

ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΙΝΙΟΣ

η επικρατούσα  
αισθητική ως  
μηχανισμός  
διάδοσης του  
αισθητού: οι  
περιγραφές του  
glamour

επιβλέπων: Σταύρος Σταυρίδης

Δ.Π.Μ.Σ. ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α: ΓΝΩΣΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΙΝΙΟΣ**

**Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΩΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΔΙΑΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΟΥ**

-----  
**Οι περιγραφές του Glamour**

**Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών  
Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός  
Κατεύθυνση Α: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονική  
Περιοχή Τομέα III, Αρχιτεκτονικού Χώρου και Επικοινωνίας**

**Επιβλέπων:  
Σταυρίδης Σταύρος**

**Οκτώβριος 2024**



**ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ  
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ**



Η παρούσα εργασία αποτελεί την συνέχεια σε μια αναζήτηση που ξεκίνησε στον κύκλο των προπτυχιακών σπουδών στο ΤΑΜΠΠ, και ωρίμασε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 'Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός'.

Η ανάπτυξη της θεματικής οφείλεται στην συμβολή του Σταύρου Σταύριδη, του οποίου τα μαθήματα καθ' όλη την διάρκεια του μεταπτυχιακού έδωσαν στόχο στους προβληματισμούς αναπτύσσονται. Σε αυτόν οφείλεται η προσέγγιση του αντικειμένου και η στοχευμένη προβληματοθεσία μιας θεματικής που θα μπορούσε να απλωθεί παντού. Τον ευχαριστώ για την επίβλεψή του, την καθοδήγησή του, και τα πάντα εύστοχα σχόλιά του.

Ευχαριστώ επίσης τον Γεώργιο Παρμενίδη, για τον νέο τρόπο σκέψης που με έφερε σε επαφή σε σχέση με το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, και για την μεθοδολογική βάση της εργασίας, η οποία αναπτύχθηκε στα πλαίσια του μαθήματός του, και οριστικοποιήθηκε με τις συμβουλές του.

Τέλος, ευχαριστώ τον Μ. Σταυρακάκη και την Α. Βοζάνη, καθώς η συνεργασία μαζί τους μου έδινε καθημερινά κίνητρο, και την Ελεάννα για το ενδιαφέρον της και την συνεχόμενη υποστήριξή της.



## **.Abstract**

This thesis focuses on the analysis of prevalent aesthetics as a mechanism of distribution of the sensible, drawing on J. Rancière's analyses of the dynamic relationship between aesthetics and politics. In this context, the main aim of the research is to interpret inscriptions of prevalent aesthetics in contemporary architectural paradigms, in order to decode the modes of the sensible they enlist. As an experimental approach, the term Glamour is used as a reading tool, first by analyzing the ways in which it has been historically constituted through the continuous interconnection of aesthetic qualities and economic data, and subsequently, using the inscriptions of the term, through the documentation of the aesthetic qualities that per historical phases have described the objects of prevalent aesthetics. In this manner, the property cluster is composed, which is ultimately juxtaposed with the vocabulary used by the selected examples in their means of projection, revealing the mechanisms they employ to compose the sensible in their contexts.

**Key Words:** Aesthetics, Distribution of the Sensible, Glamour, Baroque, Oil Painting, Postwar Architecture, Homeostatic Property Cluster

## **.Περίληψη**

Η παρούσα εργασία εστιάζει στην ανάλυση της επικρατούσας αισθητικής ως έναν μηχανισμό διάδοσης του αισθητού, εκκινώντας από τις αναλύσεις του J. Rancière για την δυναμική σχέση μεταξύ αισθητικής και πολιτικής. Σε αυτό το πλαίσιο, στόχος της έρευνας αποτελεί η ανάγνωση εγγραφών της επικρατούσας αισθητικής σε σύγχρονα αρχιτεκτονικά παραδείγματα, προς αποκωδικοποίηση των ειδών του αισθητού που επιστρατεύουν. Ως πειραματική προσέγγιση χρησιμοποιείται για εργαλείο ανάγνωσης ο όρος του Glamour, πρώτον αναλύοντας τους τρόπους που έχει συνταχθεί ιστορικά μέσα από την συνεχόμενη διασύνδεση αισθητικών ποιοτήτων και οικονομικών δεδομένων, και στην συνέχεια, χρησιμοποιώντας τις εγγραφές του όρου, μέσα από την καταγραφή ενός μέρους των αισθητικών ιδιοτήτων που ανά ιστορικές φάσεις έχουν περιγράψει τα αντικείμενα της επικρατούσας αισθητικής. Με αυτόν τον τρόπο, συντίθεται το νέφος ιδιοτήτων που τελικά αντιπαραβάλλεται με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν στα μέσα προβολής τους τα επιλεγμένα παραδείγματα, φανερώνοντας τους μηχανισμούς που εργαλειοποιούν για συντάξουν το αισθητό στα πλαίσιά τους.

**Λέξεις-Κλειδιά:** Αισθητική, Διάδοση του Αισθητού, Glamour, Baroque, Ελαιογραφία, Μεταπολεμική Αρχιτεκτονική, Ομοιοστατικό Νέφος Ιδιοτήτων





- [00] ΕΙΣΑΓΩΓΗ	[01]
- [01] Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΩΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΣΦΑΙΡΑ	[03]
- [02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ	
[02.A] Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ	[11]
1) Προσέγγιση	
2) Διάδοση του αισθητού	
3) Habitus, Κοινωνικό Κεφάλαιο, Πεδίο	
4) Το αισθητικό/πολιτικό πεδίο της εικόνας	
[02.B] GLAMOUR	[25]
1) Απαρχές: Μεσαιωνικός ορισμός	
2) Η Αστική τάξη και η ιδιοκτησία	
3) Οι εικόνες των δημοσίων σχέσεων	
- [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR	[41]
[03.A] ΣΤΟΧΕΥΣΗ, ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	[43]
[03.B] ΝΕΦΟΣ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ	[45]
[03.Γ] INDEX: ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΛΟΓΙΚΕΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗΣ	[53]
1) Η μεταφυσική στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ	
2) Η περιγραφή του ‘αριστουργήματος’ στην ελαιογραφία	
3) Η γλώσσα της προβολής στην μεταπολεμική αρχιτεκτονική	
- [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ	[87]
[04.A] ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΤΑ ΧΩΡΙΚΑ ΠΕΔΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ	[89]
[04.B] ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΧΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΦΟΥΣ	[95]
[04.Γ] Η ΑΝΑΣΥΝΤΑΞΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΩΝ ΜΙΚΡΟΚΟΣΜΩΝ	[105]
- [05] ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΟΙ ΥΛΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ GLAMOUR	[109]
- [06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	[117]

## [00] ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα έρευνα επιχειρεί να συντάξει μια ανάλυση των σημείων και ερμηνειών της επικρατούσας αισθητικής μέσα από τις εγγραφές του όρου του 'Glamour', με σκοπό να συνθέσει έναν μηχανισμό ανάγνωσής της. Στα πλαίσια αυτής της εργασίας, η επικρατούσα αισθητική αναγνωρίζεται ως το κοινωνικά διαμορφωμένο και διαδεδομένο μέτρο κρίσης, το οποίο καθιστά συγκεκριμένες ποιότητες θεμιτές, και αποδίδει τους χαρακτηρισμούς του όμορφου, του καλαίσθητου, και του αρμοστού σε συγκεκριμένες ποιότητες με φυσικοποιημένο τρόπο. Ο όρος του 'Glamour' επιλέγεται προς εξέταση, λόγω της ιστορικής του χρήσης για την περιγραφή διαφορετικών αισθητικών ποιοτήτων που προβάλλονται στην επικρατούσα αισθητική.

Η εργασία βασίζεται στην ανάγνωση τριών φάσεων του όρου 'Glamour', ως μέσου οπτικής ταυτοποίησης κοινωνικών δομών. Το Glamour πρωτοεμφανίζεται μέσα από την χρήση του πλούτου ως μέσο 'αποτύπωσης' της ιδεατής πραγματικότητας από την καθολική εκκλησία, με τον υλικό πλούτο να επενδύεται με μεταφυσικές έννοιες, έχοντας την δυναμική να εκκοσμικεύει το ιερό, αποτυπώνοντας την συνθήκη του παραδείσου στον επίγειο κόσμο μέσα από τους καθεδρικούς ναούς. Στην δεύτερη φάση, κατά την οποία η χρήση του πλούτου για την παραγωγή αισθητικής υπεροχής γίνεται από την αναδύομενη αστική τάξη, μέσω της αποτύπωσης της 'γυαλάδας' του αντικειμένου στην ελαιογραφία, ο υλικός πλούτος εμφανίζεται ως προέκταση του εικονιζόμενου υποκειμένου, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να χαρακτηρίζεται μέσα από τα αντικείμενα που διακατέχει. Τέλος, το Glamour επανεμφανίζεται ως πρότυπο στην συνθήκη της διαφήμισης στα χρόνια του ψυχρού πολέμου, διαμορφώνοντας την εικόνα του lifestyle, ως το αποτύπωμα μιας κοινωνικής συνθήκης που προβάλλεται, και διαιώνίζει την ίδια εικόνα που προσμένει. Ο υλικός πλούτος εδώ λειτουργεί μέσα από την υπόσχεση της μεταμόρφωσης του παρατηρητή, η οποία μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την κατοχή των επιλεγμένων αντικειμένων.

Έχοντας αναλύσει την ιστορική βαρύτητα του όρου, η προβληματική που προκύπτει είναι πως η σύγχρονη δημοφιλής χρήση του απέχει από τις έννοιες που του είχαν προσαρτηθεί. Παρ' όλα αυτά, αποτελεί ακόμα και σήμερα μια διακριτή αισθητική ποιότητα, και ας χαρακτηρίζεται από αρκετά ασαφή όρια. Προς αντιμετώπιση αυτού, η εξής έρευνα προσπαθεί να καταδείξει τα σημεία της αισθητικής αυτής, συντάσσοντας το λεξιλόγιο που την διακρίνει, ώστε να αναζητηθεί η σχετικότητα της στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον.

Αντλώντας από την θεωρία των ομοιοστατικών νεφών ιδιοτήτων κατά Boyd, με την παραδοχή πως το Glamour αποτελεί ένα διακριτό αλλά ασαφές αισθητικό είδος, επιχειρείται η σύνθεση του νέφους ιδιοτήτων που το απαρτίζουν, μέσα από την καταλογοποίηση των περιγραφών των αισθητικών αποτυπώσεων ανά ορισμένη φάση. Με αυτόν τον τρόπο, προκύπτει μια ιστορική εξέλιξη του όρου, μέσα από τον εντοπισμό των λογικών σύνταξης του αισθητού που διαμορφώνει την κοινωνική λειτουργία της αισθητικής του πλούτου.

Κάθε φάση συγκροτεί με διαφορετικούς όρους το δικό της αισθητό, συντάσσοντας ξεχωριστές περιγραφές για το αντικείμενο. Στην πρώτη φάση, το λεξιλόγιο κινείται γύρω από μεταφυσικές έννοιες όπως το μαγικό (magical), το θαυματουργό (miraculous), την οφθαλμαπάτη (illusion), και

το τέχνασμα (artificial). Στην δεύτερη φάση, το λεξιλόγιο διαμορφώνει συγκριτικές περιγραφές, όπως το επιφανές (outstanding), το εξαιρετικό (exceptional), εναντίον του μέτριου (average), δημιουργώντας την περιγραφή του 'αριστουργήματος'. Στην τρίτη φάση η συνδιαλλαγή του παρατηρητή με το πρότυπο εκφράζεται μέσα από την γλώσσα της δημοσιότητας και της διαφήμισης, δημιουργώντας την περιγραφή του lifestyle μέσα από την απόκτηση των αγαθών, και χρησιμοποιούνται περιγραφές σχετικές με τις επιθυμίες των υποκειμένων, όπως το πολυτελές (luxurious), το αποκλειστικό (exclusive), και το έγκριτο (prestigious)

Οι παραπάνω λογικές περιγραφής έχουν διαμορφώσει τις ιδιότητες που απαρτίζουν το Glamour ως αισθητική κατηγορία. Ενώ οι λογικές σύνταξης καθαυτές δεν έχουν ανταπόκριση στην νόηση του υλικού κεφαλαίου στο σήμερα, οι ιδιότητες παραμένουν στην σύγχρονη περιγραφή της επικρατούσας αισθητικής. Έχοντας συνθέσει ένα εργαλείο αναγνώρισής της, επιχειρείται η κατάδειξή της σε σύγχρονα παραδείγματα στο αστικό τοπίο της Αθήνας, μέσα από την συνάρτηση των ιστορικά καταγεγραμμένων ιδιοτήτων με το λεξιλόγιο περιγραφής των σύγχρονων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων.

Ως παραδείγματα που επιστρατεύουν τους μηχανισμούς της σύγχρονης επικρατούσας αισθητικής επιλέγονται το 'Ellinikon Experience Park', λόγω της προβολής του στοιχείου της φύσης με τον συνδυασμό της τεχνολογίας ως το «ιδανικό περιβάλλον», το 'One Athens', για τον χαρακτήρα του ως τον νέο τρόπο κατοίκησης στην πόλη για τους «εκλεκτούς», και το 'Oxygen', λόγω της προβολής του ως το θεμιτό lifestyle στο προάστιο. Επιχειρείται η συνάρτηση του καταγεγραμμένου λεξιλογίου περιγραφής με τα παραδείγματα, ως πείραμα επικαιρότητας και σχετικότητας του λεξιλογίου.

Διαπιστώνεται πως κάθε παράδειγμα επιστρατεύει λεξιλόγιο από κάθε ιστορική κατηγορία, και δεν επιτυγχάνεται η άμεση συνάρτηση των κατηγοριών του συνταγμένου λεξιλογίου με τις περιγραφές των σύγχρονων παραδειγμάτων, προς ταυτοποίηση των ειδών του αισθητού που επιστρατεύονται σε κάθε παράδειγμα. Αναγνωρίζεται ένα σύστημα ιστορικά φορτισμένων αισθητικών ποιοτήτων που αναπλαισιώνονται στην νέα σύνταξη της επικρατούσας αισθητικής.

Αν η τελευταία καταγεγραμμένη φάση του Glamour ενασχολείται με χώρους που προσπαθούν να δομήσουν και να οριοθετήσουν το υποκείμενο, οι σημερινές πρακτικές εμφανίζονται να δημιουργούν 'μικρόκοσμοις', χωρικά πλαίσια που παρουσιάζουν την δυναμική να δημιουργήσουν εύπεπτα περιβάλλοντα με αντικείμενα που διαχειρίζονται, επιστρατεύουν και συμπεκνώνουν ποιότητες, ανασυντάσσοντας την επικρατούσα αισθητική μέσα στα όριά τους.

[01] Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΩΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΣΦΑΙΡΑ



Η συγκρότηση της αισθητικής θεωρίας ως ένα ενιαίο σώμα ανάλυσης αποτελεί σχετικά καινούρια αντιμετώπιση της θεματικής. Στην δυτική φιλοσοφία συναντώνται προβληματισμοί γύρω από την αισθητική είτε ως ‘φιλοσοφία της τέχνης’, όπως αυτή εννοείται στο εκάστοτε ιστορικό συγκείμενο, μέσα από πραγματείες αφιερωμένες σε μεμονωμένα είδη τεχνών, είτε ως μέρη γενικότερων φιλοσοφικών τοποθετήσεων, απασχολούμενων με μεταφυσικές, επιστημολογικές, ή πολιτικές θεματικές για την φύση του ωραίου.

Η σύγχρονη νόηση για την Αισθητική ως κατηγορία εισάγεται από τον A. Baumgarten το 1753, με το κείμενό του ‘*Aesthetica*’, στο οποίο διερευνώνται οι λειτουργίες της αισθητικής αντίληψης σε αναλογία με την λογική, με βασικούς άξονες ανάλυσης την εμπειρική γνώση μέσα από τις αισθήσεις, και την οργάνωση της αντίληψης μέσα από την μη-εννοιολογική αισθητή συνέχεια, ορίζοντας την αισθητική, με αυτόν τον τρόπο, ως την επιστήμη των αισθητικών προσλήψεων που λειτουργεί ως εξαρτημένη, αλλά ξεχωριστή, νοητική διαδικασία.<sup>1</sup>

Η πολυπλοκότητα της θεματικής εντοπίζεται στην προβληματική μετάβασης από την αισθητικότητα, δηλαδή την ανθρώπινη ικανότητα πρόσληψης αισθητηριακών ερεθισμάτων, προς την κρίση και την τελική εμπειρία που προκαλείται σε σχέση με τα ερεθίσματα αυτά. Στην ουσία, ο προβληματισμός προς εξέταση που τίθεται στο μεγαλύτερο σώμα των έργων της αισθητικής θεώρησης είναι για το πώς αποδίδονται και αναγνωρίζονται ιδιότητες στα αντικείμενα, με την κύρια ενασχόληση να αποτελεί την φύση του ‘ωραίου’, και την αναγνώριση των αντικειμένων της τέχνης.

Κατά τον J. Rancière, μπορούν αν σημειωθούν τρεις ευρύτερες διαθέσεις ταυτοποίησης της τέχνης στην δυτική παράδοση, που χαρακτηρίζονται από διαφορετικούς τύπους σχέσεων ανάμεσα στους τρόπους παραγωγής των έργων τέχνης, των πρακτικών και των μορφών ορατότητας αυτών των πρακτικών, καθώς και της εννοιολόγησής τους.<sup>2</sup>

Η πρώτη αναγνωρίσιμη στάση έχει ως αναλυτική βάση τον Πλάτωνα, στο έργο του οποίου γίνεται μια κριτική για την φύση κυρίως της ποίησης, αλλά και των υπόλοιπων μιμητικών τεχνών, και ζηγίζεται η θέση τους μέσα στην Πολιτεία.<sup>3</sup> Οι βασικές παραδοχές πάνω στις οποίες γίνεται η κριτική αυτή είναι πρώτον, πως οι τέχνες μπορούν να δημιουργήσουν έντονες συναισθηματικές καταστάσεις στους θεατές, οι οποίες δεν είναι πάντοτε θεμιτές, και δεύτερον, πως το ‘ωραίο’ αποτελεί παρά μόνο ένα είδωλο του ιδεατού ‘*ενάρητου*’, εγκαινιάζοντας την μακροχρόνια θεώρηση για την σύνδεση του ωραίου με του ηθικού καλού. Η βασική κριτική απέναντι στις τέχνες είναι πως αποτελούν μια μίμηση μιμήσεως, καθώς μιμούνται αντικείμενα τα οποία καθαυτά αποτελούν μιμήσεις των Ιδεών – της απρόσιτης στους ανθρώπους απόλυτη αλήθεια.<sup>4</sup> Σημειώνεται πως στην αρχαιοελληνική παράδοση το ‘ωραίο’ συγχέεται με το καλό και το αγαθό, με υπαρκτή την διάκριση μεταξύ στατικού ωραίου και ενεργού καλού, τα οποία όμως αποτελούν δύο όψεις στο ίδιο νόμισμα.

---

1. Wessell P. Jr., Leonard. *Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics*. στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1972), σσ. 333-342

2. Rancière, Jacques. *Ο Μερισμός του Αισθητού: Αισθητική και Πολιτική*. Μτφ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012 [2000], σσ. 31-32

3. Plato. *The Republic*. Cambridge Texts in the History of Political Thought. Ed. G.R.F. Ferrari, Trans. Tom Griffith. New York: Cambridge University Press, 2000 [~375 B.C.], σ. 241-443, Book V, 476b

4. Stecker, Robert. “Plato”. Στο Alessandro Giovannelli (Ed.). *Aesthetics: Key Thinkers*. London: Continuum, 2012, σ. 9

Αυτή η ενασχόληση του Πλάτωνα με τον κοινωνικό ρόλο των τεχνών και την επίδρασή τους στους θεατές, καθώς και η ταύτιση του καλού με το ωραίο, είναι η ίδια που οδηγεί τον J. Rancière να ονομάσει την στάση αυτή ως το «*Ηθικό καθεστώς των εικόνων*». *Των εικόνων*, συγκεκριμένα, επειδή το αποτύπωμα των 'ποιητικών'<sup>5</sup> τεχνών σε αυτήν την θεώρηση, αποτελεί αναγκαστικά μια αναγωγή στην εικόνα των αναπαριστώμενων αντικειμένων, καθώς δεν υπάρχει 'τέχνη' ως συνολική καλλιτεχνική πρακτική, αλλά επιμέρους τέχνες και παράγωγά τους. *Ηθικό καθεστώς*, λόγω της δυναμικής των εικόνων, με βάση την προέλευσή τους και τον προορισμό τους, να επηρεάζουν το *ήθος*, δηλαδή τον τρόπο ύπαρξης των ατόμων και των συλλογικοτήτων.<sup>6</sup>

Το δεύτερο καθεστώς των τεχνών κατά Rancière βασίζεται στις θεωρήσεις του Αριστοτέλη. Οι προβληματισμοί του Αριστοτέλη για τις τέχνες δεν κινούνται γύρω από τον ηθικό κοινωνικό τους ρόλο, αλλά σχετίζονται με την διαδικασία της μίμησης ως παραγωγικό μηχανισμό, και την συμμετοχή της ανθρώπινης νόησης σε αυτήν. Οι μιμητικές τέχνες εδώ χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, στην μίμηση του οπτικού, μέσα από το χρώμα και την ζωγραφική, και στην μίμηση των ανθρώπινων ενεργειών, μέσα από τον λόγο, το τραγούδι, και τον χορό.<sup>7</sup> Αν και η ανάλυση που φτάνει σε εμάς για τις τέχνες εστιάζει στην τραγωδία, ο συλλογισμός που αναπτύσσεται για αυτήν θίγει γενικότερα ζητήματα αισθητικής, που θέτουν το πλαίσιο σκέψης γύρω από το προϊόν της ανθρώπινης δημιουργίας.

Η μίμηση εδώ δεν εννοείται απλώς ως η διαδικασία της παρατήρησης και της αντιγραφής του πραγματικού, αλλά εμπεριέχει μέσα της την υποκειμενική απόδοση, καθώς στις ποιητικές τέχνες μπορούν να μιμηθούν και αντικείμενα που δεν ανταποκρίνονται σε πραγματικά γεγονότα ή εμφανίσεις. Απαντώντας στην ερώτηση για το τί οδηγεί στην δημιουργία μιας τραγωδίας (και γενικότερα στην ανθρώπινη δημιουργία μέσω των μιμητικών τεχνών), αφητηρία αποτελεί η παρατήρηση πως υπάρχει μια έμφυτη ανθρώπινη *ευχαρίστηση* στην μιμητική διαδικασία. Η μίμηση εδώ αποτελεί μια φυσική ανθρώπινη ενέργεια, η οποία προσφέρει κάποια απόλαυση κατά την διαδικασία της παρατήρησής της, με παραδείγματα την μελωδία και τον ρυθμό.<sup>8</sup>

Η προσέγγιση αυτή ονομάζεται από τον Rancière ως το ποιητικό -ή αναπαραστατικό- καθεστώς των τεχνών, καθώς οι τέχνες ταυτοποιούνται με βάση τους τρόπους δημιουργίας, και η μίμηση (ως αναπαράσταση) είναι αυτή που «οργανώνει τους τρόπους του ποιείν, οράν και κρίνιν».<sup>9</sup> Τονίζεται πως η επεξεργασία της έννοιας της μίμησης, όχι απλά ως αποτύπωσης και προσέγγισης της ομοιότητας, αλλά ως πράξης αναπαράστασης δράσεων, αποσπά τα αντικείμενα της τέχνης από την ταυτοποίησή τους με βάση την χρήση τους, και θέτει καινούριες δυναμικές αμφισβήτησης πάνω στην κυριαρχία της αλήθειας στον λόγο και στην εικόνα, καταδεικνύοντας την σχέση μεταξύ αναπαραστάσιμου και μη.

Η οντολογία του αντικειμένου της τέχνης από τον Πλάτωνα στον Αριστοτέλη δεν διαφέρει πολύ, καθώς και στις δύο θεωρήσεις το προϊόν αντιμετωπίζεται ως μια αντανάκλαση της

---

5. Με την αρχαία σημασία, το αποτέλεσμα του ποιού.

6. Ibid: Rancière, σσ. 32-33

7. Beardsley, C. Monroe. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1966, σ. 55

8. Ibid.: Monroe, σ. 57

9. Ibid.: Rancière, σ.

πραγματικότητας, υπαρκτής ή μη. Η διαφορά τους εντοπίζεται στην στάση τους απέναντι στο προϊόν καθαυτό. Ενώ ο Πλάτωνας ορίζει την αξία του έργου σε σχέση με τον κοινωνικό του ρόλο του, άρα την επίδρασή του στον θεατή, η αριστοτελική θεώρηση εστιάζει στην διαδικασία που εκκινεί το αντικείμενο για την έμφυτη απόλαυση που εκπληρώνει την ανθρώπινη ανάγκη για μάθηση και κατανόηση του κόσμου. Δεν είναι το έργο καθαυτό που επιδρά, αλλά ο βαθμός στον οποίο το ίδιο το έργο αφήνει να λειτουργήσει η μμητική και συγκριτική σκέψη αποκαλυπτικά για την πραγματικότητα, σε σχέση με αυτό.

Διευκρινίζεται πως τα αντιληπτικά καθεστώτα που θέτει ο Rancière δεν αποτελούν απλώς μια γραμμική εξέλιξη της κοινωνικής αντίληψης περί των τεχνών, των παραγωγών τους, και των αξιών που διαβάζονται μέσα από αυτά. Ενώ στο σήμερα αυτές οι διαθέσεις απέναντι στο αντικείμενο μπορεί να μην είναι οι επικρατούσες, ή να μην αποτελούν τους συνολικούς τρόπους αντιμετώπισης των αντικειμένων, σε μεγάλο βαθμό θέτουν ακόμα τα βασικά ερωτήματα αξιολόγησης ενός έργου, και κατά συνέπεια ορίζουν τις ιδιότητες που αναζητούνται, και είτε απαντώνται ή απουσιάζουν σε αυτό. Αποτελούν, στην ουσία, διαφορετικά αφαιρετικά πεδία αξιολόγησης, με το ηθικό καθεστώς να αποδίδει θετικό ή αρνητικό πρόσημο για τις κοινωνικές λειτουργίες ενός έργου, και το αναπαραστατικό καθεστώς να αξιολογεί με βάση των ανθρώπινη εμπειρία. Σημειώνεται πως αυτό δεν συνεπάγεται πως αναγκαστικά δεν υπάρχουν άλλα πεδία λειτουργίας και αξιολόγησης των αντικειμένων, παρά μόνο πως σε αυτά τα καθεστώτα εντοπίζονται οι κυρίαρχες διαθέσεις αντίληψης, οι οποίες φέρουν την ιστορικότητα του πλαισίου που τις διαμόρφωσε.

Το τρίτο καθεστώς της τέχνης κατά Rancière ανταποκρίνεται στις διαφωτιστικές θεωρήσεις περί αισθητικής. Με κύριους αναλυτές τον Kant και τον Schiller, ο διαφωτισμός απομονώνει την αισθητική ως μια αντιληπτική σφαίρα που είναι ανάλογη, αλλά ξεχωριστή, της λογικής. Η συγκεκριμένη στάση απέναντι στην αισθητική αντίληψη βρίσκει τον εξ ολοκλήρου ορισμό της στο κείμενο του Schiller για την *‘αισθητική εκπαίδευση’* του ανθρώπου, ο οποίος αναπτύσσει τον συλλογισμό του με βάση την καντιανή αντίληψη για την αμερόληπτη ευχαρίστηση και τον ρόλο που παίζει στην αισθητική κρίση. Για τον Schiller, η αισθητική κρίση αποτελεί το ενδιάμεσο βήμα που μεσολαβεί για να περάσει ο ανθρώπινος νους από την αισθητηριακή πρόσληψη στην λογική. Στο ενδιάμεσο αυτό βήμα, και η αισθητικότητα και η λογική είναι παράλληλα ενεργές, αλληλοεξουδετερώνοντας την δυναμική τους για την δημιουργία μιας καθοριστικής κρίσης, εγκαθιστώντας μια συνθήκη κατά την οποία η νόηση δεν δεσμεύεται ούτε σωματικά, ούτε ηθικά, αλλά είναι ενεργή και με τους δύο τρόπους, και για αυτό χαρακτηρίζεται ως *‘ελεύθερη προδιάθεση’*. Αν η κρίση μέσω της αισθητηριακής πρόσληψης ονομάζεται σωματική, και η κρίση μέσω της νόησης ονομάζεται λογική και ηθική, η συνθήκη της φυσικής και ενεργής κρίσης ονομάζεται ως η *αισθητική*.<sup>10</sup> Η *‘ελεύθερη προδιάθεση’* που αναλύεται έχει ως βασική προϋπόθεση την συνθήκη της αποδέσμευσης του ανθρώπου από την εκπλήρωση σωματικής ανάγκης ή απόλαυσης μέσα από το αντικείμενο, καθώς και την απουσία ενός τελικού σκοπού για το οποίο το αντικείμενο θα γινόταν μέσον. Με αυτόν τον τρόπο η αισθητική αντίληψη αποτελεί μια καινούρια στάση απέναντι στο αισθητικό αντικείμενο, ενώ παράλληλα η αισθητική κρίση αποτελεί μια ξεχωριστή σφαίρα νόησης.

Σε αυτήν την ανάλυση εντοπίζεται η αποκοπή της αισθητικής διαδικασίας από τις προηγούμενες

---

10. Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Trans. Reginald Snell, New York: Dover Publications Inc., 2004 [1794], σ. 78



θεωρήσεις, που την συναρτούσαν στους μηχανισμούς του υπόλοιπου κοινωνικού συγκείμενου, είτε με βάση την ηθική, είτε την ανθρώπινη ποίηση εν γένει. Η απόλαυση ενός αντικειμένου για χάρη της απόλαυσής του σηματοδοτεί μια ολόκληρη διάθεση απέναντι στο ποιητικό αντικείμενο, αυτό που ο Rancière αποκαλεί *‘το αισθητικό καθεστώς των τεχνών’*, καθώς «η ταυτοποίηση της τέχνης γίνεται με βάση την διάκριση ενός αισθητού τρόπου ύπαρξης που προσιδιάζει στα προϊόντα της τέχνης»<sup>11</sup>. Η αισθητική εδώ δεν αναφέρεται σε μια θεωρία της αισθητηριακής πρόσληψης, αλλά ορίζει έναν τρόπο ύπαρξης των αντικειμένων που πέφτουν κάτω από την κατηγορία της *‘τέχνης’*, η οποία δεν χωρίζεται, όπως μέχρι πρότινος, στις διάφορες *‘τέχνες’*, αλλά αποτελεί ενιαίο φαινόμενο ενικού αριθμού, και χρίζει δικούς της κανόνες αντίληψης και αντιμετώπισης. Για τον Rancière, αυτός ο τρόπος ύπαρξης των αντικειμένων ορίζει ένα συγκεκριμένο καθεστώς του αισθητού, που ως βασική του αρχή χαρακτηρίζεται από μια σκέψη που έχει *αποξενωθεί* από τον εαυτό της. Η υποστήριξη αυτής της θέσης έρχεται μέσα από πολλαπλά παραδείγματα, τα οποία, ως κοινό παράγοντα, έχουν την αποκοπή των εννοιών των ποιητικών αντικειμένων από τα νόηματα που τους αποδίδονται. Στην ουσία, η *αποξένωση* του Rancière είναι κομμάτι της διαδικασίας της επανανοηματοδότησης της μορφής, όταν αυτή αντιμετωπίζεται πλέον ως αισθητικό αντικείμενο.

Διευκρινίζεται πως η αισθητική ως ξεχωριστή σφαίρα δεν σημαίνει αντίστοιχα και την αποκοπή της από τις λοιπές κοινωνικές της λειτουργίες. Η σύνδεση αυτής της θεώρησης για την αισθητική με το κοινωνικό της συγκείμενο φαίνεται και από την αφορμή του Schiller για την εκκίνηση του προβληματισμού του, η οποία εντοπίζεται στην αποτυχία της γαλλικής επανάστασης να εγκαθιδρύσει μια καινούργια κοινωνία δομημένη για λόγους πέρα αυτούς της εκπλήρωσης αναγκών, δηλαδή να περάσει από το στάδιο της φύσης, στο στάδιο της λογικής.<sup>12</sup> Η θεώρηση που προτείνεται είναι καθαρά *διάθεσης* του υποκειμένου απέναντι στο αντικείμενο, διαμορφώνοντας μια συγκεκριμένη στάση αντίληψης και συλλογισμού επί του ερεθίσματος. Καθίσταται μεν ξεχωριστή σφαίρα, αλλά η μορφή αντίληψης που διαμορφώνεται αποτελεί παράλληλα δυναμικό πολιτικό εργαλείο.

Η παραπάνω διαλεκτική αποτελεί τον κύριο άξονα ανάλυσης της παρούσας εργασίας. Έχοντας θέσει την αισθητική ως αντιληπτική σφαίρα, στόχος της παρούσας έρευνας είναι να αποσαφηνίσει τους εσωτερικούς μηχανισμούς που απαρτίζουν την στάση αυτήν. Κατανοώντας πλέον την αισθητική ως έναν γενικευμένο μηχανισμό κρίσης του ερεθίσματος, το βασικό ερώτημα που γεννιέται είναι κατά ποιον τρόπο το κριτήριο αυτό αποκτά κοινά χαρακτηριστικά ώστε να αποτελεί τον κοινό παράγοντα αυτόματης κρίσης, πρόσληψης, και στάσης σε ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, καθώς και με ποια μέσα εκδηλώνεται και διαδίδεται. Με ποιόν τρόπο, δηλαδή, συγκροτείται η αισθητική που ορίζει το μέτρο κρίσης για το όμορφο, το πρότυπο, το κανονικό, και το τυπικό, καθιστώντας την επικρατούσα.

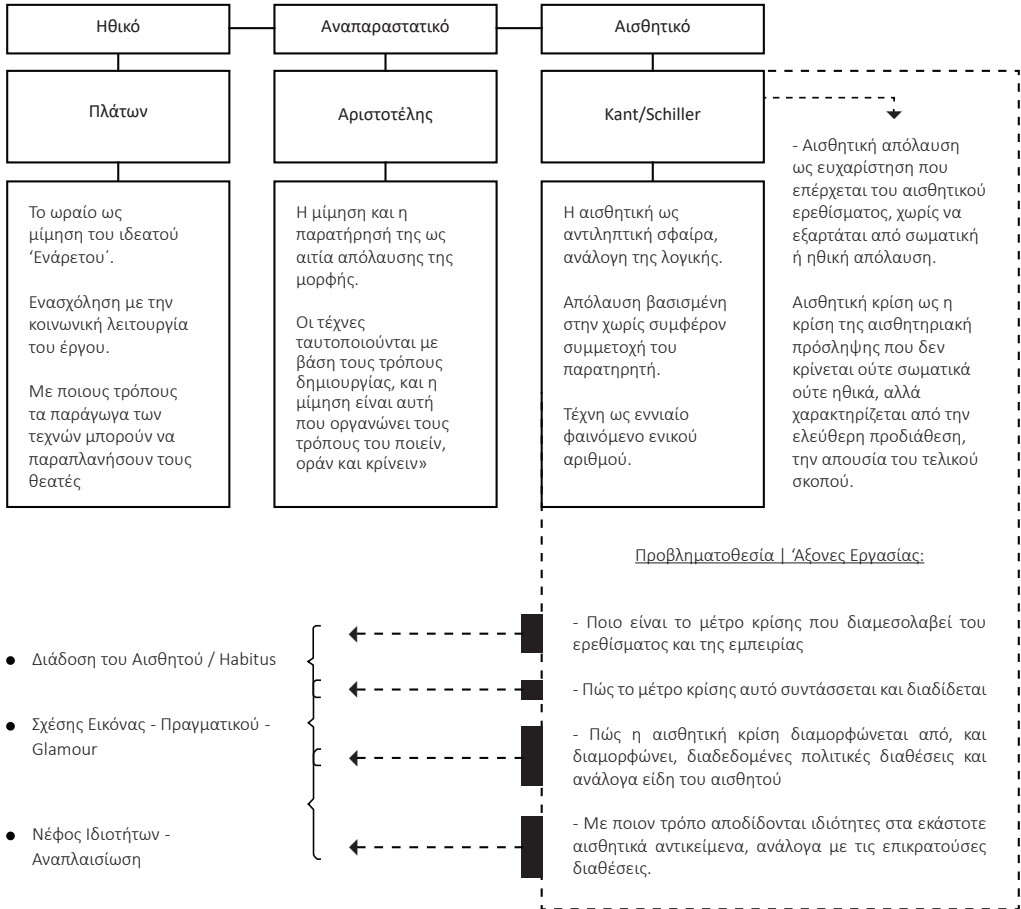
---

11. Ibid. Rancière: σ. 39

12. Grossman, Walter. “Schiller’s Aesthetic Education”. Στο *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1968), σσ. 31-41, University of Illinois Press, <https://www.jstor.org/stable/3331238>

[01] Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΩΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΣΦΑΙΡΑ

Καθεστώς της Τέχνης κατά Rancière



[02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ



[02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

**[02.A.1]** Προσέγγιση

Προσπαθώντας να μιλήσουμε για την επικρατούσα αισθητική πέφτουμε πάνω στο πρόβλημα του προσδιορισμού της. Μια πρώτη προσέγγιση θα ήταν αυτή που θα έθετε ως άξονα αναγνώρισης της το 'δημοφιλές', ορίζοντας την επικρατούσα αισθητική με όρους εκπροσώπησης, αντλώντας συμπεράσματα για το τί αναπαράγεται, προβάλλεται και επιτελείται από την πλειοψηφία ενός συγκεκριμένου πληθυσμού σε ένα συγκεκριμένο χωρικό και χρονικό πλαίσιο.

Αν και η παραπάνω μέθοδος θα μπορούσε να αποκαλύψει στιγμιότυπα της επικρατούσας αισθητικής, για τις ανάγκες αυτής της εργασίας η επικρατούσα αισθητική δεν αναγνωρίζεται ως το αποτέλεσμα κάποιων παραγόμενων εικόνων, αλλά ως ένας μηχανισμός *διάδοσης του αισθητού*. Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναλύθηκε η εξέλιξη της αισθητική θεώρησης, με κατάληξη την εγκαθίδρυση της αισθητικής ως μια σφαίρα κατανόησης του αισθητικού αντικειμένου, η οποία δημιουργεί μηχανισμούς αυτόματης κρίσης. Η επικρατούσα αισθητική ορίζεται ως το μέσο κρίσης που διαπερνά ένα κοινωνικό σύνολο ως το εγκαθιδρυμένο σύστημα αξιολόγησης, στο οποίο τα υποκείμενα μπορούν να συμπεριληφθούν, να ταχθούν υπέρ, ή κατά του. Εννοείται, δηλαδή, ως η ιστορικά εξαρτώμενη κοινώς αποδεχτή αισθητική γύρω από την οποία η κρίση του ωραίου, του καλού, και του θεμιτού, καθίσταται ως τυπική.

Συγκεκριμένα, η εργασία αυτή ενασχολείται με την δυναμική της επικρατούσας αισθητικής να παράγει εικόνες που ορίζουν το υποκείμενο στα πλαίσιά τους, κινούμενες στην σφαίρα αυτού που ο P. Bourdieu ονομάζει 'habitus', και συγκεκριμένα στην πλευρά του habitus ως 'χαρακτήρας'. Αυτός ο 'χαρακτήρας' λειτουργεί ως κομμάτι της επίδρασης των εικόνων στην συγκρότηση των κοινωνικών ταυτοτήτων. Οι εικόνες αναγνωρίζονται ως τα αποτυπώματα μιας κοινωνικής συνθήκης που προβάλλεται και διαϊωνίζει την ίδια εικόνα που προσμένει, δημιουργώντας την συνθήκη προδιάθεσης συμπεριφορών και ανάθεσης των συμπεριφορών αυτών σε συγκεκριμένα υποκείμενα.

Χρησιμοποιείται ο όρος των 'ταυτοποιητικών εικόνων', οι οποίες «δεν οργανώνουν μόνο την εικόνα των ανθρώπων ως στοιχείο της ταυτότητάς τους, αλλά επηρεάζουν άμεσα την ίδια την κοινωνική δραστηριότητα της ταυτότητας. Οι εικόνες αυτές δεν δείχνουν απλά κάποιον, δεν τον εμφανίζουν μόνο ως αναγνωρίσιμο στον κόσμο γύρω του. Κάνουν να γίνει αυτό που δείχνουν [...] Δεν συγκροτούνται απλά σ' ένα σύνολο από σημεία αλλά κατασκευάζουν έναν κόσμο ολόκληρο, ο οποίος επιβάλλεται στην πραγματικότητα».<sup>13</sup>

Η αρχιτεκτονική, σε αυτό τον λογισμό, λειτουργεί ως το δομημένο πλαίσιο που διαμορφώνει την αισθητική της παραγόμενης εικόνας. Οι ταυτοποιητικές εικόνες χρησιμοποιούν το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο για την δημιουργία της εντύπωσης πως το υποκείμενο είναι φυσικοποιημένο στο περιβάλλον που παρευρίσκεται, και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτού.

13. Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009, σ. 76

[02.A.2] Διάδοση του αισθητού

Κεντρική στην κατανόηση της αισθητικής ως μηχανισμό είναι η έννοια του J. Rancière, «Partage du sensible» (διάδοση του αισθητού), δηλαδή η σχέση μεταξύ μιας συγκεκριμένης πράξης αντίληψης και της εγγενούς εξάρτησής της σε αντικείμενα που προ-κρίνονται άξια αντίληψης, διαμορφώνοντας ένα σύστημα προφανών και αυταπόδεικτων κανόνων της αισθητηριακής αντίληψης.<sup>14</sup> Η ένταση της σχέσης αυτής εκφράζεται μέσα από την συγγενική έννοια του «dissensus», (διαφωνία) που αποτελεί παράλληλα μια εναντίωση στην ανισότητα, και στην αναισθησία (ως την ανικανότητα του να είναι κανείς αισθητός, παρατηρήσιμος).<sup>15</sup>

Ο γαλλικός όρος «partage» εμπεριέχει παράλληλα δύο σημασίες. Πρώτον, νοείται ως μοίρασμα, και πιο συγκεκριμένα για τον Rancière, ως οι συνθήκες του μοιράσματος που εγκαθιδρύουν τα όρια μιας συνεκτικής κοινότητας, και δεύτερον, ως διαχωρισμός.<sup>16</sup> Με των συνδυασμό αυτών, ο διαμοιρασμός του αισθητού αποτελεί το ευμετάβλητο αντιληπτικό σύστημα που καθορίζει ποια υποκείμενα έχουν λόγο σε τί, καθώς και αν ο λόγος τους αυτός αποτελεί μέρος της ‘φυσικής’ τάξης, ή εναντίον της.

Ο μοιρασμός του αισθητού λειτουργεί ως ένας κριτήριο ορισμού της ορθότητας. Είναι το μέτρο σύγκρισης που καθιστά έναν διαχωρισμό και ένα μοίρασμα (αγαθών, θέσης, δύναμης κλπ.) κατάλληλο, ορθό, και τυπικό, και αυτή η αίσθηση της ‘καθώς πρέπει’ τάξης των πραγμάτων είναι η τάξη που διαμοιράζει τα σώματα σε λειτουργίες που αντιστοιχούν στην ‘φύση’ τους». Εμφανίζοντας συγκεκριμένες συνθήκες ως φυσικοποιημένες στο συγκεκριμένο τους, ο διαμοιρασμός του επαισθητού λειτουργεί εξίσου ως το σύστημα οργάνωσης των αισθητικών αντιλήψεων. Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως:

*«Η δυνατότητα μιας συνθήκης να βγάξει νόημα δεν είναι το αποτέλεσμα μιας λογικής συμφωνίας μεταξύ των συμμετεχόντων ενός διαλόγου, αλλά το αποτέλεσμα μιας συσχέτισης της αντίληψης και του νοήματος που υπαγορεύει τους όρους του τί θα θεωρηθεί ως κοινώς λογικό και τί είναι, διαφορετικά, απλός θόρυβος, φλυαρία ή μη κατανοητό».*<sup>17</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, ο διαχωρισμός μεταξύ του κατανοητού και του ακατανόητου είναι το διακύβευμα των πολιτικών αγώνων των κοινωνικών ομάδων, ατομικτήτων ή συλλογικότητων, των οποίων τα συστήματα αντίληψης και συγκρότησης έχουν κριθεί ως μη λογικά, και

---

14. Rancière, Jacques. *Ο Μερισμός του Αισθητού: Αισθητική και Πολιτική*. Μτφρ: Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου Αιώνα, 2012 [2000], σσ. 15-17

15. Panagia, Davide. *“Partage du sensible”: the distribution of the sensible*, στο Deranty, Jean-Philippe (ed.). *Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010, σ. 95

16. Ibid. Panagia: σ. 96-97

17. Ibid. Panagia: σ. 97



παρουσιάζονται ως ‘αφύσικα’. Σε αυτό το σύστημα, η πράξη της αναζήτησης ορατότητας αποτελεί μια αισθητική διαδικασία, καθώς απαιτεί την ανασύνταξη των υφιστάμενων συνθηκών του τρόπου αντίληψης, με στόχο την διάλυση της σχέσης μεταξύ της αντίληψης αυτής και της νοηματοδότησής της, μετακινώντας την νοητή διαχωριστική γραμμή που διαχωρίζει το αναμενόμενο και το φυσικό, από την παρέκκλιση τους.

Το συμβάν της εμφάνισης ενός τέτοιου κοινωνικού φαινομένου, όταν δηλαδή επιτυγχάνεται η ορατότητα, έχει την ικανότητα να διαταράσσει τις συμβατικές μορφές αισθητικής αντίληψης (είτε αυτές είναι σε οπτικό, ακουστικό ή λογικό επίπεδο), μέσα από την σαφήνεια της νεοεμφανιζόμενης πολιτικής οντότητας αυτής, καθώς γίνεται για πρώτη φορά αντιληπτή στο σύστημα που την έχει αποκλείσει – είναι πλέον στην σφαίρα του αισθητού. Το ζήτημα της ισότητας και της χειραφέτησης εδώ, εξαρτάται από τον τρόπο που προσεγγίζεται η ‘ακατανοησιά’ της νεοεμφανιζόμενης πολιτικής οντότητας (αποδοχή, διαβούλευση, αποκλεισμός κλπ.). Κατά τον Rancière:

«Η πολιτική περιστρέφεται γύρω από το ορατό και το τί μπορεί να ειπωθεί για αυτό, γύρω από τα υποκείμενα που έχουν την ικανότητα να δουν και το ταλέντο να μιλήσουν, γύρω από τις ιδιότητες του χώρου και τις πιθανότητες του χρόνου»<sup>18</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, η επικρατούσα αισθητική είναι το σύστημα των αναγνωρίσιμων μορφών που καθορίζει αν τα αισθητικά σημαίνοντα των υποκειμένων είναι αυτά που τους αρμόζουν. Είναι το μέτρο σύγκρισης που ορίζει αν μια παρουσίαση ανήκει στην σφαίρα του καλαισθητού, αν βγάζει νόημα ή αν είναι μια ‘φασαρία’.

Ακολουθώντας την θεωρία του Rancière, η νοητή γραμμή που ορίζει τους παραπάνω διαχωρισμούς δεν είναι σταθερή, παρουσιάζοντας την δυναμική να μετεξελίσσεται, είτε αλλάζοντας την μορφή του περιεχομένου, είτε μετακινώντας το όριο για το ποια υποκείμενα έχουν πρόσβαση στο περιεχόμενο αυτό. Ο λόγος μελέτης αυτού του περιεχομένου είναι η δυνατότητα της επικρατούσας αισθητικής να επιβάλλεται στο πραγματικό, διαμορφώνοντας τα υποκείμενα στα πλαίσιά της.

### [02.A.3] Habitus, Κοινωνικό Κεφάλαιο, Πεδίο

Χρήσιμη για την κατανόηση του παραπάνω φαινομένου από την πλευρά των υποκειμένων, είναι η έννοια του ‘habitus’. Χρησιμοποιείται για να εξηγήσει τον τρόπο που η κοινωνική και προσωπική συμπεριφορά μπορεί να ρυθμιστεί χωρίς να χρειάζεται να είναι παράγωγο μιας υπακοής σε κάποιους ρητούς κανόνες. Με τον όρο ‘habitus’ εννοείται το σύστημα των ανθεκτικών και μεταφερόμενων τρόπων σύνταξης και παρουσίασης του εαυτού που υιοθετούνται και ενσωματώνονται από τα υποκείμενα. Ο όρος που χρησιμοποιείται για την περιγραφή των τρόπων σύνταξης αυτών, είναι οι ‘διαθέσεις’ (dispositions). Αποτελούν τις προσωπικές τάσεις, συνήθειες ή κλίσεις που μεταφέρονται και ενεργοποιούνται στα διάφορα πεδία της κοινωνικής ενέργειας, όντας από μόνα τους παράγοντα κοινωνικών συνθηκών, και για αυτόν τον λόγο αποτελούν, σε μεγάλο βαθμό, κοινό κτήμα ανθρώπων που προέρχονται από

18. Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Trans: Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury, 2004 [2000], σ. 8

παρόμοιες κοινωνικές καταστάσεις.<sup>19</sup>

Οι διαθέσεις αυτές πλάθουν την αντίληψη, τις σκέψεις και τις ενέργειες μιας ατομικότητας, καθοδηγώντας συμπεριφορές με τρόπο που εκδηλώνεται ως φυσικός, άμεσος και δεδομένος. Είναι βαθιά ριζωμένες και λειτουργούν στο επίπεδο του ασυνείδητου, επηρεάζοντας τους τρόπους που η ατομικότητα εμπλέκεται με το κοινωνικό του περιβάλλον, και νοηματοδοτεί την καθημερινή του εμπειρία.<sup>20</sup> Αποτελούν αδιάσπαστο κομμάτι του 'habitus', συνεισφέροντας στην δημιουργία για την οργάνωση συγκεκριμένων κοινωνικών πρακτικών και αναπαραστάσεων, χωρίς την απαίτηση για την ρητή και συνειδητή κατάδειξη των πρακτικών αυτών.<sup>21</sup>

Η εξίσωση που προτείνει ο P. Bourdieu, και αποκωδικοποιεί ο K. Maton, για την κατανόηση της κοινωνικής πρακτικής είναι η εξής<sup>22</sup>:

$$\underline{[(\text{habitus})(\text{capital})] + \text{field} = \text{practice}}$$

Εδώ, η κοινωνική πρακτική συνοψίζεται ως το αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ της ενσώματης 'διάθεσης' του ατόμου (habitus) και της γενικότερης κοινωνικής θέσης του ατόμου στο πεδίο (κεφάλαιο), μέσα στην ισχύουσα κατάσταση των γεγονότων της δοσμένης κοινωνικής αρένας (field).

Κατά τον Bourdieu, υπάρχουν τρία είδη κεφαλαίου: το οικονομικό κεφάλαιο, που μεταφράζεται άμεσα σε υλικά αγαθά, χρήματα, ή και ιδιοκτησία, το κοινωνικό κεφάλαιο, ως οι κοινωνικές υποχρεώσεις ('συνδέσεις'), οι οποίες μετατρέπονται, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, σε οικονομικό κεφάλαιο και μπορούν να αποκτήσουν θεσμική αναγνώριση σε μορφή τίτλων, και τέλος, το πολιτισμικό κεφαλαίο. Το πολιτισμικό κεφάλαιο μεταφράζεται δυναμικά σε τρεις μορφές, στην ενσώματη, ως ανθεκτικές και συνεχόμενες διαθέσεις, στην αντικειμενική, ως πολιτιστικά αγαθά (πίνακες, βιβλία, μηχανές κλπ.) που λειτουργούν ως τα αποτυπώματα ή τις πραγματώσεις συγκεκριμένων θεωριών και κριτικών, και τέλος, στην θεσμοθετημένη μορφή, ως ακαδημαϊκά προσόντα.<sup>23</sup>

Ο τελευταίος παράγοντας της εξίσωσης, το πεδίο, είναι κεντρικός στην θεωρία του Bourdieu. Όπως φαίνεται από την εξίσωση, το habitus και το κεφάλαιο από μόνα τους, αποτελούν

19. Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trans: Richard Nice, New York: Cambridge, 1977 [1972], σ. 214

20. Ibid. Bourdieu: σ. 174

21. Ibid. Bourdieu: 224

22. Maton, Karl. "Habitus", στο Grenfell, Michael (ed.). *Key Concepts: Pierre Bourdieu*. Durham: Acumen 2008, σ. 52

23. Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital", Trans. Richard Nice, στο Richardson, G. John (ed.). *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 1986, σ. 241-248

ανενεργές παράμετροι, την προσωπική σύνταξη του εαυτού του και την θέση που επιτρέπει συγκεκριμένες πρακτικές στο υποκείμενο αντίστοιχα. Η ενεργοποίηση αυτών για την παραγωγή της κοινωνικής πρακτικής μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα στο εκάστοτε πεδίο τους, το οποίο εννοείται εν γένη ως ο κοινωνικός χώρος, ή οι διάφορες περιοχές της κοινωνικής ζωής, με την καθεμιά ερχόμενη με τις δικές της συλλογές από κανόνες, πρακτικές και δυναμικές, και ξεχωριστές δομές ιεραρχίας.

Οι όροι του κεφαλαίου σε κάθε πεδίο διαφέρουν, το κεφαλαίο, όμως, αποτελεί σε όλες τις περιπτώσεις τους πόρους που διαθέτουν τα υποκείμενα μέσα στο πεδίο τους, είτε αυτό έρχεται στην μορφή του οικονομικού, του κοινωνικού ή του πολιτισμικού. Η μάχη (‘το παιχνίδι’) εδώ, δίνεται για την συλλογή των διάφορων κεφαλαίων, το οποίο αποτελεί παράλληλα την εσωτερική διαδικασία, αλλά και το παράγωγο, της δραστηριοποίησης μέσα στο πεδίο.

Η προβολή των εκάστοτε συλλεγμένων πολιτισμικών κεφαλαίων αναγνωρίζονται ως τα αποτυπώματα της επικρατούσας αισθητικής, της οποίας η πρόσληψη καθίσταται δυνατή μέσα από τα αισθητικά σημαίνοντα που επιστρατεύονται σε κάθε ιστορικό και χωρικό συγκείμενο. Δηλαδή, το συντακτικό της επικρατούσας αισθητικής ορίζεται μέσα από το πολιτισμικό κεφάλαιο ως σημαίνον, σε μια προσπάθεια εδραίωσης της κοινωνικής θέσης μέσα στο πεδίο.

Συνδυάζοντας τις παραπάνω θεωρίες, ο μηχανισμός της επικρατούσας αισθητικής κατανοείται ως το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης της διάδοσης του αισθητού μέσα από την δυναμική της κοινωνικής πρακτικής, δημιουργώντας την συνθήκη κατά την οποία οι επικρατούσες τάξεις, μέσω του ελέγχου των θεσμών και της κοινωνικής παραγωγής, ορίζουν σε διάφορους βαθμούς το μέτρο σύγκρισης για την κρίση των θεμιτών αισθητικών ποιοτήτων, τροφοδοτώντας την υπάρχουσα κοινωνική αρχή μέσω της διάδοσης και της συντήρησης συγκεκριμένων ‘διαθέσεων’, και την απόκλιση άλλων.

Με αυτόν τον τρόπο, η επικρατούσα αισθητική δεν διαμορφώνει απλώς καθολικές ‘διαθέσεις’ για τα υποκείμενα ενός κοινωνικού συνόλου, αλλά αναθέτει ‘διαθέσεις’ σε κοινωνικά υποσύνολα, διαμορφώνοντας εικόνες που επισυνάπτουν στα υποκείμενα αισθητικά σημαίνοντα, ανάλογα με την θέση τους στο εκάστοτε πεδίο.

#### [02.A.4] Το αισθητικό/πολιτικό πεδίο της εικόνας

Ενώ η επικρατούσα αισθητική ορίζεται από ένα οργανικό και μεταβαλλόμενο μέτρο, με τον ίδιο τρόπο που και η διάδοση του αισθητού αποτελείται από μετακινούμενα όρια, και το habitus ορίζεται από δυναμικές σχέσεις, η αναγνώριση της αισθητικής καθαυτής επιτυγχάνεται μέσα από αναλαμπές της, μέσα από γρήγορες ματιές, ή απομονωμένες στιγμές που φαίνονται διαχρονικές, στα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα προβολής της. Η απομόνωση της στιγμής της αισθητικής προβολής εμφανίζει έναν κόσμο ολόκληρο, στον οποίο αποδίδονται με ελεγχόμενο τρόπο οι ιδιότητες που αντλούνται από την πραγματική συνθήκη που απεικονίζεται. Το μέσο της απομόνωσης της στιγμής αυτής ανά ιστορικούς χρόνους διαφέρει, λειτουργώντας είτε μέσα από την περιγραφή της εντύπωσης ενός χώρου ή αντικειμένου, η οποία σχεδιάζεται και καθοδηγείται επιμελώς ώστε να αντέχει στο πέρασμα του χρόνου ως αμετάβλητη εμπειρία, ή μέσα από την αποτύπωση σε φυσικά μέσα, είτε πρόκειται για την ελαιογραφία, είτε για την τυπωμένη/ψηφιακή φωτογραφία.

Η υποκειμενική επιμέλεια του πραγματικού, ανεξαρτήτως του μέσου της επιμέλειας, δημιουργεί το είδωλό του. 'Οτιδήποτε γραφτεί για ένα άτομο ή ένα γεγονός αποτελεί μια ερμηνεία του, όπως και οι χειροποίητες οπτικές καταθέσεις, οι ζωγραφικοί πίνακες και τα σχέδια.<sup>24</sup> Κατά την Sontag, ενώ η φωτογραφία εμφανίζεται ως το πιο πιστό μέσο για τη άντληση πληροφοριών από τον κόσμο, καθώς παρουσιάζεται περισσότερο ως κομμάτια αυτού, παρά δήλωση για αυτόν, εν τέλει αποτελεί ένα ακόμα μέσον παρουσίασης ειδώλων.

Η απομόνωση των ιχνών του πραγματικού στο φωτογραφικό χαρτί (ή στην ψηφιακή οθόνη) προσκαλεί τον θεατή να συμπληρώσει τα στοιχεία που εξαιρούνται από το πλάνο. Για αυτόν τον λόγο, η ερμηνεία της εικόνας δεν αποτελεί απλώς ερμηνεία του δημιουργού, μέσω της συνειδητής ή μη επιλογής του τί απεικονίζεται και πώς, αλλά και του θεατή, ο οποίος καλείται είτε να αποδεχτεί την πραγματικότητα της εικόνας, είτε να αποδώσει μορφή στην πραγματικότητα με αφορμή την εικόνα: «Εδώ είναι η επιφάνεια. Τώρα σκέψου – ή νιώσε, διαισθάνσου – τί βρίσκεται παραπέρα, πώς θα είναι η πραγματικότητα αν μοιάζει με αυτό που εμφανίζεται εδώ»<sup>25</sup> Σε κάθε περίπτωση, η πραγματικότητα αποτελεί μια ιδιότητα που επισυνάπτει το υποκείμενο στο είδωλο του πραγματικού που του αποκαλύπτεται.

Η διάδοση του επαισθητού, όπως αποκωδικοποιήθηκε παραπάνω, παίζει καταλυτικό ρόλο στο παραπάνω σχήμα. Αν αποδεχτούμε πως το κυρίαρχο αντιληπτικό σύστημα προκαθορίζει τους τρόπους κρίσης για το τί είναι άξιο προς αντίληψη, η πράξη της απομόνωσης των άξιων προς απεικόνιση στοιχείων, όχι μόνο απορρίπτει στοιχεία και τα θέτει εκτός του ορατού, αλλά παρακινεί την ανάπτυξη του κόσμου αποκλειστικά γύρω από τα στοιχεία που έχουν ήδη επιλεχθεί. Για αυτόν τον λόγο, μια εικόνα δεν μπορεί να λειτουργεί μόνο στο αισθητικό επίπεδο, αλλά, αναγκαστικά, μετατίθεται και στο πολιτικό, καθώς τα απεικονισμένα στοιχεία παρακινούν την διαμόρφωση μια αντίληψης σε σχέση με το οπτικό ερέθισμα, το οποίο έχει ήδη προ-κριθεί ως άξιο απεικόνισης και έκθεσης.

Η παραπάνω διάκριση, μεταξύ αισθητικού και πολιτικού επιπέδου ύπαρξης των εικόνων, οφείλεται στην ανάλυση του Benjamin για την φύση του έργου τέχνης, η οποία καταλήγει στο ότι: 'Η αποξένωση [της ανθρωπότητας] με τον εαυτό της έχει φτάσει στο σημείο όπου μπορεί να βιώνει την ίδια της την εκμηδένιση ως υπέρτατη αισθητική απόλαυση. Αυτή είναι η αισθητικοποίηση της πολιτικής, όπως γίνεται πρακτική από τον φασισμό. Ο κομμουνισμός απάντησε με την πολιτικοποίηση της τέχνης'.<sup>26</sup>

Κατά την Azoulay, όπως αναλύει στο κείμενό της *'Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political'*, ο διαχωρισμός του αισθητικού πεδίου με το πολιτικό αποτελεί ένα διπολικό σχήμα που έχει διαμορφώσει την κριτική της σύγχρονης τέχνης εν γένει, και βασίζεται σε τρεις βασικές προϋποθέσεις που λειτουργούν ως βάση για την εκκίνηση του διαλόγου της

---

24. Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books LLC, Electronic Edition, 2005 [1973], σ. 2

25. Ibid.: Sontag: σ. 17

26. Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", στο Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (Ed.). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008 [1935], σ. 42

κριτικής της εικόνας, τις οποίες αντικρούει.<sup>27</sup> Συνοπτικά οι θέσεις της Azoulay είναι οι εξής:

1. *Ενάντια στην υπόθεση πως η αισθητική είναι ένα πιθανό χαρακτηριστικό των εικόνων, και πως υπάρχουν εικόνες που δεν έχουν αισθητικές διαστάσεις, δεν υπάρχουν εικόνες που δεν λειτουργούν στο αισθητικό πεδίο.*
2. *Ενάντια στην υπόθεση πως μια φωτογραφία μπορεί να συζητηθεί μόνο μέσα από το αποτέλεσμα της, ως αποκλειστική δημιουργία του φωτογράφου, η φωτογραφία αποτελεί ένα ίχνος του χώρου των ανθρώπινων σχέσεων, των οποίων η ύπαρξη δεν μπορεί να μειωθεί σε απλή ύπαρξη υλικών ή αντικειμένων μιας καλλιτεχνικής εικόνας.*
3. *Ενάντια στην υπόθεση πως το 'πολιτικό' είναι ένα χαρακτηριστικό κάποιων εικόνων και απουσιάζει από άλλες, το πολιτικό αποτελεί έναν χώρο ανθρώπινων σχέσεων που εκτίθεται στο δημόσιο, και η φωτογραφία αποτελεί μια πραγμάτωση του χώρου αυτού.*

Ανάγοντας τον συλλογισμό για την λειτουργία της φωτογραφίας στην λειτουργία της εικόνας γενικά, γίνονται παραδοχές πάνω στις θέσεις. Πρώτον, σύμφωνα με αυτά που αναλύθηκαν και παραπάνω, όσον αφορά την πρώτη θέση, η αισθητική δεν κατανοείται απλώς ως μια ποιότητα, αλλά ως ένα δυναμικό, ευμετάβλητο, και εν δυνάμει επιβαλλόμενο και κατευθυνόμενο σύστημα πρόσληψης και προβολής πληροφοριών και ερεθισμάτων μέσω των αισθήσεων. Η εικόνα αποτελεί έναν οπτικό τρόπο μετάδοσης, πρόσληψης και κρίσης του αισθητικού συστήματος, και υπόκειται στους ίδιους κανόνες.

Για την δεύτερη θέση, η οποία είναι και η πιο εξειδικευμένη για την φωτογραφία, η αναγωγή στην εικόνα βασίζεται στο επιχείρημα πως μέσω της αποτύπωσης ίχνων των χώρου των ανθρώπινων σχέσεων, ανεξαρτήτως του μέσου εκφοράς της εικόνας, η τελική υλική υπόσταση διατηρεί τις σχέσεις των συμμετεχόντων υποκειμένων που απεικονίζονται ή απουσιάζουν. Για την κατασκευή μιας εικόνας χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα εργαλεία όπως το στήσιμο του κάδρου, η επιλογή των αντικειμένων και των υποκειμένων, καθώς και η στατική διαμόρφωση των σχέσεων τους, και ο τρόπος που χρησιμοποιούνται αυτά αποτυπώνει τις πολιτικές σχέσεις του χωρικού πεδίου με αισθητικά μέσα, ανεξάρτητα από το μέσο εκφοράς της εικόνας.

---

27. Η Azoulay μιλάει με αφορμή την φωτογραφία και την πρόσληψή της. Η κριτική της εδώ ανάγεται στην λειτουργία της εικόνας γενικά, με κοινό παράγοντα την διαμόρφωση του ειδώλου και την σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτό και τον θεατή.

Azoulay, Ariella. "Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political", στο *'Theory, Culture & Society'*, 27(7-8), 2010, σσ. 239-262. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276410384750>, Τελευταία Πρόσβαση: 07/05/2024, σ. 251

Η διαφοροποίηση της εικόνας προ και μετά φωτογραφίας εντοπίζεται στην 'αληθοφάνεια' της αποτύπωσης στο φωτογραφικό χαρτί. Μέσα στην βιβλιογραφία περί φωτογραφίας, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί μέχρι την δεκαετία του '90 (με βασικούς αναλυτές την Sontag και τον Berger), παρατηρείται μια συνολικότερη θέση για τον τρόπο που η φωτογραφία υπερέρχει των λοιπών οπτικών αποτυπώσεων ως προς την προσέγγιση της αλήθειας, καθώς μπορεί και απομονώνει σε μεγαλύτερο βαθμό το 'πραγματικό'. Αν αυτό αποτελεί γεγονός ή όχι παίζει μικρό ρόλο στον παρόντα συλλογισμό, γίνεται πάντως η αποδοχή πως το μεγαλύτερο κοινωνικό κομμάτι είχε υιοθετήσει αυτήν την στάση απέναντι στο οπτικό αποτύπωμα της φωτογραφίας, διαμορφώνοντας μια γενικότερη στάση προς ανάλυση εκείνη την περίοδο. Η στάση αυτή έχει αλλάξει, καθώς η ψηφιακή επεξεργασία μιας φωτογραφίας μετά την 'άμεση' αποτύπωση της πραγματικότητας, την στιγμή της λήψης, αποτελεί εξίσου σημαντικό και διαδομένο στάδιο που διαμορφώνει το τελικό αποτέλεσμα. Η πρακτική αυτή έχει οδηγήσει σε μια συνολικότερη κριτική στάση απέναντι στο 'αληθινό' της φωτογραφίας, και η πραγματικότητά της κρίνεται πια σε επίπεδο εικόνας, όχι αποσπάσματος, εκτός αν γίνεται ρητή η αυθεντικότητά της, ή το συγκεκριμένο της την ορίζει ως τέτοια.<sup>28</sup>

Η τρίτη θέση είναι αυτή που κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον. Αν η φωτογραφία αποτελεί μια πραγμάτωση του πολιτικού, το οποίο ορίζεται ως χώρος ανθρώπινων σχέσεων που εκτίθενται στο δημόσιο, δηλαδή υπάρχει μια πολιτική συνθήκη που αποτυπώνεται, η παρούσα εργασία καλείται να απαντήσει στο πώς η ίδια συνθήκη παρακινεί και τον αντίστροφο μηχανισμό, δηλαδή, με ποιον τρόπο η αισθητική της εικόνας θίγει το πολιτικό, παράγοντας δυναμικές συνθήκες και διαθέσεις στα πλαίσιά της.

Μέσα από τις παραπάνω θέσεις, προκύπτει πως η αισθητική αποτελεί ένα καθολικό χαρακτηριστικό των εικόνων που, με πολλές φορές αποπροσανατολιστικό τρόπο, προδιαθέτει τα υποκείμενα να κρίνουν την εικόνα καθαρά στο αισθητικό επίπεδο ως αποτέλεσμα, υπερκαλύπτοντας τις κοινωνικές δυναμικές που διαμόρφωσαν την τελική 'αποτύπωση' της πραγματικότητας, και τις πολιτικές προεκτάσεις που έχει η διαδικασία αυτή.

Οι διαθέσεις που αναλύθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο, ως φυσικοποιημένες συμπεριφορές που γίνονται ενσώματες επιτελέσεις των υποκειμένων, αποκτούν μια διάσταση χρονικής συνέχειας στα πλαίσια της απεικόνισης. Η στατικότητα της εικόνας εμφανίζει τον χαρακτήρα που απεικονίζεται ως παγιωμένο, παραθέτοντας την επιμελημένη πραγματικότητα ως τεκμήριο, διαμορφώνοντας κοινωνικές σχέσεις μέσα από την διαχείριση και την κατασκευή του ορατού.<sup>29</sup> Για αυτόν τον λόγο, η εικόνα χρησιμοποιείται για την εγκαθίδρυση και την διάδοση πολιτικών σχέσεων, εμφανίζοντας ταυτότητες-τύπους που χαρακτηρίζουν κοινωνικές δομές μέσα από τα σημαίνοντα που επιλέγονται για να δομήσουν την αισθητική τους.

Η εγκαθίδρυση της κοινωνικής θέσης του υποκειμένου μέσα από την επιβολή στο οπτικό εντοπίζεται ως μηχανισμός μέσα από πολλές πρακτικές: η φωτογραφική εικόνα της διαφήμισης με τα αξιολήγυα υποκείμενα που προτείνουν την μεταμόρφωση του παρατηρητή, η παράσταση ενός αστού περιτριγυρισμένου από τα αντικείμενα που σηματοδοτούν την τάξη

---

28. Τέτοιο ειδικό συγκεκριμένο θα αποτελούσε η εικόνα του ντοκιμαντέρ ή ειδησεογραφική εικόνα, των οποίων η αμφισβήτηση θα τις έθετε στην σφαίρα της προπαγάνδας.

29. Σταυρίδης, Σταύρος. 'Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, σ. 61

του, η δημιουργία στερεοτυπικών εικόνων για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες στα μέσα, κλπ., αποτελούν παραδείγματα της ίδιας συνθήκης.

Η αισθητική της εικόνας συντίθεται μέσα από τα σημαίνοντα που επιστρατεύονται, τα οποία πυροδοτούν στον παρατηρητή την σύνθεση της πραγματικότητας που του παρουσιάζεται μέσα από τα σημαινόμενα που τους έχουν προσαρτηθεί. Η κρίση του παρατηρητή, όμως, δεν βασίζεται απλά στον συγκερασμό των αναγνωρίσιμων σημείων ως κωδικοποιημένες λεπτομέρειες που τον καθοδηγούν για να διαμορφώσει την αξιολόγησή του. Τα σημεία λειτουργούν ως ένα 'νέφος', εκκινώντας την δραστηριοποίηση της εικόνας στην μνήμη του παρατηρητή, ώστε να κατηγοριοποιήσει το εικονιζόμενο υποκείμενο με βάση την ταυτότητα που τα σημεία υποδεικνύουν. Όταν η εικόνα που δομείται ταυτιστεί με αυτήν που υποδεικνύεται, «έχοντας υπερπηδήσει πιθανά εμπόδια που μπλοκάρουν την ανάσυσσή της, ή ευνοηθεί εξαιτίας μιας κοινωνικής μάθησης που την επιβάλλει», το υποκείμενο της απεικόνισης γίνεται ένα με την εικόνα του: «Τα σημεία υποδεικνύουν, η εικόνα ταυτοποιεί».<sup>30</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, η εικόνα που ταυτοποιεί επιβάλλεται εξ ολοκλήρου στο πραγματικό, καθώς τα σημαίνοντα που την απαρτίζουν επανανοηματοδοτούνται με βάση την εικόνα-τύπο, κάνοντας τα στοιχεία που εμφανίζονταν αρχικά ως αντιθετικά να υποχωρούν, ενώ αυτά που εμφανίζουν συνέπεια στην σχέση μεταξύ αναπαράστασης και τύπου, να υπερτερούν και να επιβεβαιώνουν την εικόνα. Η παραπάνω διαδικασία διαμορφώνει τις εικόνες ώστε να αποκτούν ένα είδος συνάφειας με το αντικείμενό τους, κάνοντάς τις να «επενεργούν πάνω στην ίδια την πραγματικότητα. Οι εικόνες αυτές δεν δείχνουν απλά κάποιον, δεν τον εμφανίζουν μόνο ως αναγνωρίσιμο στον κόσμο γύρω του. Κάνουν να γίνει αυτό που δείχνουν: η ταυτοποιητική τους δύναμη συνδυάζεται με μια λειτουργικότητα. Γι' αυτό δεν συγκροτούνται απλά σε ένα σύνολο από σημεία, αλλά κατασκευάζουν έναν κόσμο ολόκληρο, ο οποίος επιβάλλεται στην πραγματικότητα».<sup>31</sup>

Η συνάφεια των εικόνων αυτών με το αντικείμενό τους εμφανίζει σχέσεις που ανθρωπολογικά απαντώνται στους κανόνες της συμπαθητικής μαγείας, μέσα από την δυνατότητά τους να «μολύνουν το πραγματικό».<sup>32</sup> Η μελέτη του Frazer για την μαγεία ορίζει την συμπαθητική μαγεία ως αυτήν που στηρίζεται στον γενικό κανόνα πως «τα πράγματα επιδρούν το ένα στο άλλο από απόσταση εξαιτίας μιας μυστικής συμπάθειας», και απαρτίζεται από δύο βασικούς νόμους: τον νόμο της ομοιότητας, και τον νόμο της επαφής.

Ο νόμος της ομοιότητας βασίζεται στην πεποίθηση πως ο μάγος μπορεί να προκαλέσει όποιο αποτέλεσμα επιθυμεί, αρκεί να το μιμηθεί, καθώς «το όμοιο παράγει όμοιο, ή... ένα αποτέλεσμα μοιάζει με την αιτία του». Η μαγεία που λειτουργεί με τον νόμο της ομοιότητας ορίζεται ως ομοιοπαθητική, και συμπεριλαμβάνει πρακτικές που επιχειρούν να βλάψουν κάποιον επενεργώντας πάνω σε ένα οποιοδήποτε ομοίωμά του. Κατά τον νόμο της επαφής, «τα πράγματα που βρίσκονταν κάποτε σε επαφή συνεχίζουν να επιδρούν τον ένα στο άλλο εξ αποστάσεως, όταν η φυσική τους επαφή έχει πια ανααιρεθεί.» Η μαγεία που λειτουργεί με βάση τον νόμο της επαφής ορίζεται ως η «μολυσματική», και πραγματώνεται μέσα από πρακτικές όπως η προσπάθεια επιρροής ενός υποκειμένου μέσα από την άσκηση συγκεκριμένων

30. Ibid. Σταυρίδης: σ. 65

31. Ibid. Σταυρίδης: σ. 76

32. Ibid. Σταυρίδης: σ. 63

ενεργειών πάνω σε ίχνη του υποκειμένου, είτε αυτά είναι σωματικά μέρη (μαλλιά, νύχια κλπ.), είτε αγαθά, όπως ρούχα, είτε αποτυπώματα, όπως αυτό της πατημασιάς του.<sup>33</sup>

Διακρίνεται μέσα από τα παραπάνω σχήματα μια 'αλυσίδα' ενεργειών, οι οποίες, ως αφετηρία τους, έχουν το ομοίωμα ή το ίχνος του υποκειμένου που στοχοποιείται. Η ταύτιση των δύο έχει ενδιαφέρον. Ο ίδιος ο Frazer σημειώνει πως ο νόμος της επαφής ανάγεται πάντα στο νόμο της ομοιότητας, δηλαδή τα ίχνη του υποκειμένου λειτουργούν ως ένα μέρος μιας πραγματικότητας, η οποία όταν συμπληρωθεί νοητικά, λειτουργεί όπως και το ομοίωμα, το οποίο με την σειρά του τροποποιείται για να επηρεάσει το ίδιο το πραγματικό.<sup>34</sup>

Η εικόνα διακατέχει κεντρικό ρόλο στους παραπάνω μηχανισμούς, καθώς αποτελεί παράλληλα ομοίωμα του υποκειμένου, όντας αναπαράστασή του, και ίχνος του, ως ένα σημάδι που 'φυλακίζει' μια χρονική στιγμή του.<sup>35</sup> Στην ανάλυση του Frazer εντοπίζεται η ανατροπή της σχέσης αιτιότητας για την οποία γίνεται λόγω, στην σχέση εικόνας και πραγματικότητας. Στην λογική της μαγείας η πραγματικότητα δεν αποτελεί την 'πηγή' από την οποία αντλείται η προσομοίωση ή το ίχνος, αλλά αντιθέτως τα θέτει ως παράγοντες που θα επηρεάσουν την πραγματικότητα σε σχέση με αυτά. Με αυτόν τον τρόπο, η προσομοίωση, και κατ' επέκταση και η εικόνα, δημιουργούν έναν μικρόκοσμο με δικές τους συνθήκες, οι οποίες, ανεξάρτητα από την δυνατότητά τους να πραγματωθούν, διαμεσολαβούν των ανθρώπινων σχέσεων – η δυναμική πραγματικότητα που δημιουργείται μέσα από την εικόνα είναι αυτή που μπορεί να διαμορφώσει την πραγματικότητα, και όχι το αντίθετο.

Η μεγαλύτερη κριτική του Frazer έρχεται από τον Wittgenstein, ο οποίος, ενώ αμφισβητεί την ανάλυση της μαγείας ως παραπλανημένη σύνδεση αιτίας και αιτιατού, αναφέρει:

*«Το να καις ένα ομοίωμα. Το να φιλάς την εικόνα ενός αγαπημένου. Φυσικά τούτο δεν στηρίζεται στη πίστη πως προκαλείται μια τέτοια επίδραση στο αντικείμενο που εικονίζεται. Στοχεύει σε μια ικανοποίηση και επιτυγχάνει. Ή μάλλον δεν στοχεύει σε τίποτα απολύτως. Ενεργούμε με έναν τέτοιο τρόπο και μετά νιώθουμε ευχαριστημένοι».*<sup>36</sup>

Η χρηστικότητα της μαγείας, ως νόηση των σχέσεων μέσα από σύμβολα και σχέσεις, δεν εντοπίζεται στην λειτουργικότητά της ως 'πραγματικό' φαινόμενο, αλλά στον τρόπο που η συγκεκριμένη νόηση διαμεσολαβεί ανθρώπινες σχέσεις. Για αυτόν τον λόγο, η εικόνα

---

33. Frazer, James George. *The Golden Bough: A study of Magic and Relegion*. Ackland NZ: The Floating Press, 2009 [1890], σσ. 36-41

34. Ibid.: Frazer, σ. 39

35. Η τρόπος που εικόνα λειτουργεί ως ίχνος έχει διάφορες διαβαθμίσεις, με την εικόνα της φωτογραφίας να αντιμετωπίζεται πιο συχνά ως τέτοια.

36. Wittgenstein, Ludwig. *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*. Trans. Stephan Palmié, Ed. Giovanni da Col, Chicago IL: Hau Books by The University of Chicago Press, 2018 [1967], σ. 10



καταφέρνει και διατηρεί την δύναμή της να επενεργεί πάνω στην πραγματικότητα ακόμα και όταν η κοινωνική σύμβαση της ύπαρξής της δεν της αποδίδει μεταφυσικές ιδιότητες. «*Η λειτουργικότητά της εξαρτάται κύρια από τον τρόπο που επιδρά στην σχέση των ατόμων ή ομάδων με τον κόσμο [...] και όχι στον ίδιο τον κόσμο*».<sup>37</sup>

Οι παραπάνω αναλύσεις έχουν ως κοινό σημείο τον τρόπο που οι εικόνες γίνονται μεσολαβητές μιας επιβολής: της επιβολής ενός συγκεκριμένου τρόπου να νοείται το πραγματικό. Έχοντας θέσει τον προβληματισμό γύρω από τους τρόπους που η εικόνα μπορεί να διαμεσολαβεί τις κοινωνικές σχέσεις, η αισθητική της εικόνας διαβάζεται πλέον ως καταλυτικός παράγοντας στην εκκίνηση των παραπάνω μηχανισμών: Την διαμόρφωση της εντύπωσης και της περιγραφής του πραγματικού, και τις συνέπειες της επιμελημένης σύνταξής του.

Μέσα από την παραπάνω ανάλυση, η απεικόνιση του κόσμου διαβάζεται ως μια βαθιά πολιτική διαδικασία, καθώς η σύνταξη της απεικόνισης ενσωματώνει άμεσα τις πολιτικές που διαμορφώνουν την επιλογή των συστατικών της σύνθεσης του πραγματικού, και η επιμέλεια των στοιχείων αυτών, με την σειρά της, εργαλειοποιείται για την επίτευξη των επιθυμητών κοινωνικών σχέσεων μέσα από την έκθεσή τους στο δημόσιο. Η εικόνα, μέσα από την προσομοίωση του πραγματικού, ως αναπαράσταση, ίχνος, και αποτύπωμα, καταφέρνει και εμφανίζει τον κόσμο δυνητικοποιημένο μέσα από την επιμελημένη εμφάνιση συγκεκριμένων συνθηκών, οι οποίες λόγω της εγγύτητας που έχουν με το πραγματικό, καταφέρνουν και διαμεσολαβούν στην διαδικασία λήψης και κρίσης του ερεθίσματος, για την διαμόρφωση της τελικής αντίληψης. Με αυτόν τον τρόπο οι εικόνες επενεργούν 'μαγικά' στο πραγματικό, μέσα από την δύναμή τους να διαμορφώνουν τους τρόπους νόησής του.

---

37. Ibid.: Σταυρίδης, σ. 74

[02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

**Glamour** /'glamə/

noun

n. [Scot. Glamour, glamer (...)] Perh., however, a corruption of E. Gramarye]: glamour;

noun: glamor

*A charm affecting the eye, making objects appear different from what they really are.*

*Witchcraft, magic, a kind of spell.*

*A kind of haze in the air, causing things to appear different from what they really are.*

*'The air filled with a strange, pale glamour that seemed to lie over the broad valley.'* -W. Black

*An artificial interest in, or association with, an object, through which it appears delusively magnified or glorified.*

- Webster's Revised Unabridged Dictionary, 1913

[02.B.1] Απαρχές: Μεσαιωνικός ορισμός

Η σχέση μεταξύ αισθητικής, νόησης του κόσμου, και μαγείας, συμπυκνώνεται στον όρο του Glamour. Στην σύγχρονη κουλτούρα ο όρος του Glamour είναι μια έννοια που συνοδεύεται συνήθως από κάποια στοιχεία μόδας, κινηματογραφικής φήμης ή κάποιο lifestyle που προβάλλεται από μια απόμακρη φιγούρα. Η περιγραφή μιας αισθητικής που βασίζεται στην συναισθηματική ανταπόκριση του παραλήπτη μέσα από την εκθαμβωτική παρουσίαση ενός αντικειμένου ή υποκειμένου αποτελεί πρόκληση, καθώς οι χαρακτηρισμοί διαμορφώνουν ένα σύνολο συναισθηματικών εμπειριών, και όχι αντικειμενικών ιδιοτήτων.

Στον απολογισμό της έκθεσης 'The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour', μιας έκθεσης αφιερωμένης στις πρακτικές του Glamour, που συνδυάζει θεματικές από την διαχείριση του star system, την πρακτική της μίμησης και της αληθοφάνειας του φύλου, μέχρι και το δομημένο αρχιτεκτονικό περιβάλλον- από την κλίμακα της δισκόμπαλας και του γλυπτού, στην ενεργοποίηση του δημόσιου χώρου μέσα από το σώμα - οι επιμελητές Tom Holert και Heike Munder αναζητούν το νήμα που συνδέει τα παραπάνω ετερόκλητα στοιχεία. Καταλήγουν πως ο όρος εμπεριέχει ως κύρια συστατικά του την διεκδίκηση της ομορφιάς και της ανωτερότητας, με το Glamour να συνδέει διαρκώς αισθητικά και οικονομικά δεδομένα.<sup>38</sup>

Η διαπίστωση αυτή εμφανίζει συνέπεια με τον τρόπο που ο όρος χρησιμοποιείται καθημερινά στο συγκείμενο του καταναλωτισμού και της διαφήμισης. Οι ίδιοι αναφέρουν:

*«Το Glamour γίνεται η λάμψη που ρεφινάρει το προϊόν, προδίδοντάς του μαγικές ιδιότητες που πυροδοτούν τις καταναλωτικές επιθυμίες, υποδηλώνοντας την ευχαρίστηση μέσα από την αγορά, με τρόπο που αναβάλλει αιώνια την στιγμή της ολοκλήρωσης - η ανταλλακτική αξία που διατηρείται μέσα από μια τεχνολογία της σαγηνευτικής μαγείας, μια τέλεια μηχανή οφθαλμαπάτης».*<sup>39</sup>

Η αισθητική της σαγηνευτικής οφθαλμαπάτης μέσα από την χλιδή εμφανίζει ενδιαφέρον ως προς την σημερινή της διαμόρφωση. Η βιβλιογραφική αναζήτηση για τον όρο του 'Glamour' εμφανίζει τη βασική εκδοχή προέλευσής του να είναι πιστή στον 'μαγικό' χαρακτήρα του όρου. Εμφανίζεται στο 'The New Fowler's Modern English Usage', όπου υποστηρίζεται πως έχει καταγωγή από την σκωτσέζικη γλώσσα, όντας ετυμολογική παραλλαγή του όρου 'grammar', δάνειο της ελληνικής 'γραμματικής', ο οποίος, στα τέλη του 17<sup>ου</sup>- αρχές 18<sup>ου</sup> αι., συμπεριλάμβανε τις έννοιες της λέξης 'grammar', που σήμαινε 'μυστικιστική μαθητεία, μαγεία, και νεκρομαντεία'.<sup>40</sup>

Ο λόγος αυτής της συσχέτισης εντοπίζεται στην ευρύτερη αντίληψη εκείνης της εποχής γύρω

38. Στο Munder, Heike. Holert, Tom. "Glamour Genealogies: An Introduction", στο Munder, Heike. Holert, Tom (Ed.). *The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour*, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2004, σ. 18

39. Ibid. Munder, Holert: σ 19

40. Gundle, T. Stephen. Castelli, Clino. *The Glamour System*, New York: Palgrave Macmillan, 2006, σ. 3

από την διάδοση της γνώσης, η οποία γίνονταν κτήμα εκλεκτών, κυρίως μέσα από την μαθητεία αρχικά σε μοναστήρια, και αργότερα σε καθεδρικούς ναούς και σε πανεπιστήμια. Στα πρώτα στάδια, η γνώση παράγεται από αυτούς που είχαν το προνόμιο για την ενασχόληση με την αποκωδικοποίηση της φύσης των πραγμάτων, με κύριους τομείς έρευνας την φαρμακευτική και την αλχημεία.

Ενώ σε αρκετά μέρη του κόσμου η παραγωγή της γνώσης ήταν εστιασμένη σε μεγάλα κέντρα, όπως την Βαγδάτη, το Δελχί, το Πεκίνο, και την Μπολόνια, μέρη στα οποία οι αριστοκράτες ταξίδευαν για την ανταλλαγή της γνώσης, στην Βόρεια Ευρώπη τα σημεία της μαθητείας αποτελούνταν από κάποια μοναστήρια και αβαεία, τα οποία αν ήταν μεγάλης κλίμακας, διέθεταν ξεχωριστούς τομείς, τα 'scriptoria', όπου μοναχοί αντέγραφαν και αρχειοθετούσαν χειρόγραφα.

Τα μεγαλύτερα και κυριότερα μέρη στα οποία η παραγωγή της γνώσης αποτελούσε κοινή πρακτική στην Βόρεια Ευρώπη ήταν οι καθεδρικοί ναοί, η έδρα του επισκόπου, οι οποίοι πέρα από την χρήση τους ως μέρη λατρείας, λειτουργούσαν ως διοικητικά, πνευματικά, και εκπαιδευτικά κέντρα της ευρύτερης περιοχής (των λεγόμενων 'diocese'). Οι περισσότεροι καθεδρικοί ναοί χτίστηκαν από τον 10<sup>ο</sup> έως τον 15<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., και η κατασκευή τους από μόνη της αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα για την διάδοση και την εξέλιξη της μηχανικής, συνδυάζοντας τεχνητές διαφοροτικών εξειδικεύσεων από όλη την Ευρώπη, ταξίδια που μέχρι τότε σπάνιζαν.

Δύο αιώνες πριν την επέλαση της πανούκλας, η γενικότερη οικονομική ευμάρεια στην Ευρώπη οδήγησε στην δημιουργία των πρώτων πανεπιστημίων, τα οποία λειτουργούσαν με εγκεκριμένα από την εκκλησία προγράμματα σπουδών. Οι βασικοί κορμοί σπουδών ήταν της νομικής, ιατρικής, θεολογίας, και των 'ελευθερων τεχνών'. Οι *ελεύθερες τέχνες* (artis liberalis) διαιρούνταν σε μια ομάδα τεσσάρων αξόνων, των ειδικών θεματικών 'quadrivium', την αριθμητική, την γεωμετρία, την αστρονομία, και την μουσική, και σε μια ομάδα τριών αξόνων, τα εργαλεία της σκέψης, ονομαζόμενα ως 'trivium', που συμπεριλάμβανε την λογική, την ρητορική, και την γραμματική.

Η μαθητεία της γραμματικής στο πλαίσιο της εκκλησίας, έδωσε με τα χρόνια μεταφυσική υπόσταση στην ίδια την γνώση της γραμματικής. Κατά την A. Laura και τον G. Lepschy, ενώ η γαλλική λέξη 'grimoire' αρχικά χρησιμοποιούνταν απλώς για την περιγραφή των βιβλίων που διάβαζαν/έγραφαν οι γραμματικοί, με την πάροδο των χρόνων, λόγω της δυσκολίας του περισσότερου κόσμου να κατανοήσει τα βιβλία αυτά, ο όρος μετεξελίχθηκε στην μορφή 'gramaire', ως το βιβλίο/εγχειρίδιο για ξόρκια. Με αυτόν τον τρόπο η γνώση της γραμματικής θεωρούνταν γενικότερα μια κρυφή γνώση, η οποία διαδιδόταν με βιβλία που λίγοι μπορούσαν να προσεγγίσουν, τοποθετώντας του γραμματικούς, οι οποίοι σχεδόν αποκλειστικά αποτελούσαν μέλη της καθολικής εκκλησίας, στην ίδια περιοχή με τους μάγους.<sup>41</sup>

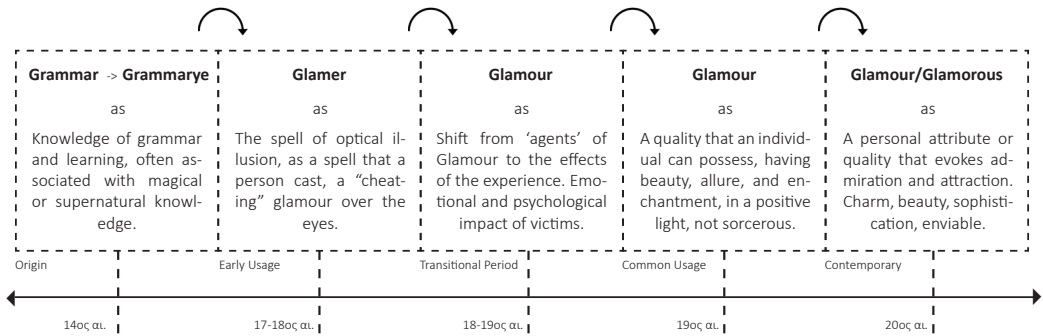
Η παραπάνω διαδικασία εξέλιξης των όρων Glamour και Grammar καταγράφεται από την O. Blanco-Carrion<sup>42</sup>, και επεξηγείται ως μια αλληλουχία μετωνυμιών με βάση τους μηχανισμούς

41. Lepschy, A. L. and Lepschy, G. «La Grammatica», στο G. Barbieri Squarotti et. al., *L'italianistica: introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, Turin: UTET, 1992, σσ. 290-291

42. Blanco-Carrion, Olga. "The Glamour of Grammar", στο Martín-Párraga, Javier. De Dios Torralbo-Caballero, Juan (Ed.). *New Medievalisms*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, σσ. 27-50

[02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

της μεταφοράς. Η εξέλιξη του όρου οπτικοποιείται μέσα από το εξής διάγραμμα:



Την περίοδο που ο όρος του Glamour σχηματίζεται και παίρνει τις παραπάνω σημασίες, η επένδυση των εκκλησιαστικών θεσμών με μεταφυσικές έννοιες αντικατοπτρίζεται και στα εκκλησιαστικά κτίσματα της εποχής μέσα από το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο του Μπαρόκ, που η καθολική εκκλησία ξεκινάει να χρησιμοποιεί. Η πληθωρικότητα, η χλιδή, και η λάμψη του Μπαρόκ αντιπροσωπεύουν το αποκορύφωμα της δύναμης της Καθολικής Εκκλησίας και των άμεσα συνδεδεμένων με αυτήν. Τοποθετώντας το λεξιλόγιο αυτό στο ιστορικό συγκείμενο της Αντιμεταρρύθμισης, με την Σύνοδο του Τριδέντου να επιτάσσει την εμπιστοσύνη της εκκλησίας στα παραδοσιακά δόγματα, παρατηρείται η πρακτική κατά την οποία γίνεται προσπάθεια αναπαράστασης των 'αιώνιων αληθειών' μέσα από θελκτικές κοσμικές μορφές, έναντι των υποκειμενικών ερμηνειών.<sup>43</sup>

Η συνθήκη αυτή οδηγεί σε μια νέα καλλιτεχνική ελευθερία, που αποδεσμεύει τους δημιουργούς από τα όρια της αρμονίας και του μέτρου που είχε θέσει η Αναγέννηση, με τον κόσμο του Μπαρόκ να κάνει ασαφή τα όρια μεταξύ πραγματικού και ψευδαίσθησης.<sup>44</sup> Οι νέοι στόχοι της τέχνης είναι η επικοινωνία μιας πολύ συγκριμένης πραγματικότητας: Η καθολική εκκλησία και οι κανόνες της είναι οι μοναδικές και αδιαμφισβήτητες θελήσεις του Θεού, και ο κόσμος της καθολικής εκκλησίας είναι αποτύπωση της θείκης δημιουργίας. Με αυτόν τον τρόπο, η εικόνα αποτελεί πολιτικό μέσον προώθησης ιδεών, και το πρότυπο του ωραίου είναι ανάκλαση του ηθικά και θρησκευτικά 'καλού'.<sup>45</sup>

43. Hauser, Arnold. Social History of Art. Volume 2, Renaissance, Mannerism, Baroque, Taylor & Francis Routledge, 1999, σ. 169

44. Πετρίδου, Βασιλική. Ζιρώ, Όλγα. 'Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα', Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015, σ. 54

45. Ibid., Πετρίδου, σ. 54

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο K. Hammermeister:

*«Ο Προτεσταντικός ευσεβισμός [...] αντιπαρατέθηκε στην Καθολική μεσαιωνική παράδοση, σύμφωνα με την οποία η δόξα του Θεού λάμπει μέσα από την άφθονη λαμπρότητα του κόσμου.»<sup>46</sup>*

Και σημειώνεται από τον P. M. Soergel:

*«Μέσα από αυτό το στυλ, οι αρχιτέκτονες στόχευαν στον εντυπωσιασμό των πιστών μέσα από την εικόνα της εκκλησίας ως ενός ισχυρού επουράνιου και γήινου θεσμού – στο να αιχμαλωτίσουν την φαντασία τους, με άλλα λόγια, και να εξυψώσουν το μυαλό των πιστών προς τον παράδεισο.»<sup>47</sup>*

Η εικόνα της Μπαρόκ καθολικής εκκλησίας αποτελεί με αυτόν τον τρόπο την αποτύπωση της ιδεατής πραγματικότητας του παραδείσου, και κατ' επέκταση κομμάτι αυτού στην γη. Η σχέση που συνδέει τα δύο άκρα της εξομοίωσης δεν είναι εννοιολογική αλλά οντολογική, ακολουθώντας την αλλημιστική παράδοση για την ολότητα του κόσμου μέσα από τις αλληλουχικά συνδεδεμένες σχέσεις πραγμάτων.<sup>48</sup> Η Καθολική εκκλησία και η λογική της αλημείας είναι άμεσα συνυφασμένες την εποχή για την οποία γίνεται λόγος, πριν την επικράτηση της επιστημονικής μεθόδου και της εμπειρικής γνώσης, που απέδωσαν αιτιατικές εξηγήσεις στα φαινόμενα του κόσμου, και τελικά έθεσαν την αλημεία στην σφαίρα του μυστικισμού.<sup>49</sup>

Ενώ η μοντέρνα πρακτική τείνει να ερμηνεύει τα φαινόμενα προς παρατήρηση μέσα από ευθείες αναλογίες 'ένα-προς-ένα', και όταν μπορούν να παραχθούν αναλογίες από δύο ή περισσότερες ανταγωνιστικές αντιστοιχίσεις, είτε επιλέγει μια από αυτές ή σημειώνει ότι υπάρχουν εναλλακτικές ερμηνείες, η αλλημιστική θεώρηση συνδυάζει όλες τις ερμηνείες σε ένα συγχωνευμένο όλο.<sup>50</sup> Στην σχέση αυτήν εξισώνεται το σύμβολο με την ουσία του, επιτρέποντας την συνεχόμενη μεταλλαγή του συμβόλου σε διάφορες εκφάνσεις του. Η μεταλλαγή αυτή αποτελούσε το κύριο έργο της αλημείας, προσπαθώντας να μετατρέψει τον μόλυβδο σε

46. Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge NY: Cambridge University Press, 2002, σ. 8

47. Soergel, M. Philip. *Arts and Humanities Through the Eras: The Age of Baroque and Enlightenment 1600-1800*, Farmington Hills MI: Thomson Gale, 2005, σ. 10

48. Παρμενίδης, Γεώργιος. "Η 'μετωνυμία' και η αλληγορική σημασιοδότηση." Διάλεξη Μαθήματος, Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας, ΣΑΜ ΕΜΠ, Αθήνα, Μάιος 2023

49. Πολλοί καθολικοί ιερείς, θεολόγοι, και γραφείς έχουν ιστορικά προσφέρει στην αλλημιστική γνώση, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον St. Albertus Magnus, τον μαθητή του, St. Thomas Aquinas, τους Roger Bacon, George Ripley, κ.α.

50. Dedre Gentner, Michael Jeziorski, "The shift from metaphor to analogy in Western science", στο A. Ortony (ed.). *Metaphor and Thought*, New York: Cambridge University Press, 1993, σ.466

## [02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

χρυσό, την άμορφη ψυχική κατάσταση στην ένωση με το Πνεύμα, και στον συμβολισμό των διάφορων μετάλλων με το ίδιο σύμβολο που σημειώνονταν οι αντίστοιχοι πλανήτες τους. «Οτιδήποτε είναι κάτω είναι όμοιο με ότι είναι επάνω.»<sup>51</sup>

Οι μεταλλαγές αυτές βασίζονται σε μια πολύ συγκεκριμένη παραδοχή: Η ολότητα του κόσμου είναι μια συνεχόμενη αλληλουχία των ίδιων πραγμάτων και οι διάφορες εκφάνσεις τους αποτελούν συνέπεια των δυναμικών μεταμορφώσεών τους – η ετερότητα εξαφανίζεται μέσα από την διττή φύση του ίδιου πράγματος.<sup>52</sup> Η ίδια η φύση του Θεού υπακούει στην ίδια λογική, καθώς είναι παράλληλα ανώνυμη, όντας υπέρ παντός ονόματος, και πολυώνυμη, όντας «η ζωή, το φώς, ο Θεός, η αλήθεια, και όταν αυτοί των πάντων αίτιον οι θεόσοφοι πολυωνύμως εκ πάντων των αιτιατών υμνώσιν, ως αγαθόν, ως καλόν, ως σοφόν, ως αγαπητόν, ως Θεός θεών, ως Κύριος κυρίων, ως Άγιος αγίων, ως αιώνιον, ως όντα, και ως αιώνων αίτιον».<sup>53</sup>

Η παραπάνω θεώρηση δημιουργεί μια ολόκληρη κοσμοαντίληψη κατά την οποία η εμφάνιση ενός σημείου ταυτίζεται με την ουσία του. Κατανοώντας την πρακτική της εκκοσμίκευσης του ιερού μέσα από την παρουσίαση του παραδείσου στην γη όχι απλώς ως αποτύπωση, αλλά εμφάνιση, η εικόνα της καθολικής εκκλησίας καταφέρνει και διαμορφώνει μια πολύ συγκεκριμένη συνθήκη του αισθητού, κατά την οποία η θέληση και δημιουργία του Θεού είναι κατά αλληγορική συνέπεια η δομή και το δομημένο περιβάλλον της εκκλησίας.

Η αλήθεια, τα δόγματα, και η εικόνα της εκκλησίας είναι ταυτόσημα με την θέληση του Θεού, καθιστώντας αντιληπτό πως η εξουσία της εκκλησίας προϋπάρχει, λόγω θεϊκής θέλησης, και ο υλικός πλούτος αποτελεί απλή αποτύπωση αυτής. Με αυτόν τον τρόπο, ο υλικός πλούτος επενδύεται με ένα τεράστιο μεταφυσικό φορτίο, το οποίο δικαιολογεί και τις σχέσεις εξουσίας που τον επιστρατεύουν.

### [02.B.2] Η Αστική τάξη και η ιδιοκτησία

Από τον 18<sup>ο</sup> αι. ο όρος του Glamour ξεκινάει να εμπεριέχει τις οπτικές σχέσεις πλούτου και οπτικής υπεροχής, κρατώντας τις διασυνδέσεις με την μαγεία, με αποτέλεσμα να σημαίνει το οπτικό ξόρκι που διαστρεβλώνει την εικόνα και κάνει τα αντικείμενα να μοιάζουν θελκτικά στο παρατηρητή. Με αυτήν την χρήση συναντάται για πρώτη φορά σε λογοτεχνικό κείμενο στο κλασικό ποίημα του Σκωτσέζου Walter Scott, με τίτλο 'The Lay of the Last Minstrel', όπου αναφέρεται:

---

51. Burckhardt, Titus. *Alchemy, Science of the Cosmos, Science of the Soul*. Baltimore: Penguin Books, 1972 [1960], σ.68-76

52. Η διττή φύση που εξαλείφει την ετερότητα είναι κεντρικό θέμα στις αλχημιστικές απεικονίσεις: Το αλχημικό ερμαφρόδιτο που κρατά το γράμμα Υ, ο Υδράργυρος – Ερμής, το Rebis, η εξομοίωση μυθολογικών ιστοριών και συμβόλων με χριστιανικές αναπαραστάσεις, κλπ.

53. Διονύσιος Αρεοπαγίτης. *Περί Θείων Ονομάτων*. Μτφρ. Ιγνάτιος Σακαλής, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978 [5<sup>ος</sup> – 6<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.], σ. 31, §VI, VII



*«It had much of glamour might, Could make a ladye seem a knight; The cobwebs on a dungeon wall Seem tapestry in lordly hall; A nut-shell seem a gilded barge, A sheeling seem a palace large, And youth seem age, and age seem youth — All was delusion, nought was truth.»<sup>54</sup>*

Ο ίδιος ο Scott αναφέρει στο παράρτημα της έκδοσης του, που κατά κανόνα αναλύει τους ασυνήθιστους όρους που επιλέγει να χρησιμοποιήσει, πως με το Glamour εννοείται, μέσα από την Σκωτσέζικη δεισιδαιμονία, η μαγική δύναμη της επιβολής στην όραση του θεατή, ώστε η εμφάνιση ενός πράγματος να είναι τελείως διαφορετική από την πραγματικότητα. Αποτελεί στην ουσία την οφθαλμαπάτη και το τέχνασμα που δημιουργεί την θελκτική εικόνα που γοητεύει τον παρατηρητή.<sup>55</sup>

Κατά τον S. Gundle, οι ιστορικοί κληρονόμοι του όρου, που τον μετασημάτισαν προς την σημερινή του χρήση, αποτελούν τα μέλη της ανερχόμενης ευρωπαϊκής αστικής τάξης.<sup>56</sup> Η πρακτική της καθολικής εκκλησίας να επενδύει τον πλούτο με το μεταφυσικό υπόβαθρο που αναλύθηκε, με τελικό σκοπό την εγκαθίδρυση της εξουσίας της, περνάει στους νέους κάτοχους και χρήστες του πλούτου, με μια βασική διαφοροποίηση: Ενώ η εκκλησία απέδιδε μεταφυσικές ιδιότητες στον πλούτο για την αιτιολόγηση της προβολής του ως μέσο επιβολής και εξουσίας, οι μηχανισμοί που οδήγησαν στην άνοδο της αστικής τάξης αντιστρέφουν την σχέση αιτιότητας μεταξύ εξουσίας και πλούτου, καθώς η κοινωνική δύναμη επέρχεται της συσσώρευσης του κεφαλαίου, και όχι το αντίθετο, με αποτέλεσμα να διακόπτεται η μεταφυσική υπόσταση που είχε αποδοθεί στην χλιδή και στην αφθονία.

Μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αι., η αστική τάξη αποτελούσε την πολιτικά προοδευτική κοινωνική ομάδα που υποστήριζε την συνταγματική κυβέρνηση και τα φυσικά νομικά δικαιώματα, ενάντια στο φεουδαρχικό σύστημα του νόμου του προνομίου και της διεκδίκησης της κυριαρχίας με βάση το θεϊκό δικαίωμα, που οι ευγενείς και οι προύχοντες ασκούσαν αυτόνομα κατά την διάρκεια του φεουδαρχισμού. Προς τα τέλη του 18<sup>ου</sup>, μετά τον αμερικανικό πόλεμο της ανεξαρτησίας και την γαλλική επανάσταση, η αστική τάξη καταφέρνει και διεκδικεί ατομικές ελευθερίες, εμπορικά δικαιώματα, και την ιδιοκτησία της περιουσίας.

Ο F. Braudel σημειώνει πως πέρα από τους οικονομικούς παράγοντες που οδηγούν στην μορφοποίησή της, η αστική τάξη χαρακτηρίζεται επίσης από μια πολύ συγκεκριμένη νοοτροπία, η οποία εμπεριέχει *«συλλογές κανόνων, υπολογισμών, δυνατοτήτων και την τέχνη του να γίνεσαι πλούσιος και να ζεις πλούσια.»*<sup>57</sup> Υπάρχει, δηλαδή, μια νέα διάθεση απέναντι στα αγαθά και στον πλούτο καθώς η παλιά άρχουσα τάξη και οι θεσμοί της χάνουν το κύρος τους, ενώ οι νέα αστική ανέρχεται ολοένα και δυνατώτερη.

54. Scott, Walter. *The Lay of the Last Minstrel*. James Ballantyne & Co., Edinburgh, 1806, σ. 79  
Θεωρείται πως η χρήση του όρου από τον Scott έθεσε το 'Glamour' από την σφαίρα της 'χαμηλής' καθημερινής γλώσσας της δεισιδαιμονίας στην πιο επίσημη χρήση του, λόγω της απήχησης της λογοτεχνίας του σε υψηλότερους κύκλους.

55. Ibid. Scott: σ. 266

56. Gundle, Stephen. *Glamour: A history*. New York: Oxford University Press, 2008, 8-10

57. Braudel, Fernand. 'Civilization and Capitalism 15th-18th Century', Volume 13: The structures of everyday life, Butler & Tanner Ltd, London, 1985, σσ. 512- 513

Την διάθεση αυτήν, και τον τρόπο που αποτυπώνεται στην εικόνα της αστικής τάξης, αναλύει ο J. Berger μέσα από την μελέτη της ελαιογραφίας, ως αντικείμενο επίδειξης του κεφαλαίου. Είναι σχετικά δεδομένο πως η τέχνη κάθε περιόδου τείνει να εξυπηρετεί τα ιδεολογικά συμφέροντα της εκάστοτε άρχουσας τάξης. Η συμβολή του Berger, όμως, δεν εντοπίζεται απλώς στην παραπάνω διαπίστωση, αλλά στον τρόπο που αναλύει μια ολόκληρη οπτική για τον κόσμο, που βασίζεται εν τέλει στην νεοεμφανιζόμενη διάθεση απέναντι στην ιδιοκτησία και την ανταλλαγή, και τον τρόπο που αυτή βρήκε την έκφρασή της σχεδόν αποκλειστικά στην ελαιογραφία ως μέσο απεικόνισης.<sup>58</sup>

Η σχέση μεταξύ των πολιτικών της ιδιοκτησίας και της απεικόνισής της στην τέχνη εμφανίζεται πολύ χαρακτηριστικά μέσα από τις παρατηρήσεις του Berger, σε σχέση με την φύση της ίδιας της ελαιογραφίας και την δυνατότητά της να αποτυπώνει τα αγαθά. Ο όρος 'ελαιογραφία' δεν αναφέρεται απλώς σε μια τεχνική υλικών, αλλά σε μια ευρύτερη μορφή τέχνης – η τεχνική καθαυτή υπάρχει από την αρχαιότητα. Είναι η ανάπτυξη και η τελειοποίηση της τεχνικής που ξεκινάει να ορίζει την ελαιογραφία ως είδος, μια ανάπτυξη που προκλήθηκε από την ανάγκη της απεικόνισης μιας οπτικής για την ζωή που τα μέσα της τέμπερας ή της νωπογραφίας ήταν ανέκιστα να αποδώσουν.<sup>59</sup>

Πριν την αντικατάσταση της ελαιογραφίας από την φωτογραφία ως μέσο απεικόνισης της πραγματικότητας, και την νέα καλλιτεχνική οπτική από τα κινήματα του ιμπρεσιονισμού και του κυβισμού ως νέους τρόπους αποκωδικοποίησης του κόσμου, η ελαιογραφία αποτελούσε τον πιο εξεζητημένο και διαδεδομένο τρόπο απεικόνισης, λόγω της ικανότητάς της να αποδίδει την υφή, την υλικότητα, την γυαλάδα και την υπόσταση των αντικείμενων που αναπαριστά. «*Ορίζει το πραγματικό ως αυτό που μπορείς να αγγίξεις.*»<sup>60</sup>

Σημειώνεται πως η χρήση της τεχνικής αυτής που επιτρέπει την δυναμική σχέση απεικόνισης του πραγματικού ως χειροπιαστού δεν αποτελεί αναγκαστικά απλή ρεαλιστική αποτύπωση, αλλά παράλληλα απόδοση με όρους οφθαλμαπάτης, μια οφθαλμαπάτη που για να δομηθεί απαιτεί την γνώση και τον στοχασμό ακόμα και των αντικείμενων που δεν απεικονίζονται, προς επιλογή των ποιοτήτων και θεματικών που θα τεθούν επιμελημένα εντός ή εκτός του ορατού. Κατά τον Levi-Strauss:

*«[To trompe l'oeil]<sup>61</sup> δεν επιδιώκει να αποδώσει τα πάντα σχετικά με το μοντέλο, ούτε απλώς οτιδήποτε [παρατηρείται]. Επιλέγει την κερένια ποιότητα των σταφυλιών αντί για κάποια άλλη πτυχή τους, επειδή αυτή ταιριάζει σε ένα σύστημα αντιληπτικών ιδιοτήτων σε συνδυασμό με την γυαλάδα ενός ασημένιου ή κασσιτερένιου δοχείου (με τις υπόλοιπες ιδιότητές του να αγνοούνται) και την εύθραυστη και θρυμματισμένη υφή ενός κομματιού τυρί, και ούτε καθεξής.»<sup>62</sup>*

58. Berger, John. *Ways of Seeing*, London: Penguin Books, 1972, σ. 86

59. Ibid. Berger: σ. 84

60. Ibid. Berger: σ. 88

61. Κυριολεκτική μετάφραση: Εξαπάτηση του ματιού – Καλλιτεχνικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την απόδοση τρισδιάστατου χαρακτήρα σε δισδιάστατη επιφάνεια.

62. Lévi-Strauss, Claude. *Look, Listen, Read*. Trans. C.J. Singer, Brian. New York: Basic Books, 1997, σ. 29

Η παραπάνω απόδοση της πραγματικότητας με όρους θελκτικής απεικόνισης των αγαθών οδηγεί στην συνθήκη κατά την οποία η εμφάνιση και κατανόηση των αντικειμένων λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο που το κεφάλαιο επαναπροσδιόρισε τις κοινωνικές σχέσεις: εξίσωσε τα πάντα στο επίπεδο των αντικειμένων, και στην ανταλλαξιμότητά τους ως εμπορεύματα. Όλη πραγματικότητα μετρίεται με βάση την υλικότητά. <sup>63</sup>

Σχετίζοντας την παραπάνω αντίληψη με την λειτουργία του υλικού πλούτου ως μέσου εδραίωσης εξουσίας, η προβολή της αισθητικής της χλιδής κάτω από τις πολιτικές της αστικής τάξης διαμορφώνει μια καινούρια συνθήκη αντίληψης του αισθητού, κατά την οποία τα υλικά αγαθά αποτελούν χαρακτηριστικά του υποκειμένου που τα διακατέχει, όντας όχι απλώς αποκτήματά του, αλλά επεκτάσεις του εαυτού. Αντίστοιχα, τα αγαθά απεικονίζονται σε σχέση με το υποκείμενο, και κατά συνέπεια το υποκείμενο αποκτά το ανάλογο κύρος που η κατοχή των αντικειμένων του επιφέρει.

Αυτή η δύναμη του να διακατέχεις το αντικείμενο διαβάζεται στην πρακτική της ελαιογραφίας όχι μόνο μέσα από τα εικονιζόμενα υποκείμενα που είναι ιδιοκτήτες των διάφορων αντικειμένων, αλλά και στην αναγωγή της ίδιας της εικόνας σε αντικείμενο προς κτίση. Πάλι, ο Levi-Strauss αναφέρει:

*«Είναι αυτή η διακαής και φιλόδοξη επιθυμία για την κατοχή του αντικειμένου προς όφελος του ιδιοκτήτη, ή ακόμα και του θεατή, [...], που αποτελεί ένα από τα εξαιρετικά πρωτότυπα χαρακτηριστικά της τέχνης του δυτικού πολιτισμού.»*<sup>64</sup>

Αν και η παρατήρηση αυτή του Levi-Strauss αποτελεί πολύ γενικευμένη θεώρηση πάνω στις πρακτικές της δυτικής τέχνης, βρίσκει σίγουρα μεγάλη ανταπόκριση στην ελαιογραφία, καθώς παρατηρούνται απεικονίσεις υποκειμένων περιτριγυρισμένα από τεράστιες συλλογές τέχνης. Εδώ εντοπίζεται η νόηση του αντικειμένου της τέχνης ως αντικείμενο προς κατοχή στον μεγαλύτερο βαθμό, καθώς η ίδια η ελαιογραφία αναπαρίσταται με την σειρά της ως αγαθό - ένα αγαθό που μπορεί και εμφανίζει τους εν δυνάμει κόσμους (με τα αντικείμενα, σκηνές, ή μέρη που εμφανίζονται) προς κατάκτηση.<sup>65</sup> Οι ίδιες οι ελαιογραφίες στρατεύονται με τον ίδιο τρόπο που τα αντικείμενα προς απεικόνιση επιμελημένα τοποθετούνται σε μια σύνθεση, μια απεικόνιση που υποδεικνύει την δυναμική της κατοχής τους. Η αγορά ενός αντικειμένου και η τοποθέτησή του στο ράφι εξισώνεται με την αγορά ενός επεξεργασμένου καμβά και το κρέμασμά του στον τοίχο, και η ελαιογραφία ως αντικείμενο μπαίνει με την σειρά της σε αυτό το παιχνίδι απεικόνισης και ιδιοκτησίας.

Επισημαίνεται πως στην συγκεκριμένη αντίληψη του αισθητού, τα αντικείμενα αποτελούν προεκτάσεις του εαυτού, και η λογική απόδοσης ιδιοτήτων στο υποκείμενο καθορίζεται από τον χαρακτηρισμό των αντικειμένων με ποιότητες οι οποίες με την σειρά τους περνάνε στον κάτοχό τους, και ξεκινάνε με αυτόν τον τρόπο να χαρακτηρίζουν τον ίδιο.

63. Ibid. Berger: σ. 87

64. Charbonnier, George. *Conversations with Claude Levi-Strauss*. Trans. Weightman John and Doreen. Suffolk GB: Grossman Publishers Cape editions, 1969 [1961], σ. 64

65. Ibid. Berger: σ. 85

## [02] Η ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Η μετεξέλιξη που παρατηρείται σε σχέση με την αντιμετώπιση του πλούτου και των υλικών αγαθών, φαίνεται να αποτυπώνεται και στον τρόπο χρήσης του όρου του Glamour. Έχοντας κατανοήσει την εικόνα της αστικής τάξης μέσα από όρους συσσώρευσης κεφαλαίου και προβολής του, και την αναγωγή των κοινωνικών σχέσεων σε σχέσεις αγοράς, το Glamour, με παρόμοιο τρόπο, ξεκινάει να θεωρείται από μια ενέργεια, ως ένα ζόρκι που κάποιος κάνει, σε μια ποιότητα που κάποιος μπορεί να διακατέχει και να χαρακτηρίζει την εικόνα του.<sup>66</sup>

### [02.B.3] Οι Εικόνες των Δημοσίων Σχέσεων

Το Glamour ως ποιότητα που κάποιος διακατέχει, και όχι ως πρακτική, επαναδιατυπώνεται και ορίζεται με μεγάλη απήχηση στην κλασική εποχή του Hollywood. Ο όρος έχει περάσει πια στην καθημερινή του χρήση ως μια ιδιότητα που ένα αντικείμενο ή υποκείμενο διακατέχει, και συναντάται κυρίως ως επιθετικός προσδιορισμός, μέσα από την μορφή του ως 'glamorous'.

Η Αμερικανική βιομηχανία του κινηματογράφου από το 1930 μέχρι και το 1940 αποκαλείται ευρέως και ως το 'εργοστάσιο ονείρων' ή το 'εργοστάσιο του Glamour'.<sup>67</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρεται σε περιοδικό τεύχος του 1939:

*«Η ψυχαγωγία είναι η δουλειά του Hollywood. Αλλά το υποπροϊόν και ο πιο ισχυρός μαγνήτης του είναι η το Glamour. Το Glamour... ο παράξενος χαμαιλέοντας για λέξη με διαφορετική σημασία για κάθε χρήστη... τι είναι; Ξόρκι, ψευδαίσθηση, μαγεία; Ναι, αλλά κάτι περισσότερο και από τα τρία.*

*Το Glamour είναι μια ιδιότητα που ο καθένας από εμάς βλέπει σε κάποιον άλλο άνθρωπο - και θα ήθελε να την έχει. Και το Hollywood, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέρος, γνωρίζει την τέχνη της αναδιαμόρφωσης ανδρών και γυναικών σε μια πιο κοντινή ομοιότητα με βάση τους ευσεβείς μας πόθους. Φυσικά, πρόκειται για ψευδαίσθηση. Οι κινηματογραφικοί αστέρες έχουν σάρκα και οστά, είναι ελάχιστα διαφορετικοί από όλους εμάς. Το μυαλό μας το ξέρει αυτό, ακόμα και όταν τα μάτια μας βλέπουν την ομορφιά - και αυτό κάνει τη ροητεία του Hollywood ακόμα πιο δελεαστική...»<sup>68</sup>*

---

66. Την αλλαγή αυτήν παρατηρεί η O. Blanco-Carrion, μέσα από την ανάλυση κειμένων από τον 17<sup>ο</sup> έως και τον 20<sup>ο</sup> αι., που αναφέρουν τις διάφορες χρήσεις του όρου μέσα από εκδοχές του όπως 'glamour', 'glamr', ή 'grammarge'.

Στο: Blanco-Carrion, Olga. 'The Glamour of Grammar', στο Martín-Párraga, Javier. De Dios Torralbo-Caballero, Juan (Ed.). *New Medievalisms*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015, σσ. 45-47

67. Gundle, Stephen. Castelli, T. Clino. *The Glamour System*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, σ. 62

68. 'America's Glamour Center', *Glamour of Hollywood* 1, no. 1 (April 1939): 35, όπως παρατίθεται στο Friedman, T. Alice. *American Glamour, and the Evolution of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2010, σ. 14

Η βασική ποιότητα που διαβάζεται είναι αυτή της ‘γοητείας’ των χαρακτήρων που εμφανίζονται στην οθόνη, η οποία τους αποδίδεται από το κοινό παρά την γνώση τους για την πραγματική τους φύση. Αυτή η κουλτούρα των θελκτικών υποκειμένων χρησιμοποιείται αντίστοιχα στην γλώσσα της διαφήμισης, με την δυναμική της να ‘ντύνει’ το αντικείμενο για να παρακινήσει το ενδιαφέρον των καταναλωτών.<sup>69</sup> Την διαφορά των δύο πρακτικών, της επένδυσης χαρακτήρων με μια σαγηνευτική ατμόσφαιρα, και της παρουσίας των προϊόντων ως αντικείμενων πόθου, ο S. Gundle την εντοπίζει στους τρόπους που οι εκάστοτε εικόνες συνομιλούν με τον παρατηρητή, με τα αντικείμενα να κάνουν επίκληση στις υλικές ανάγκες και επιθυμίες του πιθανού αγοραστή, και την εικόνα του κινηματογράφου να συνομιλεί αποκλειστικά με την φαντασία των θεατών.

Η κοινή πρακτική που εντοπίζεται και στα δύο είδη εικόνας που παράγονται και επικοινωνούνται, είναι μια πολύ συγκεκριμένη στρατολόγηση της αισθαντικότητας. Ο υπερβολικός συγκερασμός ετερόκλιτων και φανταχτερών στοιχείων λειτουργεί ως η κόλα των αισθητικών ερεθισμάτων, που επιτακτικά καλεί το βλέμμα να παραμένει προσκολλημένο στην επιφάνεια, αποκρύπτοντας το κενό του περιεχομένου. Η διάκριση που κάνει ο Gundle βοηθάει στην ανάγνωση της χρηστικότητας της παραπάνω λειτουργίας. Στο συγκεκριμένο του κινηματογράφου, η προσοχή του θεατή μαγνητίζεται στην επιφάνεια της εικόνας, προσφέροντας μια ‘διαφυγή από την πραγματικότητα’, παρουσιάζοντας έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από πλούσια και φανταχτερά αισθητικά σημαίνοντα. Τα σημαίνοντα αυτά αντλούνται από το πραγματικό, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια εικόνα που ενώ καθρεπτίζει τον κόσμο, τελικά δεν αναπαριστά τίποτα παραπάνω από εκλάμψεις των επιθυμιών των θεατών, για ένα κοινωνικό στάτους που επιφέρει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής.

Η έκθεση των τρόπων ζωής αυτών στο δημόσιο δημιουργεί την συνθήκη του ‘lifestyle’ ως πρότυπο, συνθέτοντας έναν μηχανισμό που συναντάται έκτοτε, κυρίως, στην εικόνα της διαφήμισης, μέσα από τις εικόνες της προβολής.<sup>70</sup> Οι εικόνες της προβολής, στην βάση τους, κάνουν μια πολύ απλή υπόσχεση στον παρατηρητή, την υπόσχεση της προσωπικής μεταμόρφωσης μέσα από την απόκτηση συγκεκριμένων αντικειμένων ή εμπειριών. Οι εικόνες αυτές διαμεσολαβούν τις κοινωνικές σχέσεις, με την δυναμική τους να προβάλλουν εύπεπτα πρότυπα ευτυχίας, μια ευτυχία που επιτυγχάνεται μέσα από την συνθήκη που διαφημίζεται.

Η διαφορά μεταξύ διαφήμισης και προβολής βασίζεται ακριβώς στην παραπάνω διαλεκτική που αναπτύσσεται μεταξύ παρατηρητή και εικόνας: Ενώ η διαφήμιση μιλάει για το προϊόν καθαυτό, και επικοινωνεί με τους διάφορους μηχανισμούς της τα θετικά χαρακτηριστικά του προϊόντος, η εικόνα της προβολής επικοινωνεί μια συνθήκη – διασυνδέει το προϊόν με έναν αξιολήλυτο τρόπο ύπαρξης στον κόσμο, ο οποίος επιτυγχάνεται με την συσσώρευση των αγαθών.

Η σχέση μεταξύ του Glamour και του παραπάνω μηχανισμού είναι βαθιά πολιτική, και γιγαντώνεται στην συνθήκη του Ψυχρού Πολέμου, όταν ο Αμερικάνικος κρατικός μηχανισμός χρησιμοποίησε το lifestyle του πληθυσμού ως το κύριο όπλο πολεμικής προπαγάνδας, προς απόδειξη της υπεροχής του καπιταλιστικού τρόπου ζωής, βάζοντας στο επίκεντρο την ατομικότητα και την ελεύθερη αγορά. Οι εικόνες της προβολής, κατά τον Berger, φαινομενικά υποδεικνύουν τις αρετές της ελεύθερης αγοράς, καθώς παρουσιάζονται ως ένα ανταγωνιστικό

69. Ibid. Gundle, The Glamour System: σ. 62.

70. Ibid. Berger: σ. 130

μέσον που λειτουργεί προς όφελος του κοινού (δηλαδή των καταναλωτών) και των πιο αποτελεσματικών παραγωγών, άρα κατά συνέπεια και της εθνικής οικονομίας. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται επίκληση σε κάποιες συγκεκριμένες ιδέες για την ελευθερία: την ελευθερία της επιλογής για τον καταναλωτή και την επιχειρηματική ελευθερία των κεφαλαιούχων.

Αν και σε κάποιο βαθμό η ποικιλομορφία των εικόνων της προβολής επιβεβαιώνει την πληθώρα του καπιταλιστικού ανταγωνισμού, οι εικόνες της προβολής τελικά συντάσσουν μια ευρύτερη γλώσσα, η οποία εμφανίζει συνοχή μέσα από την διαμόρφωση της ίδιας υπόσχεσης, αυτήν της προσωπικής μεταμόρφωσης. Το μέσον της επίτευξης της μεταμόρφωσης αυτής αποκτά δευτερεύοντα ρόλο στο επικοινωνιακό παιχνίδι με τον καταναλωτή – στην ουσία δεν έχει σημασία τί είδους είναι το αγαθό, είτε πρόκειται για καλλυντικά ή για αυτοκίνητα, αλλά η πρόταση που γίνεται για το πώς η κατοχή του εκάστοτε αγαθού μπορεί να αποτελέσει το εισιτήριο για την επιθυμητή κοινωνική θέση που προβάλλεται. Χαρακτηριστικά αναφέρεται:

*«Η προβολή ενασχολείται με κοινωνικές σχέσεις, όχι αντικείμενα. Η υπόσχεσή της δεν είναι η ευχαρίστηση, αλλά η ευτυχία: Η ευτυχία που κρίνεται εξωτερικά από τους άλλους. Η ευτυχία του να σε ζηλεύουν είναι το Glamour.»<sup>71</sup>*

Οι εικόνες της προβολής με αυτόν τον τρόπο καλούν τον παρατηρητή τους να τις μμηθεί, ανάγοντας το εικονιζόμενο υποκείμενο σε ένα τυποποιημένο πρότυπο. Η διαφήμιση και η προβολή ενός προϊόντος μέσω ενός προτύπου έχει αφετηρία την φυσική ανάγκη για ευχαρίστηση. Η διαφήμιση όμως δεν μπορεί να ολοκληρώσει από μόνη της αυτήν την ανάγκη, με αποτέλεσμα το πρότυπο να μην αφορά το προϊόν ή την κατάσταση που διαφημίζεται, αλλά

---

71. Ibid. Berger: σ. 131

Σημειώνεται η χρήση του όρου 'envy' ως ζήλεια, και όχι ως φθόνος, που θα αποτελούσε πιο πιστή μετάφραση του πρωτότυπου κειμένου. Την διαφορά μεταξύ φθόνου (envy), και ζήλειας (jealousy), αναλύει ο ανθρωπολόγος Helmut Schoeck, σημειώνοντας πως ο φθόνος ορίζεται ως μια συναισθηματική κατάσταση δυσαρέσκειας που ξεκινάει από τα κεκτημένα ή τα κατορθώματα ενός αλλοιού, και εκφράζεται ως μια κακεντρέχης ευχή για το πως ο άλλος πρέπει να τα χάσει. Σε αντίθεση, η ζήλεια χρησιμοποιείται για την παρατήρηση, την ιδέα για δυσπιστία ή την δυσαρέσκεια για το πως κάποιος κατέχει κάτι το οποίο είτε μας οφείλεται, είτε μας ανήκει. Η ειδοποιός διαφορά εντοπίζεται στο ότι η ζήλεια στοχεύει την μεταβίβαση κάποιων ποθητών αντικειμένων ή την αφαίρεση των αντικειμένων αυτών από κάποιον που δεν τα αξίζει, αλλά ποτέ δεν στοχεύει τα αντικείμενα καθαυτά, ενασχολείται με την 'σωστή' κατοχή τους.

Στο: Schoeck, Helmut. *Envy, A Theory of Social Behavior*. Indianapolis: Liberty Fund, 1969, σ. 19  
Η διαδικασία της ζήλειας μοιάζει να είναι πιο αρμοστή στο παράδειγμα που αναλύεται. Ο παρατηρητής της εικόνας της προβολής δεν επιθυμεί την υποβάθμιση του προτύπου μέσα από το χάσιμο των ποιοτήτων ή αντικειμένων που το καθιστούν να υπερτερεί, ή τουλάχιστον ο μηχανισμός της διαφήμισης δεν στοχεύει στην παραπάνω ψυχολογική συνθήκη. Αντιθέτως, στόχος της διαφήμισης είναι η σύγκριση του παρατηρητή με το πρότυπο, για την δημιουργία της επιθυμίας για ισοτιμία ανάμεσά τους, μέσα από την κατοχή των ίδιων αντικειμένων, μια δυνατότητα που προσφέρει ακριβώς η μαζική παραγωγή 'ιδιαιτέρων' αγαθών.

μόνο τον παρατηρητή. Προσφέρει στον παρατηρητή μια εικόνα του εαυτού του παραμορφωμένη από το Glamour, στην οποία μπορεί να μεταμορφωθεί μέσω ενός προϊόντος ή μιας ευκαιρίας που του προσφέρεται. Η εικόνα αυτή είναι που κάνει τον παρατηρητή να ζηλεύει τον μεταμορφωμένο πλέον εαυτό του, καθιστώντας το πρότυπο ως ένα είδος κοινωνικής σχέσης, μια υπόσχεση όχι για ευχαρίστηση, αλλά για μια ευτυχία που κρίνεται από τους άλλους.

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα είδος ταυτοποιητικών εικόνων των οποίων η επιβολή στο πραγματικό δεν περιορίζεται απλώς στην δυναμικοποίηση του κόσμου με τους όρους τους, έχοντας εικονίσει, άρα και εμφανίσει, τον τρόπο που μπορεί να νοηθεί η πραγματικότητα. Επιπρόσθετα σε αυτό, οι εικόνες της προβολής ως ταυτοποιητικές εικόνες καταφέρνουν και 'μολύνουν' το πραγματικό μέσα από την πρόσκληση για μίμηση, διαιωρίζοντας την ίδια συνθήκη που προσμένουν. Το ζόρκι της γοητείας που επιστρατεύει το πρότυπο θέτει σε κίνηση τα συναισθήματα της ζήλειας των παρατηρητών, οι οποίοι σχεδόν άμεσα καλούνται να βάλουν τον εαυτό τους στην θέση του, να συγκριθούν με αυτό, να αναλογιστούν τί υστερούνται για να ταυτιστούν με αυτό, και τελικά είτε να το απορρίψουν, είτε να μιμηθούν τις συμπεριφορές που τελικά έθεσαν το πρότυπο στην ιεραρχική θέση στην οποία εμφανίζεται.

Η κοινωνικά προσδιορισμένη ικανότητα της φωτογραφίας να προεξοφλεί το πραγματικό εντείνει την υπόσχεση της μεταμόρφωσης στον θεατή που είναι διατεθειμένος να «ενδυθεί εικόνες», και να ορίσει την συμπεριφορά του ως μια παράθεση από εικόνες. Η συγκρότηση της ταυτότητας μέσα από εικόνες επιτυγχάνεται από την μίμηση των συμπεριφορών, στην συγκεκριμένη περίπτωση των καταναλωτικών συμπεριφορών, που υποδεικνύονται από το πρότυπο.<sup>72</sup> Το παράδοξο που εντοπίζεται στην παραπάνω διαδικασία είναι η αντίθεση μεταξύ ατομικής υπόσχεσης και μαζικής παραγωγής. Παρά την συνοχή, και την πολύ απλή υπόσχεση της γλώσσας της προβολής και της διαφήμισης, η μαζική παραγωγή καταφέρνει και διαφοροποιεί σε κάποιο βαθμό τα προϊόντα προς πώληση, ώστε να εμφανίζει μια 'εξατομικευμένη' πολυμορφία, προσφέροντας προϊόντα που ενώ κατά βάση είναι ίδια, μέσα από την προσθήκη ενός διαφοροποιητικού στοιχείου, καταφέρνουν και εμφανίζονται ως 'ιδιαιτέρα'.<sup>73</sup>

Η 'ιδιαιτερότητα' αυτή αποτυπώνεται ως το κύριο χαρακτηριστικό που καθιστά το πρότυπο υποκείμενο θελκτικό. Μέσα από την γοητεία που το χαρακτηρίζει και την ατμόσφαιρα θελκτικότητας που το ντύνει, καταλήγει να κάνει μια επίδειξη της ξεχωριστής του ατομικότητας, προσφέροντας μια παράσταση του θελκτικού εαυτού, αποκρύπτοντας με περίτεχνο τρόπο πως, στην ουσία του, αποτελεί ένα καλοφτιαγμένο καλούπι ευρείας απήχησης: Αρκετά κοντά στον παρατηρητή, ώστε να παρακινεί ζήλεια, και αρκετά μακριά του ώστε να διακρίνεται η ξεχωριστή του θέση στα πλαίσια της μαζικής παραγωγής.

Η διαδικασία της παρακίνησης της ζήλειας μπορεί να αναλυθεί με όρους απόστασης. Η

72. Σταυρίδης, Σταυρός. 'Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009, σ. 81

Κατά Σταυρίδη, αυτή η μιμητική συμπεριφορά μπορεί να αναχθεί είτε στο καταφύγιο που προσφέρει η ανωνυμία της ύπαρξης μέσα σε μια ομογενοποιημένη μάζα, δηλαδή την τεχνική του «καμουφλάζ», είτε στην υιοθέτηση χαρακτηριστικών από άλλα 'ανώτερα' είδη, επιστρατεύοντας μια επιδεικτική μίμηση που επιδιώκει να παραπλανήσει κοινωνικούς ανταγωνιστές, μέσα από την 'κληρονομίση' των στοιχείων που τους χαρακτηρίζουν.

73. Ibid. Σταυρίδης: σ. 115

κοινωνική εγγύτητα αποτελεί προϋπόθεση για την εκκίνηση της σύγκρισης, καθώς υποκείμενα διαφορετικών κοινωνικών συνθηκών δεν μπορούν να ταυτιστούν σε βαθμό που αντιτίθενται οι εαυτοί. Όντας υποκείμενα της ίδιας ομάδας, η σύγκριση έχει νόημα μέσα από την σκέψη 'αφού αυτός μπορεί, γιατί όχι εγώ', δημιουργώντας μια απόσταση ανάμεσα στα υποκείμενα που έχει ως βάση, όμως, την ταύτιση. Για αυτόν τον λόγο η υπόσχεση της διαφήμισης είναι πετυχημένη, το πρότυπο και ο αγοραστής ταυτίζονται στην ολότητά τους, με την μοναδική διαφορά να εντοπίζεται στην κατοχή, και μη, του προϊόντος της διαφήμισης, είτε αυτό είναι αγαθό, είτε είναι εμπειρία.

Εδώ εντοπίζεται και η προβληματική της πρακτικής του Glamour όπως επαναδιατυπώθηκε σε αυτήν την περίοδο. Η επιστράτευση της αισθητικής του πλούτου αποτελεί μια προβολής ενός μαζικού lifestyle, με όρους ατομικής αυτοολοκλήρωσης. Η εξατομικευμένη κατανάλωση αποτελεί δείγμα των πολιτικών που την επιστρατεύουν, καθώς είναι χαρακτηριστικό μιας «δημοκρατίας» που στέκεται στην προσωπική επιλογή, χωρίς αυτή να χαρακτηρίζεται από μια κοινότητα, αλλά 'πολλές' προσωπικές ιδιαιτερότητες.

Η T. Thaemlitz αναλύει αυτήν την πτυχή του Glamour, για τον τρόπο που η ενσωμάτωση της ατομικότητας σε ένα σύστημα εικόνας αποτελεί όχι κοινοτική, αλλά προσωπική διαδικασία, αναφέροντας πως:

*«Το Glamour είναι ύποπτο ως ένα κριτικό φόρουμ επειδή αφορά την κοινωνική απόσταση, όχι την κοινωνική ενσωμάτωση. Η υπόσχεση της pop-glam diva δεν είναι μια υπόσχεση κοινωνικής μεταμόρφωσης, αλλά προσωπικής μεταμόρφωσης στην οποία ο εκμεταλλευόμενος μετατρέπεται στον εκμεταλλευτή. Είναι η υπόσχεση της κοινωνικής κινητικότητας μιας ατομικότητας, όχι κοινωνική ανάπτυξη ή ταξική κριτική. Είναι, στην ολότητά του, το Αμερικάνικο Όνειρο.»<sup>74</sup>*

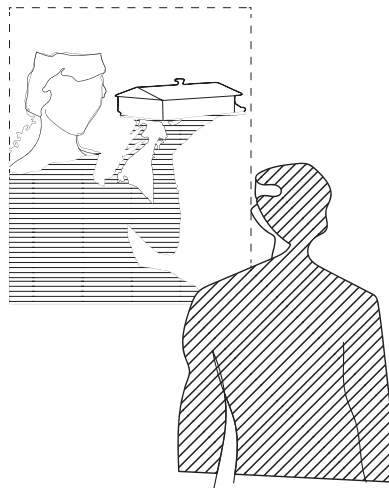
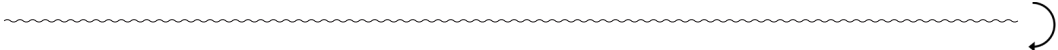
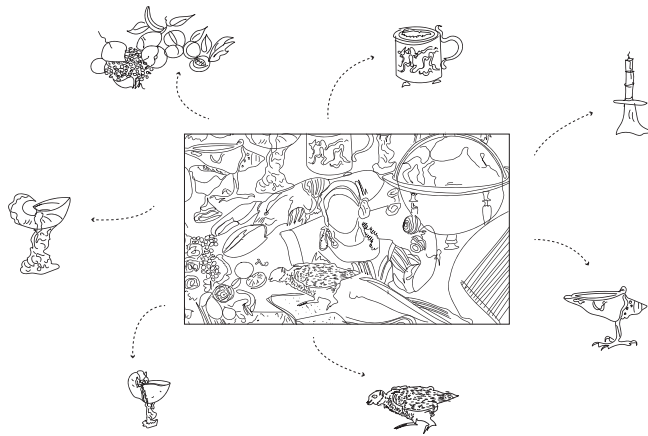
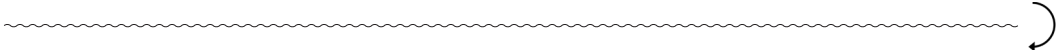
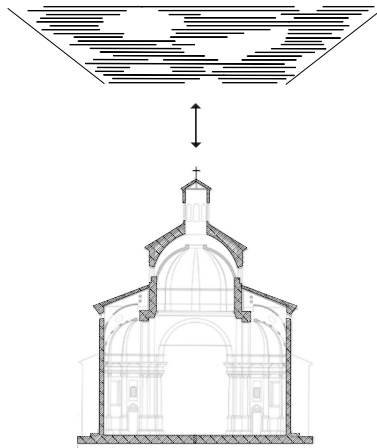
Η ένταξη των παραπάνω μηχανισμών στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου οδηγεί στην ανάγνωση μιας συγκεκριμένης αντίληψης γύρω από τον πλούτο και την εικόνα του ως επιτεύξιμο τρόπο ζωής. Η προσωπική υπόσχεση της μεταμόρφωσης εμπεριέχει μια δόση καπιταλιστικής αλήθειας, καθώς όλοι, φαινομενικά και εν δυνάμει, μπορούν να συσσωρεύσουν τον πλούτο και να ζήσουν υποδειγματικά, με την επισήμανση πως όλοι μπορούν, αλλά λίγοι θα το καταφέρουν. Ακριβώς αυτή η «δυσνητική συμμετοχή» στο σύστημα δημιουργεί μια δημοκρατική αντίληψη για τον πλούτο που χαρακτηρίζει σε μικρή κλίμακα το ατομικό lifestyle, και σε μεγάλη κλίμακα την ανωτερότητα του καπιταλιστικού τρόπου ζωής.

Η εξατομίκευση των αγαθών, των εμπειριών, και των τρόπων ύπαρξης στον κόσμο, αποτελεί τον πυρήνα της παραπάνω νόησης, καθώς ξεκλειδώνει την υπεροχή της ατομικότητας έναντι της κοινότητας, και την ανάγκη για πολύμορφη μαζική παραγωγή. Η συλλογή και η προβολή των εξατομικευμένων αντικειμένων δομούν την εικόνα της ιδιαίτερης προσωπικότητας, και η ολοένα και πιο εξεζητημένη συμμετοχή στο κεφάλαιο αποτελεί το εισιτήριο για την απόδραση από την εξολοθρευτική ισότητα και την ανωνυμία που αυτή επιφέρει.

---

74. Thaemlitz, Terre. "Viva McGlam?", στο Heike Munder, Tom Holert (Ed.), *The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour*, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2004, σ. 53





[03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR



[03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Έχοντας αναλύσει τους τρόπους που ιστορικά ο όρος του Glamour έχει επιδεχθεί μετεξελίξεις ανάλογα με την νόηση του διαμοιρασμού του πλούτου, και τα ανάλογα είδη του αισθητού που παράγουν τις διάφορες αισθητικές προβολές του, επιχειρείται η ανάγνωση σημερινών εγχειρημάτων που εντοπίζονται ως οι χώροι της επικρατούσας αισθητικής. Βασική πρόθεση της εργασίας αποτελεί η αναγνώριση των μηχανισμών που χρησιμοποιούν τα χωρικά πλαίσια που επιλέγονται προς εξέταση για την δόμηση του αισθητού, ανάλογα με τους τρόπους που προβάλλονται μέσα από τα μέσα διαφήμισης τους

Για την σύνθεση του εργαλείου ανάγνωσης της επικρατούσας αισθητικής, το Glamour αναλύεται ως μια αισθητική κατηγορία, η οποία ενώ έχει χρηστική λειτουργία, καθώς είναι αναγνωρίσιμη και καταδειξιμη, αντιστέκεται αναλυτικού ορισμού, λόγω της συμπερίληψης ετερόκλητων ιδιοτήτων ανά ιστορικές στιγμές.

Πρώτο βήμα αποσαφήνισης αυτής της προβληματικής αποτελεί η σύνταξη ενός μέρους των ιδιοτήτων που απαρτίζουν την γενικευμένη κατηγορία, μέσα από τις περιγραφές που γίνονται για τα αισθητικά αντικείμενα της εκάστοτε ιστορικής φάσης. Αναγνωρίζεται πως οι πιο αξιόπιστες πηγές για την άντληση αντικειμενικών περιγραφών για το εκάστοτε αντικείμενο, θα αποτελούσαν κείμενα περιγραφών και αναλύσεων που συντάχθηκαν στις ανάλογες περιόδους που εξετάζονται, εμφανίζοντας τους τρόπους που συλλαμβάνεται το αντικείμενο την ίδια την εποχή της δημιουργίας του. Παρ' όλα αυτά, η παρούσα έρευνα αρκείται στην σύνταξη των ιδιοτήτων μέσα από πιο σύγχρονες και προσβάσιμες πηγές, οι οποίες επιλέγονται με βάση τόσο πόσο διαδεδομένες είναι, και την εξειδίκευσή τους πάνω στην ιστορική περίοδο και το αντικείμενο, εμφανίζοντας τάσεις για το πώς συλλαμβάνεται και περιγράφεται το εκάστοτε αισθητικό αντικείμενο στο σήμερα.

Ως πειραματική οδός, που εν τέλει παράγει κάποια αποτελέσματα και οδηγεί σε συμπεράσματα για το πώς ανασυντάσσεται η επικρατούσα αισθητική σήμερα, γίνεται αναζήτηση του λεξιλογίου που χρησιμοποιείται για την περιγραφή του εκάστοτε αντικειμένου, με την κάθε ιστορική φάση να αποδίδει ιδιότητες στο αντικείμενο με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με το είδος το αισθητού που αναλύθηκε. Έχοντας ομαδοποιήσει τις ιδιότητες που απαρτίζουν την κάθε κατηγορία ανά ιστορική φάση, δομείται ένα εργαλείο ανάγνωσης της αναπλαισίωσης των συγκεκριμένων ιδιοτήτων.

Στην συνέχεια, επιχειρείται η αντιπαραβολή των περιγραφών που συντάχθηκαν, με το λεξιλόγιο που επιστρατεύουν τα αρχιτεκτονικά εγχειρήματα που επιλέγονται προς εξέταση στα μέσα προβολής τους. Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται ένα πείραμα αναγνώρισης των ειδών του αισθητού σε κάθε παράδειγμα, εμφανίζοντας τους μηχανισμούς εργαλειοποίησης της επικρατούσας αισθητικής, για την σύνταξη και την προβολή του κεφαλαίου στο σύγχρονο αστικό τοπίο.

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Μέσα από την ιστορική αναζήτηση και ανάλυση που έγινε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο όρος του Glamour εμφανίζει έναν ιδιαίτερο τρόπο νόησης κοινωνικών δομών μέσα την συσσώρευση και προβολή του πλούτου, διαμορφώνοντας την αισθητική του. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται στον τρόπο που, ενώ οι διάφορες νοήσεις του αισθητού που αναλύθηκαν εμφανίζουν διαφορετικές λογικές σύνταξης και περιγραφής του πραγματικού, ο όρος φαίνεται να καταφέρνει να κρατάει σε διάφορες διαβαθμίσεις τις έννοιες που ιστορικά του έχουν προσαρτηθεί.

Ανακεφαλαιώνοντας, αναγνωρίζονται τρεις 'φάσεις' που ο όρος επιδέχεται διακριτές μετεξελίξεις, διαμορφώνοντας συγκεκριμένους τρόπους κατανόησης κοινωνικών δομών σύμφωνα με την εκάστοτε νόηση της επικρατούσας αισθητικής. Η πρώτη έννοια του όρου παρουσιάζει τον πλούτο ως μέσο 'αποτύπωσης' της ιδεατής πραγματικότητας από την καθολική εκκλησία, με τον υλικό πλούτο να επενδύεται με μεταφυσικές έννοιες, έχοντας την δυναμική να εκκοσμικεύει το ιερό, αποτυπώνοντας την συνθήκη του παραδείσου στον επίγειο κόσμο μέσα από τους καθεδρικούς ναούς. Στην δεύτερη φάση, κατά την οποία η χρήση του πλούτου για την παραγωγή αισθητικής υπεροχής γίνεται από την αναδυόμενη αστική τάξη, μέσω της αποτύπωσης της 'γυαλάδας' του αντικειμένου στην ελαιογραφία, ο υλικός πλούτος εμφανίζεται ως 'προέκταση' του εικονιζόμενου υποκειμένου, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να χαρακτηρίζεται μέσα από τα αντικείμενα που διακατέχει. Τέλος, το Glamour επανεμφανίζεται ως πρότυπο στην συνθήκη της διαφήμισης στα χρόνια του ψυχρού πολέμου, διαμορφώνοντας την εικόνα του lifestyle, ως το αποτύπωμα μιας κοινωνικής συνθήκης που προβάλλεται, και διαιώνίζει την ίδια εικόνα που προσμένει. Ο υλικός πλούτος εδώ λειτουργεί μέσα από την υπόσχεση της μεταμόρφωσης του παρατηρητή, η οποία μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την κατοχή των επιλεγμένων αντικειμένων.

Η εργαλειοποίηση της αισθητικής του πλούτου μέσα από εικόνες, ως δυναμικοποίηση του κόσμου με τις συγκεκριμένες δυναμικές που επιστρατεύεται σε κάθε είδος απεικόνισης, εντοπίζεται ως ο κοινός μηχανισμός και των τριών πρακτικών. Η διαφοροποίηση μεταξύ των τριών στάσεων έγκειται στα είδη της απεικόνισης, και στους τρόπους που αυτές συντάσσουν το πραγματικό στα πλαίσιά τους. Ακόμα και αν οι λογικές περιγραφής του αισθητού που σημειώθηκαν δεν έχουν όντως σημαντική ανταπόκριση στο σήμερα, ο όρος του Glamour εμπεριέχει τις περιγραφές που συντάχθηκαν ανά εκάστοτε λογική ως 'ποιότητες' που τον απαρτίζουν, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο μια γενικότερη αισθητική κατηγορία.

Προς αποσαφήνιση του τρόπου που διαφορές λογικές περιγραφής μπορούν να απαρτίζουν μια γενική κατηγορία χωρίς να καταλύεται η χρηστικότητά της και η σαφήνιά της, το Glamour θα αναλυθεί ως ένα αισθητικά αντιλήψιμο είδος, με βάση τις θεωρήσεις για την λειτουργία των ειδών ως διακριτές κατηγορίες με πολλαπλές ιδιότητες, και τους τρόπους που μια τέτοια πρακτική κατάδειξης ασαφών ειδών μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την αναγνώριση και σύνταξη αισθητικών κατηγοριών.

Η πρώτη βασική ανάλυση για τον τρόπο που ετερόκλητες μονάδες μπορούν να δημιουργούν μια διακριτή οικογένεια εισάγεται από τον L. Wittgenstein, ο οποίος υποστηρίζει πως μια οικογένεια πραγμάτων, ή μια γενική κατηγορία, δεν χρειάζεται ένα συγκεκριμένο και ουσιαστικό συνδετικό νήμα που διατρέχει όλα τα μέλη που την απαρτίζουν, αλλά αλληλοεπικαλυπτόμενες συνδέσεις μεταξύ των μονάδων, είτε σε βαθμό κοινής ουσίας, ή λεπτομέρειας. Ως κλασικό πια παράδειγμα αναφέρεται η κατηγορία των 'παιχνιδιών', η οποία περιλαμβάνει τα επιτραπέζια, τα παιχνίδια καρτών, τα ολυμπιακά αθλήματα, και λοιπά. Η προσπάθεια εύρεσης του κοινού νήματος που τα συνδέει αποτελεί μια μάταια διαδικασία που ουσιοκρατικά αποκλείει

μορφές παιχνιδιών τα οποία στην καθημερινότητα αναγνωρίζονται ως τέτοια έτσι κι αλλιώς. Η κατηγορία δεν διαμορφώνεται μέσα από ένα ουσιαστικό νήμα που διατρέχει τις μονάδες, αλλά μέσα από τις αλληλοεπικαλύψεις των συνδέσεων ανά μορφές: διαφορετικές συνδέσεις έχουν τα παιχνίδια με κάρτες με τα επιτραπέζια, τα συνεργατικά τα με ατομικά αθλήματα.<sup>75</sup>

Οι οικογένειες που ορίζονται με τον παραπάνω τρόπο χαρακτηρίζονται από μη σχηματισμένα και αγνά όρια, με το μόνο πραγματικά κοινό στοιχείο ανάμεσα στα μέλη να αποτελεί η συνεχής επικάλυψη των νοητικών νημάτων που τα συνδέουν. Επισημαίνεται η εμπειρική φύση της προσέγγισης αυτής, η οποία βασίζεται στην παρατήρηση του τρόπου που χρησιμοποιείται και γίνεται αντιληπτή μια κατηγορία, παρά στην εννοιολόγησή της. Τα μέλη της κατηγορίας είναι ενωμένα αιτιολογικά λόγω της συνύπαρξής τους, και δεν αναγνωρίζονται απαραίτητα ως εννοιολογικά συγγενή στοιχεία.

Κατά τον R. Boyd, ο τρόπος που ένα τέτοιο δίκτυο ιδιοτήτων καταφέρει και αποκτά συνοχή ώστε να μπορεί να χαρακτηρίζει μια ευρύτερη κατηγορία οφείλεται σε ένα είδος ομοιόστασης. Ως ομοιόσταση αναφέρεται η συνθήκη κατά την οποία οι ιδιότητες προς εξέταση συνυπάρχουν ομαδοποιημένες σε έναν σημαντικό αριθμό υποθέσεων, με κάποιες ιδιότητες να τείνουν να ευνοούν την παρουσία άλλων, ή να εντοπίζονται υποδόριοι μηχανισμοί που να διατηρούν την συμπαρουσία των ιδιοτήτων.<sup>76</sup>

Με αυτόν τον τρόπο εντοπίζεται ένα νέφος ιδιοτήτων που, όταν παρουσιάζει ομοιόστασταση μέσα από την παρατήρηση των ιδιοτήτων ως δίκτυα που συνυπάρχουν σε έναν βαθμό περιπτώσεων, διαμορφώνει μια σχετικά διακριτή και καταδείξιμη κατηγορία. Η κατηγορία καθαυτή δεν έχει αναλυτικό ορισμό, αλλά αντιθέτως, ο ορισμός της διαμορφώνεται μέσα από όλες ή μερικές από τις ιδιότητες, ή τους μηχανισμούς που ενώνουν τις ιδιότητες αυτές. Το ερώτημα για το ποιες από τις ιδιότητες διακατέχουν αρκετά κεντρικό ρόλο ώστε να αποτελούν μέρος του ορισμού αποτελεί ένα, συνήθως δύσκολο απαντήσιμο, a posteriori θεωρητικό ερώτημα.<sup>77</sup>

Βασική παραδοχή της παραπάνω θεώρησης για το πώς διαμορφώνονται αναγνωρίσιμες κατηγορίες, και για το πώς η θεώρηση αυτή μπορεί να λειτουργήσει για την κατάδειξη ενός αισθητικού είδους, αποτελεί η ευμετάβλητη φύση του νέφους. Το ομοιοστατικό νέφος των ιδιοτήτων διακρίνεται ως ένα ιστορικό αντικείμενο ή μια ιστορική διαδικασία, κατά την οποία συγκεκριμένες αλλαγές ανά τόπο και χρόνο στο δίκτυο των ιδιοτήτων, ή στους μηχανισμούς που το διαμορφώνουν, είναι αναμενόμενες, ενώ παράλληλα η συλλογή των ιδιοτήτων διατηρεί την διακριτή ταυτότητα του νέφους. Κατά συνέπεια, οι παράμετροι που καθορίζουν τις συνθήκες της κατηγοριοποίησης στο είδος μπορούν να επιδέχονται αλλαγές ανάλογα με το χωρικό και χρονικό συγκείμενο, χωρίς αυτό να αποτελεί μια διαδικασία καθιστά την εκάστοτε κατηγορία μη διακριτή ή διαφορετική.<sup>78</sup>

Με παρόμοιους όρους συμπλέγματος αναλύεται η ευρύτερη κατηγορία της τέχνης από τον B.

75. Wittgenstein, Ludwig. Anscombe, Gertrude E.M. [Trans]. 'Philosophical Investigations' [1953], Basil Blackwell, Oxford, 1958, σ.30- 32

76. Boyd, Richard. «Homeostasis, Species, and Higher Taxa». Στο Wilson, Robert A. [Ed.]. 'Species: New Interdisciplinary Essays', The MIT Press, Cambridge MA, 1999, σ. 143

77. Ibid. Boyd

78. Ibid. Boyd

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Gaut, στην προσπάθειά του να θέσει κάποιες παράμετρους ταυτοποίησης ενός αντικείμενου ως τέχνη, μεταφέροντας την θεώρηση του Wittgenstein για τις οικογένειες πραγμάτων στην σφαίρα της αισθητικής θεωρίας. Στην ανάλυσή του αναζητά τις ποιότητες που χαρακτηρίζουν τα αντικείμενα της τέχνης, μέσα από τον τρόπο που ασκείτε κριτική υπέρ ή κατά ενός τέτοιου αντικείμενου, και καταλήγει σε δέκα παραμέτρους που τείνουν να αναζητούνται στα προϊόντα της καλλιτεχνικής παραγωγής, όπως αυτή αντιμετωπίζεται στην σημερινή διαδεδομένη κρίση.<sup>79</sup> Οι παράμετροι είναι οι εξής:

*1) Να διακατέχει θετικές αισθητικές ποιότητες, όπως η ομορφιά, η χάρη και η κομψότητα (ιδιότητες που έχουν την δυναμική να δημιουργήσουν αισθητηριακή απόλαυση). 2) Να εκφράζει κάποια συναισθήματα. 3) Να είναι διανοητικά απαιτητικό (π.χ. να αμφισβητεί δεδομένους τρόπους σκέψεις και δοσμένες απόψεις). 4) Να είναι μορφικά πολύπλοκο και συνεπές. 5) Να έχει την ικανότητα να μεταφέρει σύνθετα νοήματα. 6) Να παρουσιάζει μια υποκειμενική οπτική. 7) Να αποτελεί δείγμα δημιουργικής φαντασίας (να είναι σε πρωτότυπο). 8) Να ανήκει σε ένα αντικείμενο ή μια παράσταση που είναι προϊόν υψηλού βαθμού δεξιοτεχνίας. 9) Να υπόκειται σε μια καθιερωμένη καλλιτεχνική μορφή (μουσική, ζωγραφική, κινηματογραφία, κλπ.). 10) Να είναι προϊόν μια πρόθεσης δημιουργίας ενός έργου τέχνης.*

Τα παραπάνω κριτήρια, κατά τον Gaut, διαμορφώνουν μερικές από τις ιδιότητες των αντικείμενων που πέφτουν κάτω από την κατηγορία της τέχνης. Σημειώνεται πως η λίστα δεν είναι σε καμία περίπτωση εξαντλητική των παραμέτρων των ιδιοτήτων, αποτελούν απλώς ένα πρώτο εργαλείο προσέγγισης και κατάδειξης των ιδιοτήτων αυτών. Επίσης, οι παραπάνω παράμετροι δεν λειτουργούν ως μια λίστα από κριτήρια που πρέπει να πληρούνται ώστε ένα αντικείμενο να θεωρείται έργο τέχνης, αλλά, πιστά και στην θεώρηση του Wittgenstein, διαμορφώνουν ένα σύνολο από ιδιότητες που τείνουν να εμφανίζουν συνεκτικές σχέσεις μεταξύ τους ανά παραμέτρους, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν μπορούν κάποιες από αυτές να απουσιάζουν, ή να χρειάζεται, ανά περίπτωση, να πρέπει να προστεθούν παραπάνω κριτήρια προς απόφαση αποκλεισμού ή συμπερίληψης ενός αντικείμενου στην κατηγορία.

Μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο του Gaut, δεν προσφέρεται απλώς μια οντολογική εξήγηση για το 'τί είναι τέχνη', αλλά ένα χρηστικό εργαλείο κατάδειξης αντικείμενων που θεωρούνται τέχνη σε ένα χωρικά και χρονικά ορισμένο συγκείμενο. Η μεθοδολογική ανάπτυξη μιας τέτοιας προσέγγισης ορισμών για να θεωρείται δόκιμη, σύμφωνα με τον Gaut, πρέπει συνδυαστικά να πληροί δυο βασικά κριτήρια

Πρώτον, η διαδικασία του ορισμού μιας κατηγορίας, όπως και η ένταξη μεμονωμένων αντικειμένων σε αυτήν, θα πρέπει να συμβαδίζει με την διαίσθηση για την κατηγορία αυτήν. Καθώς γίνεται λόγος για 'φυσικές' κατηγορίες οι οποίες δεν βασίζονται σε κάποια εννοιολογική θεώ-

---

79. Gaut, Berys. "“Art” as a Cluster Concept". Στο Noel Carroll [Ed.]. *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin: Wisconsin Press, 2000, σ. 28



ρηση για την ύπαρξη τους, αλλά σε εμπειρικές παρατηρήσεις για το πώς χρησιμοποιούνται ευρέως, η διαίσθηση παίζει καταλυτικό ρόλο για την κρίση περί του σωστού ορισμού, καθώς και την επιλογή των αντικειμένων που πέφτουν κάτω από αυτόν. Ο Gaut, μιλώντας συγκεκριμένα για την ευρύτερη κατηγορία της τέχνης, επισημαίνει πως η διαίσθηση βοηθάει στον εντοπισμό προβληματικών υποθέσεων που εν δυνάμει μπορούν να αμφισβητήσουν τους παραδοσιακούς ορισμούς της τέχνης, λειτουργώντας παράλληλα ως εργαλείο διεύρυνσης του ορισμού και ως εργαλείο σταθεροποίησής του. Στην ουσία, η διαισθητική επάρκεια διασφαλίζει ότι ένας προτεινόμενος ορισμός της τέχνης συμπεριλαμβάνει τους ποικίλους και διαφοροποιημένους τρόπους αντίληψης και κατανόησης της κατηγορίας, ενώ παράλληλα ανταποκρίνεται στις προκλήσεις και τις παραλλαγές που υπάρχουν στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης.<sup>80</sup>

Αν η διαίσθηση αποτελεί το πρώτο εργαλείο για την επιλογή των ποιοτήτων ή αντικειμένων προς εξέταση, η τελική κρίση διαμορφώνεται μέσα από την κανονιστική επάρκεια του ορισμού. Η κανονιστική επάρκεια αποτελεί το επόμενο βήμα που ενσωματώνει ρυθμιστικούς παράγοντες, εξετάζοντας πια όχι μόνο την συνέπεια του ορισμού με την διαίσθηση, αλλά αξιολογώντας επίσης την εγκυρότητα των διαισθήσεων και τους λόγους πίσω από αυτές. Το κριτήριο αυτό απαιτεί την διαμόρφωση μιας θεωρίας σφάλματος, η οποία επεξηγεί γιατί κάποιες διαισθήσεις μπορεί να είναι λανθασμένες, ή γιατί κάποιιο αντικρουόμενοι ορισμοί είναι πιο διαδεδομένοι από άλλους, καθώς και αν οι ορισμοί αυτοί είναι επαρκώς τεκμηριωμένοι. Η κανονιστική επάρκεια ορίζει ένα συνεκτικό πλαίσιο που μπορεί να καθοδηγήσει την κρίση εννοιολογικά, αφού έχει τεθεί η κατηγορία, διασφαλίζοντας ότι ο ορισμός δεν είναι απλά μια περιγραφή του πραγματικού, αλλά και εργαλείο αξιολόγησής του.<sup>81</sup>

Ενώ η διαισθητική επάρκεια επικεντρώνεται στο πόσο καλά ένας ορισμός ταιριάζει με τις υπάρχουσες πεποιθήσεις και τα κοινά συναισθήματα για μια έννοια, η κανονιστική επάρκεια περιλαμβάνει μια βαθύτερη ανάλυση για την αξιολόγηση της εγκυρότητας αυτών των πεποιθήσεων και στοχεύει στην παροχή ενός πλαισίου για την επίλυση των εσωτερικών διαφωνιών. Η εκπλήρωση των δύο αυτών κριτηρίων αποτελεί την βάση για την ανάπτυξη ενός εργαλείου διερεύνησης της κατηγορίας προς τον σχηματισμό ενός συμπεριληπτικού ορισμού.

Ο Gaut σημειώνει πως η αναζήτηση του ορισμού της τέχνης με όρους συμπλέγματος ιδιοτήτων δεν γίνεται για την υποστήριξη της θέσης πως η έννοια της τέχνης όντως αποτελεί ένα τέτοιο είδος φυσικής κατηγορίας, αλλά για την σύνταξη ενός εργαλείου με ευρηματική χρησιμότητα. Η συμπλεγματική θεώρηση προτείνεται ως αντιμετώπιση διεπιστημονικής ανάλυσης της τέχνης, που ενώ ανά επιστημονικό κλάδο καταφέρνει και προσφέρει ορθούς ορισμούς της, αποτυγχάνει να προσφέρει έναν γενικό ορισμό που συμπεριλαμβάνει προβληματικές από συγγενικούς αλλά διαφορετικούς τομείς ανάλυσης. Η ευρηματική χρησιμότητα στην μελέτη της τέχνης ως μια συμπλεγματική έννοια περιλαμβάνει την εξέταση του πόσο καλά η περιγραφή του συμπλέγματος μπορεί να χρησιμεύσει ως καθοδηγητικό πλαίσιο για τη διερεύνηση και την ανάλυση διαφόρων πτυχών της τέχνης. Λειτουργεί ως ένα αξιολογικό εργαλείο για τους ερευνητικούς τομείς, προς την σύνταξη γόνιμων ερευνητικών προγραμμάτων με στόχο την αποσαφήνιση των συνδέσεων μεταξύ της αισθητικής φιλοσοφίας και των εμπλεκόμενων κλάδων.<sup>82</sup>

80. Ibid. Gaut: σσ. 34-36

81. Ibid. Gaut: σσ. 36-38

82. Ibid. Gaut: σσ. 40-41

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Η έννοια του 'έργου τέχνης' με αυτόν τον τρόπο εφαρμόζεται ορθά σε ένα αντικείμενο, αν το αντικείμενο αυτό αποτελεί ένα έργο που παρουσιάζει ένα μη αυθαίρετο υποσύνολο των ποιοτήτων του συμπλέγματος ιδιοτήτων που συνηθίζονται να αποδίδονται στην τέχνη. Η προβληματική που προκύπτει εντοπίζεται στην κατάδειξη των ποιοτήτων αυτών, και συγκεκριμένα ποιες ποιότητες από αυτές αποτελούν κεντρικές στον ορισμό για την κατάδειξη ενός αντικειμένου ως μέρος της κατηγορίας. Εξ ορισμού, το σύμπλεγμα των ιδιοτήτων είναι ευμετάβλητο και με ασαφή όρια, χαρακτηρίζεται ως ένα νέφος. Αυτή του η διάσταση το κάνει ευάλωτο στο εκάστοτε ιστορικό συγκείμενο, με βασικότερο παράδειγμα τον αποκλεισμό υποκατηγοριών τέχνης που σήμερα διαισθητικά συμπεριλαμβάνονται σε αυτήν, όπως της πρωτόγονης ή της μοντέρνας τέχνης, για τις οποίες ανά ιστορικές περιόδους, αναπτύχθηκαν στάσεις απέναντί τους που της απέκλειαν από την 'πραγματική' τέχνη.

Η ιστορικότητα του νέφους αποτελεί παράλληλα προβληματική και λύση για την εφαρμογή του. Ο S. Fokt, εξερευνώντας τις διασυνδέσεις που δημιουργούνται μέσα από τα κριτήρια που θέτει ο Gaut, υπολογίζει πως για τα δέκα κριτήρια, σε περίπτωση που αυτά κριθούν ως επαρκή, απαιτείται η επιθεώρηση 210 πιθανών συνδυασμών, ή 1024 δυνατοτήτων.<sup>83</sup> Για μια θεώρηση που βασίζεται στην προτροπή του Wittgenstein προς παρατήρηση και όχι ανάλυση, η εξέταση παραμέτρων σε τέτοιο βαθμό καταλύει την ερευνητική χρηστικότητα της.

Το παραπάνω εμπόδιο μπορεί να ξεπεραστεί μέσα από την ιστορική αναζήτηση για το ποια από τα κριτήρια τείνουν να εφαρμόζονται στο συγκεκριμένο της παραγωγής του έργου. Με αυτόν τον τρόπο, το ιστορικό πλαίσιο μπορεί να αποτελέσει καταλυτικό παράγοντα ρύθμισης για το πώς οι ιδιότητες αποκτούν συγκριτικές σχέσεις μεταξύ τους, και για το ποια υποσύνολα ιδιοτήτων είναι επαρκή για να οριστεί το έργο τέχνης. Η παραπάνω μεθοδολογία, κατά τον Fokt, μπορεί να εφαρμοστεί μέσα από την κατάταξη των συμπλεγμάτων σε πίνακες με βάση την ιστορική φάση, αποδίδοντας χρονικά ορισμένες ιδιότητες σε χρονικά ορισμένα υποσυμπλέγματα.<sup>84</sup>

Έχοντας ως παραδοχή πως κάθε ιστορική φάση ορίζει με διαφορετικό τρόπο το αντικείμενο της τέχνης, η συμπλεγματική θεώρηση μπορεί να λειτουργήσει μόνο μέσα από τον ιστορικό καθορισμό του συμπλέγματος ανάλογα με τα κριτήρια της φάσης που εξετάζεται. Η θεώρηση του Gaut με αυτόν τον τρόπο έρχεται πιο κοντά στην θεώρηση του Boyd, ο οποίος αναφέρει πως η εξέλιξη του νέφους ιδιοτήτων μιας κατηγορίας είναι αναμενόμενη, χωρίς αυτό όμως να οδηγεί και στην διάλυση της κατηγορίας ή στην μη αναγνωρισιμότητά της, αλλά, αντιθέτως, επιφέρει την διεύρυνση και μετεξέλιξή της. Οι ιδιότητες παραμένουν κομμάτι του νέφους και διατηρούν σε διάφορους βαθμούς τις διασυνδέσεις τους, με την αλλαγή να εντοπίζεται στο ποιες από τις ιδιότητες διακατέχουν κεντρικό αναγνωριστικό ρόλο, και λειτουργούν ως αυτές που 'παρασέρνουν' τις άλλες συγγενικές τους.

Ο συγκερασμός των θεωριών του Boyd για τα ομοιοστατικά συμπλέγματα ιδιοτήτων και

---

83. Fokt, Simon. "The Cluster Account of Art: A Historical Dilemma", *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 12 , Article 12, 2014, σ. 3

84. *Ibid.* Fokt: Εναλλακτικά, ο Fokt εξετάζει την περίπτωση που αποδίδεται ιστορικό συγκείμενο στις ιδιότητες του νέφους. Ενώ μια τέτοια προσέγγιση θα έδινε έναν καθολικό και πιο εδρασμένο ορισμό, καθώς οι ιδιότητες σε αυτήν την προσέγγιση συνεργούν σε όλες τις χρονικές περιπτώσεις απaráλλαχτες, η χρηστικότητα του ορισμού πάλι θα καταλύοταν, λόγω του απρόσιτου αριθμού των ελέγχων που πρέπει να γίνουν ανά συνδυασμό κριτηρίων ανά χρονολογικές περιόδους.

του Gaut για τον συμπλεγματικό ορισμό της τέχνης επιχειρείται από τον E. Murphy, στην προσπάθειά του να αποδώσει στον μεθοδολογικό μηχανισμό του Gaut περισσότερα εργαλεία εμβάθυνσης. Με την πρώτη ματιά, οι δύο θεωρίες εμφανίζουν τον ίδιο κοινό κορμό θεώρησης, με βάση τους τρόπους που αναγνωρίσιμες κατηγορίες (γενικά 'είδη' στον Boyd, και ειδικά η κατηγορία της τέχνης στον Gaut), σχηματίζονται μέσα από την αιτιατική σύνδεση ιδιοτήτων. Και στις δύο θεωρήσεις, οι κατηγορίες αυτές διαθέτουν τα εξής χαρακτηριστικά:

- 1) *Ένα είδος δεν καθορίζεται από ένα αιώνιο και αμετάβλητο σύνολο ιδιοτήτων, αλλά,*
- 2) *Από ένα γενικό σύνολο ιδιοτήτων, οι οποίες είναι μόνο από κοινού επαρκείς, και*
- 3) *Εμφανίζουν πολλαπλά εκάστοτε επαρκή υποσύνολα, και*
- 4) *Το σύνολο των καθοριστικών ιδιοτήτων μπορεί να μεταβάλλεται στο χρόνο και στον χώρο, με την κατηγορία να παραμένει συνεπής και αναγνωρίσιμη*

Η βασική διαφοροποίηση του Boyd είναι πως θέτει στην θεώρηση του ένα επιστημολογικό πλαίσιο που καθορίζει τις ιδιότητες προς επιλογή, που ονομάζει την θέση προσαρμογής, και προκύπτει μέσα από τον συγκερασμό των ιδιοτήτων που αποδίδονται στην κατηγορία προς μελέτη από το διεπιστημονικό καλούπι. Το διεπιστημονικό καλούπι με την σειρά του αποτελεί το σύνολο των επιστημονικών πεδίων που μελετούν μέρη της κατηγορίας, ή την κατηγορία στην ολότητά της. Ο διεπιστημονικός πίνακας είναι, κατά Boyd, «μια οικογένεια επαγωγικών και συμπερασματικών πρακτικών που ενώνονται μέσα από τις κοινές εννοιολογικές πηγές άντλησης, είτε αυτές αντιστοιχούν σε ακαδημαϊκούς ή πρακτικούς κλάδους που μπορούν να νοούνται διαφορετικά».<sup>85</sup>

Ο Murphy εντοπίζει, σε αναλογία με τον Fokt, πως η έλλειψη της ιστορικότητας στην θεώρηση του Gaut αποτελεί από τις μεγαλύτερες προβληματικές στην λειτουργία της. Η προσθήκη που

---

85. Ibid. Boyd: σ. 148

Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο αποτελεί καλό παράδειγμα για την κατανόηση του διεπιστημονικού καλουπιού κατά Boyd, καθώς εμπεριέχει παράλληλα έννοιες και προσεγγίσεις από τους κλάδους των εικαστικών, της μηχανικής, της κοινωνιολογίας κ.κ.. Στην ουσία, ο διεπιστημονικός πίνακας αποτελεί τις διαφορετικές λογικές μελέτες και περιγραφές που εφαρμόζονται για την εξέταση ενός ενιαίου αντικείμενου, με κάθε λογική να παράγει το δικό της λεξιλόγιο και τα δικά της συμπεράσματα σε σχέση με το αντικείμενο.

προτείνεται στην κατηγοριοποίηση της τέχνης σε σχέση με τις ιδιότητες των ομοιοστατικών δικτύων είναι η ενσωμάτωση του διεπιστημονικού καλουπιού, παρέχοντας ένα ουσιαστικό ιστορικό τρόπο προσδιορισμού των κριτηρίων, στον οποίο τα προτεινόμενα κριτήρια βασίζονται στην πραγματική ιστορική και περιστασιακή χρήση τους. Ο συγκερασμός των θεωριών με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί την 'Διευρυμένη συμπλεγματική περιγραφή της τέχνης', όπως την ονομάζει ο Murphy, καθώς το σύνολο των ιδιοτήτων στο σύμπλεγμα της Τέχνης καθορίζεται από τις σχετικές κοινότητες στις οποίες χρησιμοποιείται η έννοια, με την κοινότητα και την έννοια να συν-εξελισσονται με την πάροδο του χρόνου και την αλλαγή του τόπου, και, κυρίως, χωρίς την αλλαγή της έννοιας.<sup>86</sup>

Το διεπιστημονικό καλούπι που μπορεί να ορίζει τις ιδιότητες της Τέχνης εντοπίζεται από τον Murphy στην έννοια του G. Dickie για τον 'Κόσμο της Τέχνης', που περιλαμβάνει το σύνολο των συστημάτων της που αποτελούν «τα πλαίσια για την παρουσίαση ενός έργου τέχνης από έναν καλλιτέχνη στο κοινό του κόσμου του τέχνης»<sup>87</sup>, δηλαδή τις γκαλερί, τα μουσεία, τα θέατρα, και τους χορηγούς, επιμελητές, ιδιοκτήτες, κριτικούς, κλπ., που δραστηριοποιούνται σε αυτά, καθώς και τους θεωρητικούς και φιλόσοφους του αντικειμένου. Θέτοντας, τον αρκετά γενικά ορισμένο, αλλά κατευθυντήριο, 'Κόσμο της Τέχνης' ως διεπιστημονικό καλούπι, η θεώρηση του Gaut αποκτά την βασική παράμετρο πως το σύνολο των κριτηρίων πρέπει να καθοδηγείται από, και να παρακολουθεί, την πραγματικότητα του 'Κόσμου της Τέχνης', διασφαλίζοντας την σχετικότητα των κριτηρίων στο σήμερα, ενώ παρέχεται παράλληλα ένα πεδίο που λειτουργεί ως πηγή άντληση των ευρύτερων κριτηρίων.<sup>88</sup>

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, το Glamour αναγνωρίζεται ως μια αισθητική κατηγορία, όπως αυτές αναλύθηκαν συνδυαστικά παραπάνω. Η δυσκολία του ορισμού του στο σήμερα οφείλεται ακριβώς στις παρατηρήσεις των Wittgenstein και Boyd, δηλαδή, στην διαμόρφωση του μέσα από αναγνωρίσιμες ιδιότητες των αντικειμένων που δεν εμφανίζουν εννοιολογική συνέπεια, αλλά αιτιολογική συγγένεια μέσα από την συνύπαρξή τους. Η απάντηση στην ερώτηση 'Τί είναι το Glamour' δεν αποτελεί ένας ορισμός που έχει εννοιολογικά δομηθεί και δικαιολογηθεί, αλλά ένας συγκερασμός από ποιότητες που το απαρτίζουν: 'Είναι το φανταχτερό, η χλιδή, ο εντυπωσιασμός, κοκ.'

Οι ιδιότητες αυτές δεν προκύπτουν ως κεντρικές μέσα από την εννοιολογισή τους, και την σύνταξη της κοινής γενεαλογίας τους, αλλά μέσα από την παρατήρηση της συνύπαρξής τους κατά την σύνταξη και προβολή των εκάστοτε ειδών αισθητού που επικοινωνούνται.

Έχοντας αναγνωρίσει το Glamour ως μια ειδική υποκατηγορία στο νέφος ιδιοτήτων της ευρύτερης κατηγορίας των αισθητικών ποιοτήτων<sup>89</sup>, επιχειρείται η εφαρμογή των κριτηρίων

---

86. Murphy, Eric. "The Expanded Cluster Account of Art", Philosophy Theses. Paper 111, Department of Philosophy at ScholarWorks, Georgia State University, 2012, σ. 22-23

87. Dickie, George. «The Institutional Theory of Art». Στο Noel Carroll [Ed.]. *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin: Wisconsin Press, 2000, σ. 101

88. Ibid. Murphy: σ. 27-28

89. Ο Murphy σημειώνει πως εντοπίζονται υποκατηγορίες στο νέφος ιδιοτήτων οι οποίες εμφανίζουν πιο ειδικές σχέσεις μεταξύ τους, αναφέροντας κινήματα όπως τον ιμπρεσιονισμό, τα οποία διαμορφώνουν και εξελίσσουν το νέφος, αλλά παράλληλα εμπεριέχονται ως πύκνωση μέσα σε αυτό, με υπάρχουσες και επιπρόσθετες ιδιότητες.

που αναλύθηκαν για την λειτουργία των ομοιοστατικών συμπλεγμάτων, προς κατάδειξη του νέφους, καθώς και η σύνταξη μερικών από των σχέσεων που το απαρτίζουν. Στο προηγούμενο κεφάλαιο γίνεται εμφανές πως ο όρος ιστορικά μετεξελίσσεται και εμπεριέχει διαφορετικές ποιότητες, χωρίς όμως αυτό να καταλύει την συνοχή του. Ανακεφαλαιώνοντας:

1. Παρατηρείται ένα νέφος ιδιοτήτων, μέσα από περιγραφές που εμφανίζουν συγγενικές σχέσεις μεταξύ τους λόγω της συνύπαρξής τους σε ένα σύνολο παραδειγμάτων
2. Το νέφος ιδιοτήτων αυτό δημιουργεί ένα αισθητικά αναγνωρίσιμο είδος, που περιγράφεται με τον όρο Glamour.
3. Το σύνολο των ιδιοτήτων εμφανίζει μεταβολές στον χώρο και στον χρόνο, με την κατηγορία να παραμένει αναγνωρίσιμη και τον όρο να κρατάει την περιγραφική του χρησιμότητα.
4. Οι μεταβολές αυτές οφείλονται στους διάφορους τρόπους σύνταξης και προβολής του αισθητού, οι οποίοι λειτουργούν ως οι μηχανισμοί που συμπαρασέρνουν τις ιδιότητες συσσωρευτικά.

Ακολουθώντας συνδυαστικά τις προτεινόμενες μεθοδολογία των Murphy και Fokt για την κατάδειξη του νέφους, επιχειρείται η κατάταξη των ιδιοτήτων στους αντίστοιχους, ιστορικά καθορισμένους πίνακές τους. Οι ιδιότητες αυτές αντλούνται από τον προτεινόμενο διεπιστημονικό πίνακα, τον 'Κόσμο της Τέχνης' κατά Dickie, μέσα από τον συνδυασμό των ιστορικών πηγών, αναλύσεων, κριτικών, και καταλόγων, για το αντικείμενο της κάθε περιόδου.

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

#### [03.Γ.1] Η μεταφυσική στην Αρχιτεκτονική του Μπαρόκ

Η βασική θέση για να γίνει δυνατή η σύνταξη των πινάκων ιδιοτήτων ανά ιστορική φάση είναι πως σε κάθε φάση, ανάλογα με τους λόγους επιστράτευσης των μηχανισμών, δομούνται αντίστοιχα και διαφορετικά είδη του αισθητού. Τα διαφορετικά είδη του αισθητού, με την σειρά τους, προβάλλονται σε, και μέσα από, διαφορετικά αντικείμενα, με τους όρους που αναλύθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο. Η διαφορετική αυτή σύνταξη του πραγματικού οδηγεί και στην διαφορετική περιγραφή του, επομένως και στην διαφοροποίηση των ιδιοτήτων που αποδίδονται στα αντικείμενά του.

Η πρώτη φάση για την οποία γίνεται λόγος, ενασχολείται με την Καθολική εκκλησία και την ανάγκη για εδραίωσης της δύναμής της στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης. Η αποτύπωση αυτού του καθεστώτος εξουσίας παρατηρείται στο δομημένο περιβάλλον της Καθολικής εκκλησίας της εποχής, στους καθεδρικούς ναούς, και στην ανάπτυξη του Μπαρόκ ως κυρίαρχο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται.

Το αφήγημα που επιστρατεύεται και εκφράζεται μέσα από την πολύπλοκη, πλουσιοπάροχη, και εκθαμβωτική εικόνα της εκκλησίας βασίζεται στην αποτύπωση της ιδεατής συνθήκης του παραδείσου στον επίγειο κόσμο. Η οντολογική εξομοίωση του παραδείσου και των καθεδρικών ναών επιτυγχάνεται μέσα από την επιρροή της αρχιτεκτονικής και την εντύπωση που δημιουργείται στους παρατηρητές. Όπως αναφέρει η Thaemlitz:

*«Το Βατικανό [...] χρησιμοποίησε τη χλιδή ως ιδεολογικό όπλο για να παραπλανήσει τις κατώτερες τάξεις με αναλαμπές του επίγειου παραδείσου – ενός τρόπου ζωής τόσο ξένου και ανέφικτου που θα μπορούσε να είναι μόνο αποτέλεσμα Θεϊκής παρέμβασης.»<sup>90</sup>*

Η προσέγγιση αυτή τείνει να δημιουργεί περιγραφές που συντάσσουν την γενικότερη λογική του 'μεταφυσικού', μέσα από την επίδραση του αντικειμένου στο υποκείμενο.

Το πρώτο κείμενο που εξετάζεται για άντληση του αντίστοιχου λεξιλογίου είναι το κλασικό ιστορικό βιβλίο για την δυτική αρχιτεκτονική του D. Watkin.<sup>91</sup> Σημειώνονται οι εξής περιγραφές:

[Watkin, p. 264,282]: Enchanting

- *Vaccaro's most cheerful work is the **enchanting** majolica cloister at S. Chiara, Naples, of 1739- 42*
- *As can be seen in Bavaria in the **enchanting** interiors they created in churches built and decorated in 1746- 54 as the loveliest and most moving of all South German Rococo churches*

90. Ibid. Thaemlitz: σ. 50

91. Συγκεκριμένα, το κεφάλαιο για το Μπαρόκ: Watkin, David. *A History of Western Architecture*. London: Laurence King, 1986, σ. 240-311

[Watkin, p. 257,261,265,298]: Striking

- *Juvarra's novel church of the Carmine, Turin (1732- 5), is a **striking** example of his control of light in a daringly skeletal structure*
- *An asymmetrical curved colonnade leading away from one side, is itself a **strikingly** theatrical piece of urban Baroque architecture*
- *One of the most **striking** products of this was the facade of the cathedral at Syracuse*
- *In these **striking** buildings, especially in their highly idiosyncratic steeples, Hawksmoor's gift for abstract sculptural design found an ideal expression*

[Watkin, p. 248,266,307]: Dazzling

- *Cortona created a number of **dazzlingly** illusionistic frescoed and stuccoed interiors*
- *The architects chiefly responsible for creating the **dazzling** setting for Louis XIV and his court were Louis Le Vau (1612- 1670) and Jules Hardouin-Mansart (1646- 1708)*
- *This ample theatrical composition, centred on a deep concave frontispiece with a flowing curved pediment, has a **dazzling** Rococo exuberance like a realization of one of Meissonnier's fantastic engraved projects*

[Watkin, p. 248,272]: Illusionistic

- *Ibid. 248: **dazzlingly illusionistic***
- *For example, in the celebrated but now destroyed Staircase of the Ambassadors, not only included **illusionistic** painting but also panelling in polychromatic marbles, arranged in far more rigid and geometrical patterns*
- *This is the pinnacle of the Baroque concern for the welding of architecture, painting and sculpture into a total spatial **illusion***

[Watkin, p. 252,272,307]: Amazing

- *This rhythm was echoed in the Salomonic or twisted pilasters which lined the nave walls, and in the **amazing** kidney-shaped windows in the lunettes*
- *The rusticated orangery (1681- 6), conceived on an **amazingly** grandiose scale; and the Grand Trianon*
- *The whole **amazing** sculptural group is dramatically lit by a golden light from a concealed source behind the visitor*

[Watkin, p. 248, 256]: Mysterious

- *The crypt or lower church is more richly coloured and is perhaps intended to convey something of the **mysterious** atmosphere of the Early Christian catacombs*
- *This transcendental architectural poetry is conceived without colour and depends for its **mysterious** effect on marble ranging from black in the dark lower parts of the building*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Watkin, p. 266, 272, 284, 295, 303]: Spectacular

- In its **spectacular** Le Notre gardens, proved seductive throughout Europe, while it was also French designers who gave birth to the Rococo
- The chapel at Versailles, begun by J. H. Mansart in 1698 and completed by Robert de Cotte in 1710, is equally **spectacular**
- Where his palatial monastic buildings, culminating in a **spectacular** Kaisersaal, provide a Baroque answer to the splendours of medieval Cluny
- No interiors of any great size or special consequence other than the **spectacular** domed entrance-hall, flanked by staircases visible through open arches
- For the church included one in which a Pantheon-like portico leads to a **spectacular** circular nave

[Watkin, p. 264, 277, 285]: Captivating

- A vast number of **captivating** buildings in the ornate final phase of Baroque
- Its ninety **captivating** plates of Babylon, Stonehenge, pyramids, obelisks, Roman ruins, mosques and pagodas, intended 'to inspire the artist to inventions
- Not only through the **captivating** brilliance of his work at Munich and Schloss Brihl but through the engravings of ornament and architecture

[Watkin, p. 242]: Ethereal

- The whole movement of the oval interior seems to reach a climax in this energetic but **ethereal** figure

[Watkin, p. 280]: Radiant

- The dynamic verticality of its twin-towered facade, not rich in ornamental detail, leads to a rippling interior apparently designed as a **radiant** expression of divine gaiety

[Watkin, p. 247, 266, 266, 271, 273, 278, 291]: Magnificent

- Are among the most **magnificent** examples of Baroque illusion in Europe
- Is entirely devoted to a **magnificent** staircase exploiting contrasts of light and darkness in a characteristically Baroque manner
- Created what was at the time the most **magnificent** chateau in France, Vaux-le-Vicomte near Paris
- Here a **magnificent** sculptural group by Jean-Baptiste Tuby showed the Sun God at the start of his daily journey
- The desire for a **magnificent** display of uniform facades came first
- Was also involved in the design of two of the most **magnificent** products of Franconian Baroque



- This **magnificent** spatial sequence is one of the finest Baroque ensembles in Europe

[Watkin, p. 252, 308]: Charming

- *Something of its spirit is found in a smaller scale in the rippling motion of the **charming** Piazza di S. Ignazio*
- *On the royal country palaces of La Granja and Aranjuez, both with **charming** French gardens, and, more importantly, on the vast royal palace*

[Watkin, p. 256]: Transcendent

- *This **transcendental** architectural poetry is conceived without colour and depends for its mysterious effect on marble ranging*

[Watkin, p. 254, 259, 284]: Miraculous

- *Believed to be **miraculously** imprinted with the image of Christ's dead body*
- *The **miraculous** open domes and vaults through which he allowed a little of heaven to illuminate the world below.*
- *Built as an expression of peasant piety to house a primitive but **miraculous** image of the Scourging of Christ*

[Watkin, p. 263, 264, 274, 284, 307]: Astonishing

- *The almost outrageously sumptuous interior appears to be upholstered throughout with green and white damask, an effect created by an **astonishing** virtuoso use of inlaid marble*
- *The building has **astonishing** bevelled corners and incorporates real rocks*
- *It is equalled as an **astonishing** product of Rococo fantasy and lightheartedness only by the lovely interiors*
- *Its articulation is **astonishingly** varied with long, low, one-storeyed flanking galleries or orangerie*
- *With a curved facade echoing Bernini's S. Andrea al Quirinale and an **astonishing** Guariniesque plan*

Η δεύτερη ιστορική καταγραφή και ανάλυση της οποίας γίνεται χρήση, προς άντληση του λεξιλογίου για την περιγραφή του Μπαρόκ, είναι το έργο των Β. Πετρίδου και Ο. Ζηρώ 'Τέχνες

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21<sup>ο</sup> αιώνα'.<sup>92</sup> Σημειώνονται οι περιγραφές στα εξής χωρία:

[Πετρίδου, Ζηρώ, σ. 54, 70]: Ψευδαίσθηση (Illusion)

- Έργα μπροστά στα οποία ο θεατής δεν είναι σίγουρος ότι αυτό που βλέπει είναι πραγματικό ή δημιουργημένη **ψευδαίσθηση**
- Η απεικόνιση πρέπει να είναι **ψευδαισθητική**, με την έννοια του αληθοφανούς, ακόμα κι όταν αυτό που απεικονίζει δεν θα μπορούσε να το δει κανείς παρά μόνο σε όραμα ή σε οπτασία

[Πετρίδου, Ζηρώ, σ. 54]: Ιδεατό (Virtual)

- Η τέχνη θεωρήθηκε ως μια ανθρώπινη δημιουργία που μπορούσε να αποτελέσει το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη γη και τον ουρανό, ανάμεσα στο πραγματικό και το **ιδεατό**, χάρη στην καλλιτεχνική ικανότητα του ανθρώπου

[Πετρίδου, Ζηρώ, σ. 57]: Εντυπωσιακό- που οδηγεί σε ψυχολογική ένταση (Stunning)

- Η θέαση αυτού του **εντυπωσιακού** έργου προκαλεί ζωηρή έκπληξη στον προσκυνητή και τον **οδηγεί σε ψυχολογική ένταση**

[Πετρίδου, Ζηρώ, σ. 77]: Μαγευτικό (Majestic)

- Το φως και το χρώμα δίνουν δραματικές εκφράσεις στην ατμόσφαιρα που διαπερνά τα έργα του Lorrain, ενώ στα **μαγευτικά** πανοράματα της Φύσης που ζωγραφίζει η ύλη φαίνεται να χάνει την υπόστασή της.

[Πετρίδου, Ζηρώ, σ. 77]: Μυστηριακό (Mysterious)

- Οι ήρωες των έργων του είναι τυλιγμένοι σε μία **μυστηριακή** σιωπή, βυθισμένοι σε περισυλλογή, τοποθετημένοι σε οικεία και λιτά περιβάλλοντα, τα οποία, από τη

---

92. Συγκεκριμένα μελετάται το κεφάλαιο 'Η τέχνη του Μπαρόκ':

Πετρίδου, Βασιλική. Ζηρώ, Όλγα. *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, σ. 54-86

**μυστηριακή** ατμόσφαιρα, αναδεικνύονται σε χώρους προσευχής

Αντίστοιχες είναι και οι περιγραφές του R. Neuman στο έργο του 'Baroque and Rococo Art and Architecture'<sup>93</sup>. Σημειώνονται:

[Neuman, p. 170, 359]: Striking

- *The most **striking** aspect of the Plaza Mayor was its regularized ground plan surrounded by uniform façades*
- *The most **striking** element is the stylized mountain that replaces the traditional classical pedestal*

[Neuman, p. 139, 442]: Amazing

- *This **amazing** vault, which seemed to hover as if by divine intervention, is the architectural equivalent of the illusionistic ceilings of the period*
- *An oval salone features attenuated piers supporting a shallow dome, acknowledging Guarini's **amazing** domes in Turin*

[Neuman, p. 317]: Dreamlike

- *This **dreamlike** locale, where men, animals, and nature coexist in harmony*

[Neuman, p. 57, 189, 346]: Alluring

- *The youth is one of several seemingly **alluring** and androgynous figures in Caravaggio's paintings, partially draped or nude*
- *A young man offers a coin to an **alluringly** dressed young woman*
- *A half- or threequarter-length representation of an **alluring** adolescent*

[Neuman, p. 298]: Hypnotic

- ***Hypnotic** in its repetitiveness and barrackslike in its length, the garden front of Versailles, crowned with sculpted military trophies, was deliberately intended to produce a sense of awe and submission*

---

93. Neuman, Robert. *Baroque and Rococo Art and Architecture*, New Jersey: Pearson Education, 2013

[03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Neuman, p. 95, 370, 453]: Dazzling

- *His association with Bernini produced some of the most **dazzling** works of the Roman High Baroque*
- *With its **dazzling** combination of inlaid woods and cast-bronze sculptures, epitomizes the unique approach of the French to form and function in the decorative arts*
- *The work is a **dazzling** recapitulation of the absolutist Catholic themes that had dominated ceiling painting*

O J. Varianno αναλύει την αρχιτεκτονική του Μπαρόκ της Ιταλίας με ανάλογο τρόπο<sup>94</sup>:

[Varianno, p. 40, 63, 99, 114, 114, 250, 254]: Striking

- *Never again was he given the opportunity to create so **striking** a visual and intellectual ensemble*
- *The subtlety of the interior orientation contrasts **strikingly** with the forceful frontality of the exterior*
- *The dome is one of the most **striking** and distinctive parts of the building.*
- *Turning the papal city into one of Europe's most **striking** and impressive capitals.*
- *The most **striking** of these was Giovanni Antonio Scalfarotto's (c. 1690-1764) church of St. Simeone e Giuda*
- *While giving the church a **striking** profile that could be seen from a considerable distance*

[Varianno, p. 238]: Dazzling

- *The creator of one of the most **dazzling** and distinctive late Baroque styles*

[Varianno, p. 65, 69, 91, 151, 213, 260]: Illusionistic

- *The great **illusionistic** ceiling paintings of the Roman Baroque*
- *In the reversed curvature and **illusionistic** half-dome of its central bay*
- *The pilaster order of the lower story and covering the vault with **illusionistically** foreshortened coffering.*
- *The motif of the **illusionistic** arches—slanted to look deeper than they are—certainly derives from Bernini,*
- *Its motivation undoubtedly sprang from the common Baroque preoccupation with spatial **illusionism**.*
- *Is decorated with a resplendent **illusionistic** fresco.*

---

94. Varianno, John. *Italian Baroque and Rococo Architecture*. New York: Oxford University Press, 1986

[Varianno, p. 31, 81, 180, 290]: Majestic

- *Finally fell to Giacomo della Porta to raise the great dome to its present **majestic** height.*
- *The boulevard holds few surprises for approaching visitors, but does, from a distance, permit St. Peter's **majestic** dome to emerge from behind the facade.*
- *The membering of the facade's central niche which recalls the **majestic** entrance to the Scala Regia in the Vatican*
- *Rising above a tall flight of steps, the church looms **majestically** over a long, narrow piazza.*

[Varianno, p. 214. 241]: Spectacular

- *A vault that was higher and more **spectacular** than those of contemporary churches*
- *In creating this **spectacular** illusion, Vittone may have imitated methods first employed by the quadraturisti*

[Varianno, p. 238]: Ethereal

- *Even when seen from the exterior— and the dome is only partially visible from the ground—the spectral nature of its restless and **ethereal** forms is astonishing*
- *He emphasized the **ethereality** of the space by fabricating the vault from two shells*

[Varianno, p. 218]: Radiant

- *The **radiant** star at the vault's apex is not only visually electrifying, it also illustrates a local theological argument*

[Varianno, p. 138]: Spellbinding

- *The miraculous icon of the Virgin provides a visual focal point for the interior, which would have been even more **spellbinding** by candlelight*

[Varianno, p. 242, 260]: Charming

- *Although the architects were not so prolific or so well known as in Piedmont, their work is sprightly and often quite **charming***
- *But certainly the most **charming** and unusual was designed by Giovanni Carlo Bibiena*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Varianno, p. 138, 216, 218]: Miraculous

- *Ibid. 138, The **miraculous** icon of the Virgin*
- *The permanent reliquary for the sepulchral shroud that bears the **miraculous** imprint of the body of Christ*
- *It also illustrates a local theological argument that the “living rays of the Sun-Christ” were the true source of the shroud’s **miraculous** imprint*

Το ίδιο λεξιλόγιο χρησιμοποιείται και στον συλλογικό τόμο για το Μπαρόκ ‘The Triumph of the Baroque’<sup>95</sup>. Καταγράφονται:

[Million, p. 241, 272, 594] Illusionistic

- *The **illusionistic** expansion and adornment of a real space — of salons, galleries, church vaults, etc. — and the architectural structuring of the stage*
- *the development of the architectural fiction into the ephemeral media of stage scenery and **illusionistic** decoration*
- *the background of the niche is **illusionistically** opened up by means of paired engaged columns which appear to frame openings*

[Million, p. 441, 454, 486, 535, 547]: Striking

- *Nevertheless, the engraving is a **striking** visual record of how the building looked from the eighteenth-century*
- *the stairway and the cradle-shaped vault adorned with casing, both of which enable **striking** effects of perspective*
- *most innovative aspects of Marly’s general conception, and had a very **striking** effect on people at the time*
- *a **striking** visual impression of the number of bastioned fortifications*
- *The most **striking** feature of the new building is the large theater auditorium in the west wing*

[Million, p. 493, 508, 598]: Stunning

- *Le Pautre’s most **stunning** achievement: the “grande cascade”, built in 1664*
- *Thus it was due to be replaced by a spectacle of **stunning** and sumptuous architectural rhetoric*
- *Bigari demonstrates **stunning** virtuosity and inventiveness*

---

95. Millon, A. Henry. *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750*. New York: Rizzoli International Publication, 1999

[Million, p. 86, 137, 379, 438, 458, 485, 563]: Majestic

- *by means of their **majestic** scale or aggrandizing formal references and iconography*
- *The saturation of the ornament and the complexity of the composition created a **majestic** and positive image*
- *His was airier, the orders **majestically** and elegantly articulated, and there was a serene luminosity in a space*
- *The **majestic** church that Your Serenity has caused to have been built and dedicated to the Great Mother of God*
- *he grasped the need for a truly monumental and **majestic** building*
- *he architect succeeded in achieving a harmonious balance between the **majestic** size of the building and the refinement of the decorative details*
- *A **majestic** altar front on composite columns projects forward from the vertical plane*

[Million, p. 103, 293, 304, 564]: Dazzling (Bedazzlement)

- *Santini-Aichel's **dazzling** ribwork explicitly responds to Bohemian Gothic*
- *a paragon of absolutist strategies of **bedazzlement** had been the beacon capturing the admiration of all European absolutist courts*
- *played a pivotal role in his strategy **of bedazzlement***
- *have brought to light a coat of oil paint in **dazzling** colors*

[Million, p. 197, 437, 447, 454, 464, 466, 477]: Spectacular

- *The **spectacular** character of single forms released from their continuity prepares for the isolation of the motive*
- *This site gave the new building a **spectacular** position dominating the bacino of San Marco*
- *as well as one of the most **spectacular** monuments of Baroque Rome*
- *showing the building from different and often unusual angles, as for instance the **spectacular** Vue de la voiiite et de la coupole de Saint-Pierre*
- *have been created in the center of this **spectacular** new architectural set*
- *the central section, was vaulted by a **spectacular** ribbed dome with an oval oculus*
- *this is undoubtedly the one that best represents the **spectacular** grandiosity of the residence*

[Million, p. 50, 563]: Radiant

- *Borromini's plastic continuity with the **radiant** discontinuity of his visual perspectives and the "staccato" of his theatrical wings*
- ***radiantly** transfigured into a supernatural aura by the erosion of outlines*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Million, p. 464]: Magnetic

- *to direct the spectator's attention on to the reliquary altar, endowed with a **magnetic** power for visual attraction*

[Million, p. 124] Surreal

- *They lack classic plasticity as well as a true Gothic skeleton, and the result is of an almost **surreal** character*
- *Turns to **surreal** abstractions, creating thereby an expression of frigidity and alienation — two manifestations, therefore, of the dissolution of the anthropomorphous classical tradition.*

[Million, p. 508, 537]: Charming

- *the artist constructed a mysteriously **charming** image*
- *the four views of Turin are **charming** panoramas to capture the spirit of the cultured observer.*

[Million, p. 71, 121]: Transcendent

- *The two works give a consummate concretization of the rational and **transcendental** esprit de système of seventeenth-century France*
- ***Transcends** the level of persuasive allusion and arrives at a true psychological synthesis that expresses the range of the human mind*

[Million, p. 48]: Ecstatic

- *while at Sant' Andrea al Quirinale he repropounded the **ecstatic** theme of the Cornaro chapel in a milder form*

[Million, p. 74, 82, 263, 375, 413]: Magnificent

- *The design is a **magnificent** variation of Baroque themes, and shows a mature handling of the relation between mass and space*
- *he was not confessing to expensive personal habits but asserting the dual obligations of a ruler in the Baroque age — to win wars and to build **magnificently***
- *these innovations to achieve a **magnificent** effect: see the set of four scenes of Christ preaching in the temple*
- *was able to interpret the royal intention of **magnificentia** in an excellent manner by conferring a stentorean monumentality to the project*



- *This altar has always been considered the most **magnificent** and ingenious (notably in its blending of the Old and New Testaments) example of altar-building*

[03.Γ.2] Η περιγραφή του αριστουργήματος στην ελαιογραφία

Η χρήση του πλούτου για την παραγωγή αισθητικής υπεροχής από την αστική τάξη οδηγεί στην προβολή του υλικού πλούτου ως 'προέκταση' των εικονιζόμενων υποκειμένων, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να χαρακτηρίζεται μέσα από τα αντικείμενα που διακατέχει. Αυτή η διαδικασία διαμορφώνει αισθητικές ποιότητες που χαρακτηρίζουν το αντικείμενο καθαυτό, αποδίδοντας ιδιότητες στο αντικείμενο, που με την σειρά τους περνάνε στο υποκείμενο που παρίσταται δίπλα τους ως ο κάτοχός τους. Η λογική σύνταξης αυτή διαφέρει από την προηγούμενη, η οποία εστίαζε στην επιρροή που έχει το αντικείμενο στον παρατηρητή, μια αλλαγή στον μηχανισμό που συμβαδίζει με τους τρόπους συλλογής και προβολής του πλούτου, στις δύο διαφορετικές φάσεις.

Σε αυτήν την συνθήκη συλλογής και προβολής του πλούτου, με το έργο τέχνης να εκλαμβάνεται ως αγαθό, η ελαιογραφία τοποθετείται στο περιβάλλον της ελεύθερης αγοράς, και στο συγκείμενο του καταναλωτικού ανταγωνισμού που την συνοδεύει. Η συνθήκη αυτή, κατά τον Berger, αποτελεί ιδανική ώστε να συνταχθεί η έννοια του 'αριστουργήματος'. Με την καλλιτεχνική παραγωγή της ελαιογραφίας να αυξάνεται ολοένα και περισσότερο από τον 17<sup>ο</sup> αι. και μετά, η στενή σχέση μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης έχει ως αποτέλεσμα την καλλιέργεια μιας κυνικής στάσης απέναντι στην καλλιτεχνική διαδικασία, καθώς ένα έργο εκπληρώνονταν μέσω μια ιδιωτικής ανάθεσης, αποτελώντας, στην ουσία, μια υπηρεσία. Η τυπική αυτή παραγωγή δημιουργεί την αντιπαράθεση μεταξύ 'πραγματικής' τέχνης και αγοράς, εντείνοντας την ανάγκη για συγκριτική αξιολόγηση του έργου ως 'αριστούργημα', έναντι του τυπικού και του μέτριου.<sup>96</sup>

Η περίοδος που συντάσσεται η περιγραφή του αριστουργήματος στην ελαιογραφία συμπίπτει εν μέρει με την περίοδο του Μπαρόκ που αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ενώ οι δύο αυτές φάσεις αναλύονται διαφορετικά για πιο εύκολη αποσαφήνιση, στην πραγματικότητα έχουν ιστορική αλληλοεπικάλυψη, στον βαθμό που το ίδιο το Μπαρόκ αναγνωρίζεται ως ενιαίο κίνημα – Η πολλαπλότητα και πολυπλοκότητα των στοιχείων που πέφτουν κάτω από αυτό, επιτρέπουν την εμφάνιση διαφορετικών περιγραφών σύνταξης και καλλιτεχνικής παραγωγής, με τις καθολικές χώρες να το πρεσβεύουν πιο αντιπροσωπευτικά, την Γαλλία να εμφανίζει τάσεις κλασικισμού, και την Ολλανδία να δημιουργεί ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερο υποείδος που έχει ως βάση του τον ρεαλισμό της αποτύπωσης, σε συμφωνία με το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο.<sup>97</sup>

Η διαφορά των περιγραφών οφείλεται στους μηχανισμούς που έχουν αναλυθεί, με την Καθολική εκκλησία να προσπαθεί να εδραιώσει την δύναμή της μέσα από τον εντυπωσιασμό και την μεταφυσική δικαιολόγηση της συσσώρευσης του πλούτου, και την αστική τάξη να συσσωρεύει και να προβάλλει τον πλούτο της ως μέσον διεκδίκησης μιας ανώτερης κοινωνικής θέσης. Για αυτόν τον λόγο, η περιγραφή της ελαιογραφίας, και κυρίως του πορτραίτου, αλλά και των ειδών που αποτυπώνουν τον πλούτο για τον οποίο γίνεται λόγος, όπως η νεκρή φύση, αποτελούν τον κορμό από τον οποίο αντλούνται οι περιγραφές σε αυτό το κεφάλαιο, καθώς συμπυκνώνουν

---

96. Για τον Berger, η αξιολόγηση αυτή δεν βασίζεται απλώς στο ταλέντο ή στις ικανότητες του καλλιτέχνη, αλλά στην ευρύτερη ηθική στάση και αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ibid. Berger: σ. 88

97. Slive, Seymour. *Dutch Painting 1600-1800*. New Haven: Yale University Press, 1995, σ.1

τους μηχανισμούς που αναλύονται, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με την τοπιογραφία, ή τα πορτραίτα των μέλλων της καθολικής εκκλησίας.

Η λογική σύνταξης του αριστουργήματος είναι διακριτή στον τρόπο που περιγράφονται τα έργα αυτής της κατηγορίας. Σημειώνονται τα εξής χωρία από την ιστορική ανάλυση της S. Alpers για την Ολλανδική ελαιογραφία<sup>98</sup>:

[Alpers, p. 15, 70, 75, 228] Extraordinary

- *Gives us a way in which to understand the **extraordinary** variety of portrayals of self*
- *What is **extraordinary** about this picture as representation is that we must take it as at once a replication of the world and as a substitute world that we view through a window frame*
- *In an **extraordinary** act of observation, he even turns to the body of his brother, on which he performs an autopsy to determine the cause of his untimely death*
- *(Note the work's **extraordinary** clarity, and the foreground fringe on the rug.)*

[Alpers, p. 14, 27, 119, 152] Unique

- *It is Rembrandt, **unique** in this way as in so many others, whose mysterious and probing portraits redeem the genre*
- *This **unique** work of art is certainly the nearest which painting has ever come to a coloured photograph*
- *In size and theme this is a **unique** and ambitious work that draws our attention to a splendid representation of a map*
- *The comparison has always seemed reductive, as almost any attempt to compare Vermeer's **unique** work with another image perhaps does*

[Alpers, p. introd: xxi, 113] Innovative

- *In the seventeenth century and again in the nineteenth some of the most **innovative** and accomplished artists in Europe—Caravaggio and Velazquez and Vermeer, later Courbet and Manet—embrace an essentially descriptive pictorial mode*
- *It will not do to dismiss all of this as petty in contrast to the **innovative** proposals about artistic training*

---

98. Η ανάλυση της Alpers καταπιάνεται με μια μεγάλη γκάμα έργων. Οι περιγραφές αντλούνται από τα σημεία που γίνεται λόγος για το πορτραίτο, για την νεκρή φύση, και για την περιγραφή των αντικειμένων που απεικονίζονται.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Alpers, p. 116, 119] Ambitious

- *in what is his largest and arguably his most **ambitious** painting, depicts himself as a painter, palette in hand, standing beside a quack who is hawking his false wares to a crowd*
- *In size and theme this is a unique and **ambitious** work that draws our attention to a splendid representation of a map*

[Alpers, p. 116, 119] Elegant

- *I have in mind the fact that they did so many self-portraits, some very **elegant** indeed*
- *Finely wrought silver and gold, rare carpets, splendidly wrought nautilus shells, **elegant** glass of the Venetian type, chosen fruits, porcelain from the Orient*

[Alpers, p. 118, 119, 128, 167]: Splendid

- *Ibid. 118, **splendidly** wrought nautilus shells*
- *Ibid. 119, a **splendid** representation*
- *In the **splendid** drawing that he made, Huygens dealt with human loss by turning to description*
- *A crafted world surrounds both artist and model, who are introduced by a tapestry, backed by a map, crowned by a splendid chandelier, and richly robed*

[Alpers, p. 76, 202]: Distinctive

- *Hoogstraten's emphasis on the attentive eye is **distinctive***
- *We note the **distinctive** angle of her head and her slightly parted lips*

[Alpers, p. 77, 163, 266]: Unprecedented

- *This fixation on discrimination between things and on individual identity explains a curious and **unprecedented** chapter that Hoogstraten devotes to resemblance*
- *The basic mode was portraiture of previously unknown or **unprecedented** things*
- *Contrary, then, to what I have been suggesting, his art too can be seen as an art of describing, but of a most **unprecedented** kind*

Αντίστοιχες περιγραφές εντοπίζονται και στην μελέτη του S. Slive<sup>99</sup>. Σημειώνονται:

---

99. Slive, Seymour. *Dutch Painting 1600-1800*. New Haven: Yale University Press, 1995

[Silve, p. 89, 101, 109, 127, 142, 144]: Outstanding

- *A flaming red in the rug on the table, which is the most **outstanding** accent, is interwoven with golden tints*
- *In the Douai likeness of Huygens Lievens not only shows himself as an **outstanding** portraitist before Rembrandt*
- *Where he helped establish the famous school of painting in which Vermeer became the **outstanding** figure*
- *In his oil sketches on paper (an **outstanding** one is at Fondation Custodia, Paris) Dirck seems to surpass himself*
- *Soon afterwards he develops his classic genre painting in cool harmonies of which we have discussed **outstanding** examples*
- *Its design quality and decorative beauty which are as **outstanding** as the truth in the rendering of light and atmospheric life*

[Silve, p. 30, 62, 125, 164]: Elegant

- *Of course it is appropriate that the gestures and expressions of the nurse and **elegantly** dressed Catherina are more refined*
- *Satisfying the taste for a detailed description of **elegant** clothes with a precise rendering of lace, embroidery, and the black on black designs on the fabrics*
- *Paintings of the high life of **elegant** young men and their fashionable women companions*
- *Portraits of the aristocracy and patricians, with special care given to the **elegant** clothes worn by his patrons*

[Silve, p. 11, 56, 160]: Unique

- ***Unique** is the conspicuous addition of flesh tones in brush and oils*
- *But the distribution of light and shade in the self-portrait is **unique***
- *The **unique** cache includes Gerard the Younger's juvenilia*

[Silve, p. 125, 152]: Exceptional

- *These subjects are as **exceptional** in his oeuvre as they are in the art of so many of his contemporaries*
- *The **exceptional** character of the Allegory of Faith*

[Silve, p. 49, 62, 72]: Extraordinary

- *Yet the artist was able to satisfy the desire of young patrons for rich effects without losing his **extraordinary** sensitivity to tonal gradations*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

- *Psychological and pictorial tension combine to create the feeling of an **extraordinary** event*
- *Dynamic interpretation raises an insignificant event to a historical spectacle of **extraordinary** pictorial splendour*

[Silve, p. 31, 112, 115, 131, 132]: Distinct

- *Cornelis has not abandoned the aims of **distinct** clearness of every single portrait.*
- *A soft, diffused light, and a **distinctive** colour harmony of cool grey, greens, rose, and a silvery yellow*
- *Has the **distinctive** light tonality and vivid hues that Delft painters were beginning to use*
- *Family making Music, is another group portrait with **distinct** symbolic allusions*
- *What sets Duyster's rare pictures apart from those made by his contemporaries is his **distinct** chiaroscuro and the refinement of his colours*

[Silve, p. 23, 30, 63, 289]: Refined

- *Although they often take on a more **refined** character in the following generations.*
- *The gestures and expressions of the nurse and elegantly dressed Catherina are more **refined***
- *The red, which is a kind of copper colour, is still somewhat pale; a **refined** blue and yellows occur too*
- *The convincing plein-air effect, **refined** painterly treatment, and fine design of the simple motif*

Η νεκρή φύση διακατέχει κεντρικό ρόλο στην ελαιογραφία που εξετάζεται, αποτυπώνοντας τον υλικό πλούτο μέσα από τα αντικείμενα που είναι χαρακτηριστικά της υπεροχής των κατόχων τους. Στην ανάλυση των W. B. Jordan και P. Cherry, ο τρόπος περιγραφής των έργων αυτών είναι αντίστοιχος<sup>100</sup>. Σημειώνονται:

[Jordan, Cherry, p. 40, 58, 64, 70, 157]: Ambitious

- *In its increased mastery with the brush, it was his most **ambitious** bodegon to date.*
- *It is a large, **ambitious** work which demonstrates his talents in the depiction of domestic and game birds, as well as human figures*
- *One of Barrera's more **ambitious** projects was the painting of a set of large still lifes representing the Twelve Months*

---

100. Jordan, B. William. Cherry, Peter. *Spanish Still Life: From Velazquez to Goya*. London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995

- *One of his most beautiful and **ambitious** paintings is the octagonal Still Life with Grapes, Fruit and a Terracotta Jar (cat. 20), in which the grapes have the glassy translucency often seen in his works*
- *Certainly some of his most **ambitious** works (cat. 58), executed on a larger scale, date from this period and do not have a royal provenance*

[Jordan, Cherry, p. 18, 27, 41, 42, 54, 70, 89, 91, 109, 157]: Extraordinary

- *Spanish Conde de Benavente had hung his single fruit still life on panel in his camarín, along with valuable and **extraordinary** objects*
- *The more deeply the aesthetic attitudes prevalent in sixteenth-century Spain are probed, however, the more it seems that these **extraordinary** pictures have other dimensions, which have not been fully explored*
- *The carefully arranged objects have been captured with **extraordinary** virtuosity*
- *As a result of his **extraordinary** skill in portraiture, which he had cultivated in Seville along with the bodegón*
- *This **extraordinary** and never-before published still life belonged originally to the greatest private collection formed during the reign of Philip IV*
- *Resulting in an **extraordinary** inner translucency, an iridescent bloom on the grapes and plums, and a nuanced modelling of the apples that were virtually unrivalled at the time*
- *Although the still life did not predominate in his oeuvre, those he produced were **extraordinary***
- *The young Zurbarán has endowed the fruit with an **extraordinary** plasticity by the liberal use of a brownish glaze that brings the individual character of each quince into high relief*
- *Meléndez's **extraordinary** descriptive skill is abundantly evident.*

[Jordan, Cherry, p. 21, 114, 126, 128, 154, 171]: Elegant

- *He exaggerated its pink coloration and its **elegantly** curved shape*
- *In a simple faience vase rest **elegantly** on a wooden table beside a small, ivory-inlaid walnut chest of drawers, on top of which is a glass salver of candied fruit*
- *The author of this **elegant** still life has thus far eluded identification, but he obviously enjoyed great popularity in the last half of the seventeenth century*
- *In the foreground are an **elegant** white openwork faience fruit bowl, a ripe melon, a dead bird and a ceramic vase of flowers*
- *This unusually **elegant** and selfcongratulatory portrait, painted while he was still a student, reflects the temperament of pride and vanity*
- *This **elegant** work, while reminiscent of the still lifes of Jean-Etienne Liotard (1702-89), with which the artist was probably not familiar, also recalls the courtly dessert*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Jordan, Cherry, p. 27, 47, 50]: Unique

- *The still lifes of Juan Sanchez Cotan (1560-1627) stand out as **unique** phenomena in the history of art*
- *This **unique** and imposing pair of still lifes was first owned by one of Van der Hamen's most important patrons*
- *He has created a **unique** composition, filling the bowl with a succulent abundance of pears and grapes*

[Jordan, Cherry, p. 28, 47, 97, 111, 120, 137, 138]: Distinct

- *The singular **distinction** of Sanchez Cotan's career before he took vows was his production of still lifes, which were surely appreciated by his circle as having antique precedents of their own*
- *While the paintings are in Van der Hamen's own **distinctive** style, it is the bouquets of Daniel Seghers that the appraiser may have had in mind*
- *The hand is quite **distinct** from Pereda's, however, as can be seen in the spontaneous manipulation of the impasto in the rabbit's fur and the highlights on the copper pot*
- *They establish Camprobin as one of the most **distinctive** masters of still-life painting in Spain*
- *This work, perhaps more similar in type to Italian than to Castilian models, reveals something else **distinctive** about Hiepes's way of painting. The brushwork is smooth, with little variation in texture and little spontaneity of touch; yet the painting is rich and glowing*
- *Pérez had long been practising as an independent painter, and his **distinctive** style, already evident in his earliest dated pictures*
- *This **distinctive** and decorative format, which had been tried before in Spain by other painters (see cat. 20), is one which the artist used on several occasions*

[Jordan, Cherry, p. 114, 168, 170, 174]: Refined

- *It is difficult today to find examples that reveal just how **refined** and exquisite his sensibility was*
- *It is a **refined** and carefully composed picture, whose restraint and polish are surely the result of painstaking study and preparation*
- *Romero's reveal a more **refined** sensibility, which dwells even on the tiny drops of dew that cling to the flower petals*
- *Although its composition may recall the kind of bodegon painted 150 years earlier by an artist such as Francisco Barranco (fig. 83), its **refined** execution is a product of the academic tradition*



[Jordan, Cherry, p. 33, 73, 74, 85, 92, 97]: Exceptional

- *Although this **exceptional** painting, formerly in the collection of Sir William Stirling-Maxwell of Kier, bears witness to the powerful influence of Sanchez Cotan, we do not know the name of its author*
- *Many still lifes were attributed to Labrador with conviction in nineteenth-century inventories, and some of them, such as cat. 22, are of **exceptional** quality*
- *This **exceptional** painting, coupled with the enormous number of inventory descriptions of such still lifes, some of them with attributions to known artists*
- *Reflecting the influence of Pereda's introduction of the Vanitas theme into Spanish still-life painting, this **exceptionally** beautiful still life has been regarded by nearly every scholar who has written about it as one of the finest works of its kind*
- *These works of **exceptional** beauty and refinement testify to the great loss that Palacios's early death inflicted on the school of Madrid*
- *They are of **exceptional** quality and are characterised by the painterly dash and rich colour one would expect from a successor to Pereda in Madrid*

[Jordan, Cherry, p. 114, 157]: Unprecedented

- *As a result, the narrow, upright canvas seems almost unable to contain the powerfully modelled forms, which take on an **unprecedented** monumentality*

[Jordan, Cherry, p. 27, 103, 113, 114, 129, 137, 194]: Exquisite

- *Its carefully balanced construction and **exquisite** tenderness constitute a clear and poetic response to the dictates of the reformist theology*
- *It is **exquisite** in its spontaneous execution and abbreviated notation of light and shadow*
- *Camprobin's **exquisite** sensibility and delicate touch can be seen in this pair of small still lifes as in few other works*
- *It is difficult today to find examples that reveal just how refined and **exquisite** his sensibility was*
- *Has the same **exquisite** precision of contour, but in its rich chiaroscuro and close viewpoint, it reveals a more intimate aspect of his style*
- *There is, instead, a preciousness of line and a delicacy of modelling — a certain **exquisite-ness** — that is distinctly Pérez's own*
- *This **exquisite** small picture, signed at the lower right, is a reprise of the composition*

[Jordan, Cherry, p. 54, 85, 93]: Sophisticated

- *Around the base of the green glass pitcher in the foreground, that are perhaps the most **sophisticated** components of Van der Hamen's mature style*
- *Simple but highly **sophisticated** in its design and structure, it reveals the hand and mind*

[03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

*of a remarkable artist*

- *His artistic style was nourished by the richer and more **sophisticated** currents of art*

[Jordan, Cherry, p. 18, 31, 92, 98, 106, 159]: Remarkable

- *Sanchez Cotan did, however, bring a **remarkable** intensity of observation and meticulous attention to detail to bear on common foodstuffs*
- *The subtle play with visual elements in this picture is **remarkable***
- *This **remarkable** little picture reveals how deeply its young painter had already been influenced by the art of Velazquez*
- *This painting is **remarkable** in the history of Spanish still life, as well as in the oeuvre of the artist*
- *This sensitive and **remarkable** little still life has been attributed to Camprobin on the basis of its compositional similarity*
- *The three together illustrate how Meléndez, like his earliest seventeenth-century predecessors, used **remarkable** inventiveness in rearranging his basic repertory of forms*

[Jordan, Cherry, p. 70, 116]: Unrivalled

- *An iridescent bloom on the grapes and plums, and a nuanced modelling of the apples that were virtually **unrivalled** at the time*
- *A kind of visual poetry at which Valdés Leal was **unrivalled** among Spanish Baroque painters*

[Jordan, Cherry, p. 132, 148]: Prestigious

- *Like the collection inventories of these years, the painting attests to the **prestige** then enjoyed in Madrid by the most famous of living flower painters*
- *In large numbers at the end of the seventeenth century, perhaps because of the **prestige** bestowed on her works by the patronage of the Medici court in Florence*

[Jordan, Cherry, p. 110, 156, 160]: Prominent

- *By dint of his specialization and his long career, the most **prominent** still-life painter active in Seville was Pedro de Camprobin Passano*
- *As with earlier royal casas de campo, its interior decoration included nature paintings, among which still lifes and flowerpieces figured **prominently***
- *If anything, his apparently willful manipulation of geometric form, in a manner reminiscent of Van der Hamen, has intensified, and the use of perspective as an organizing principle has become markedly more **prominent***

[Jordan, Cherry, p. 64, 129]: Emblematic

- *He made something of a speciality of seasonal still lifes; the most ambitious and best-known set of these, painted in 1638, comprises four large-scale works with **emblematic** figures and landscape vistas*
- *Ponce's **emblematic** Cupids with Cartouche and Festoons of Flowers (fig. 102), probably executed in the late 1640s or early 1650s, shows that he was affected by both of these currents*

[Jordan, Cherry, p. 87, 165, 169]: Distinguished

- *Created works of enormous strength and energy, whose most **distinguishing** feature is the brimming virtuosity with which they are executed*
- *As was to occur also in Valencia, the byproduct of this was a great number of **distinguished** flower painters*
- *This small flowerpiece and its dated pendant are among the best-known works of Romero, who was one of the most **distinguished** graduates of the Valencian Escuela de Flores*

[03.Γ.3] Η γλώσσα της προβολής στην μεταπολεμική αρχιτεκτονική

Η τελευταία ιστορική λογική περιγραφής διαμορφώνεται στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, όταν ο Αμερικάνικος κρατικός μηχανισμός χρησιμοποίησε το lifestyle του πληθυσμού ως το κύριο όπλο πολεμικής προπαγάνδας, κάνοντας την σχέση μεταξύ των εικόνων προβολής και πολιτικών της καθημερινής ζωής πιο φανερή από ποτέ.

Η Β. Colomina, στον συλλογικό τόμο 'Cold War Hothouses', αναλύει τον τρόπο που οι πολιτικές πρακτικές του Αμερικάνικου κράτους κατά την διάρκεια του Ψυχρού πολέμου εισχώρησαν στην καθημερινή ζωή μέσα από την διαμόρφωση της κατοικίας ως απόδειξη της ανωτερότητας του καπιταλιστικού μοντέλου<sup>101</sup>. Σε μια γρήγορη αποτίμηση αυτού του παραδείγματος, διακρίνεται ένας μηχανισμός με τρεις άξονες.

Πρώτος άξονας είναι αυτός της θεσμικής ενσωμάτωσης της κατοικίας από το κράτος των ΗΠΑ. Η σχέση ιδιωτικού lifestyle και κράτους εμφανίζεται μέσα από τις πρακτικές της Αμερικανικής Κυβέρνησης, η οποία χρησιμοποιούσε τον οικιακό εξοπλισμό ως το μέσο επίδειξης του κύρους του έθνους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την σχέση μεταξύ του οικιακού βίου και του ψυχρού πολέμου αποτελούν τα 'Kitchen Debates', κατά τα οποία, το 1959, ο Αμερικάνος τότε αντιπρόεδρος Richard Nixon και ο γενικός γραμματέας της Σοβιετικής Ένωσης Nikita Khrushchev, συγκρίναν το κύρος των δύο κρατών όχι μέσω του πολεμικού κεφαλαίου, αλλά μέσω των οικιακών συσκευών<sup>102</sup>. Το σπίτι επομένως καλούταν να υπερασπιστεί το ίδιο το κράτος σε ιδεολογικό επίπεδο, καθώς η αμερικάνικη υπεροχή βασιζόταν στην ποιότητα του οικιακού χώρου, ο οποίος χαρακτηριζόταν από πληθώρα συσκευών και ανέσεων, καθώς και αυστηρούς ρόλους φύλου, για να αποδείξει την ελευθερία του Αμερικάνικου πνεύματος και της αγοράς.

Δεύτερος άξονας είναι οι συνθήκες της αγοράς που παράγουν το οικιακό κεφάλαιο. Παρατηρείται το φαινόμενο κατά το οποίο εταιρείες που στην διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου ενασχολούνταν με την παραγωγή πολεμικού εξοπλισμού, μετά το πέρας του πολέμου, εστιάζουν στην παραγωγή οικιακών προϊόντων, έως και οικιακών δομών. Παραδείγματα τέτοιων εταιρειών αποτελούν οι Alcoa και Monsanto. Η Alcoa κατά την διάρκεια του πολέμου αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες εταιρείες για την παραγωγή και την συντήρηση των πολεμικών αεροσκαφών της Αμερικής, μέσω της τεχνολογίας του αλουμινίου. Στην συνέχεια, η ίδια εταιρεία εστιάζει στις οικιακές ανάγκες της πυρηνικής οικογένειας, διαφημίζοντας προϊόντα όπως αλουμινόχαρτο, έπιπλα σαλονιού, στέγαστρα υπαίθρου και δομές για κατασκήνωση.<sup>103</sup> Αντίστοιχα, η Monsanto, ενώ κατά την διάρκεια του πολέμου ενασχολούνταν με την τεχνολογία χημικών πολέμου, πλαστικών εξαρτημάτων όπλων, καθώς και πυρομαχικών, μετά τον πόλεμο ειδικευόταν σε πλαστικούς τοίχους εύκολους στο καθάρισμα, ραδιόφωνα, και τσάντες, με αποκορύφωμα το Monsanto House of the Future, που

---

101. Colomina, Beatriz. «Cold War Hothouses: Introduction» στο Colomina, Beatriz. Brennan, Annmarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, σσ. 14-17

102. Ibid. Colomina: σ. 16

103. Brennan, Annmarie. "Forecast". Στο Colomina, Beatriz. Brennan, Annmarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, σσ. 54-60

σχεδιάστηκε σε συνεργασία με το MIT στην Disneyland.<sup>104</sup>

Τρίτος άξονας αποτελεί η σχέση του καταναλωτή με το οικιακό προϊόν. Η σχέση αυτή διαβάζεται μέσα από την γλώσσα των διαφημίσεων της εποχής, η οποία κινείται γύρω από εξιδανικευμένα πρότυπα υποκειμένα. Συνοψίζοντας τους μηχανισμούς των εικόνων προβολής που αναλύθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, η γλώσσα της διαφήμισης χειρίζεται τις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από την παράθεση ενός αγαθού ως μέρος μιας αξιοζήλευτης εμπειρίας, ή συνθήκης. Η διαλεκτική που αναπτύσσεται ανάμεσα στην εικόνα και στο υποκείμενο βασίζεται στην σύγκριση του θεατή με το πρότυπο, εκκινώντας συναισθήματα ζήλιας σε σχέση με τον δυνητικά μεταμορφωμένο εαυτό, μια μεταμόρφωση που επιτυγχάνεται από την υιοθέτηση της εικόνας.

Με των συνδυασμό των παραπάνω, τίθεται σε κίνηση ένας μηχανισμός παραγωγής και διάδοσης πολιτικών καθημερινής ζωής μέσα από την συμβολή του κρατικού μηχανισμού, των βιομηχανιών πολεμικού εξοπλισμού, και της διαφημιστικής γλώσσας, ο οποίος διαμορφώνει το lifestyle για το δημόσιο μάτι. Ο μηχανισμός αυτός παράγει τα απαραίτητα 'καλούπια' για την διαμόρφωση τυποποιημένων υποκειμένων, τα οποία υπόσχονται στον παρατηρητή συμμετοχή στην κοινωνικό σύνολο.

Η υπόσχεση αυτή συνομιλεί στο προσωπικό επίπεδο με τον πιθανό αγοραστή, μέσα από την φαινομενική εξατομίκευση των αγαθών ή συνθηκών που προβάλλονται. Η επιφανειακή πολυμορφία στην συνθήκη της διαφήμισης διαμορφώνει περιγραφές του χώρου με όρους προβολής, μέσα από την παράθεση ποιοτήτων που μιλούν στην επιθυμία των υποκειμένων, και διασφαλίζουν το κοινωνικό στάτους.

Αυτή η πλευρά του Glamour αντικατοπτρίζεται στον τρόπο περιγραφής της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής στην Αμερική, μέσα από την ανάλυση της Α. Τ. Friedman.<sup>105</sup> Σημειώνονται:

[Friedman, p. 134]: Privileged

- *To process and promenade, to sit, stand, dine, and observe one another in spaces of a ceremonial quality previously reserved for only the **privileged** few*

[Friedman, p. 146]: Prestigious

- *As the historian Robert Furneaux Jordan memorably described it, the embassy “exported **prestige** in the form of glamour”*

104. Phillips, Stephen. “Plastics”. Στο Brennan, Annemarie. “Forecast”. Colomina, Beatriz. Brennan, Annemarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, σσ. 91-105

105. Friedman, T. Alice. *American Glamour, and the Evolution of Modern Architecture*. New Heaven: Yale University Press, 2010, σ. 14

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Friedman, p. 4, 6, 17, 150, 180]: Luxurious

- *These architects responded to the demands of the marketplace by inventing new building types (corporate headquarters, tourist hotels, **luxurious** vacation homes, and suburban places of worship)*
- *For similar reasons, these buildings often make use of **luxurious**, rare, or eye-catching materials*
- *At the Murphys' **luxurious** modern home in Paris or at their Villa America at Cap d'Antibes*
- *Hotels combined elements of sleek modern architecture and the latest forms of new technology (air conditioning, automobile access and parking, in-room telephones, and **luxurious** bathrooms)*
- *The place had to be **luxurious**, but without the "French stuff" for which the Fontainebleau was known*

[Friedman, p. 17]: Premium

- *So too is the high **premium** placed on the "exotic," the authentic, and the unfamiliar: hence the frequency of African-American motifs for notions of glamour that circulated*

[Friedman, p. 7, 76]: Desirable

- *They are rooted in visual images, narratives, and fantasies that were carefully constructed to be **desirable**, exciting, and — most important— accessible to audiences who could "put themselves in the picture"*
- *By the merchandiser's call for accessible forms and messages that would be meaningful and **desirable** for a broad audience*
- 

[Friedman, p. 149]: Prized

- *Created a highly **prized** experience, and a gazetteer of images, that captured the distinctive look of contemporary glamour and luxury*

[Friedman, p. 94]: Cherished

- *Had been compelled to ask the architect more than once if he hadn't perhaps forgotten to think about their own **cherished** living habits — "certain elements in our living at Bear Run," as he called them, "that are so much a part of our lives."*

[Friedman, p. 173, 189]: Model

- *It thus became a **model** for the resort hotels of the post-World War II period*

- *Offers a third way of thinking about the question, one that served as a **model** for a handful of similar projects in the period, despite the building's unique imagery*

[Friedman, p. 128, 154]: Opulent

- *The spaces seemed to have more in common with the grand foyers of European palaces or **opulent** opera houses than they did with the mundane waiting rooms*
- *Much of what I have used in my hotels years later was inspired by the **opulence** and luxury that surrounded me during my stay at the then glamorous Palmer House."*

[Friedman, p. 151, 154, 164]: Lavish

- *Moreover, with their theatrical Hollywood decor, **lavish** appointments, and grand staircases*
- *These offices molded the tastes of a generation, using historical references, grand scale, and **lavish** ornament to establish the hallmarks of power and the visual codes of wealth and status*
- *Was thus frequently at odds with the **lavish** decor of interior spaces, such as dining salons and lounges*

[Friedman, p. 174]: Extravagant

- *This **extravagant** feature, together with a floor-to-ceiling birdcage filled with parrots (prefiguring the double-height terrarium at the Americana), added Lapidus's unmistakably theatrical signature to the project*

[Friedman, p. 3, 106, 151]: Fashionable

- *Much of the modern architecture that was being built in Southern California, were "weakened by the need to be **fashionable** or photogenic."*
- *Where his modern designs were celebrated as **fashionable** and cost-effective alternatives to traditional suburban homes*
- *Having spent the first part of his career creating **fashionable** interiors and shop fronts for Ross-Frankel*

[Friedman, p. 93, 187]: Stylish

- *Neutra's **stylish** design acquired some notoriety, especially in the circles in which Kaufmann moved*
- *A strong penchant for a look and feeling of **stylishness** as an end in itself rather than loyalty to any particular style*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Παρόμοιες περιγραφές εντοπίζονται και στην ανάλυση του J. A. Jacobs για την προαστιακή αμερικανική κατοικία της μεταπολεμικής περιόδου<sup>106</sup>. Σημειώνονται:

[Jacobs, p. 42, 48, 55]: Prestige

- *The houses themselves were not custom, yet the builder had shifted himself closer to that **prestige** category through use of the term custom-character*
- *In 1965, the Chicago Tribune highlighted a new “**prestige**” community: “Arrowhead in Northbrook is for those who understand the meaning of community spirit . . . who feel the need for residence among those who regard their homes, their families and their style of living as something special and apart from the ordinary*
- *And less tangible aspects of **prestige** and the social appropriateness of a suburb*

[Jacobs, p. 93, 182, 222]: Luxurious

- *This situation allowed for indulgence in both necessities and **luxuries**, as well as a formidable retention of wartime savings.*
- *A 1954 Chicago Tribune advertisement for “**luxury**, 3-bedroom, tri-level homes” in Potawatomi Hills is representative of this type of print marketing*
- *This period saw typical new houses nearly double in size and offer many standard features previously considered **luxuries***

[Jacobs, p. 29, 89, 153, 186, 190, 220]: Trendy / Design, planning Trends

- *The houses, as constructed, and their associated documentary evidence, firmly establish the existence of architectural **trends** that were national in scope and record a spatial evolution that was remarkably uniform across the country*
- *Builders publicly passed off the upgrade **trend** as being predominately consumer driven, as if they were solely responding to demand*
- *In a much-reported **trend**, the kitchen now relocated to the front of the house.*
- *These daytime use zones and houses having more bedrooms also highlight a cultural **trend** in which “apartness” began to be appreciated as much as togetherness*
- *Home-furnishings manufacturers held annually in Los Angeles believed that a new **trend** had been firmly established, valuing the “preciousness of privacy” over the “tedium of togetherness*
- *This planning **trend** both fostered and responded to a level of complexity in middle-class domesticity*

---

106. Jacobs, A. James. *Detached America: Building Houses in Postwar Suburbia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2015



[Jacobs, p. 41]: Premium

- *Soon came to understand the exclusivity (and **premiums**) associated with the term custom and began to capitalize by allowing customized options for their tract models*

[Jacobs, p. 66, 90, 119, 135, 162, 171]: Desirable

- *More important, they convinced buyers that this lifestyle was not only **desirable** but also easily attainable*
- *Consumer products went from being merely **desirable** and enjoyable to a status where many viewed the purchase of certain goods as vital to personal fulfillment and familial joy*
- *Many had such **desirable** enhancements as multiple bathrooms, separate entryways or vestibules, and plentiful closets,*
- *The “completely equipped” kitchen became immediately **desirable** because it included labor-saving devices that conveyed to visitors the comfortable circumstances of a household*
- *While recognizing this room’s growing importance and **desirability**, the total amount of square footage allotted to the kitchen–family room was considerably less than the nearby living and dining rooms combined.*
- *The **desirability** of split-levels as a new domestic form, as a viable product, with a significantly increased amount of livability over most ranch houses*

[Jacobs, p. 229]: Opulent

- *The rooms making up the active and casual zone from the end of the postwar period have morphed into a vast multifunctional space that combines living, dining, and **opulently** finished kitchen work areas*

[Jacobs, p. 48, 159]: Fashionable

- *Such suburban magnificence is yours without even leaving the city limits of Los Angeles. 2,200 square feet of **fashionable** home design*
- *Two accompanying illustrations depict how women might simultaneously live and work in their **fashionable** living-kitchen*

[Jacobs, p. 203]: Stylish

- *With domestic work functions removed, the family room could become better and more **stylishly** finished.*
- *The family room needed furniture and finishes that were durable but also **stylishly** coordinated*

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Αντίστοιχες είναι και η περιγραφές του G. Castillo για τον τρόπο που ο Ψυχρός πόλεμος διαμόρφωσε την κατοικία της περιόδου μέσα από την διαφήμιση και την μαζική παραγωγή, ξεκινώντας από την Αμερική, και σταδιακά διαρρέοντας στην Γερμανία και στην Σοβιετική Ένωση<sup>107</sup>. Σημειώνονται:

[Castillo, p. xi, 189]: Prestige

- *Displays of kitchen appliances and stylish living rooms cultivated national **prestige***
- *Induce impulse buying, shorten the life cycle of commodities, and imbue high-end purchases with **prestige***

[Castillo, p. xxi, 10, 59, 79, 156]: Cosmopolitan

- *The MSA's model home inculcated the cultural and economic **cosmopolitanism** associated with a new postwar citizen of Western Europe: the modern mass consumer*
- ***Cosmopolitan** trendsetters soon claimed its modernist furnishings as the lifestyle icons of their own realm of social distinction*
- *Exhibited along with the exhibition's model home, would be affluent, **cosmopolitan** in taste, politically democratic, and culturally hegemonic*
- *She was a cultural **cosmopolitan**, judging by her home's interior, which mixed modernist décor*
- *It was Nelson's **cosmopolitan** apartment, and not Sadkin's suburban prefab, that grossly misrepresented an average American lifestyle*

[Castillo, p. 12, 156, 163, 183]: Luxury

- *This modernist Wohnkultur, with its brittle elegance and unmistakable air of **luxury***
- *Media space devoted to criticism of Nelson's **luxurious** apartment would have generated implicit comparisons with the cramped and poorly equipped Soviet units churned out by Khrushchev's mass housing program*
- *The nation's flourishing advertising industry pitched yesterday's **luxuries** as today's necessities*

[Castillo, p. 69]: Envidable

- *Described a lifestyle that most postwar Americans would have found **envidable***

---

107. Castillo, Greg. *Cold War on the Home Front*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010

[Castillo, p. 10, 178, 187, 189]: Trend

- **Cosmopolitan trendsetters** soon claimed its modernist furnishings as the lifestyle icons of their own realm of social distinction
- Previews of the new modern **trend** in home design impressed the public
- Up-to-the-minute interior incorporating organic and International Style design **trends**
- Eastern Europe had become a cultural conveyor belt on which repackaged Western **trends** were shipped to Moscow for evaluation

[Castillo, p. 100, 101, 173, 189]: Cultured

- It denoted “the complex of behaviors, attitudes and knowledge that ‘**cultured**’ people had, and ‘backward’ people lacked.
- The “**cultured**” home and family life of Stalin-era vintage
- A descendant of the **cultured** proletarian of socialist realist pedigree,
- For those wishing to create “a beautiful, **cultured** life within one’s own home

[Castillo, p. 14, 207]: Opulence

- visitors gazed down at a glittering collection of tableware, office equipment, and chromium-steel furniture that combined functionalism with hard-edged **opulence**
- where **opulence** has dulled the spirit. The abundance of an American Way of Life, promoted at home and abroad as the free world’s future, appeared to be its Achilles’ heel as well

[Castillo, p. 71]: Lavish

- Featuring placards extolling “Free Enterprise” and “Free Economy,” concepts illustrated by a **lavish** display of merchandise

[Castillo, p. ix, 141, 144]: Extravagant

- Yielded center stage to a consumer goods **extravaganza**
- Upon seeing its wanton household **extravagances** being put on display to taunt the nation’s proletariat
- **Extravagant** Soviet displays at international trade fairs leveraged satellite, missile, and nuclear reactor technology to burnish communism’s progressive credentials

[Castillo, p. 146, 181]: Fashionable

- The archipelago of clustered household objects was best known for its role in the pavilion’s most popular event, a daily **fashion** spectacle

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

- *This includes the epidemic of shrill, shrieking colors that have **come into fashion***

[Castillo, p. xi, 77]: Stylish

- *Displays of kitchen appliances and **stylish** living rooms cultivated national prestige*
- *Her nest feathered with stylish furniture, shiny appliances, and a picture-perfect husband and children*

Αντίστοιχες είναι και οι περιγραφές για το εσωτερικό της προαστιακής κατοικίας<sup>108</sup>. Σημειώνονται:

[Vesentini, p. 189]: Privileged

- *allowing the white majority to return to downtown only in controlled spaces of **privilege***

[Vesentini, p. 186, 188]: Cosmopolitan

- *In this way, Old Towne constructed the effect of a city's variety and **cosmopolitanism***
- *Its historicist design symbolized the **cosmopolitanism** of cities as did the exotic markets in Brindle's malls*

[Vesentini, p. 24, 129, 130, 225]: Luxury

- *In these visual narratives, the interior stood out as the space of luxury and progress*
- *Ultimately, the cool interior was presented as a way to democratize **luxury***
- *A few tree branches were visible through the shaded window, more **luxurious** vegetation could be found inside the house*
- *The humanist issues that had seemed like **luxuries** to be raised and discussed by MXC leaders soon occupied center stage*

[Vesentini, p. 58, 116, 126, 160]: Desirable

- *But the taste and choices of those Americans who looked up to the dream house were also shaped by what they were told was **desirable***
- *The interior needed an image of hell to assert its **desirability** over the exterior*
- *Climate-control advertising was instrumental in linking whiteness to a more affluent*

---

108. Vesentini, Andrea. *Indoor America: The Interior Landscape of Postwar Suburbia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018

and **desirable** leisure-driven lifestyle

- *Such scenes were at odds with the trope of outdoor discomfort and labor found in climate-control ads, but those images were only employed to emphasize the **desirability** of the interior*

Οι πολιτικές του οικιακού βίου που αναπτύχθηκαν εκείνη την περίοδο μπορούν να εντοπιστούν σε διεθνές επίπεδο, όπως, στην περίπτωση της Ελλάδας, και συγκεκριμένα στα διαμερίσματα της μεταπολεμικής πολυκατοικίας, και σε χώρους πέρα από την κατοικία καθαυτή, όπως τα ξενοδοχεία. Ο εντοπισμός των αξιών του οικιακού βίου στην ευρύτερη αρχιτεκτονική παραγωγή αναλύεται στο συλλογικό έργο, 'Negotiating Domesticity'<sup>109</sup>. Η προβολή του οικιακού βίου στον μοντερνισμό με όρους lifestyle οδηγεί πάλι στην περιγραφή των χώρων αυτών μέσα από την γλώσσα της δημοσιότητας. Σημειώνονται:

[Heynen, Baydar, et al., p. 71]: Prestige

- *Women are indispensable to the economic organization of the noikokyriò, [their] social **prestige**, like that of their husbands, rests on the public recognition of the household's success*

[Heynen, Baydar, et al., p. 72, 73]: Cosmopolitan

- *Whereas it once showed her knowledge of domestic traditions, the postwar polykatoikìa displayed her modernity and **cosmopolitanism***
- *The fact that being modern also meant being **cosmopolitan** and "European" is very evident in the language used by women's magazines of the period, such as Ellinida (Hellenic Woman), Gynaika kai spiti (Woman and Home) and Moderno Spiti (Modern Home). These magazines lauded modernity as the utmost virtue in both a woman and home*

[Heynen, Baydar, et al., p. 176, 221]: Extravagant

- *Her salon was not disguised in the sense of being hidden, but was **extravagantly** masked*
- *complete with an **extravagant** bed that emerges from the wall dressed in fur and colored drapes*
- *Rivera, huge and **extravagant**, straight out of Rabelais*

---

109. Hilde, Heynen. Baydar, Gülsüm [Ed.]. *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in modern architecture*. London: Routledge, 2005

### [03] Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ: ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ GLAMOUR

[Heynen, Baydar, et al., p. 261]: Lavish

- *The sliding window offers a **lavish** view of the rough brickwork of the sidewall*

[Heynen, Baydar, et al., p. 114, 117, 162]: Luxurious

- *In addition to offering modern gadgets and furnishings – items that young couples might reasonably hope to acquire before long in their own homes – most cottages also offered some **luxurious** extras*
- *The bride's white gown, her attendants, ring, flowers, and the **luxurious** rented setting*
- *It is a project that defies simple divisions and proposes another way of living. It is a **luxurious** project, designed into detail, but built with the ambition to find ideas to be multiplied*



[04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ





#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Οι περιγραφές που σημειώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο αποτελούν ένα μέρος των ιδιοτήτων που απαρτίζουν το Glamour ως αισθητικό είδος. Συνδυαστικά, οι τρεις φάσεις, η κάθε μία με τους δικούς της μηχανισμούς και τις δικές της περιγραφές, έχουν διαμορφώσει το Glamour ως μια αισθητική κατηγορία που απαρτίζεται παράλληλα από όλες τις περιγραφές που έχουν ιστορικά χρησιμοποιηθεί για την προβολή της αισθητικής του υλικού πλούτου.

Το κοινό νήμα εντοπίζεται στον μηχανισμό της διασύνδεσης του υλικού πλούτου με την κοινωνική κατάταξη, και τους κοινωνικούς ρόλους που την συνοδεύουν. Το Glamour με αυτόν τον τρόπο συναρτά την αισθητική του πλούτου και τους μηχανισμούς του κεφαλαίου, εκφράζοντας τις σχέσεις που ορίζουν την νόηση και κρίση της συλλογής και προβολής του. Η κάθε λογική σύνταξης του αισθητού που αναλύθηκε ορίζει με διαφορετικό τρόπο την ύπαρξη του πλούτου, ως έκφραση του μεταφυσικού, ως εργαλείο προβολής, και ως εισιτήριο για την επιθυμητή κοινωνική θέση, έχοντας ως αποτέλεσμα τις διαφορετικές νοήσεις και περιγραφές του υλικού πλούτου που καταγράφονται.

Έχοντας καταδείξει ένα βασικό μέρος του νέφους ιδιοτήτων που έχουν χρησιμοποιηθεί για την περιγραφή της αισθητικής του πλούτου, συντίθεται ένα εργαλείο ανάγνωσης της επικρατούσας αισθητικής όπως αυτή έχει διαμορφωθεί, μέσα από τον όρο του Glamour και των πολυεπίπεδων σχέσεων που εμπεριέχει. Προς αναζήτηση της σχετικότητας του λεξιλογίου στο σήμερα, γίνεται απόπειρα εντοπισμού των περιγραφών που συντάχθηκαν στα σύγχρονα πεδία της επικρατούσας αισθητικής.

Επιστρέφοντας στον P. Bourdieu, ως πεδία εννοούνται οι κοινωνικές αρένες ή χώροι όπου τα άτομα και οι θεσμοί αλληλεπιδρούν και ανταγωνίζονται για πόρους, εξουσία, και αναγνώριση. Κάθε πεδίο εμφανίζει τους δικούς του κανόνες, νόρμες και μορφές κεφαλαίου που το καθορίζουν, δημιουργώντας συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες σε σχέση με το είδος εξουσίας που ασκείται. Συνοπτικά, προτείνεται μια προσέγγιση τριών βασικών βημάτων για την έρευνα με βάση τα πεδία.

1. Ορισμός του πεδίου: Καθορισμός για το ποιες εκφάνσεις του κεφαλαίου γίνεται λόγος, εξετάζοντας τα όρια του πεδίου, τα ειδικά χαρακτηριστικά του, και τους κοινωνικούς φορείς που δραστηριοποιούνται σε αυτό.
2. Εξέταση της δομής του πεδίου: Ανάλυση της κατανομής των διαφόρων μορφών κεφαλαίου εντός του πεδίου και των τρόπων που τα κεφάλαια αυτά διαμορφώνουν την δυναμική της εξουσίας.
3. Διερεύνηση της δυναμικής του πεδίου: Περιλαμβάνει την ανάλυση των στρατηγικών που χρησιμοποιούν οι κοινωνικοί φορείς μέσα στο πεδίο, εξετάζοντας τον τρόπο που χρησιμοποιείται το κεφάλαιο. Αναλύεται το habitus των φορέων, και τα διαφορετικά συστήματα διαθέσεων που έχουν υιοθετηθεί μέσα από την εσωτερίκευση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών.

Αντιστοιχίζοντας τα παραπάνω βήματα με την προσέγγιση της παρούσας εργασίας, στα πρώτα δύο κεφάλαια της έγινε ο καθορισμός του πεδίου της αισθητικής προβολής, και των μηχανισμών που το κεφάλαιο δημιουργεί συγκεκριμένες συνθήκες του αισθητού ώστε να καθορίζει συγκεκριμένες διαθέσεις σε σχέση με αυτό, δημιουργώντας τις εκάστοτε εκφάνσεις

της επικρατούσας αισθητικής. Στην συνέχεια, εξετάστηκαν οι ιστορικές δομές της επικρατούσας αισθητικής σε σχέση με τον όρο του Glamour, αποσαφηνίζοντας τα είδη του αισθητού που συντάσσονται σε κάθε περίπτωση, και τον τρόπο που αυτά συνδέουν τον υλικό πλούτο με τις δυναμικές της εξουσίας και τον τρόπο που αυτές προβάλλονται. Τέλος, έγινε ανάγνωση των ειδών του αισθητού μέσα από την καταγραφή των τρόπων που τα συστήματα των διαθέσεων σε κάθε φάση διαμόρφωσαν την στάση απέναντι στο αντικείμενο της επικρατούσας αισθητικής, αποδίδοντάς του ανάλογες ιδιότητες. Με αυτόν τρόπο, δομείται ένα εργαλείο αναγνώρισης της επικρατούσας αισθητικής μέσα από την εξέταση των διάφορων στάσεων που έχουν ιστορικά συνθέσει τις περιγραφές των αντικειμένων προβολής της.

Προς εξέταση των σύγχρονων χρήσεων του νέφους, γίνεται απόπειρα εντοπισμού των σημερινών χωρικών πεδίων της επικρατούσας αισθητικής, με βάση τους τρόπους που σημερινά αρχιτεκτονικά παραδείγματα προβάλλουν το κεφάλαιο μέσα από τους μηχανισμούς που έχουν αναλυθεί. Ο εντοπισμός των υποθέσεων μελέτης γίνεται με άξονα το μέγεθος του επενδυτικού κεφαλαίου, καθώς και του τρόπου που αυτό προβάλλεται ως εγγύηση της ποιότητας του αρχιτεκτονικού εγχειρήματος.

#### Ellinikon: Paradigm City

Η πρώτη υπόθεση μελέτης, που εξετάζεται ως χωρικό πεδίο της επικρατούσας αισθητικής, αποτελεί το 'The Ellinikon', για τον τρόπο που συντάσσει το ιδανικό περιβάλλον διαβίωσης μέσα από τον συνδυασμό της τεχνολογίας και της φύσης. Αποτελεί το μεγαλύτερο εγχείρημα «αστικής αναζωογόνησης» στην Ευρώπη, στο σημείο του πρώην Διεθνούς Αεροδρόμιου Ελληνικού, και διαφημίζεται ως «ένας καθημερινός παράδεισος ενίσχυσης της ευημερίας», με το ευρύτερο σύμπλεγμα διαμορφώνει το επονομαζόμενο 'Paradigm City'.

Σύμφωνα με τους διάφορους ιστότοπους που διαφημίζουν στο σύνολό του το εγχείρημα, οι οικιστικές χρήσεις περιλαμβάνουν το «The Riviera Tower», με περισσότερες από 150 κατοικίες και εντυπωσιακή θέα, που αναδεικνύει τον πρωτοποριακό βιοκλιματικό σχεδιασμό, συνδυάζοντας την αστική ζωή με το φυσικό περιβάλλον. Το «Little Athens» είναι μια συναρπαστική νέα γειτονιά με σύγχρονα σπίτια και διαμερίσματα, διαμορφώνοντας έναν αστικό θύλακα μικρότερης κλίμακας κατοίκησης μέσα στο συγκρότημα. Οι «The Cove Villas» προσφέρουν εξαιρετικά σπίτια με άψογα πρότυπα και αισθητική, συνδυάζοντας την αστική ζωή με την ηρεμία της παραλίας, ενώ οι «The Cove Residences» αποτελούν ένα οργανωμένο συγκρότημα διαμερισμάτων, ιδανικό για οικογένειες. Τα Branded hotel residences, αποτελούνται από δημοφιλή ξενοδοχεία στη μαρίνα και στην παραλία, και προσφέρουν πολυτελή διαμερίσματα που ξεχωρίζουν για την άνεση και την εξαιρετική εξυπηρέτηση.

Οι ξενοδοχειακές μονάδες περιλαμβάνουν το «Marina Hotel», το οποίο παρέχει πολυτελή φιλοξενία σε επισκέπτες που φτάνουν με γιοτ ή αναζητούν μια κοσμοπολίτικη απόδραση. Το «Beach Hotel» είναι ένα πλούσιο καταφύγιο μπροστά στη θάλασσα που συνδυάζει την απομόνωση με την αστική ενέργεια, ενώ το «The Resort» είναι ένα πολυτελές θέρετρο με συνεδριακό κέντρο και ποικιλία αθλητικών, εμπορικών και ψυχαγωγικών εγκαταστάσεων, αποτελώντας πολυδιάστατο τουριστικό προορισμό που προσελκύει επισκέπτες από όλη τη Μεσόγειο.

Τα εμπορικά συγκροτήματα περιλαμβάνουν τη «Riviera Galleria», που προσφέρει κορυφαίες

#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

εμπειρίες πολυτέλειας, στυλ και χαλάρωσης στο πιο εντυπωσιακό παραθαλάσσιο προορισμό της Αθήνας. Το «The Ellinikon Mall» είναι ένα πρωτοποριακό συγκρότημα λιανικής και ψυχαγωγίας που προσφέρει μοναδικές εμπειρίες στους επισκέπτες του με την premium αισθητική, την εντυπωσιακή υποδομή και την προσεκτική επιλογή καταστημάτων. Η «Little Athens Neighborhood Retail» διαθέτει πάνω από 100 ανεξάρτητα εμπορικά καταστήματα γειτονιάς, ενώ το «Retail Park» έχει σχεδιαστεί για να φιλοξενεί μεγάλους λιανέμπορους και να προσφέρει μοναδικές αγοραστικές εμπειρίες.

Στα σημεία πράσινου και αναψυχής περιλαμβάνεται το «The Ellinikon Park», ένα εντυπωσιακό σύγχρονο αθλητικό συγκρότημα που θέτει νέο πρότυπο για αθλητικές εγκαταστάσεις και δημόσιους χώρους αναψυχής. Προσφέρει εκτεταμένους χώρους άσκησης και δραστηριότητας όπως ποδόσφαιρο, κολύμβηση, τένις και μπάσκετ. Το «The Ellinikon Sports Park» επικεντρώνεται στην ευεξία, την υγεία και την αθλητική ανάπτυξη, ενώ το «The Ellinikon Health Park» προσφέρει μια ολιστική προσέγγιση βασισμένη σε τρεις πυλώνες: Θεραπεία, Αποκατάσταση και Ενίσχυση Υγείας.

Τέλος, στα σημεία εργασίας και εκπαίδευσης περιλαμβάνεται το «Office Tower», το ψηλότερο εμπορικό κτήριο στην Ελλάδα με εκπληκτική θέα στο Ellinikon Park και τη Ριβιέρα της Αθήνας. Ο «Mixed-Use Tower» συνδυάζει εγκαταστάσεις αναψυχής και λιανικής με ένα ξενοδοχείο 200 δωματίων, ενώ τα «Low-Rise Offices» προσφέρουν σύγχρονους χώρους γραφείων για επιχειρήσεις κάθε κλίμακα στην επιχειρηματική περιοχή του Ellinikon.

Σε μια γρήγορη ανάγνωση των παραπάνω χρήσεων και περιγραφών, εμφανίζεται ένας μικρόκοσμος που συμπυκνώνει όλες τις αστικές χρήσεις, από την καθημερινή εργασία μέχρι την άθληση και τον καταναλωτισμό, μαζί με την λειτουργία του συγκροτήματος ως τουριστικό κέντρο. Από τις σύντομες και εισαγωγικές περιγραφές, εντοπίζεται ήδη μέρος του λεξιλογίου που έχει συνταχθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πέρα από την διαδικτυακή διαφήμιση του συγκροτήματος, από την οποία αντλούνται και οι παραπάνω περιγραφές, προς περαιτέρω προβολή του εγχειρήματος λειτουργεί το «The Ellinikon Experience Park», ένα κέντρο που δείχνει πώς θα υλοποιηθούν τα παραπάνω με έναν συνδυασμό ψηφιακού οπτικοακουστικού υλικού, μοντέλων υπό κλίμακα, και VR.

Η συνεχόμενη διαφήμιση του Ελληνικού ως η νέα παραδειγματική πόλη, σε συνδυασμό με το επενδυτικό κεφάλαιο που ανέρχεται στα 8 δις. ευρώ, το καθιστά ως ένα από τα κύρια σύγχρονα χωρικά πεδία της επικρατούσας αισθητικής, μέσα από την συνάρτηση του οικονομικού μεγέθους του εγχειρήματος με τις πολιτικές ζωής που το συνοδεύουν. Εμφανίζεται ένας συμπυκνωμένο αστικός σύστημα που παράλληλα ορίζει το ιδανικό περιβάλλον διαβίωσης σε όλες τις βαθμίδες της καθημερινότητας, εγκαθιδρύει τα καινούρια στάνταρτ' μέσα από φιλόδοξα αρχιτεκτονικά εγχειρήματα μεγάλης κλίμακας, και προβάλλει το καταναλωτικό lifestyle ως ένα αγαθό που κατακτιέται μέσα από την διαβίωση σε αυτόν.

#### One Athens

Παρόμοια εγχειρήματα μικρότερης κλίμακας συναντώνται και μέσα στον αστικό ιστό της Αθήνας. Τα παλιά γραφεία του Κ. Δοξιάδη στους πρόποδες του Λυκαβηττού μεταμορφώθηκαν σε πολυτελές συγκρότημα κατοικιών, με το όνομα One Athens. Το συγκρότημα κατοικιών διαφημίζεται ως μια αποκλειστική οικιστική ανάπτυξη σε προνομιακή θέση στην Αθήνα, με

τα 26 διαμερίσματα διαφορετικών τετραγωνικών και ανέσεων να διαθέτουν κοινόχρηστες εγκαταστάσεις πέντε αστέρων, όπως θურωρείο, ιδιωτικό γυμναστήριο με εσωτερική πισίνα, αίθουσα παιχνιδιών και αίθουσα προβολών, καθώς και roof garden με θέα στην πόλη.

Σε αντίθεση με το Ελληνικό, το οποίο μεταφέρει τις λειτουργίες του αστικού ιστού μέσα στα όρια του, το One Athens χρησιμοποιεί την τοποθεσία του για να δημιουργήσει ένα κέντρο γύρω από το οποίο η ίδια η πόλη λειτουργεί ως παρασκήνιο. Η πρώτη φράση που συναντάται στον ιστότοπο του συγκροτήματος, για να περιγράψει το εγχείρημα, είναι *'the art of living in the heart of the city'*, θέτοντας την κεντρική τοποθεσία του ως κύριο χαρακτηριστικό του. Η διαμονή στο κέντρο της πόλης ανάγεται σε μια τέχνη, προτείνοντας έναν νέο τρόπο διαβίωσης, με βάση την πολυτέλεια και την διευκόλυνση της καθημερινής ζωής.

Το εγχείρημα με μια πρώτη ματιά αποτελεί μια προσέγγιση με διάθεση εξωστρέφειας προς τον αστικό ιστό. Η αφετηρία της προσέγγισης των αρχιτεκτόνων της ανακαίνισης βασίζεται στην σχέση του συγκροτήματος και του κέντρου της πόλης, έχοντας ως έμπνευση τις θέσεις του Δοξιάδη περί Οικιστικής, κατά τις οποίες ο αστικός σχεδιασμός πρέπει να δημιουργεί μια αίσθηση κοινότητας μέσω ανοικτών και διαδραστικών κτιρίων που μπορούν να φιλοξενήσουν μια ποικιλία τρόπων ζωής, μέσα από τον συνδυασμό της μελέτης των τοπικών συνθηκών και της εφαρμογής της τεχνολογίας.

Το One Athens προσεγγίζει την διάδραση αυτήν μέσα από την παροχή κοινόχρηστων προγραμματικών χώρων, που ονομάζει *'communal areas'* (κοινοτικούς χώρους). Οι χώροι αυτοί παρουσιάζονται ως ένα κομμάτι του πακέτου που συνοδεύει την αγορά ενός από τα διαμερίσματα που προσφέρονται, προσφέροντας *'αποκλειστική (exclusive) πρόσβαση σε εσωτερικές εγκαταστάσεις 580 m<sup>2</sup> και εξωτερικές εγκαταστάσεις 565 m<sup>2</sup>, με την πρώτη από αυτές που αναφέρονται στον ιστότοπο του πρότζεκτ να είναι η 24ωρη παρουσία φύλακα, μαζί με χώρο υποδοχής, υπόγειους χώρους στάθμευσης, αποθήκες, και χώρους υπηρεσιών όπως σπα, γυμναστήριο κλπ. Πρακτικά, στις κοινοτικές παροχές στοιβάζονται όλες οι διαδικασίες, όλα τα προγράμματα, και όλοι οι χώροι που δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως αμιγώς ιδιωτικοί.*

Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα ένα σύστημα που προβάλλεται μέσα από τρεις βασικούς άξονες. Πρώτος άξονας προβολής αποτελεί η ιστορικότητα του προϋπάρχοντος κτίσματος, το οποίο αναφέρεται ως *'ένα έμβλημα (icon) της μοντέρνας ελληνικής αρχιτεκτονικής'*, αποδίδοντας αξία στο κτίσμα καθαυτό μέσα από την θέση που κατείχε για την προηγούμενη χρήση του. Δεύτερος άξονας αποτελεί η κεντρική τοποθεσία του συγκροτήματος, και ο τρόπος που αυτή μπορεί να το ορίσει ως ένα δυναμικό *'hub'*, έναν πόλο έλξης ο οποίος συνδιαλέγεται προγραμματικά με τον αστικό ιστό. Τρίτος, και ίσως πιο κεντρικός άξονας, είναι η παροχή πολυτελούς διαβίωσης με βάση τις κοινόχρηστες παροχές και την διασφάλιση της αποκλειστικότητας των παροχών αυτών και τους ιδιοκτήτες των διαμερισμάτων.

Αναγνωρίζεται ένα χωρικό πλαίσιο που συμπυκνώνει τις αξίες του lifestyle με βάση τις κοινόχρηστες παροχές και την πολυτέλεια, επαναπροσδιορίζοντας την αστικότητα με όρους αποκλειστικότητας που επέρχεται της συγκεκριμένης προνομιακής κατοίκησης. Η καινοτομία του εγχειρήματος δεν εντοπίζεται στην αρχιτεκτονική του καθαυτή, αλλά στο lifestyle που επιτελείται μέσα σε αυτήν, αποτελώντας *'μια επαναστατική νέα προσέγγιση για τη ζωή στο κέντρο της Αθήνας'*, καθώς, *'ανεβάζει το επίπεδο της πολυτελούς διαβίωσης στην καρδιά της πόλης'*. Το One Athens προβάλλεται ως το νέο πρότυπο κατοίκησης στον αστικό ιστό, προσπαθώντας

#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

να εκπληρώσει την αστική επιθυμία μέσα από την σχέση κεφαλαίου, πολυτελούς διαβίωσης και της προβολής της ως το στάνταρτ.

##### Oxygen Residencies

Η μετάφραση της πρακτικής των πολυτελών συγκροτημάτων κατοικιών τύπου One Athens στο προάστιο συναντάται στην περίπτωση του Oxygen, ενός οικιστικού εγχειρήματος που ολοκληρώθηκε το 2023 στο Μαρούσι. Σε ήδη ανεπτυγμένη γειτονιά, πίσω από το ΟΑΚΑ, αποτελεί το «*πρώτο συγκρότημα κατοικιών στην Ελλάδα που επιτυγχάνει την πιστοποίηση BREEAM, σηματοδοτώντας την αιχμή της αριστείας της αειφορικής αρχιτεκτονικής*». Στόχος της αρχιτεκτονικής μελέτης αποτέλεσε η κατοίκηση από διαφορετικά προφίλ ιδιοκτητών, ένας στόχος που οδήγησε στον σχεδιασμό 32 κατοικιών διαφορετικής κλίμακας, αποτελούμενες από ένα ή δύο επίπεδα, με ένα έως τρία υπνοδωμάτια.

Το εγχείρημα παρουσιάζεται ως μια καινοτόμος προσέγγιση στον τομέα της αστικής κατοικίας, με έντονη έμφαση στην αειφορία και τη βιωσιμότητα, η οποία αποτυπώνεται σε αισθητικό και κατασκευαστικό επίπεδο. Σύμφωνα με τους Pieris Architects, το αρχιτεκτονικό γραφείο που ανέλαβε τον σχεδιασμό της μονάδας, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Oxygen είναι εμπνευσμένος από τα βασικά στοιχεία της φύσης, όπως το νερό, η γη και ο ουρανός. Με τον κυματισμό στις όψεις των εξωστών και τις Υ-σχήματος κολώνες, που θυμίζουν κορμούς δέντρων, το κτίριο εντάσσεται αρμονικά στο φυσικό του περιβάλλον και αντικατοπτρίζει τη σύνδεση με τη φύση, προσφέροντας όχι μόνο ένα αισθητικά άρτιο αποτέλεσμα, αλλά και μια εμπειρία βιωσιμότητας.

Το Oxygen εφαρμόζει μια σειρά από στρατηγικές αειφορίας που ενθαρρύνουν τους κατοίκους να υιοθετήσουν έναν σύγχρονο οικολογικό τρόπο ζωής. Οι κάτοικοι έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθούν την κατανάλωση ενέργειας της κατοικίας τους μέσω ειδικών εφαρμογών, ενώ παρέχεται ηλεκτρική φόρτιση σε κάθε χώρο στάθμευσης, προωθώντας τη χρήση ηλεκτρικών οχημάτων, ενώ όλοι οι χώροι είναι εξοπλισμένοι με έξυπνα συστήματα φωτισμού και ασφαλείας. Αυτές οι τεχνολογίες καθιστούν τη διαχείριση των διαμερισμάτων ευκολότερη και πιο αποδοτική, ενώ επιτρέπουν την εξ αποστάσεως διαχείριση μέσω φωνητικών εντολών ή εφαρμογών.

Σημαντικός παράγοντας στην ανάπτυξη της στρατηγικής του σχεδιασμού αποτέλεσε η ανάγκη για ανταπόκριση στις νέες συνθήκες που προέκυψαν κατά την διάρκεια της πανδημίας. Τα διαμερίσματα του Oxygen προσφέρουν άνετους χώρους εργασίας, προσαρμοσμένους στις ανάγκες της τηλεργασίας. Κάθε κατοικία διαθέτει τουλάχιστον έναν πλήρως εξοπλισμένο χώρο Home Office, προσφέροντας έτσι στους κατοίκους τη δυνατότητα να εργάζονται από το σπίτι με άνεση και λειτουργικότητα.

Σε αναλογία με το One Athens, οι κοινόχρηστοι χώροι κατέχουν κεντρικό ρόλο στον σχεδιασμό. Το συγκρότημα διαθέτει στον πυρήνα του έναν ανοιχτό στεγασμένο χώρο με κάθετους κήπους, όπου οι κάτοικοι μπορούν να κοινωνικοποιηθούν ή να εργαστούν, καθώς διαθέτει ισχυρό WiFi και παροχές ενέργειας, μετατρέποντάς το σε εξωτερικό home office. Παρέχεται επίσης πρόσβαση σε ένα υπαίθριο γυμναστήριο, το οποίο είναι περιτριγυρισμένο από πράσινο και λειτουργεί καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, προσφέροντας έναν ιδανικό χώρο για εκγύμναση στη φύση.

## A. ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΤΑ ΧΩΡΙΚΑ ΠΕΔΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Το συγκρότημα συνομιλεί μορφολογικά με την περιοχή, μέσα από την αρχιτεκτονική του τοπίου του, ενσωματώνοντας κυκλικά μοτίβα, παραπέμποντας στους Ολυμπιακούς κύκλους και το Ολυμπιακό στάδιο που βρίσκεται ακριβώς απέναντι. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο δεν αποτελεί απλώς ένα οικολογικό κτίριο, αλλά και ένα σημείο αναφοράς για την περιοχή.

Μέσα από τον συνδυασμό των παραπάνω, το Oxygen προβάλλεται ως ένα υπερσύγχρονο συγκρότημα κατοικιών, το οποίο διασφαλίζει την ποιότητα ζωής των ενοίκων μέσα από το lifestyle στο προάστιο. Οι βασικοί άξονες προβολής του αποτελούν την τοποθεσία του και την συσχέτισή με το Ολυμπιακό στάδιο, τον βιοκλιματικό σχεδιασμό της κτιριακής μονάδας μαζί με την ενεργειακή αυτονομία του συστήματος, και τους κοινόχρηστους χώρους που δημιουργούν την αίσθηση της κοινότητας. Οι ποιότητες και παροχές αυτές συνοδεύουν τον πολυτελή σχεδιασμό των κατοικιών καθαυτών, συναρτώντας πολιτικές ζωής που αφορούν είτε πτυχές του ιδιωτικού είτε του πιο δημόσιου βίου, με αισθητικές προβολές του κεφαλαίου.

Διαβάζοντας τα τρία παραπάνω παραδείγματα ως μια κοινή πρακτική προβολής της επικρατούσας αισθητικής προς εξέταση, επιχειρείται η ανάγνωση των μηχανισμών που επιστρατεύονται για την σύνταξη του αισθητού στα χωρικά πλαίσιά τους. Έχοντας θέσει ως φίλτρο ανάγνωσης της επικρατούσας αισθητικής τις περιγραφές του Glamour, γίνεται εξέταση της ανταπόκρισης του συντακτικού του στις περιγραφές που γίνονται για προβολή των σύγχρονων παραδειγμάτων.

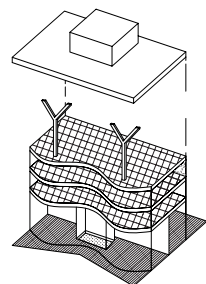
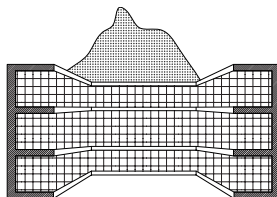
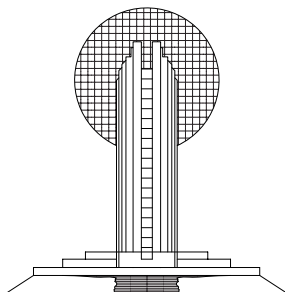
The Ellinikon Project



One Athens



Oxygen



#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Έχοντας συνθέσει μέρος του νέφους ιδιοτήτων που αποδίδονται στο αντικείμενο σε επίπεδο αισθητικής, μέσα από την καταγραφή των περιγραφών ανά περίοδο, και τον εντοπισμό των μηχανισμών που συμπαρασέρνουν τις ιδιότητες αυτές ώστε να δημιουργούν ένα ομοιοστατικό δίκτυο, επιχειρείται η ανάγνωση των σύγχρονων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, προς διερεύνηση των χρήσεων του νέφους στο σήμερα. Γίνεται ανάγνωση των περιγραφών που επιστρατεύονται στα διάφορα μέσα προβολής των παραδειγμάτων, και σημειώνονται περιγραφές που έχουν ανταπόκριση στο συντακτικό του Glamour.

Για το Ellinikon Project σημειώνονται<sup>110</sup>:

##### Captivating

- Each villa is a captivating testament to the owner's collaborative vision with the architect, resulting in a truly enchanting residence.

##### Cosmopolitan

- [...] a cosmopolitan getaway.

##### Deluxe

- Introducing the ultimate in luxury, fashion and leisure, at Athens' most stunning sea-front location. With over 23,000 sq.m. of deluxe shopping, exceptional dining and first-class entertainment space.

##### Distinct

- Promising distinctive experiences for all guests. Experience moments of relaxation in a luxury setting, amidst the vibrant heartbeat of the city.
- Will offer a distinctive, luxurious collection of apartments, highlighting comfort and excellent service.
- Each with a distinct character combining unique living, shopping, working and entertaining experiences.

---

110. Οι περιγραφές αντλούνται από:

<https://experiencepark.theellinikon.com.gr/>

<https://theellinikon.com.gr/en/visit/>

<https://rivieragalleria.theellinikon.com.gr/en/the-destination/>

<https://theellinikonrivieratower.com/architecture-design/>



- Delivers distinctive experiences to its visitors with its premium aesthetic features, impressive infrastructure, and a curated selection of leading Greek and international brands.

#### Distinguished

- Our vision for the iconic The Ellinikon Mall is to unite shopping, entertainment, work, and relaxation within a single space, offering visitors a fresh way of life within contemporary infrastructures distinguished by their exceptional aesthetics.

#### Dreamy

- Where Athenian energy meets the dreamy waterways of the Aegean Sea.

#### Elegant

- An elegant tower on a perfect horizon.
- Elegant bistros that offer numerous culinary options, creative proposals and special dishes with impeccable aesthetics.

#### Exclusive

- In addition to the most exquisite shopping and fine dining options, a diverse calendar of exclusive cultural, fashion, and gastronomy events.

#### Exceptional

- Make the most of our exceptional recreational amenities.
- Exceptional homes of impeccable standards and exquisite aesthetics, seamlessly blend urban living with the serenity of beachside tranquility.
- Introducing the ultimate in luxury, fashion and leisure, at Athens' most stunning sea-front location. With over 23,000 sq.m. of deluxe shopping, exceptional dining, and first-class entertainment space.
- The incredible coastal location makes the perfect setting for the most exceptional experiences.

## [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

### Exquisite

- Exceptional homes of impeccable standards and exquisite aesthetics, seamlessly blend urban living with the serenity of beachside tranquility.
- City and beachside living at one exquisite address.
- In addition to the most exquisite shopping and fine dining options, a diverse calendar of exclusive cultural, fashion, and gastronomy events.

### Iconic

- An iconic complex of organic building formations that are designed to stand out.
- Riviera Galleria's unique architecture is an icon of simplicity and elegance.

### Impeccable

- Exceptional homes of impeccable standards and exquisite aesthetics, seamlessly blend urban living with the serenity of beachside tranquility.

### Lavish

- A lavish beachfront sanctuary that seamlessly blends seclusion with urban energy.

### Luxurious

- Will offer a distinctive, luxurious collection of apartments, highlighting comfort and excellent service.
- Sustainable living taken to the summit of luxury.
- A new global standard for luxury residential design.
- Riviera Galleria's reputation as the finest luxury retail and leisure development in Athens will spread far and wide.
- Leading hotel brands offer their unique blend of luxury and service, rooted in the rich tradition of Greek hospitality.

### Magnificent

- Discover a magnificent new destination.

### Majestic

- The villas: Majestically crafted jewels.

### Mesmerizing

- An Ellinikon beach villa is the mesmerizing result of a collaboration between owner and architect.
- Through a mesmerizing audiovisual tour of the city.

### Opulent

- The hotel provides opulent hospitality to guests arriving by yacht or seeking a cosmopolitan getaway.
- Opulence by the sea.
- Experience the pinnacle of opulence, style, and relaxation at Athens' most breathtaking seaside destination.

### Pioneering

- A pioneering project for Athina.
- As well as all the finer details that contribute to its pioneering design.

### Premium

- The characteristics of a premium Athenian lifestyle unite beautifully with the ambience of the natural coastline.
- Becomes the city's must-visit premium destination.
- There's always something new to enjoy in this exceptional premium development in Athens.
- Explore a groundbreaking destination spanning 150,000 sq.m. offering premier retail, entertainment, and business experiences.

### Prestige

- A statement of prestige, purpose, and sustainability.

## [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

### Sophisticated

- The uniquely sophisticated architecture makes the perfect backdrop for world-leading events.

### Spectacular

- The Ellinikon marks the starting point of the Athens Riviera, one of the Mediterranean's most spectacular coastlines.
- It features over 150 residences with spectacular views and exemplifies cutting-edge biophilic design.
- Journey through the past milestones and future ambitions of this spectacular piece of land.

### Stunning

- [...] the backdrop of a stunning sunset.
- Don't miss the iconic Riviera Tower, setting new architectural standards, with a stunning view of the marina.
- Each with a stunning view, open to air, light, and the rhythms of nature.
- Artfully crafted, visually stunning, and bespoke to your desire.
- The tallest commercial building in Greece, boasting stunning views of Ellinikon Park and the Athens Riviera.

### Stylish

- Stylish cafes and cocktail bars are ideal for your espresso or aperitif as you enjoy the captivating sunset and the wonderful evening.

### Sumptuous

- This sumptuous resort, complemented by a conference center and a range of sports facilities.

### Unique

- A unique cultural hub and a daily haven for enhancing well-being.

- Each is a unique space — a unique investment — meticulously crafted with the rich materials and relaxed style of the finest Greek living.
- Each with a distinct character combining unique living, shopping, working, and entertaining experiences.
- Designed to host several “big box” retailers and offer unique shopping experiences.
- Riviera Galleria’s unique architecture is an icon of simplicity and elegance.

Για το One Athens σημειώνονται<sup>111</sup>:

#### Cosmopolitan

- An upscale district, full of old-world charm and cosmopolitan glamour.

#### Distinct

- Residences to suit every lifestyle, each with a distinct personality.
- Each apartment has a distinct personality.

#### Elegant

- Maintaining the elegant simplicity of the structure, the new design is faithful to Doxiadis’ legacy but forward-looking in its cutting-edge design.

#### Elite

- Located in elite Kolonaki Athens, offering sweeping views of the city as far as the sea and a unique view to the Acropolis.

#### Exclusive

- Exclusive access to stunning facilities.

---

111. Οι περιγραφές αντλούνται από:

<https://www.divercityarchitects.com/project/one-athens/>

<https://www.oneathens.gr/location>

[https://www.engelvoelkers.com/en-gr/property/one-athens-2176802784.42\\_exp/](https://www.engelvoelkers.com/en-gr/property/one-athens-2176802784.42_exp/)

#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

- Exclusive residential development in a prime Athens location.

#### Iconic

- An icon of modern Greek architecture.

#### Luxurious

- Residential: Urban Luxury Apartments.
- Raises the standard of luxury living in the heart of the city.
- This luxury apartment, designed for urban living, is located in elite Kolonaki Athens.
- The concept of luxury in the city.
- Residents will enjoy the luxury of space in the city centre, as well as proximity to the best Athens has to offer.

#### Premium

- But all those fortunate enough to live here will share a passion for design and an appreciation of premium service.

#### Sophisticated

- A unique project designed for sophisticated urban living right in the heart of Athens.

#### Unique

- A unique project designed for sophisticated urban living right in the heart of Athens.
- Located in elite Kolonaki Athens, offering sweeping views of the city as far as the sea and a unique view to the Acropolis.
- So the view would be not only phenomenal – it would be unique.

Για το Oxygen σημειώνονται<sup>112</sup>:

#### Astonishing

- With one, two or three bedrooms and offers an astonishing view facing the Olympic Stadium of Athens.

#### Distinguished

- The façade of the building is distinguished by a commanding double-height entrance that serves as an outdoor sheltered lobby.

#### Distinct

- The distinctive “Y”-shaped columns, reminiscent of tree trunks, reinforce the building’s connection to nature.

#### Exclusive

- Distinctive open-air covered gym surrounded by verdant foliage, exclusively designed for the residents.

#### Excellent

- Stands as Greece’s first residential complex to achieve BREEAM certification, signifying a pinnacle of sustainable architectural excellence.

#### Lifestyle

- Beyond the design of a low-energy building, we reinvented and ultimately created a new sustainable modern urban lifestyle.

---

112. Οι περιγραφές αντλούνται από:  
<https://myoxygen.house/en/home-en/>  
<https://pierisarchitects.com/projects/residential/oxygen-residential-complex-marousi/>  
<https://baumit.gr/references/oxygen>  
<https://www.alumil.com/greece/en/projects/oxygen>

#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

##### Luxurious

- with the surrounding water area that resembles a luxurious hotel lobby.

##### Pioneering

- Oxygen is a pioneering example of sustainable construction that sets new standards for the residential complexes of the future.

##### Sophisticated

- Oxygen impresses with its “wavy” façade and the sophisticated central entrance with the surrounding water area that resembles a luxurious hotel lobby.

##### Unique

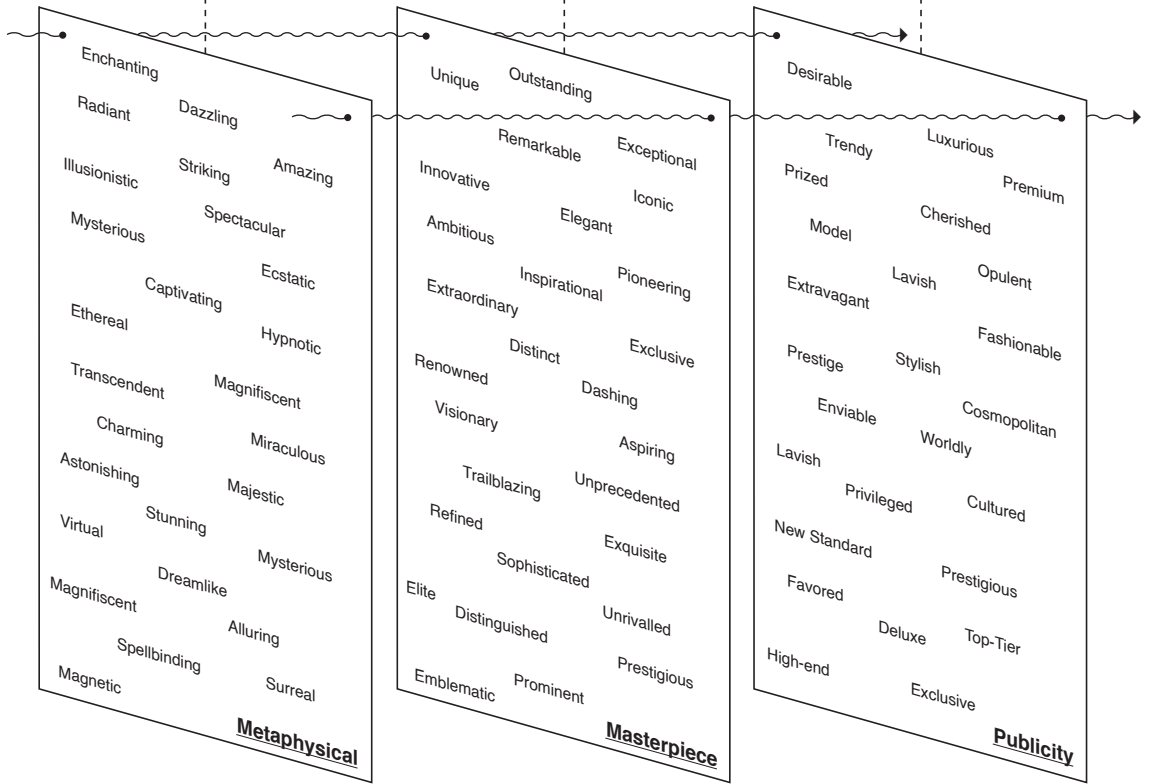
- The uncovered areas, featuring endemic plants, responding to seasonal changes, and boasting unique aesthetics, embrace the gym and the social space.

*Ακολουθεί διάγραμμα που συνοψίζει τις ιστορικές φάσεις, το νέφος ιδιοτήτων σε πίνακες κατάταξης, και τελικά την σύγχρονη αναπλασίωση του νέφους*



# Prevalant Aesthetics: The language of Glamour

Phase 1: Anti-reformation Catholic Church	Phase 2: Early Bourgeois	Phase 3: Lifestyle in the Cold War
Glamour as 'Gramarye', sorcery knowledge associated with scholars, mostly scholars of the Church and Alchemists.	Glamour as 'Glamer', visual spell used to conceal the true nature of things, making them appear appealing to the eye.	Glamour mainly used through 'Glamorous', meaning the appealing, the alluring, the enviable.
Visual representation of heaven on earth, through the language of opulent Baroque architecture used in cathedrals. -God willed status leads to capital accumulation.	Oil painting as a commodity of the ruling classes, showcasing in realistic way what can be owned. -Capital accumulation leads to status.	Publicity images and the language of advertising, used in the Cold War as an ideological weapon -Capital and Status are interexchangeable.
Effects of objects on the subject	Qualities of the objects	Qualities the subjects want



Indexed Property Cluster of 'Glamour'

	Metaphysical								Masterpiece										Publicity											
ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ	Astonishing	Captivating	Dreamy	Magnificent	Majestic	Mesmerizing	Stunning	Spectacular	Distinct	Distinguished	Elite	Elegant	Exceptional	Excellent	Exquisite	Impeccable	Pioneering	Sophisticated	Iconic	Unique	Cosmopolitan	Deluxe	Exclusive	Lavish	Lifestyle	Luxurious	Opulent	Stylish	Prestigious	Premium
E.E.P		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
One Athens									+	+	+						+	+	+	+	+		+		+				+	
Oxygen	+								+	+				+		+	+		+				+		+					

Διαβάζοντας τον τελευταίο πίνακα, γίνεται φανερό πως δεν είναι δυνατή η άμεση συνάρτηση ένα-προς-ένα μιας ιστορική φάσης σύνταξης περιγραφών με κάποιο παράδειγμα. Αντιθέτως, σε κάθε παράδειγμα παρατηρούνται συνδυασμοί περιγραφών, με το 'Ellinikon Project' να κάνει την μεγαλύτερη χρήση του λεξιλογίου από τις φάσεις, το One Athens να χρησιμοποιεί λεξιλόγιο μόνο από την δεύτερη και την τρίτη φάση, και το Oxygen να χρησιμοποιεί διάσπαρτα λεξιλόγιο και από τις τρεις. Σε μεγάλο βαθμό, η διαφοροποίηση στην συχνότητα της χρήσης του κάθε λεξιλογίου οφείλεται στην κλίμακα των εγχειρημάτων, καθώς και στο πλήθος των μέσων προβολής τους, με το Ελληνικό να εμφανίζει την μεγαλύτερη χρήση, λόγω και των πολλών ιστότοπων που έχουν δημιουργηθεί για την διαφήμισή του.

Ενδιαφέρον εντοπίζεται στην ανταπόκριση των μηχανισμών σύνταξης του αισθητού που επιστρατεύουν τα παραδείγματα ανάλογα με τις βλέψεις τους και το αντικείμενο περιγραφής. Συγκεκριμένα, το Ελληνικό υπόσχεται την δημιουργία ενός ιδανικού κόσμου που δομείται μέσα από τον συνδυασμό του φυσικού περιβάλλοντος και της τεχνολογίας, προσφέροντας ένα νέο είδος αστικού ιστού. Η παρουσία του χρήστη, όχι απλά ως επισκέπτη, αλλά ως κάτοικο, βασίζεται στην ολική εμπύθησή του μέσα στο συγκρότημα, οδηγώντας σε περιγραφές που σχετίζονται στην επήρεια του παρατηρητή από το περιβάλλον, δηλαδή από την πρώτη κατηγορία λεξιλογίου. Αυτό ανταποκρίνεται και στο τί περιγράφεται όταν γίνεται χρήση του συγκεκριμένου λεξιλογίου, με το δομημένο περιβάλλον να περιγράφεται ως σαγηνευτικό (captivating), τον προορισμό ως μεγαλοπρεπώς μαγευτικό (magnificent), και την θέα ως συγκλονιστική (stunning) και ονειρική (dreamy) κλπ.

Αντιθέτως, οι αυτοτελείς δομές που συναντώνται μέσα στο συγκρότημα, χρησιμοποιούν κυρίως το λεξιλόγιο της δεύτερης φάσης, περιγράφοντας το αριστουργηματικό αντικείμενο. Αυτό εντοπίζεται και στο παράδειγμα του Ελληνικού, με τις κατοικίες να περιγράφονται ως exceptional, την αρχιτεκτονική ως sophisticated, και τον σχεδιασμό ως pioneering, αλλά κυρίως στο παράδειγμα του One Athens. Καθώς το κεντρικό αφήγημα του One Athens αποτελεί πως παίρνει ένα από τα εμβληματικότερα κτήρια του μοντερνισμού στην Αθήνα και το γεμίζει με μια κατοίκηση που βασίζεται στο πολυτελές lifestyle, οι περιγραφές που επιστρατεύονται για την ανάδειξη του εγχειρήματος είναι σχετικές με την ποιότητα του κτιρίου ως έργο, προβάλλοντας το εγχείρημα ως μοναδικό (unique), τον χαρακτήρα του ως ξεχωριστό (distinct) και εκλεπτυσμένο (sophisticated), και το κτίριο καθαυτό ως εμβληματικό (iconic). Αντίστοιχα, όταν περιγράφονται πιο ειδικά οι χώροι της διαβίωσης και των παροχών, χρησιμοποιείται το λεξιλόγιο της προβολής, με την διαβίωση στην περιοχή να περιγράφεται ως γεμάτη με κοσμοπολίτικο (cosmopolitan) γκλάμουρ, το οικιστικό πρόγραμμα ανάπτυξης να είναι αποκλειστικό (exclusive), τις κατοικίες καθαυτές να παρουσιάζονται ως πολυτελείς (luxurious), και οι παροχές να είναι κορυφαίες (premium).

Το Oxygen, το μικρότερης κλίμακας από τα τρία παραδείγματα προς μελέτη, κάνει και την μικρότερη και πιο διάσπαρτη χρήση του λεξιλογίου. Οι λογικές σύνταξης, όμως, παραμένουν ίδιες, με την επιρροή του περιβάλλοντος στον παρατηρητή να περιγράφεται ως astonishing, μέσα από την θέα που προσφέρεται, το κτίριο καθαυτό να χαρακτηρίζεται ως χαρακτηριστικά ξεχωριστό (distinct), αρχιτεκτονικά άριστο (excellent), τεχνολογικά πρωτοπόρο (pioneering), και αισθητικά μοναδικό (unique), ενώ η κατοίκηση χαρακτηρίζεται από τις ποιότητες του αποκλειστικού (exclusive) και του πολυτελούς (luxurious).

Αναγνωρίζεται ένα σύστημα ιστορικά φορτισμένων αισθητικών ποιότητων που αναπλαισιώνονται στην σύνταξη της σύγχρονης επικρατούσας αισθητικής. Αν η τελευταία

καταγεγραμμένη φάση του Glamour ενασχολείται με χώρους που προσπαθούν να δομήσουν και να οριοθετήσουν το υποκείμενο, οι σημερινές πρακτικές εμφανίζονται να δημιουργούν 'μικρόκοσμούς', χωρικά πλαίσια που παρουσιάζουν την δυναμική να δημιουργήσουν εύπεπτα περιβάλλοντα με αντικείμενα που διαχειρίζονται, επιστρατεύουν και συμπυκνώνουν ποιότητες, ανασυντάσσοντας την επικρατούσα αισθητική μέσα στα όριά τους.

Έχοντας ως βάση πως οι χώροι που εξετάζονται αποτελούν τις μεγαλύτερες αρχιτεκτονικές εκφάνσεις του επενδυτικού κεφαλαίου στην Αθήνα, γίνεται η αναγωγή πως, αντίστοιχα, εκφράζουν τις τάσεις της οικονομίας που τους παράγουν. Κατά τους Thrift και Barry, που εξετάζουν την σχέση παραγωγής και κατεύθυνσης επηρειών μέσα στο οικονομικό τους πλαίσιο, και ακολουθούν το θεωρητικό πλαίσιο που έχει τεθεί από τον G. Tarde, οι διάφορες οικονομίες που αναπτύσσονται στο καπιταλιστικό πρότυπο πρέπει να είναι πάνω απ' όλα ελκυστικές, πρέπει, δηλαδή να παράγουν ή να συλλέγουν επήρειες και στην συνέχεια να τις συναθροίζουν και να τις ενισχύουν προκειμένου να παράγουν αξία, και για να πετύχει αυτό, πρέπει να περιλαμβάνουν διάφορους μηχανισμούς γοητείας που τραβούν το ενδιαφέρον.<sup>113</sup>

Οι μικρόκοσμοι του επενδυτικού κεφαλαίου χρησιμοποιούν αισθητικές πρακτικές ώστε το περιβάλλον τους να ξεχωρίζει από το πλήθος, δίνοντας έμφαση στην ατομικότητα και στο ατομικό στυλ, το οποίο επενδύουν με ένα σορό από θελκτικές ποιότητες. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο ένα είδος επίγειας μαγείας της θελκτικότητας που μπορεί να λειτουργήσει ως μέσον για την πρόθυμη αιχμαλωσία σε αυτούς<sup>114</sup>, δημιουργώντας σαφή όρια συμμετοχής και μη, κάτι που εκφράζεται και από τα ίδια τα εγχειρήματα, καθώς διαβάζοντας τον πίνακα, προβάλλουν την αποκλειστικότητα, την διακριτικότητα, και την μοναδικότητα, ως ιδιότητες που τα απαρτίζουν, σε μεγαλύτερη βαρύτητα από όλες τις άλλες που επιστρατεύουν.

Ανάγοντας τον χώρο σε εμπόρευμα, τα εσωτερικά περιβάλλοντα των μικρόκοσμων χρησιμοποιούν τους μηχανισμούς της αισθητικής για να αιχμαλωτίσουν τους παρατηρητές μέσω της επίθεσης στην αισθαντικότητά τους, κάνοντας το ξόρκι της γοητείας, δημιουργώντας έναν χώρο μαγευτικό, χωρίς όμως την παρουσία του υπερφυσικού – η επίγεια συνάφεια της γοητείας αυτής είναι που κάνει το ξόρκι λειτουργικό, και για αυτό αποδίδεται σε διάφορους υλικούς φορείς, είτε αυτοί είναι το αποτέλεσμα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, του καθραρίσματος του περιβάλλοντος, ή της παράθεσης μιας υψής ενός ελκυστικού υλικού.

Η κατανόηση της αισθητικής κατηγορίας ως νέφος είναι εξηγηματική για την παραπάνω πρακτική. Οι ιδιότητες που συντάχθηκαν δεν δομούν μια ενιαία ανεξάρτητη και σαφή οντότητα που υπακούει σε κάποια κανονιστικά πλαίσια σχεδιασμού, αλλά ανασυντάσσουν την επικρατούσα αισθητική μέσα από την συσώρευση των ποιοτήτων που την έχουν απαρτίσει ιστορικά, αποδίδοντας τις διάφορες θελκτικές ποιότητες που αναφέρονται, στα υλικά μέσα που χρησιμοποιούνται.

Δεν υπάρχει κάποιο βασικό κριτήριο για των αριθμό των ποιοτήτων αυτών, ή κάποια ποιότητα που λειτουργεί ως βάση για να καταδειχθεί η επικρατούσα αισθητική με βάση αυτήν, αλλά αντιθέτως, είναι η συσώρευση των ποιοτήτων στα στενά χωρικά πλαίσια των μικρόκοσμων

113. Barry, Andrew. Thrift, Nigel. "Gabriel Tarde: Imitation, Invention and Economy", *Economy and Society*, 36:4, 509-525. London: Routledge, 2007, σ. 518

114. Thrift, Nigel. "Understanding the Material Practices of Glamour". Στο Melissa Greg, Gregory J. Seigworth [Eds.]. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, σσ. 289-296

#### [04] Η ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

που την υπαγορεύουν στον παρατηρητή. Οι μικρόκοσμοι καθαυτοί δεν χρειάζεται να είναι σχεδιασμένοι μέχρι την τελευταία τους λεπτομέρεια για να πυροδοτήσουν την πρόσληψη της, αρκεί μόνο να την προβάλλουν συσσωρευτικά σε διάφορες πτυχές τους. Με αυτόν τον τρόπο, συντίθεται ένα είδος του αισθητού που τρέφεται πάνω στην ιστορικό ασυνείδητο των υλικών αντικειμένων, τα οποία πλέον λειτουργούν ως τα σημεία προβολής της επικρατούσας αισθητικής, δίνοντας φόρμα σε ένα στυλ που καταφέρνει και είναι αναγνωρίσιμο μέσα από την συσσωρευτική προβολή και ανασύνταξη των ποιοτήτων που συντάχθηκαν.

Τα νοητά όρια της διάδοσης του αισθητού στο συγκεκριμένο συγκείμενο είναι σαφώς ορισμένα μέσα από την συμμετοχή στο κεφάλαιο και την επιτέλεση του lifestyle που ορίζει αυτό. Με άλλα λόγια, η αποκλειστικότητα για την οποία κάνουν λόγο με τόση μεγάλη βαρύτητα τα μέσα προβολής των παραδειγμάτων, δεν αποτελεί απλώς μια αξιοζήλευτη ποιότητα που καθιστούν τα παραδείγματα θελκτικά, αλλά προϋπόθεση για την σύνταξή του αισθητού στα πλαίσιά τους. Αντίστοιχα, το πολυτελές lifestyle που επιτελείται μέσα σε αυτά, δεν είναι μια υπόσχεση για ένα άνετο επίπεδο καθημερινής ζωής, αλλά μια σειρά από ενέργειες που λειτουργούν ως εισιτήριο για την ένταξη του υποκειμένου στον εκάστοτε μικρόκοσμο.



[05] ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΟΙ ΥΛΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ GLAMOUR



Αφετηρία της παρούσας εργασίας αποτέλεσε ο προβληματισμός σχετικά με τους τρόπους που η επικρατούσα αισθητική συντάσσεται και διαδίδεται, δημιουργώντας, πρώτον, το ερώτημα της κατάδειξής της, και δεύτερον, την αναζήτηση για τους τρόπους που συντάσσει το αισθητό σήμερα. Πρώτη βάση αποτέλεσε ο συνδυασμός της θεώρησης του J. Rancière για την διάδοση του αισθητού, προς αποσαφήνιση των νοητών ορίων συμμετοχής και αποκλεισμού υποκειμένων σε κοινωνικές πρακτικές, καθώς και στην απόδοση φυσικότητας στις συμμετοχές αυτές, με την θεώρηση του P. Bourdieu περί habitus, για την εξέταση της ενσώματης οικειοποίησης των διαθέσεων που οι κοινωνικές πρακτικές αυτές επιτάσσουν. Συνδυαστικά, αναγνωρίζεται ένας μηχανισμός παραγωγής, διάδοσης, και ανάθεσης διαθέσεων, ο οποίος εμπεριέχει τις πολιτικές τις συσσώρευσης και προβολής του πλούτου, και τις εκφράζει ως φυσικοποιημένες στα πλαίσια του εκάστοτε αισθητού.

Η παραπάνω δυναμική αναλύθηκε μέσα από την δυναμικοποίηση της στα πλαίσια της απεικόνισης, εξού και η ενασχόληση με την αισθητική, καθώς δεν αναλύονται οι πρακτικές καθαυτές και τα συστήματα κανόνων που τις ακολουθούν, αλλά ο τρόπος που μια εικόνα μπορεί να φανταστεί και να απεικονίσει το πραγματικό με κατευθυνόμενους όρους, και στην συνέχεια να το μολύνει κατ' ομοίωση της. Έχοντας ως υπόβαθρο τις αναλύσεις της S. Son-tag και της A. Azulay για την σύνθεση και την λειτουργία της εικόνας, αναλύθηκε ο τρόπος που η απεικόνιση συγκεκριμένων στοιχείων του πραγματικού θέτει στιγμές, συνθήκες, και υποκείμενα εντός και εκτός του ορατού, προσκαλώντας τον παρατηρητή να φανταστεί το πραγματικό γύρω από τα στοιχεία που επιμελημένα, ή μη, έχουν τεθεί αξία απεικόνισης. Η παραπάνω διαδικασία αναγνωρίζεται ως μια βαθιά πολιτική πράξη, καθώς με αυτόν τον τρόπο τίθενται στο δημόσιο κοινωνικές σχέσεις, καθιστώντας την ανάλυση της εικόνας μόνο σε αισθητικό επίπεδο ανεπαρκή, προκαλώντας το ερώτημα για το τί είδη αισθητού μπορούν να διαβαστούν μέσα από τις εικόνες της επικρατούσας αισθητικής ιστορικά, και πώς αυτές εκφράζουν το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που τις παρήγαγε.

Προς περιγραφή των ειδών του αισθητού, καθώς και των μηχανισμών που χρησιμοποιήθηκαν για την σύνταξή τους, επιλέγεται προς εξέταση ο όρος του Glamour, λόγω της επανεμφανιζόμενη χρήσης του ανά διαφορετικές ιστορικές φάσεις, για την προβολή αισθητικών ποιτήτων της εκάστοτε επικρατούσας αισθητικής. Έγινε ανάλυση σε σχέση με τα είδη του αισθητού που συντάχθηκαν ανά ιστορική περίοδο, σε αναλογία με τους τρόπους που αυτά διαμόρφωσαν την αντίληψη γύρω από τον υλικό πλούτο και την προβολή της εικόνας του, καθώς και τον σχέσεων που τον παράγουν/συσσωρεύουν. Διαπιστώνεται πως κάθε είδος του αισθητού χρησιμοποιεί διαφορετικούς τρόπους για να προβάλλει, και αντίστοιχα να περιγράψει, την αισθητική του πλούτου, μέσα από το αισθητικό αντικείμενο που χρησιμοποιείται ανά φάση, ενώ αντίστοιχα, οι πολιτικές διαμοίρασμού του κεφαλαίου παράγουν και ανάλογες διαθέσεις στα πλαίσια της προβολής του:

- Πρώτη φάση: Το Glamour, έχοντας ακόμα εννοιολογικές συνδέσεις με την ετυμολογία του (grammar/grammarge), εννοείται ως η μαγεία την οποία μπορούν να διαβάσουν οι γραμματικοί, δηλαδή οι γραφείς της καθολικής εκκλησίας. Ο υλικός πλούτος αποκτά μεταφυσικές διαστάσεις, καθώς προβάλλεται συστηματικά από την καθολική εκκλησία στο πλαίσιο της αντιμεταρρύθμισης ως αποτέλεσμα της θέλησης του θεού, στρατεύοντας την αρχιτεκτονική μπαρόκ για την οντολογική εξομοίωση των ανών με τον παράδεισο. Η διασύνδεση πλούτου/μαγείας στο πλαίσιο της καθολικής



εκκλησίας οδηγεί στην μετεξέλιξη του Glamour να σημαίνει το οπτικό ξόρκι που κάνει τα πράγματα να μοιάζουν ελκυστικά και εντυπωσιακά, κρύβοντας την αληθινή φύση τους.

- Δεύτερη φάση: Η άνοδος της αστικής τάξης στρατεύει τον πλούτο όχι για εγκαθίδρυση της υπάρχουσας κοινωνικής κατάταξης, αλλά για την ανέλιξη νέων κοινωνικών δομών. Το Glamour είναι πια μια ποιότητα που κατέχει ένα υποκείμενο, μαζί με τον υλικό πλούτο, ο οποίος προβάλλεται μέσα από την ελαιογραφία ως τα δυνητικά αντικείμενα που μπορεί ένα υποκείμενο να διακατέχει. Ο υλικός πλούτος χάνει την μεταφυσική υπόσταση που του έχει αποδοθεί.
- Τρίτη φάση: Το Glamour αποκτά την σημασία με την οποία σε μεγάλο βαθμό χρησιμοποιείται ευρέως μέχρι σήμερα, διασυνδέοντας το κοινωνικό στάτους με τα οικονομικά δεδομένα, σημαίνοντας παράλληλα το αξιοζήλευτο και το θελκτικό, μαζί με το πλουσιοπάροχο. Η γλώσσα της προβολής μέσα από την διαφήμιση διαμορφώνει τον υλικό πλούτο ως μια επιτελεστική διαδικασία την οποία τα υποκείμενα πρέπει να ακολουθήσουν, μέσα από την αγορά των αγαθών και την συμμετοχή στο καπιταλιστικό οικονομικό πλαίσιο, ώστε να ξεκλειδώσουν το θεμιτό lifestyle.

Οι διαφορετικές φάσεις, μαζί με τα διαφορετικά είδη του αισθητού, παράγουν και διαφορετικά είδη ιδιοτήτων που αποδίδονται στα αντικείμενα προβολής του πλούτου. Παρά την ποικιλομορφία και διαφορετικότητα των ιδιοτήτων που έχουν ιστορικά χρησιμοποιηθεί στις τρεις παραπάνω φάσεις, ο όρος του Glamour συνεχίζει να αποτελεί μια ενιαία αναγνωρίσιμη και καταδείξιμη κατηγορία, και ως αντιστέκεται αναλυτικού ορισμού. Πρόθεση της εργασίας αποτελεί η ανάγνωση των μηχανισμών σύνταξης και διάδοσης του αισθητού μέσα από το διάβασμα των συγκεκριμένων ιδιοτήτων στο σήμερα.

Για την καταγραφή και σύνταξη των ιδιοτήτων ανά ιστορική φάση, δομείται μια μεθοδολογία με βάση τα Ομοιοστατικά Νέφη Ιδιοτήτων του Boyd, και την νόηση της Τέχνης ως Δικτυακή Έννοια του Gaut, κατά την οποία το Glamour αναγνωρίζεται ως μια αισθητική κατηγορία με τα εξής χαρακτηριστικά:

- Αποτελεί μια αναγνωρίσιμη κατηγορία που συντίθεται από την συνύπαρξη ορισμένων ιδιοτήτων.
- Οι ιδιότητες αυτές δεν έχουν εννοιολογικές σχέσεις αλλά αιτιατικές, καθώς η συνύπαρξή τους σε έναν μεγάλο αριθμό υποθέσεων είναι αυτή που τις καθιστά συγγενικές.
- Το κριτήριο αναγνωρισιμότητας της κατηγορίας δεν είναι ορισμένο βαθμονομικά, με κάποιον αριθμό ιδιοτήτων να ορίζεται ως βάση, ή κάποια ιδιότητα ως κεντρική, αλλά είναι η συνεχόμενη διασύνδεση και αλληλοεπικάλυψη των ιδιοτήτων που καθιστούν την κατηγορία αναγνωρίσιμη.
- Το νέφος των ιδιοτήτων αυτών δεν έχει σαφή όρια και είναι χωρικά και χρονικά μετεξέλιξιμο, με την δυνατότητα παρατήρησης υποκατηγοριών μέσα στο γενικότερο νέφος.

## [05] ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΟΙ ΥΛΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ GLAMOUR

Σύμφωνα με την ανάλυση του Fokt, οι ιδιότητες αυτές, στα πλαίσια της αισθητικής και της τέχνης, μπορούν να καταδειχθούν μέσα από την εύρεσή τους σε αυτό που ο G. Dickie αποκαλεί 'Κόσμο της Τέχνης', και περιλαμβάνει το σύνολο των συστημάτων που αποτελούν τα πλαίσια για την παρουσίαση ενός έργου στο κοινό του κόσμου του τέχνης, καθώς και τους θεωρητικούς και φιλόσοφους του αντικειμένου. Η αναζήτηση των ιδιοτήτων αυτών γίνεται πειραματικά, κάνοντας την παραδοχή πως αυτές μπορούν να αντληθούν και από πιο σύγχρονες πηγές που περιγράφουν και αναλύουν το εκάστοτε αντικείμενο προς εξέταση, αν και αναγνωρίζεται πως ιστορικές πηγές των αντίστοιχων περιόδων προσέφεραν πιο αντικειμενικά αποτελέσματα. Γίνεται ανάγνωση πολλαπλών πηγών περιγραφών και αναλύσεων των αντικειμένων των τριών φάσεων, με κεντρικούς άξονες την αρχιτεκτονική του μπαρόκ, τα είδη του πορτραίτου και της νεκρής φύσης στην ελαιογραφία, και της αρχιτεκτονικής του Ψυχρού Πολέμου ως διαφήμιση.

Μέσα από την καταγραφή των περιγραφών που ανταποκρίνονται στους μηχανισμούς του Glamour ανά φάση, διαπιστώνεται πως συντάσσονται τρεις λογικές περιγραφές, αυτή του μεταφυσικού, στην περίπτωση της Μπαρόκ αρχιτεκτονικής, αυτή του αριστουργήματος, στην περίπτωση της ελαιογραφίας, και τέλος, αυτή της προβολής, στην συνθήκη του Ψυχρού Πολέμου. Έχοντας συντάξει το λεξιλόγιο περιγραφής και απόδοσης ιδιοτήτων ανά ιστορική φάση, δημιουργείται ένα εργαλείο ανάγνωσης και κατάδειξης της επικρατούσας αισθητικής με βάση το Glamour.

Ως πείραμα, επιχειρήθηκε η ανάγνωση σύγχρονων πεδίων της επικρατούσας αισθητικής μέσα από αρχιτεκτονικά εγχειρήματα, τα οποία επιλέχθηκαν με βάση τον τρόπο που προβάλλουν το επενδυτικό κεφάλαιο που οδήγησε στην δημιουργία τους ως εγγύηση για την αξία τους. Ενώ το αρχικά αναμενόμενο αποτέλεσμα της έρευνας βασιζόταν στην αντιστοίχιση των σημερινών εκφάνσεων της επικρατούσας αισθητικής με το παραπάνω κατηγοριοποιημένο λεξιλόγιο, η σημερινή πραγματικότητα δεν μπορεί να αναγνωστεί μέσα από τόσο άμεσες συναρτήσεις

Διαπιστώνεται πως κάθε παράδειγμα κάνει χρήση λεξιλογίου από όλες τις ιστορικά καταγεγραμμένες φάσεις για να περιγράψει τις ιδιότητες που το απαρτίζουν στα μέσα προβολής του, εργαλειοποιώντας την ιστορικότητα των ιδιοτήτων αυτών. Οι μηχανισμοί της αισθητικής, ως προς την πρόσληψη και κρίση του ερεθίσματος, αποτελούν μέσο προβολής των εγχειρημάτων, τα οποία ανασυντάσσουν την επικρατούσα αισθητική στο εσωτερικό τους, δημιουργώντας μικρόκοσμους, δηλαδή εύπεπτα περιβάλλοντα με αντικείμενα που διαχειρίζονται, επιστρατεύουν και συμπυκνώνουν θελκτικές ποιότητες, κάνοντας ένα σύγχρονο ξόρκι της γοητείας χωρίς μεταφυσική υπόσταση.

Ενώ μπορούν να σημειωθούν κάποιοι γενικοί κανόνες για τον τρόπο που αποδίδονται ιδιότητες στα αντικείμενα, όπως ότι το λεξιλόγιο του μεταφυσικού και της επιρροής του παρατηρητή από το αντικείμενο χρησιμοποιείται κυρίως για την περιγραφή του περιβάλλοντος και του εγχειρήματος στην ολότητά του, το λεξιλόγιο του αριστουργήματος για μονάδες που διαμορφώνονται μέσα από την αρχιτεκτονική σύνθεση και τα στοιχεία που την απαρτίζουν, ενώ το λεξιλόγιο της προβολής για την καθημερινή επιτέλεση του lifestyle μέσα στα ίδια τα εγχειρήματα, στην ουσία υπάρχει μεγάλη ελευθερία στον τρόπο που αποδίδονται οι ιδιότητες μέσα από τις περιγραφές.

Αναγνωρίζεται ένα σύστημα ιδιοτήτων που επισυνάπτονται στους υλικούς φορείς που συνθέτουν το δομημένο περιβάλλον των μικρόκοσμων, με τις υλικές μορφές να λειτουργούν ως ανοιχτά σημαίνοντα που επιδέχονται, μέσα στην αναπλασιώσή τους, νέα σημαινόμενα, τα

οποία φαίνονται να διατηρούν σε διάφορους βαθμούς τις συντακτικές σχέσεις του αισθητού που ιστορικά τα έχουν διαμορφωθεί. Οι τυπολογίες που χρησιμοποιούνται, τοποθετούνται επιμελώς σε ένα οριοθετημένο σύστημα, ώστε να δημιουργήσουν σχέσεις αναπαράστασής του εξωτερικού ευρύτερου πλαισίου, μέσα από την αναβίωση των σχέσεων τους.

Η έρευνα που συντάχθηκε ενασχολείται με την ιστορικότητα των ιδιοτήτων, και τους τρόπους που αυτές μπορούν να λειτουργήσουν ως εργαλείο ανάγνωσης της επικρατούσας αισθητικής στο σήμερα. Περαιτέρω διερεύνηση χρήζει η απόδοση των ιδιοτήτων αυτών στους υλικούς φορείς, καταδεικνύοντας τις υλικές πρακτικές του Glamour. Έχοντας ως πρώτο εργαλείο το νέφος ιδιοτήτων που απαρτίζουν την κατηγορία, είναι πλέον δυνατή, μέσα από περεταίρω ανάλυση, η σύνταξη του καταλόγου των σημείων που χρησιμοποιούνται προς σύνταξη του αισθητού.

Έχοντας αναγνωρίσει τις ιδιότητες ως τα πολλαπλά σημαινόμενα που αποδίδονται στις τυπολογίες και στα προϊόντα του σχεδιασμού, που αποτελούν τα δομικά υλικά των μικρόκοσμων, και αναγνωρίζονται ως ανοικτά σημαίνοντα, η επανάνγωση των περιγραφών που καταγράφηκαν από τα μέσα προβολής θα εμφανίσει πρώτον, μέσα από ποια αρχιτεκτονικά μέσα οι μικρόκοσμοι δομούνται, και δεύτερον, ποιες είναι οι συντακτικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις τυπολογίες.

Ενώ μια τέτοια ανάλυση στο ιστορικό αρχείο αναμένεται να εμφανίσει απλώς μια λίστα τυπολογιών και χειρονομιών που έχουν ήδη αποκτήσει συντακτική συνοχή, καθώς είναι ήδη αντιληπτό πως οι τυπολογίες αυτές συνυπάρχουν μέσα στο 'κίνημα' που διαβάζεται, για παράδειγμα η συμπαρουσία του ωτικού στυλ, η υλικότητα του χρυσού, το δραματικό φως, η έμφαση στην καθετότητα, κλπ. στο μπαρόκ, η ανάλυση στα σύγχρονα παραδείγματα θα καταδείξει τα συστατικά του σύγχρονου εκλεκτικισμού της αναπλασίωσης των τυπολογιών αυτών.

Το εννοιολογικό νήμα που διατρέχει τις τυπολογίες αυτές παραμένει να εντοπίζεται στην ιστορικότητα του Glamour. Η προσέγγιση αυτή είναι απλώς η διαφορετική στόχευση του ίδιου εργαλείου ανάγνωσης, έχοντας πια ως άξονα αναζήτησης όχι το ποιες ιδιότητες απαρτίζουν την επικρατούσα αισθητική, αλλά πώς αυτή συντάσσεται επαναανοηματοδοτώντας τις τυπολογίες μέσα από την συνεχόμενη εναλλαγή των εντοπισμένων πια ιδιοτήτων, και ποιες είναι, τελικά, οι συντακτικές σχέσεις των τυπολογιών αυτών. Με αυτόν τον τρόπο, οι τυπολογίες σταματάνε να είναι μεμονωμένα μέλη μιας ευρύτερης λίστας ετερόκλιτων στοιχείων, αλλά σημεία ενός δομημένου σημασιολογικού δικτύου.

**[06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

***I CAN'T DEFINE GLAMOUR,  
BUT I KNOW IT WHEN I SEE IT***

## [06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984
- Azoullay, Ariella. "Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political", στο *'Theory, Culture & Society'*, 27(7-8), 2010, σσ. 239-262. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276410384750>, Τελευταία Πρόσβαση: 07/05/2024
- Barry, Andrew. Thrift, Nigel. "*Gabriel Tarde: Imitation, Invention and Economy*", *Economy and Society*, 36:4, 509-525. London: Routledge, 2007
- Beardsley, C. Monroe. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1966
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", στο Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (Eds.). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008 [1935]
- Berger, John. *Ways of Seeing*, London: Penguin Books, 1972
- Blanco-Carrion, Olga. "The Glamour of Grammar", στο Martín-Párraga, Javier. De Dios Torralbo-Caballero, Juan (Ed.). *New Medievalisms*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital", Trans. Richard Nice, στο Richardson, G. John (ed.). *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 1986
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trans: Richard Nice, New York: Cambridge, 1977 [1972]

- Boyd, Richard. «Homeostasis, Species, and Higher Taxa». Στο Wilson, Robert A. [Ed.]. 'Species: New Interdisciplinary Essays', The MIT Press, Cambridge MA, 1999
  
- Braudel, Fernand. 'Civilization and Capitalism 15th-18th Century', Volume 13: The structures of everyday life, Butler & Tanner Ltd, London, 1985
  
- Brennan, Annemarie. "Forecast". Στο Colomina, Beatriz. Brennan, Annmarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004
  
- Burckhardt, Titus. *Alchemy, Science of the Cosmos, Science of the Soul*. Baltimore: Penguin Books, 1972 [1960]
  
- Castillo, Greg. *Cold War on the Home Front*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010
  
- Charbonnier, George. *Conversations with Claude Levi-Strauss*. Trans. Weightman John and Doreen. Suffolk GB: Grossman Publishers Cape editions, 1969 [1961]
  
- Colomina, Beatriz. «Cold War Hothouses: Introduction» στο Colomina, Beatriz. Brennan, Annmarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004
  
- Dedre Gentner, Michael Jeziorski, "The shift from metaphor to analogy in Western science", στο A. Ortony (ed.). *Metaphor and Thought*, New York: Cambridge University Press, 1993
  
- Dickie, George. «The Institutional Theory of Art». Στο Noel Carroll [Ed.]. *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin: Wisconsin Press, 2000
  
- Fokt, Simon. "The Cluster Account of Art: A Historical Dilemma", *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 12 , Article 12, 2014

## [06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Frazer, James George. *The Golden Bough: A study of Magic and Relegion*. Ackland NZ: The Floating Press, 2009 [1890]
- Friedman, T. Alice. *American Glamour, and the Evolution of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2010
- Gaut, Berys. ““Art” as a Cluster Concept”. Στο Noel Carroll [Ed.]. *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin: Wisconsin Press, 2000
- Grossman, Walter. “Schiller’s Aesthetic Education”. Στο *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1968), σσ. 31-41, University of Illinois Press, <https://www.jstor.org/stable/3331238>
- Gundle, Stephen. Castelli, T. Clino. *The Glamour System*. New York: Palgrave Macmillan, 2006
- Gundle, Stephen. *Glamour: A history*. New York: Oxford University Press, 2008
- Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge NY: Cambridge University Press, 2002
- Hauser, Arnold. *Social History of Art. Volume 2, Renaissance, Mannerism, Baroque*, Taylor & Francis Routledge, 1999
- Hilde, Heynen. Baydar, Gülsüm [Ed.]. *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in modern architecture*. London: Routledge, 2005
- Jacobs, A. James. *Detached America: Building Houses in Postwar Suburbia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2015



- Jordan, B. William. Cherry, Peter. *Spanish Still Life: From Velazquez to Goya*. London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995
  
- Lepschy, A. L. and Lepschy, G. «La Grammatica», στο G. Barbieri Squarotti et. al., *L'italianistica: introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, Turin: UTET, 1992
  
- Lévi-Strauss, Claude. *Look, Listen, Read*. Trans. C.J. Singer, Brian. New York: Basic Books, 1997
  
- Maton, Karl. “Habitus”, στο Grenfell, Michael (Ed.). *Key Concepts: Pierre Bourdieu*. Durham: Acumen 2008
  
- Millon, A. Henry. *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750*. New York: Rizzoli International Publication, 1999
  
- Munder, Heike. Holert, Tom. “Glamour Genealogies: An Introduction”, στο Munder, Heike. Holert, Tom (Eds.). *The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour*, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2004
  
- Murphy, Eric. “The Expanded Cluster Account of Art”, Philosophy Theses. Paper 111, Department of Philosophy at ScholarWorks, Georgia State University, 2012
  
- Neuman, Robert. *Baroque and Rococo Art and Architecture*, New Jersey: Pearson Education, 2013
  
- Panagia, Davide. ““Partage du sensible”: the distribution of the sensible”, στο Deranty, Jean-Philippe (Ed.). *Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010
  
- Phillips, Stephen. “Plastics”. Στο Brennan, Annemarie. “Forecast”. Colomina, Beatriz. Brennan, Annemarie. Kim, Jeannie (Ed.). *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*. New York: Princeton Architectural Press, 2004

## [06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Plato. *The Republic*. Cambridge Texts in the History of Political Thought. Ed. G.R.F. Ferrari, Trans. Tom Griffith. New York: Cambridge University Press, 2000 [~375 B.C.]
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Trans: Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury, 2004 [2000]
- Rancière, Jacques. *Ο Μερισμός του Αισθητού: Αισθητική και Πολιτική*. Μτφ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012 [2000]
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Trans. Reginald Snell, New York: Dover Publications Inc., 2004 [1794]
- Schoeck, Helmut. *Envy, A Theory of Social Behavior*. Indianapolis: Liberty Fund, 1969
- Scott, Walter. *The Lay of the Last Minstrel*. James Ballantyne & Co., Edinburgh, 1806
- Slive, Seymour. *Dutch Painting 1600-1800*. New Haven: Yale University Press, 1995
- Soergel, M. Philip. *Arts and Humanities Through the Eras: The Age of Baroque and Enlightenment 1600-1800*, Farmington Hills MI: Thomson Gale, 2005
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books LLC, Electronic Edition, 2005 [1973]
- Stecker, Robert. "Plato". Στο *Aesthetics: Key Thinkers*, Alessandro Giovannelli (Ed.), σσ. 8-21, London: Continuum, 2012
- Thaemlitz, Terre. "Viva McGlam?", στο Heike Munder, Tom Holert (Ed.), *The Future has a Silver Lining: Genealogies of Glamour*, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2004

- Thrift, Nigel. "Understanding the Material Practices of Glamour". Στο Melissa Greg, Gregory J. Seigworth [Eds.]. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010
  
- Varianno, John. *Italian Baroque and Rococo Architecture*. New York: Oxford University Press, 1986
  
- Vesentini, Andrea. *Indoor America: The Interior Landscape of Postwar Suburbia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018
  
- Watkin, David. *A History of Western Architecture*. London: Laurence King, 1986
  
- Wessell P. Jr., Leonard. *Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics*. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1972)
  
- Wittgenstein, Ludwig. Anscombe, Gertrude E.M. [Trans]. 'Philosophical Investigations', Basil Blackwell, Oxford, 1958 [1953]
  
- Wittgenstein, Ludwig. *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*. Trans. Stephan Palmié, Ed. Giovanni da Col, Chicago IL: Hau Books by The University of Chicago Press, 2018 [1967]
  
- Διονύσιος Αρεοπαγίτης. *Περί Θείων Ονομάτων*. Μτφρ. Ιγνάτιος Σακαλής, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978 [5<sup>ος</sup> – 6<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.]
  
- Παρμενίδης, Γεώργιος. "Η 'μετωνυμία' και η αλληγορική σημασιοδότηση." Διάλεξη Μαθήματος, Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας, ΣΑΜ ΕΜΠ, Αθήνα, Μάιος 2023
  
- Πετρίδου, Βασιλική. Ζιρώ, Όλγα. 'Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα', Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015

**[06] ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009









Ε.Μ.Π. 2024