζωής τους, διαβάζοντας συνεντεύξεις τους, προσπαθώντας να γίνει κατανοητός ο τρόπος

ζωής τους προκύπτει το συμπέρασμα πως οι καλλιτέχνες χρειάζονται οικονομικές από άποψη κατοικίας ή και στούντιο εργασίας περιοχές, αλλά και αυθεντικές τοποθεσίες, μέρη με χαρακτήρα. Επιπλέον, ο καθημερινός βίος στον αστικό ιστό αποτελεί για εκείνους και το εφαλτήριο για να δραπετεύσουν από τα δεσμά του και να αναζητήσουν μια περιοχή στην οποία θα δύνανται να ξεδιπλώσουν τον μποέμ δικό τους τρόπο ζωής, αμφισβητώντας τα καθέκαστα και επιβεβλημένα από την εκάστοτε τάξη. Επιπροσθέτως, μέσα σε αυτό το νέο πλαίσιο κοινότητας ομοϊδεατών που δημιουργούν στις περιοχές, νιώθουν την ασφάλεια να ανελιχθούν καλλιτεχνικώς και να επιτύχουν τη δική τους προσωπική πλήρωση και επιπλέον να κινηθούν χωρίς φόβο, αλλά με αλληλοϋποστήριξη στην αγορά εργασίας.

Δημιουργία Καλλιτεχνικών Περιοχών

Η απάντηση στο αν οι καλλιτέχνες είναι ικανοί να δημιουργούν από το μηδέν ολόκληρες κοινότητες με έναν artistic, εναλλακτικό και μποέμ χαρακτήρα είναι «Ναι». Αυτό αποδεικνύεται περίτρανα από τις τρεις περιοχές μελέτης που επιλέχθηκαν και από τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκαν και άλλαξαν ρηξικέλευθα την εικόνα τους, μέσω των καλλιτεχνών. Η συμβολική οικειοποίηση του χώρου τους από τα δημιουργικά άτομα, οδηγεί στην δημιουργία και απόκτηση ενός μοναδικού, διακριτού και αρκετά διαφορετικού χαρακτήρα από την υπόλοιπη πόλη. Συνήθως, με τον τρόπο ζωής τους, αλλά και μέσω της εργασίας τους και των κοινωνικών δεσμών που συνάπτουν με τους ομοϊδεάτες τους πετυχαίνουν χωρίς να το έχουν απαραίτητα στόχο, να δημιουργήσουν μια μποέμ ατμόσφαιρα γύρω από την καλλιτεχνική γειτονιά τους. Τόσο η Μονμάρτη, όσο και το SoHo και το Užupis, δημιούργησαν έναν μύθο γύρω από το άκουσμα του ονόματός τους, για την artistic ατμόσφαιρα που επικρατεί εντός της έκτασης τους και την καλλιτεχνική τους διάθεση, τις εναλλακτικές τους δράσεις και τόσα άλλα. Έναν μύθο που τις ακολουθεί έως και σήμερα.

Αξιοσημείωτο κοινό στοιχείο και των τριών περιοχών είναι, πως όσο και αν οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να διαφοροποιηθούν από τις συμβάσεις με τις οποίες ζει η αστική τάξη, στο τέλος κατέληξαν ως

«αντικείμενο ενδιαφέροντός τους». Όσο και αν η αστική τάξη μπορεί να μην συναινούσε με τον τρόπο ζωής των μποέμ καλλιτεχνών, εντούτοις στην πορεία κατέληγε να συνάπτει μια κάποιου είδους συμβιωτική σχέση μαζί τους. Επιπλέον, πολλοί επαγγελματίες και μη που δεν σχετίζονταν με τον χώρο των τεχνών, άδραξαν την ευκαιρία να εκμεταλλευτούν την δημιουργικότητα εκείνων των ανθρώπων προς το δικό τους οικονομικό συμφέρον, εξάλλου τα συναισθήματα είναι το πιο πολύτιμο τουριστικό προϊόν . Τα ευρήματα της έρευνας επιβεβαιώνουν τους παραπάνω ισχυρισμούς και επιπλέον ενισχύουν την άποψη πως με την τέχνη τους, οι καλλιτέχνες συνδέονται με την αστική αναζωογόνηση. Η αναζωογόνηση, επιφέρει με την σειρά της, τις διαδικασίες επανεπένδυσης στις καταθλιπτικές γειτονιές, μέσα από μια δημογραφική στροφή προς κατοίκους με υψηλότερη εκπαίδευση και πιο εύπορους, αλλά και την άνοδο των ενοικίων, που τελικώς οδηγούν στο φαινόμενο του εξευγενισμού.

Στις περιοχές μελέτης που επιλέχθηκαν, οι παραπάνω ενέργειες συντέλεσαν στην εμφάνιση του φαινομένου του εξευγενισμού, το οποίο και αλλοίωσε ριζικά (Μονμάρτη και SoHo) ή υπάρει κίνδυνος να αλλοιώσει την μποέμ ατμόσφαιρα της γειτονιάς των καλλιτεχνών (Užupis). Με απλά λόγια και απαντώντας στο ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε στην αρχή, οι περιοχές αυτές μετετράπησαν σε «in», «sick» και «mainstream», αφού πλέον η «κατανάλωσή» τους καθορίζεται όχι τόσο από τους καλλιτέχνες, που αρχικά μετακόμισαν στην γειτονιά και διαμόρφωσαν το χαρακτήρα τους, αλλά από εκείνα τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα που εγκαταστάθηκαν αργότερα και τα οποία προσάρμοσαν τον μποέμ τρόπο ζωής στα δικά τους θέλω και στις δικές τους ανέσεις. Έναν τρόπο ζωής που σε καμία περίπτωση δεν ήταν μποέμ, αλλά ήθελε να ενσωματώσει πολλά από τα στοιχεία του. Με αυτόν τον τρόπο η μοναδική και αυθεντική καλλιτεχνική ατμόσφαιρα που προϋπήρχε στην εκάστοτε περιοχή άρχιζε σταδιακά να αναδιαμορφώνεται σε κάτι που θα μπορούσε να είναι πιο εύπεπτο για τους πολλούς.

Καλλιτέχνες: θύτες, θύματα ή πιόνια του εξευγενισμού;

Το αμέσως επόμενο ερώτημα που προκύπτει όμως από αυτήν την διαπίστωση είναι, κατά πόσο τελικά οι καλλιτέχνες είναι γενικά θύτες, θύματα ή πιόνια του εξευγενισμού.

Ένας από τους κύριους λόγους που οι καλλιτέχνες έχουν συνδεθεί ιστορικά με το φαινόμενο του εξευγενισμού είναι η αισθητική τους ματιά σε συνδυασμό με το πολιτιστικό κεφάλαιο που διαθέτουν, με τα οποία προσδιορίζουν και αξιοποιούν τις γειτονιές εντός των αστικών περιοχών, μετατρέποντάς την ασχήμια τους σε πηγή θαυμασμού από ένα γενικότερο σύνολο ανθρώπων, που μπορεί να μην είναι σχετικό με των χώρο των τεχνών. (Cameron & Coaffee, 2005)

Τελικά, οι καλλιτέχνες είναι καταναλωτές του αστικού χώρου, αφού λαμβάνουν αποφάσεις για την τοποθεσία όσον αφορά τον τόπο διαμονής τους, τους χώρους αναψυχής και τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες, αποφάσεις που όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένα κίνητρα και προτιμήσεις. Επομένως, είτε αυθόρμητα, ακούσια ή εσκεμμένα, μπορεί να αποτελέσουν σημαντικούς παράγοντες που επηρεάζουν τις αστικές λειτουργίες, την αισθητική και συμβολική έννοια συγκεκριμένων αστικών συνοικιών και ολόκληρων αστικών κέντρων και δύνανται να διαμορφώνουν τη ζήτηση για συγκεκριμένες περιοχές, αγαθά και υπηρεσίες στην πόλη. Αντίστοιχα, άλλοι ερευνητές θεωρούν τους καλλιτέχνες ως τα «βασικά πρόσωπα» στην ανάπτυξη της δημιουργικής οικονομίας. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017)

Ο ρόλος των καλλιτεχνών στην διαδικασία του εξευγενισμού μελετάται ήδη εξονυχιστικά από την πρώιμη αναγνώριση του στη δεκαετία του 1960. (Vona, 2016) Έκτοτε, οι καλλιτέχνες πιστώνονται ευρέως για την πυροδότηση των αλλαγών που συντελούνται στις γειτονιές που μετακομίζουν και διαμένουν, κάτι που συνδέεται με αποτελέσματα τόσο θετικά όσο και αρνητικά. (Grodach et al., 2014) Παρόλα αυτά, η παρουσία τους σε μια περιοχή δεν έχει στάσιμο χαρακτήρα και για αυτό δε μπορεί να αναφέρεται καμία βιβλιογραφία με σιγουριά σε ένα γραμμικό μοτίβο, που αφορά στη σχέση τους με τον εξευγενισμό. (Vona, 2016)

Καλλιτέχνες ως θύτες του εξευγενισμού

Αναλύοντας τα προαναφερθέντα, υπάρχει η άποψη πως οι καλλιτέχνες προκαλούν κοινωνικές αλλαγές με ένα ίχνος αρνητικών συνεπειών τις οποίες αγνοούν, λειτουργώντας με αδιαφορία, απερισκεψία και με γνώμονα το δικό τους συμφέρον. Αυτή η συνενοχή έχει ερμηνευθεί ως παθητική αποδοχή του εξευγενισμού ως διαδικασία και όχι ως αυτού καθαυτού σκόπιμη πρόκλησή του. Συνοπτικά, σύμφωνα με αυτή την θεωρία, οι καλλιτέχνες μπορεί να εθελοτυφλούν στις επιπτώσεις που έχει η παρουσία τους στην γειτονιά. (Deutsche & Ryan, 1984)

Υπάρχουν ορισμένες περιπτώσεις, στις οποίες συχνά παρερμηνεύεται ο ρόλος των καλλιτεχνών και τελικώς στιγματίζονται ως οι παράγοντες πρόκλησης του εξευγενισμού. Οι επιθυμίες τους να ζουν σε γειτονιές «αυθεντικές» και υποβαθμισμένες, σε συνδυασμό με το πολιτιστικό κεφάλαιο που διαθέτουν τείνουν να τις κάνουν ελκυστικές για ομάδες με υψηλότερο οικονομικό κεφάλαιο, που οδηγεί στον εξευγενισμό τους. Επιπλέον, δύναται να απεικονίζονται όχι μόνο ως υποκινητές του εξευγενισμού, αλλά και ως διακριτοί εκτοπιστές των άλλων κοινωνικών ομάδων. (Vona, 2016)

Ίσως τις δεκαετίες του 1960-1980, όπου και το φαινόμενο του εξευγενισμού ήταν άγνωστη έννοια, καθώς δεν ήταν επιστημονικά μελετημένη, οι καλλιτέχνες συγχωρούνταν που δεν μπορούσαν να αντιληφθούν τις συνέπειες της παρουσίας τους στην γειτονιά. Πλέον, με την πολυμελετημένη ιστορία του εξευγενισμού οι καλλιτέχνες δεν επιτρέπεται να επικαλεστούν άγνοια μπροστά στον ρόλο τους στο φαινόμενο αυτό. Οι καλλιτέχνες του σήμερα λειτουργούν πιο συνειδητά, αναγνωρίζοντας τις ευθύνες τους και έχοντας επίγνωση του πως οι κινήσεις τους και οι επιλογές τους επηρεάζουν την γειτονιά τους. Είναι ενδιαφέρον ότι, συχνά γνωρίζουν την τοπική ιστορία της περιοχής στην οποία κινούνται. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθεί πως αυτή η άποψη, που τοποθετεί τους καλλιτέχνες στο στόχαστρο ως θύτες, θεωρείται πλέον αρκετά παρωχημένη και θα ήταν επομένως άδικο να επωμιστούν εξολοκλήρου την ευθύνη και τον ρόλο του θύτη. (Vona, 2016)

Καλλιτέχνες ως θύματα του εξευγενισμού

Η επικρατέστερη και πιο σύγχρονη θεωρία είναι αυτή που θέλει τους καλλιτέχνες ως θύματα του εξευγενισμού. Όπως αναγράφεται και στο κείμενο της Vona, οι καλλιτέχνες υποφέρουν από την μετατόπιση που υφίστανται εξαιτίας του εξευγενισμού στα τελευταία στάδια του. Η μετατόπιση αυτή, έχει από καιρό αναγνωριστεί ως μια από τις πιο ανεπιθύμητες και αρνητικές συνέπειες του εξευγενισμού και φυσικά οι καλλιτέχνες δεν έχουν καμία ασυλία απέναντι σε αυτήν. (Vona, 2016) Σε αυτό συμφωνεί και το κείμενο των Murzyn-Kupisz και Działek, οι οποίοι θεωρούν πως οι καλλιτέχνες παρουσιάζονται ως μια κοινωνική και επαγγελματική ομάδα που εμπνέει την αστική αλλαγή και έχει αντίκτυπο στις αστικές λειτουργίες, την εικόνα, την οικονομία και το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον, δηλαδή επιτελεί ενεργό δράση, αλλά μπορεί επίσης να αποτελεί εργαλείο ή, ακόμη χειρότερα, θύμα των αστικών μετασχηματισμών (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017), καθώς είναι μια από τις κοινωνικές ομάδες που θα αναγκαστούν να εγκαταλείψουν την γειτονιά τους.

Επιπλέον, μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας για τη σχέση μεταξύ καλλιτεχνών και εξευγενισμού έχει δείξει πώς οι καλλιτέχνες είναι συχνά «χαμένοι» στο παιχνίδι ανάπτυξης. Οι διάφορες γειτονιές που έχουν χαρακτηριστεί ως καλλιτεχνικές περιοχές, δεν εγγυώνται ότι προστατεύουν τους καλλιτέχνες και τις βιομηχανίες που σχετίζονται με την τέχνη ή έχουν ανεπίσημα θέματα. Αν η γειτονιά είναι «επιτυχημένη» και γίνει γνωστή, υπάρχουν ενδείξεις ότι οι καλλιτέχνες θα εκδιωχθούν. (Rich, 2019)

Καλλιτέχνες ως «πιόνια»

Είναι ζωτικής σημασίας να επισημανθούν περιπτώσεις καλλιτεχνών που χρησιμοποιούνται ως εργαλεία αναγέννησης περιοχών. Υπό αυτήν την οπτική, ο ρόλος τους στον εξευγενισμό καθώς και η συνενοχή τους σε αυτόν, αμφισβητούνται ευτόνως. (Vona, 2016) Σύμφωνα με τους Murzyn-Kupisz και Działek τα δημιουργικά, καινοτόμα και επιχειρηματικά άτομα που σχηματίζουν μια νέα κοινωνικοοικονομική τάξη είναι βασικός παράγοντας τόνωσης της ανάπτυξης των πόλεων και των περιφερειών. Ως εκ τούτου,

οι καλλιτέχνες πρέπει όχι μόνο να θεωρηθούν ως δημιουργοί της αστικής ατμόσφαιρας, της εικόνας και της πολιτιστικής προσφοράς, αλλά και ως άτομα που συνεισφέρουν στην αστική οικονομία της πόλης (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017)

Οι τέχνες, ο πολιτισμός και η «δημιουργικότητα» τα τελευταία χρόνια αποτελούν κεντρικούς άξονες των αστικών πολιτικών. (Borén & Young, 2017)Συγγραφείς, σχεδιαστές, μουσικοί, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, ζωγράφοι, γλύπτες, φωτογράφοι, χορευτές, αρχιτέκτονες, πολύ συχνά μέσω του μποέμ τρόπου ζωής τους, συμβάλουν στη δημιουργία ενός «δημιουργικού συστήματος» στις γειτονιές των πόλεων, καθιστώντας 'τες πιο ανταγωνιστικές. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017)

Οι διάφορες μελέτες και αναλύσεις, που κατά καιρούς έχουν πραγματοποιηθεί, επικεντρώνονται στους καλλιτέχνες ως την βασική ομάδα αστικών φορέων, δεδομένου ότι θεωρούνται ιδιαίτερα δημιουργικοί και μπορούν να διαδραματίσουν ηγετικό ρόλο στην αλλαγή της φύσης και της εμφάνισης των αστικών περιοχών. Ως εκ τούτου, η τέχνη και οι καλλιτέχνες εμπλέκονται συχνά σε στρατηγικές επαναπροσδιορισμού της εικόνας των πόλεων. (Borén & Young, 2017)

Όσον αφορά την έννοια της δημιουργικότητας, έγινε ένας αινιγματικός αλλά ανακριβής όρος που χρησιμοποιείται από τοπικούς και περιφερειακούς πολιτικούς και φορείς οικονομικής ανάπτυξης προκειμένου να δικαιολογήσουν το ενδιαφέρον τους για παρηκμασμένες περιοχές ως μελλοντικά-δυνητικά project. Οι κρατικοί φορείς, η πολιτική και αστική κοινωνιολογία, μπήκαν στον πειρασμό να δελεάσουν μια αστική ελίτ προσφέροντάς τους όχι μόνο ενδιαφέρουσες και καλοπληρωμένες δουλειές στις γειτονιές των καλλιτεχνών, αλλά και ένα περιβάλλον που κάλυπτε τον ψευδό-μποέμικο τρόπο ζωής τους. (Kirchberg, 2016)

Αναλυτικότερα, δήμοι, εταιρείες, πρακτορεία μάρκετινγκ κλπ. χρησιμοποιούν την εικόνα του δημιουργικού και μποέμ τρόπου ζωής, που οι καλλιτέχνες έχουν εδραιώσει στην εκάστοτε περιοχή, για να προωθηθούν τόσο οι ίδιοι, όσο και η ίδια η περιοχή. Με αυτόν τον τρόπο, πλασάρεται ένα «δημιουργικό κλίμα» για «δημιουργικές βιομηχανίες» σε μια «δημιουργική πόλη». (Kirchberg, 2016)

Επιπλέον, η παρατήρηση αυθόρμητων διαδικασιών εισροής καλλιτεχνών σε προβληματικές περιοχές και η αντίληψη των θετικών τους επιπτώσεων έχει ωθήσει τις δημόσιες αρχές σε πολλές περιοχές να δημιουργήσουν προγράμματα που εξ ορισμού θα προσελκύουν καλλιτέχνες σε επιλεγμένες περιοχές με την ελπίδα να τις μετατρέψουν σε ακμάζουσες, ζωντανές, αναζωογονημένες πολιτιστικές συνοικίες. (Murzyn-Kupisz & Działek, 2017)

Οι πολιτιστικές δραστηριότητες και εγκαταστάσεις προσφέρουν σημαντικά οφέλη στην τοπική οικονομία της πόλης. Για παράδειγμα λειτουργούν επικουρικά στην βελτίωση της ποιότητας ζωής, στην προσέλκυση τουριστικών επισκεπτών, στο να δημιουργηθεί ανταγωνιστικό πλεονέκτημα έναντι άλλων πόλεων, στην βελτίωση της εικόνας της πόλης, στην δημιουργία θέσεων εργασίας, στην υποστήριξη τοπικών επιχειρήσεων, στην κατανόηση του πολιτισμού άλλων κοινωνικών στρωμάτων και μειονοτήτων, στην εκπαίδευση στις τέχνες, στην αύξηση των κοινοτικών εσόδων, στην βελτίωση των δημόσιων αστικών χώρων. (Λουκαΐτου-Σιδέρη et al., 2006)

Μια πιο λεπτή κατανόηση των σχέσεων που έχουν οι διαφορετικοί τύποι καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων με τον εξευγενισμό και την αναζωογόνηση θα βοηθήσει τους σχεδιαστές και τους υπεύθυνους χάραξης πολιτικής να ενσωματώσουν πιο αποτελεσματικά τις τέχνες στα προγράμματα ανάπλασης. (Grodach et al., 2014)

Ενώ οι καλλιτέχνες έχουν συσχετιστεί πολλές φορές με την πυροδότηση του εξευγενισμού, υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι μπορεί να υπάρξει εξίσου σαν διαδικασία και χωρίς την παρουσία τους. Επιπλέον, αν και οι καλλιτέχνες έχουν συνδεθεί με τον εξευγενισμό, η παρουσία τους δεν αποτελεί απόλυτη προϋπόθεση για τη ενεργοποίηση του. Υπάρχουν πολυάριθμες περιπτώσεις εξευγενισμού που συμβαίνουν χωρίς τη συμβολή καλλιτεχνών. (Vona, 2016)

Εν κατακλείδι

Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις μελέτης που επιλέχθηκαν οι καλλιτέχνες μπορεί να έχουν ενεργήσει μερικώς ως θύτες εκδιώκοντας τους προγενέστερους κατοίκους, όμως ως επί το πλείστον λειτουργούν ως θύματα του εξευγενισμού. Όντας η δημιουργική ομάδα, οι καλλιτέχνες, με τα ιδανικά τους, τα ρομαντικά τους οράματα και τις καλλιτεχνικές τους διαθέσεις, προσπαθούν να «πλάσουν» μια κοινότητα στην οποία θα μπορούν να ζουν και να εργάζονται ελεύθερα, συμπράττοντας μαζί με άλλους ανθρώπους που ενστερνίζονται τις ίδιες ιδέες με εκείνους. Από την στιγμή όμως που οι κινήσεις τους αυτές γίνονται αντιληπτές, εκτός από πολέμιους, βρίσκουν και πολλούς θαυμαστές, που επιθυμούν να «πάρουν μια γεύση» από τον μποέμ τρόπο ζωής τους. Αυτή τους η επιθυμία μετενσαρκώνεται σε μια σταδιακή, αλλά ορατή «εισβολή» στον κόσμο τους (νέοι χώροι εστίασης και αναψυχής, γκαλερί, μεγαλύτερα καταστήματα κλπ.), η οποία έχει σαν αποτέλεσμα εκτός της αλλαγής του χαρακτήρα της γειτονιάς, την αύξηση του κόστους διαβίωσης σε αυτήν. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών που ζουν σε εκείνες τις γειτονιές δεν διαθέτουν ιδιαίτερη οικονομική άνεση και για αυτό, μετά τις αυξήσεις αδυνατούν να αντέξουν οικονομικά την παραμονή τους και συνεπώς εγκαταλείπουν τις περιοχές τις οποίες εκείνοι ανέδειξαν.

Το πολιτιστικό τοπίο έχει αρχίσει τις τελευταίες δεκαετίες να λαμβάνει μια περίοπτη θέση στην πολίτική ατζέντα των πόλεων, καθώς γίνεται όλο και πιο σημαντικό για τη μορφολογία και την οικονομία των αμερικανικών και δυτικοευρωπαϊκών πόλεων. Ενώ τα εργοστάσια όλο και απομακρύνονται, στην περιφέρεια και σε χώρες της ανατολικής Ασίας και της κεντρικής Αμερικής, καλλιτεχνικοί θύλακες εμφανίζονται ολοένα και περισσότερο. (Λουκαΐτου-Σιδέρη et al., 2006)

Από τα παραπάνω προκύπτει πως, ένα στοιχείο που κάνει διάφορες πόλεις να ξεχωρίζουν συγκριτικά με άλλες, είναι η επιτυχία των αναδυόμενων καλλιτεχνικών ομάδων και των μικρής κλίμακας πολιτιστικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων που εμφανίζονται στις διάφορες γειτονιές της πόλης, καθώς οι μικρότερης κλίμακας εγκαταστάσεις είναι ευέλικτες, δυναμικές και πρόθυμες για πειραματισμό και καλλιτεχνική καινοτομία. (Λουκαΐτου-Σιδέρη et al., 2006)

Οι καλλιτέχνες και στις τρεις περιοχές μελέτης έχουν υπάρξει «πιόνια» στην πολιτική σκακιέρα των αρχών. Ο μποέμ τρόπος ζωής έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα προσοδοφόρος, όπως αναπτύχθηκε παραπάνω και οι εκάστοτε πολιτικοί τον χρησιμοποιούν ως το «δυνατό τους χαρτί», προκειμένου να προσελκύσουν περισσότερο ενδιαφέρον στις πόλεις τους και να αυξήσουν τα κέρδη τους. Οι γειτονιές των πόλεων με θετική καλλιτεχνική εικόνα είναι εύκολο να θέλξουν νέους κατοίκους και επισκέπτες-τουρίστες, εξ ου και η ολοένα συχνότερη ένταξη των καλλιτεχνών στα προγράμματα αστικής ανανέωσης. Η παρουσία τους συχνά εργαλειοποιείται από άλλους φορείς.

> «Τοunderground,τοεναλλακτικό,τοδιαφορετικό περνάνε το κατώφλι του mainstream, σαν να υπάρχει μια νομοτελειακή λογική που τα θέλει να συστηματοποιειούνται ως «υποκατηγορία» στις καλές τέχνες προς τέρψη των πολιτισμένων καταναλωτών. Δεν είναι τόσο το ότι πουλάνε, θέλουν να πουλάνε ή πρέπει να πουλάνε, όσο η ίδια η δυναμική του να δημιουργούν δίκτυα που κινούνται παράλληλα με το κυρίαρχο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων, υπεκφεύγουν της επιτήρησης από τους μηχανισμούς εξουσίας, οικοδομούν μια ανεξάρτητη και ελεύθερη ζωή. Αυτή είναι κύρια απειλή και γι' αυτό πρέπει πάντα να γίνονται εμπορικά προτού αποκτήσουν από μόνα τους μια αυτόνομη εμπορικότητα.» (ΤΟ ΑΘΗΝΑΙΚΟ UNDERGROUND, 2022)

Βιβλιογραφία & Κατάλογος Εικόνων

Ορισμοί

Διαδικτυακές Πηγές

Kendall, Emily. "Bohemianism | Artistic Subculture," 2024. https://www.britannica.com/topic/bohemianism. Πρόσβαση: Σεπτέμβριος 2024

Walker, Andy. "What Is Bohemian?" BBC News, March 11, 2011, sec. Magazine. https://www.bbc.com/news/magazine-12711181. Πρόσβαση: Σεπτέμβριος 2024

"Bohemianism." In Wikipedia, June 8, 2024. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bohemianism&oldid=1227894777. Πρόσβαση: Ιούνιος 2024

Βιβλιογραφικές Πηγές

Brooks, David. Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There. New York: Simon & Schuster, 2001.

Burgess, Gelett. The Romance of the Commonplace, 2015.

Eikhof, Doris Ruth, and Axel Haunschild. "For Art's Sake! Artistic and Economic Logics in Creative Production." Journal of Organizational Behavior 28, no. 5 (2007): 523–38.

Forkert, Kirsten. "The Persistence of Bohemia." City, April 1, 2013.

Leslie, Esther. "Bohemians: The Glamorous Outcasts by Elizabeth Wilson." Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture 6, no. 3 (2002): 341–45.

Moss, Geoffrey, Rachel Wildfeuer, and Keith McIntosh. Contemporary Bohemia: A Case Study of an Artistic Community in Philadelphia. Springer, 2019.

Wilson, Elizabeth. "The Bohemianization of Mass Culture." International Journal of Cultural Studies 2, no. 1 (April 1, 1999): 11–32.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1.1: McKell, Iain. 20 Stunning Photos Of Modern Day Gypsies. Photography. https://www.huffpost.com/entry/iain-mckell_n_4110136.

Εικόνα 1.2: McKell, Iain. The Modern-Day Gypsy: Embracing Freedom in a Conventional World. Photography. https://medium.com/@avmonkey/the-modern-day-gypsy-embracing-freedom-in-a-conventional-world-6393a75ad9c.

Εικόνα 1.3: Hohenstein, Adolfo. La Bohème. 1896. Poster. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=La_boh%C3%A8me&oldid=1223442639.

Εικόνα 1.4: Van Gogh, Vincent. Montmartre (Van Gogh Series). 1887. Oil on canvas. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Montmartre_(Van_Gogh_series)&oldid=1139831727.

Εικόνα 1.5: Pfaff's. 1857. Photography. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pfaff%27s&oldid=1217469263.

Εικόνα 1.6: Brown, Donald. Blogocentrism: WHATCHA WATCHIN'? 5. Basquiat. 1996. Photography. https://browndmt.blogspot.com/2012/09/whatcha-watchin-5-basquiat.html.

Εικόνα 1.7: Chapman, Harold. The Beat Hotel Pictures | Rotten Tomatoes. 1960. Photography. https://www.rottentomatoes.com/m/the_beat_hotel/www.rottentomatoes.com/m/the_beat_hotel/pictures.

Διαδικτυακές Πηγές

"Dictionary of Standard Modern Greek." Accessed May 17, 2024. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CE%AC%CE%BD%CF%89. Πρόσβαση: Μάιος 2024

Martínez, Miguel A. "Squatting for Justice, Bringing Life to the City." ROAR Magazine, May 13, 2014. https://roarmag.org/essays/squatting-urban-justice-commons/. Πρόσβαση Απρίλιος 2024

Βιβλιογραφικές Πηγές

Kollective, Squatting Europe, ed. The Squatters' Movement in Europe: Commons and Autonomy as Alternatives to Capitalism. Illustrated edition. London New York, NY: Pluto Press, 2014

López, Miguel A. Martínez. "The Squatters' Movement in Europe: A Durable Struggle for Social Autonomy in Urban Politics." Antipode 45, no. 4 (2013): 866–87.

Martínez, Miguel A. Squatters in the Capitalist City: Housing, Justice, and Urban Politics. Taylor & Francis, 2020. https://doi.org/10.4324/9781315719023.

Moore, Alan W. "Art + Squat = X." Revista Estado Da Arte 3, no. 1 (June 30, 2022): 169–205.

Pruijt, Hans. "The Logic of Urban Squatting." International Journal of Urban and Regional Research 37, no. 1 (January 2013): 19–45.

Squatting Europe Kollective, ed. Squatting in Europe: Radi-

calSpaces, Urban Struggles. Brooklyn, N.Y: Minor Compositions, 2013.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1.8: Squatting in Spain. Photography. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Squatting_in_Spain&oldid=1232386306.

Εικόνα 1.9: Tuntenhaus, Βερολίνο 2023. Photography. Προσωπικό Αρχείο. Οκτώβριος 2023

Εικόνα 1.10: Tuntenhaus, Βερολίνο 2023. Photography. Προσωπικό Αρχείο. Οκτώβριος 2023

Εικόνα 1.11: AP. German Police Clear out Famous Berlin Squatters' Building. Photography. https://www.dawn.com/news/1584271.

Εικόνα 1.12: Schilling, Stefan. The Story of the Tacheles Art House in Berlin. Photography. https://www.iheartberlin.de/2017/01/26/the-story-of-the-tacheles-art-house-in-berlin/.

Εικόνα 1.13: 59 Rivoli. November 26, 2023. Photography. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=59_Rivoli&oldid=1187014432.

Εικόνα 1.14: Schilling, Stefan. The Story of the Tacheles Art House in Berlin. Photography. https://www.iheartberlin.de/2017/01/26/the-story-of-the-tacheles-art-house-in-berlin/.

Εικόνα 1.15: Athens, Greece: From Zizania Squat, Solidarity to KØPI, Yfanet and Prosfygika – Anarchist Federation. Photography. . https://www.anarchistfederation.net/athens-greece-from-zizania-squat-solidarity-to-kopi-yfanet-and-prosfygika/.

Βιβλιογραφικές Πηγές

Ελληνόγλωσσες Πηγές

Αλεξανδρή, Γεωργία. "Ανιχνεύοντας Τις Τάσεις Του 'Εξευγενισμού' Στο Κέντρο Της Αθήνας: η Περίπτωση Του Μεταξουργείου," 2013, 22.

Αλεξανδρή, Γεωργία. "Χωρικές και κοινωνικές μεταβολές στο κέντρο της Αθήνας: η περίπτωση του Μεταξουργείου." Διδακτορική Διατριβή, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο. Σχολή Περιβάλλοντος, Γεωγραφίας και Εφαρμοσμένων Οικονομικών. Τμήμα Γεωγραφίας, 2013.

Καλαντίδης, Άρης. "Για Μια Πιο Αυστηρή Χρήση Του Όρου Gentrification," No.13, 2007 (2007): 158–72.

Κατσαούνη, Σταυρούλα. "Remap, Όταν η Πλατφόρμα Σύγχρονης Τέχνης, Γίνεται Πλατφόρμα Εκτοπισμού Και 'Εξευγενισμού': Μια Διερεύνηση Διαδικασιών Gentrification, Μέσα Από Το Παράδειγμα Του Μεταξουργείου," 2014.

Μανώλη, Λουίζα. "Ο εξευγενισμός μέσα από τη σύγκριση περιπτώσεων από το διεθνή και τον ελλαδικό χώρο." Πολυτεχνείο Κρήτης | Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015.

Παπαφραγκάκη, Αργυρώ. "Μεθοδολογικό Πλαίσιο Διερεύνησης Προτύπων Εξευγενισμού Αστικών Περιοχών Σε Περιβάλλον GIS. Η Περίπτωση Του Δήμου Αθηναίων," 2015.

Ταταράκη, Μαρία. "Διερεύνηση Του Αστικού Εξευγενισμού (Gentrification) Στην Ελλάδα Και Σύγκριση Με Την Διεθνή Εμπειρία: Μελέτη Περίπτωσης Της Αθήνας (Γκάζι, Ψυρρή, Μεταξουργείο)," 2014.

Ξενόγλωσσες Πηγές

CAMERON, STUART, and JON COAFFEE. "Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public

Arts." European Journal of Housing Policy 5, no. 1 (April 1, 2005): 39–58.

Glass, Ruth. London: Aspects of Change. Centre for Urban Studies Report. London: MacGibbon & Kee, 1964.

Grodach, Carl, Nicole Foster, and James Murdoch III. "Gentrification and the Artistic Dividend: The Role of the Arts in Neighborhood Change." Journal of the American Planning Association 80, no. 1 (January 2, 2014): 21–35.

Hamnett, Chris. "Gentrification and Urban Location Theory : A Review and Assessment." Progress in Reserch and Applications, 1984, 283–319.

Hamnett, Chris. "The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification." Transactions of the Institute of British Geographers 16, no. 2 (1991): 173–89.

Ley, David. "INNER-CITY REVITALIZATION IN CANADA: A VANCOUVER CASE STUDY." The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien 25, no. 2 (June 1, 1981): 124–48.

Savage, Mike, and Alan Warde. Αστική Κοινωνιολογία, Καπιταλισμός Και Νεωτερικότητα /. Εκδόσεις Παπαζήση, 2005.

Smith, Neil. "Toward a Theory of Gentrification A Back to the City Movement by Capital, Not People." Journal of the American Planning Association 45, no. 4 (October 1, 1979): 538–48.

Smith, Neil. "Gentrification and Uneven Development." Economic Geography 58, no. 2 (1982): 139–55.

Zukin, Sharon. "Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core." Annual Review of Sociology 13, no. Volume 13, 1987 (August 1, 1987): 129–47.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1.16: Buchanan, Andy. Exterior Views of the Peal Paint Art Store on Canal Street, Manhattan Which Has Closed down Stock Photo - Alamy. https://www.alamy.com/exterior-views-of-the-peal-paint-art-store-on-canal-street-manhattan-image68887571.html.

Εικόνα 1.17: Gentrification Isn't The Problem. https://cobylefko.medium.com/gentrification-isnt-the-problem-3cb4fdfb2b64.

Εικόνα 1.18: Brown, Matt. Make the Landscape Democratic Again. https://www.architectmagazine.com/practice/make-the-landscape-democratic-again_o.

Εικόνα 1.19: Rose, Katharine. Poster Protesting about Rent and Housing Cost Increases as a Result of Gentrification in East London, UK Stock Photo - Alamy. https://www.alamy.com/stock-photo-poster-protesting-about-rent-and-housing-cost-increases-as-a-result-124984516.html.

Εικόνα 1.20: Lariviere, Tyler. The Scales of Gentrification. https://www.planning.org/planning/2018/dec/scalesofgentrification/.

Καλλιτέχνες & Εξευγενισμός

Διαδικτυακές Πηγές

Haider, Syed Irtza. "Artists and Gentrification: The Problem or the Solution?" Artistic Connector (blog), April 17, 2021. https://artisticconnector.com/artists-and-gentrification-the-problem-or-the-solution/. Πρόσβαση: Φεβρουάριος 2024

Tianga, Keli A. "Art in the Face of Gentrification." Shelterforce, July 21, 2017. https://shelterforce.org/2017/07/21/art-face-gentrification/. Πρόσβαση: Φεβρουάριος 2024

Βιβλιογραφικές Πηγές

CAMERON, STUART, and JON COAFFEE. "Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts." European Journal of Housing Policy 5, no. 1 (April 1, 2005): 39–58.

Casellas, Antònia, Esteve Dot-Jutgla, and Montserrat Pallares-Barbera. "Artists, Cultural Gentrification and Public Policy." Urbani Izziv 23 (2012): S104–14.

Debroux, Tatiana. "Artists as Pioneers or Tools for Urban Redevelopment? Inside the 'Village of Artists' of Saint-Gilles, Brussels." edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 123:47–66. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Działek, Jarosław, and Monika Murzyn-Kupisz. "Do Artists Need Artistic Quarters? Spatial Preferences and Choices of Artists in Krakow." edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 123:91–120. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Grodach, Carl, Nicole Foster, and James Murdoch III. "Gentrification and the Artistic Dividend: The Role of the Arts in Neighborhood Change." Journal of the American Planning Association 80, no. 1 (January 2, 2014): 21–35.

Jacobi, Silvie. "Leipzig's Visual Artists as Actors of Urban Change (MSc Thesis)," 2014.

Kozina, Jani, and David Bole. "Agglomeration of Bohemians Across Different Spatial Scales in Slovenia." In The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe, edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 185–204. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Ley, David. "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification." Urban Studies 40, no. 12 (November 2003): 2527–44.

Murzyn-Kupisz, Monika, and Jarosław Działek. "Theorising Artists as Actors of Urban Change." In The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe, edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 1–44. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Murzyn-Kupisz, Monika, and Jarosław Działek. "Economic and Spatial Strategies of Artists as Cultural Entrepreneurs." Quaestiones Geographicae 38, no. 4 (December 1, 2019): 29–47.

Jocić, Nikola, Andreas Winkler, and Aljoša Budović. "Dynamics Behind the Rise of a Creative Space? A Creative Quarter Development in Belgrade." The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe 123 (2017): 121–39.

Nenko, Aleksandra (Oleksandra). "Starting a Creative City from Below: Artistic Communities in St. Petersburg as Actors of Urban Change." In The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe, edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 241–60. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Palermo, Luca. "The Role of Art in Urban Gentrification and Regeneration: Aesthetic, Social and Economic Developments." IL CAPITALE CULTURALE. Studies on the Value of Cultural Heritage, no. 10 (June 14, 2014): 521–45.

Συζήτηση
Περιοχές

Διαδικτυακές Πηγές

Ελληνόγλωσσες Πηγές

"Μονμάρτρη." In Βικιπαίδεια, https://el.wikipedia.org/w/index.php?title=%CE%9C%CE%BF%CE%BD%CE%BC%CE%AC%CF%81%CF%84%CF%81%CE%B7&oldid=10196150. Πρόσβαση: Φεβρουάριος 2021.

Ξενόγλωσσες Πηγές

Agence France-Presse (AFP). "Mass Tourism Sparks Battle for Montmartre – DW – 10/18/2018," October 18, 2018. https://www.dw.com/en/mass-tourism-sparks-battle-for-montmartres-soul/a-45939222. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2022.

"Belle Époque." In Βικιπαίδεια. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Belle_%C3%89poque&oldid=1195509433. Πρόσβαση: Ιούλιος 2022

Manon, Merrien-Joly. "Paris : la Butte Montmartre va bientôt devenir totalement piétonne !" Le Bonbon, September 21, 2021. https://www.lebonbon.fr/paris/news/paris-butte-montmartre-bientot-pietonne/. Πρόσβαση: Μάιος 2022

Pearce, Douglas G. "Tourist Districts in Paris: Structure and Functions." Tourism Management 19, no. 1 (February 1, 1998): 49–65. https://doi.org/10.1016/S0261-5177(97)00095-2. Πρόσβαση: Ιανουάριος 24

Porter, Mark. "Plans Finalised to Ban Cars from Narrow Streets of Montmartre in Paris." https://www.connexionfrance.com, January 11, 2023. https://www.connexionfrance.com/article/French-news/Plans-finalised-to-ban-cars-from-narrow-streets-of-Montmartre-in-Paris. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2023

Puymbroeck, Camille Van. "Paris' Montmar-

tre Will Soon Be Car Free." Travel Tomorrow (blog), May 24, 2022. https://traveltomorrow.com/paris-montmartre-will-soon-be-car-free/. Πρόσβαση: Μάιος 2022

Βιβλιογραφικές Πηγές

Brigstocke, Julian. "Defiant Laughter: Humour and the Aesthetics of Place in Late 19th Century Montmartre." Cultural Geographies 19, no. 2 (2012): 217–35.

Brigstocke, Julian. The Life of the City: Space, Humour, and the Experience of Truth in Fin-de-Siècle Montmartre. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014.

Chevalier, Louis. Montmartre du plaisir et du crime. Paris: ROBERT LAFFONT, 1980.

Emile-Bayard, Jean. Montmartre Past and Present. T. Fisher Unwin, 1926.

Hewitt, Nicholas. "The Changing Landscape Of Montmartre." Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, November 1, 2001.

Hewitt, Nicholas. Montmartre: A Cultural History. Edited by Edmund Smyth and Charles Forsdick. Liverpool University Press, 2017.

Jckson, Jeffrey H. "Artistic Community and Urban Development in 1920sMontmartre." French Politics, Culture & Society 24, no. 2 (2006): 1–25.

Jonas, Raymond Anthony, Professor Karal Ann Marling, Professor Michael Wilson, Professor Elena Cueto Asin, Professor Howard Lay, Professor Elisabeth Menon, Professor Jill Miller, Professor J. Kim Munholland, and Professor Richard Sonn. Montmartre and the Making of Mass Culture. Edited by Professor Gabriel P. Weisberg. F First Edition Used. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.

Kenny, Nicolas. "Je Cherche Fortune: Identity, Counterculture, and Profit in Fin-de-Siècle Montmartre." Urban History Review / Revue d'histoire Urbaine 32, no. 2 (2004): 21–32.

Renault, Georges, and Henri Chateau. Montmartre. E. Flammarion, 1897.

Roegies, Kelly. "Maurice Utrillo and Montmartre: Nostalgia for La Belle Époque," January 1, 2013.

Sonn, Richard D. Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siecle France. Books on Demand, 1989.

Thomson, Richard, Phillip Dennis Cate, Mary Weaver Chapin, and Florence E. Coman. Toulouse-Lautrec and Montmartre. New Ed edition. Princeton University Press, 2006.

Wakeman, Rosemary. "Nostalgic Modernism and the Invention of Paris in the Twentieth Century." French Historical Studies 27, no. 1 (February 1, 2004): 115–44.

YAKI. Le montmartre de nos vingt ans. tallandier, 1933.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 3.1: Roedel, Auguste. La Vache Enragee. 1897. Paper, Lithograph. https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-vache-enragee-numero-special-du-comite-de-1897#infos-principales.

Εικόνα 3.2: Χάρτης Gis

Εικόνα 3.3: Χάρτης Gis

Εικόνα 3.4: Χάρτης Gis

Εικόνα 3.5: Corot, Jean-Baptiste Camille. A Windmill in Montmartre. between and 1845 1840. Oil on paper and on canvas, height:

26 cm (10.2 in) ; width: 34 cm (13.3 in). Musée d'Art et d'Histoire de Genève. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Camille_Corot_A_Windmill_in_Montmartre.jpg.

Εικόνα 3.6: Van Gogh, Vincent. La Butte Montmartre. May 1886. Oil on canvas. https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-hill-of-montmartre.

Εικόνα 3.7: Heim, François Joseph. Charles X Distributing Awards to the Artists at the Close of the Salon of 1824. 1827. Oil on canvas. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois-Joseph_Heim_-_Charles_X_Distributing_Awards_to_the_Artists_at_the_Close_of_the_Salon_of_1824_-_WGA11328.jpg.

Εικόνα 3.8: Guibert, Maurice. Lautrec Paints a Picture in the Moulin Rouge. 1890. Photography. https://www.lifo.gr/san-simera/otan-o-toulouse-lautrec-egrafe-sti-mama-toy-gia-tin-proti-toy-epityhia.

Εικόνα 3.9: Van Gogh, Vincent. Scène de Rue à Montmartre. 1887. Oil on canvas. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/feb/24/vincent-van-gogh-paris-painting-from-1887-to-make-public-debut.

Εικόνα 3.10: Steinlen, Theophile-Alexandre. Le Chat Noir. 1896. Lithograph. https://collection.mcnayart.org/objects/2020/le-chat-noir-the-black-cat.

Εικόνα 3.11: Merwart, Paul. Projection Au Chat Noir 1886. 1886. Engraving. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Projection_au_Chat_Noir_1886.jpg.

Εικόνα 3.12: Merwart, Paul. Le Chat Noir. 1885. Engraving. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Chat_Noir_gravure_Paul_Merwart.jpg.

Εικόνα 3.13: Unknown. Theater, Shadow Play, Projection Screen for Shadow Plays by Georges Fragerolle, "Le Chat Noir",. Photography.https://www.alamy.com/theatre-theater-shadow-play-projection-screen-for-shadow-plays-by-georges-fragerolle-le-chat-noir-artists-copyright-has-not-to-be-cleared-image433019128.

html.

Εικόνα 3.14: Durandelle, Louis-Émile. Construction Du Sacré-Cœur. 1882. Photography. https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Louis-%C3%89mile_Durandelle,_Construction_du_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur,_1882.jpg.

Εικόνα 3.15: Unknown. The Bell-Tower of the Sacre Coeur Basilica under Construction on the Montmartre Hill in Paris. 1880. Photography. https://www.vintag.es/2016/07/the-bell-tower-of-sacre-coeur-basilica.html.

Εικόνα 3.16: Utrillo, Maurice. Place Du Tertre à Montmartre. 1932. Oil on canvas. https://www.fonsecafineart.com/en-gb/utrillo-place-du-tertre.

Εικόνα 3.17: Utrillo, Maurice. Le Passage Cottin. 1910. Oil on canvas. https://www.tate.org.uk/art/artworks/utrillo-le-passage-cottin-n05143.

Εικόνα 3.18: Unknown. Serie 3 - Vieux PARIS-Mimi Pinson No19. 1925 1915. Photography. https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-maison-de-mimi-pinson-rue-du-mont-cenis-montmartre-18eme-arrondissement#infos-principales.

Εικόνα 3.19: Google Maps

Εικόνα 3.20: Unknown. Place d'Anvers. 1905. Photography. https://www.ratp.fr/en/discover/sorties-et-visites/culture/one-station-a-day-anvers-station-foot-montmartre.

Εικόνα 3.21: Poulbot, Francisque. Voir Un Zeppelin. Illustration. Accessed January 23, 2024. https://www.delcampe.net/fr/collections/cartes-postales/illustrateurs-photographes/poulbot-f/poulbot-a-ternois-n-33-patriotique-voir-un-zeppelin-1942912701.html.

Εικόνα 3.22: Rol Agency. Place Du Tertre. 1925. Photography. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53144963b.r=%22foire%20aux%20cro%C3%BBtes%22?rk=42918;4.

Εικόνα 3.23: Unknown. Le Maquis de Montmartre. 1890. Photography. https://www.lifo.gr/blogs/almanac/oi-kokkines-simaies-toy-ban-gkogk-meros-2.

Εικόνα 3.24: Myrabella. Butte Montmartre from Centre Pompidou. July 14, 2012. Photography. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Butte_Montmartre_from_centre_Pompidou.jpg.

Εικόνα 3.25: Utrillo, Maurice. Le Maquis de Montmartre Sous La Neige. 1911. Oil on canvas. https://arthive.com/mauriceutrillo/works/213319~The_maquis_of_Montmartre_under_the_snow.

Εικόνα 3.26: Unknown. Montmartre, Paris - Busy Souvenir Shopping Area Crowded with Tourists. July 8, 2009. https://www.alamy.com/montmartre-paris-busy-souvenir-shopping-area-crowded-with-tourists-image263795751.html.

Εικόνα 3.27: Passmore, Mark. The Busy and Buzzling Streets of Montmartre Paris, France Stock Photo - Alamy. 2019. https://www.alamy.com/the-busy-and-buzzling-streets-of-montmartre-paris-france-image255258340.html.

Εικόνα 3.28: Pearce, Douglas G. "Tourist Districts in Paris: Structure and Functions." Tourism Management 19, no. 1 (February 1, 1998): 49–65. https://doi.org/10.1016/S0261-5177(97)00095-2.

Διαδικτυακές Πηγές

"Fanelli Cafe." In Wikipedia, October 5, 2023. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fanelli_Cafe&oldid=1178720140#cite_note-4. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

NY, Politics. "Manhattan Residents Clash at Envi-

sion SoHo/NoHo Meeting," January 9, 2020. https://politicsny.com/2020/01/09/manhattan-residents-clash-at-envision-soho-noho-meeting/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Ohta, Yukie. "That Which We Call SoHo." SoHo Memory Project. (blog), January 19, 2011. https://sohomemory.org/that-which-we-call-soho/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Ohta, Yukie. "SoHo as Muse: The SoHo Shift." SoHo Memory Project. (blog), November 29, 2014. https://sohomemory.org/soho-as-muse-the-soho-shift/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Ohta, Yukie. "SoHo Past, Present, …Future?" SoHo Memory Project. (blog), December 5, 2015. https://sohomemory.org/soho-past-present-future/.Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Ohta, Yukie. "New from SoHo Memory Project." SoHo Memory Project. (blog), September 1, 2021. https://sohomemory.org/new-from-soho-memory-project/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Ohta, Yukie. "Three Short Films: Living the Work in Artists' SoHo." SoHo Memory Project. (blog), June 1, 2022. https://sohomemory.org/three-short-films-living-the-work-in-artists-soho/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

SOHO STORIES - COLETTE & CINDY SHERMAN, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=YOjSm3knHKk. Πρόσβαση: 23/1/2024

"SoHo, Manhattan." In Wikipedia, January 11, 2024. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=SoHo,_Manhattan&oldid=1194866382. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Shang, Vera. "SoHo: Artists of the Past Fight for the Present." Columbia News Service (blog), May 10, 2022. https://columbianewsservice.com/2022/05/10/soho-artists-of-the-past-fight-for-the-present/. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024

Βιβλιογραφικές Πηγές

Davidts, Wouter, and Anton Pereira Rodriguez. "George Maciunas and the Flux-Labyrinth (1974/1976) : Staging a Soho Way of Life." STEDELIJK STUDIES, no. 7 (2018): 14.

Georgoulias, Andreas, and Ali Khawaja. "Harvard Graduate School of Design," December 2010.

Lynch, Maureen. Soho---From Boho to Bobo: The Business Establishments of West Broadway. Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2012.

Molotch, Harvey, and Mark Treskon. "Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City." International Journal of Urban and Regional Research 33, no. 2 (2009): 517–41.

Petrus, Stephen. "From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976." New York History 84, no. 1 (2003): 50–87.

Presa, Donald G., Christopher D. Brazee, and Jennifer L. Most. SoHo-Cast Iron Historic District Extension: Designation Report. Edited by Mary Beth Betts. New York (N.Y.). New York: NYC Landmarks Preservation Commission, 2010.

Sasajima, Hideaki. "Artist-Led Gentrification in SoHo." The Annals of Japan Association for Urban Sociology 2014, no. 32 (2014): 65–80.

Shkuda, Aaron. "The Artist as Developer and Advocate: Real Estate and Public Policy in SoHo, New York." Journal of Urban History 41, no. 6 (November 1, 2015): 999–1016.

Terroni, Cristelle. "The Rise and Fall of Alternative Spaces," 12, 2011.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 3.29: Tannenbaum, Allan. Artists Carry Paintings between Studios and Galleries in SoHo, New York. April 23, 1974. Photography. https://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/artists-carry-paintings-between-studios-and-galleries-in-news-photo/583898807?adppopup=true.

Εικόνα 3.30: Gis

Εικόνα 3.31: Gis

Εικόνα 3.32: Robertson, Archibald. Collect Pond, New York City. 1798. Watercolor and black chalk on off-white laid paper. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11925.

Εικόνα 3.33: Unknown. Broadway, New York circa 1890. 1890. Photography. https://www.19cphoto.com/product/broadway-new-york-circa-1890/.

Εικόνα 3.34: Berenice, Abbott. Broadway near Broome Street, Manhattan. 1935. Photography. https://www.lifo.gr/various/i-nea-yorki-toy-1930.

Εικόνα 3.35: Rene, and Joanne. 1976. Photography. https://sohomemory.org/soho-scrapbook/.

Εικόνα 3.36: Schiff, John D. Park Place Gallery Art Research, Inc. February 23, 1966. Photography. https://www.si.edu/object/installation-mark-di-suvero-and-david-novros-park-place-gallery%3AAAADCD_item_7912.

Εικόνα 3.37: Gis

Εικόνα 3.38: Weinreb, Robert. Dancers on a SoHo Fire Escape. 1972. Photography. https://sohomemory.org/a-more-innocent-time-robert-weinrebs-soho/.

Εικόνα 3.39: Watts, Robert. Studio Area of Robert Watts' Loft at 80

Wooster Street. 1967. Photography. https://www.gothamcenter.org/blog/george-maciunas-the-father-of-soho.

Εικόνα 3.40: The New York Public Library. 80 Wooster Street. 1898. Photography. https://www.gothamcenter.org/blog/george-maciunas-the-father-of-soho.

Εικόνα 3.41: Rudolph, Paul. Lower Manhattan Expressway. 1959. Brochure. https://www.gothamcenter.org/blog/paul-rudolph-would-be-savior-of-robert-mosess-lost-highway-dream.

Εικόνα 3.42: Rebel Metropolis. Moses Protesters in the Early 1960s. 1960. Photography. https://www.brownstoner.com/history/robert-moses-brooklyn-power-broker-bqe-expressway/.

Εικόνα 3.43: Unknown. Anti-Lower Manhattan Expressway Flyer 1968. 1968. Flyer. https://sohomemory.org/anti-lower-manhattan-expressway-flyer-1968/.

Εικόνα 3.44: Myers, Stephen. Stephen and Betsy's Loft on Greene Street. Photography. https://sohomemory.org/soho-selves-shepherd-myers-and-mariana-hellmund/.

Εικόνα 3.45: Dienes, Louis. James Mellon, Dorothy and Chaim Koppelman at 498 Broome Steet in 1974. 1974. Photography. https://sohomemory.org/dorothy-koppelman/.

Εικόνα 3.46: Weinreb, Robert. Ingrid and Robert Wiegand's Loft under Construction. Photography. https://sohomemory.org/shaping-soho-the-soho-artists-association-and-artist-activism/.

Εικόνα 3.47: Unknown. Meeting of the SoHo Artists Association, 1970. February 5, 1970. Photography. https://sohomemory.org/shaping-soho-the-soho-artists-association-and-artist-activism/.

Εικόνα 3.48: Unknown. The Village Voice. April 9, 1964. Newspaper. https://sohomemory.org/archivism-as-activism-the-preservation-of-soho/.

Εικόνα 3.49: Unknown. Issue of New York Magazine. May 20, 1974.

Newspaper. https://sohomemory.org/soho-selves-shepherd-myers-and-mariana-hellmund/.

Εικόνα 3.50: Cashdan, Eric. Interior View of a Loft with a Drawing Table, Indoor Garden, and a Window Looking East down Broome Street, New York. 1971. Photography. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-fought-soho-rents-affordable-matters-today.

Εικόνα 3.51: Cashdan, Eric. Interior View of a Loft in Construction, with a Stack of Sheetrock and a Ladder. 1970. Photography. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-fought-soho-rents-affordable-matters-today.

Εικόνα 3.52: Gahr, David. Ivan Karp In NYC. 1970. Photography. https://observer.com/2015/06/the-smithsonian-acquires-the-complete-records-of-pioneering-soho-gallery-ok-harris/.

Εικόνα 3.53: Tannenbaum, Allan. Broome and West Broadway in the Snow, Featuring Sculptures by Bob Bolles. Photography. https://sohomemory.org/the-neighborhood-that-made-me-jesse-karps-soho/.

Εικόνα 3.54: Tannenbaum, Allan. Mike Fanelli, Owner of Fanelli's from 1920-1980 and Gail's Grandpa, Is behind His Bar. Photography. https://sohomemory.org/soho-memories-revisited/.

Εικόνα 3.55: John. Reinventing Loft Space on the Third Floor of 489 Broome Street. https://sohomemory.org/soho-scrapbook/.

Εικόνα 3.56: Unknown. Ralph Lauren Store Soho New York City. March 1, 2016. Photography. https://www.istockphoto.com/photo/ralph-lauren-store-soho-new-york-city-gm1225669857-360854394.

Εικόνα 3.57: Unknown. People in a Restaurant in SoHo, New York City. September 19, 2018. Photography. https://www.istockphoto.com/photo/people-in-a-restaurant-in-soho-nyc-gm1053337204-281413013?phrase=soho+nyc+bar&searchscope=image%2Cfilm.

Εικόνα 3.58: Rowland, Garrett. Interior Design Best Of Merit Award. Photography. https://www.ghislainevinas.com/soho-loft.

Εικόνα 3.59: Forbes, Robin. Prince Street Art Fair, SoHo. 1976. Photography. https://hyperallergic.com/384445/new-york-city-gentrification-redevelopment-lofts-urban-planning/.

Διαδικτυακές Πηγές

Cooperative City. "Užupis Republic: A Self-Governing Micronation in the Lithuanian Capital," November 29, 2020. https://cooperativecity.org/2020/11/29/uzupis-republic-a-self-governing-micronation-in-the-lithuanian-capital/. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022

Фанайлова (Fanailova), Елена (Elena). "Спорная территория." Радио Свобода, December 6, 2015, sec. Свобода в клубах. Архив. https://www.svoboda.org/a/27407279.html. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022

"History of Vilnius." In Wikipedia, January 10, 2024. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=History_of_Vilnius&oldid=1194710700#cite_note-1. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022

Jarvis, Howard. "Ruins Come Alive to Independence Parade." The Baltic Times, April 5, 2001. https://www.baltictimes.com/news/articles/4801/. Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2022

Rhone, Erin. "Užupis: A Tiny Republic of Free Spirits." https://www.bbc.com/travel/article/20181014-uupis-a-tiny-republic-of-free-spirits. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022.

"The Bastion of Vilnius City Wall | Go Vilnius." https://www.govilnius.lt/visit-vilnius/places/the-bastion-of-vilnius-

city-wall. Πρόσβαση: Ιανουάριος 2024.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Vilnius | History, Map, & Points of Interest | Britannica." Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022. https://www.britannica.com/place/Vilnius.
"The Hill of Three Crosses | Go Vilnius." https://www.govilnius.lt/visit-vilnius/places/the-hill-of-three-crosses.Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022.

UŽUPIO MENO INKUBATORIUS. "Lietuvių." https://www.umi.lt/public/en/history. Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2022.

"Užupis Art Incubator | Go Vilnius." https://www.govilnius.lt/visit-vilnius/routes/a-guide-to-modern-vilnius-eng/uzupis-art-incubator2. Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2022.

"Užupis | Go Vilnius." https://www.govilnius.lt/visit-vilnius/places/uzupis-district. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022.

"Užupis." In Wikipedia, November 29, 2023. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=U%C5%BEupis&oldid=1187533303. Πρόσβαση: Νοέμβριος 2022

Βιβλιογραφικές Πηγές

Aidukaitė, Jolanta. "Vilnius. Giving Meaning to Abandoned Buildings." Baltic Worlds, 2016, 68–79.

Pestova, Anna Aleksandrovna. "Uzupis (Vilnius) and Kalamaja (Tallinn): Cultural Quarters and the Post-Soviet Urban Space Transformation in Baltic States," September 7, 2017.

Standl, Harald, and Dovilė Krupickaitė. "Gentrification in Vilnius (Lithuania): The Example of Uzupis." Europa Regional 12.2004, no. 1 (2004): 42–51.

Untiks, Inga. "Frankie Goes to Vilnius." Spacesofidentity.Net, December 1, 2008.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 3.60: Divov, Gleb. Independence Day Celebrations. November 29, 2020. Photography. https://cooperativecity.org/2020/11/29/uzupis-republic-a-self-governing-micronation-in-the-lithuanian-capital/.

Εικόνα 3.61: Gis

Εικόνα 3.62: Gis

Εικόνα 3.63: Location Map of Subačius Street 41 Burial Site and Defensive Wall of Vilnius in the 16th Century. 1 Pav. Vilniaus Subačiaus g. 41 Senkapio Vieta Ir Gynybinė Vilniaus Siena XVI a. Accessed January 24, 2024. https://www.journals.vu.lt/archaeologia-lituana/article/download/16501/15692/27253.

Εικόνα 3.64: Ostankowic, Nikolas. Gate of Dawn. February 16, 2013. Photography. Photo copy of Vilnius University Library. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lithuanian_capital_city_Vilnius._Gate_of_Dawn.jpg.

Εικόνα 3.65: Gediminas' Tower | Go Vilnius. Photography. https://www.govilnius.lt/visit-vilnius/latest-tips/date-ideas-in-vilnius/gediminas-tower.

Εικόνα 3.66: The River Vilnia. 1808. Watercolor and sepia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vilnia,_Zare%C4%8D%C4%8Da-Pap%C5%82avy._%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8F,_%D0%97%D0%B0%D1%80%D1%8D%D1%87%D1%87%D0%B0-%D0%9F%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%8B_(J._Pie%C5%A1ka,_1808).jpg.

Εικόνα 3.67: Žvirgždyno g. 1863. https://vilnius21.lt/senivaizdai.php?id=3211i022&t=3.

Εικόνα 3.68: Žvirgždyno g. 1866. Photography. https://vilnius21.lt/senivaizdai.php?id=15E98138&t=3.

Εικόνα 3.69: Paupio g. 29 (1866). 1866. https://vilnius21.lt/senivaizdai.php?g=3126337&t=1.

Εικόνα 3.70: Užupis Prieš Šimtą Metų. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160057791492716&set=pcb.10160057792772716.

Εικόνα 3.71: Užupis Prieš Šimtą Metų. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160057791377716&set=pcb.10160057792772716.

Εικόνα 3.72: Gis

Εικόνα 3.73: Gis

Εικόνα 3.74: Puiki Vytenio Nuotrauka, 1981 m.... - Užupio Respublika. 1981. Photography. https://www.facebook.com/uzupis/posts/pfbid037AdNWKWno8xjC5qCPbwUKndWCQZUPkE8vLg7oqqnKDN82xfv22D8gaZKYHyPaxMVl.

Εικόνα 3.75: Užupis Nuo Bokšto Gatvės Apie 1959. apie 1959. Photography. https://www.facebook.com/uzupis/posts/pfbid02R8pbWqVKVrLiMYKNCzYXr4xuRBZGLx6UR7fyBrNXMCNh1WiTAQeVTinxwQ2fRz4Vl.

Εικόνα 3.76: Užupio Gatvė 1972 m. Nuotrauka Mano Asmeninė. 1972. Photography. https://www.facebook.com/uzupis/posts/pfbid02QUbdXuLCZx5niXRRTRMzFDxYPaBU1QwxDPBxGYEVmSH5ZuSJSqEhhGaEoveWj8q4l.

Εικόνα 3.77: Užupio 9-Vytenis Lietuvninkas, 1981 m., Užupis. 1981. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159816691767716&set=pcb.10159816692427716.

Εικόνα 3.78: Malūnų 6-Vytenis Lietuvninkas, 1981 m., Užupis. 1981. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159816691707716&set=pcb.10159816692427716.

Εικόνα 3.79: Pestova, Anna Aleksandrovna. Territory of the Vilnius Historic Old Town with the Part of Užupis Included in the

UNESCO World Heritage List. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, September 7, 2017. page 33. https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/93093.

Εικόνα 3.80: Vilnius Vibes - Hans Christian Davidsen / 1995 |. 1995. Photography. https://www.facebook.com/VilniusVibes/posts/pfbid0UVyr4E6jvjDpGV1m8de7UnMq8xuExrcEKU6cRa6diAZgGRvoN6hreeHVNYgd2u6Ll.

Εικόνα 3.81: Lileikio, P. „Kiaulės sakmė“ prilygsta Smorigino „Paukščiams“ arKernagio„Išeinu“:kaipatsiradošedevras,nevienam leidęsdidžiuotis,kadgimėlietuviu.September13,2020.Photography. https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1184538/kiaules-sakme-prilygsta-smorigino-paukSciams-ar-kernagio-iseinu-kaip-atsirado-sedevras-ne-vienam-leides-didziuotis-kad-gime-lietuviu.

Εικόνα 3.82: 1993 m., #Vilnius, Užupio g. 9. 1993. Photography. https://www.facebook.com/Vilniausmiestostudija/photos/a.1410839179163878/1980041675576956/.

Εικόνα 3.83: Prisiminkime 1998-ŲjŲ Šv. Kalėdas Užupyje! 1998. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159022397672716&set=pcb.10159022399062716.

Εικόνα 3.84: Προσωπικό Αρχείο, Νοέμβριος 2018

Εικόνα 3.85: Προσωπικό Αρχείο, Νοέμβριος 2018

Εικόνα 3.86: Προσωπικό Αρχείο, Νοέμβριος 2018

Εικόνα 3.87: Galera. //waynabox.com/blog/2016/10/11/uzupis-republica-dentro-vilna/.

Εικόνα 3.88: Galera. //waynabox.com/blog/2016/10/11/uzupis-republica-dentro-vilna/.

Εικόνα 3.89: Προσωπικό Αρχείο

Εικόνα 3.90: Žiūra, Saulius. Kultūros Naktis Užupio Meno Inkubatoriuje. Nuotraukos - Saulius Žiūra. Photography. https://www.

facebook.com/photo/?fbid=5201772919912742&set=pcb.5201774879912546.

Εικόνα 3.91: Užupis 2000 m. Kovas. 2000. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10223527660874436&set=pcb.1044409649499840.

Εικόνα 3.92: Užupis 2000 m. Kovas. 2000. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10223527660954438&set=pcb.1044409649499840.

Εικόνα 3.93: Google

Εικόνα 3.94: Angel of Užupis. September 10, 2018. Photography. https://huellaelmundo.wordpress.com/2018/09/10/bienvenidos-a-la-republica-independiente-de-uzupis/.

Εικόνα 3.95: Google

Εικόνα 3.96: Užupis. April 1, 2007. Photography. https://www.facebook.com/uzupis/photos/a.380343302715/380354152715/?type=3.

Εικόνα 3.97: Ech, Užupis...https://www.facebook.com/uzupis/photos/a.182219232715/10150395522192716/?type=3.

Εικόνα 3.98: Google

Εικόνα 3.99: Gis

Εικόνα 3.100: Angelas. April 1, 2002. Photography. https://www.facebook.com/photo/?fbid=380349397715&set=a.380343302715.

Εισαγωγή & Συμπεράσματα

Βιβλιογραφικές Πηγές

Ελληνόγλωσσες Πηγές

Λουκαΐτου-Σιδέρη, Αναστασία, Γιάννης Αίσωπος, Σοφία Αυγερινού-Κολώνια, Βύρων Ιωάννου, Δημήτρης Ν. Καρύδης, Ειρήνη Κλαμπατσέα, Λίλα Λεοντίδου, et al. ΤΑ ΝΕΑ ΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΙΑ ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΗ. Εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ, 2006.

ΤΟ ΑΘΗΝΑΙΚΟ UNDERGROUND. ΤΟΡΟΙ, 2022.

Davis, Ben. 9.5 ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΑΞΗ. Αυτοοργανωμένη Έκδοση Φοιτητριών ΑΣΚΤ, 2024

Ξενόγλωσσες Πηγές

Borén, Thomas, and Craig Young. "Artists as Planners? Identifying Five Conceptual Spaces for Interactive Urban Development," 299–314. Springer, 2017.

CAMERON, STUART, and JON COAFFEE. "Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts." European Journal of Housing Policy 5, no. 1 (April 1, 2005): 39–58.

Grodach, Carl, Nicole Foster, and James Murdoch III. "Gentrification and the Artistic Dividend: The Role of the Arts in Neighborhood Change." Journal of the American Planning Association 80, no. 1 (January 2, 2014): 21–35. Deutsche, Rosalyn, and Cara Gendel Ryan. "The Fine Art of Gentrification." October 31 (1984): 91–111.

Kirchberg, Volker. "Art and Culture as an Urban Development Tool: A Diachronic Case Study." Zeitschrift für Kulturmanagement 2, no. 1 (May 1, 2016): 51–82.

Murzyn-Kupisz, Monika, and Jarosław Działek. "Theorising Artists as Actors of Urban Change." In The Impact of Artists on Contem-

porary Urban Development in Europe, edited by Monika Murzyn-Kupisz and Jarosław Działek, 1–44. GeoJournal Library. Cham: Springer International Publishing, 2017.

Rich, Meghan Ashlin. "'Artists Are a Tool for Gentrification': Maintaining Artists and Creative Production in Arts Districts." International Journal of Cultural Policy 25, no. 6 (September 19, 2019): 727–42.

Vona, Viktoria. "The Role of Art and Artists in Contesting Gentrification in London and New York City." King's College London, 2016.