



# UNFOLDING JAPAN

# UN-FOLDING JAPAN

Το “τσαλάκωμα” μέσα απ’ το Butoh και την αντι-μόδα στην  
σύγχρονη μεταπολεμική Ιαπωνία.

Arch|TUC|Ιούνιος 2015

επιβέπων καθηγητής: Μουτσόπουλος Αθανάσιος

φοιτήτρια: Αγαπητού Δήμητρα



## Περιεχόμενα

### 1 | Εισαγωγικό

Αντικείμενο εργασίας και μέθοδος συγγραφής Κοινωνικόπολιτικό πλαίσια της Ιαπωνίας	σελ: 4-5
	σελ: 6-10

### 2 | Ευρήματα

#### **Butoh**

α) Ιστορικό	σελ: 11-12
β) Σημειολογία Butoh	σελ: 13-15
γ) Hijikata & Ohno	σελ: 16-19
δ) Το γυμνό σώμα	σελ: 29-26

<b>Αντι-μόδα: Οι τρεις σχεδιαστές</b>	σελ: 27-30
α) Isey Miyake	σελ: 31-34
β) Yohji Yamamoto	σελ: 35-38
γ) Rei Kawakubo	σελ: 39-42

### 3 | Ερμηνεία

σελ: 43-57

### 5 | Βιβλιογραφία

σελ: 58-60

### 6 | Κατάλογος εικόνων

σελ: 61-62

## Εισαγωγικό

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη διερεύνηση της έννοιας του “τσαλακώματος”, με τις διαφορετικές μεταφορικές και κυριολεκτικές αποχρώσεις της, όπως αυτές εκφράζονται καλλιτεχνικά στην μεταπολεμική Ιαπωνία.

Οι έννοιες αυτές, εντοπίζονται στις ρίζες του ιαπωνικού πολιτισμού, ενώ καταφέρνουν να παράγουν νέα νοήματα όταν εισάγονται σε σύγχρονα καλλιτεχνικά πλαίσια.

Συγκεκριμένα, η εργασία εντοπίζει τις διαφορετικές έννοιες του “τσαλακώματος” μέσα απ’ το χορευτικό κίνημα Butoh και τους Ιάπωνες σχεδιαστές της “αντι-μόδας”, με τους Issey Miyake, Yohji Yamamoto και Rei Kawakubo ως τους κυριότερους εκφραστές της. Τέλος, διερευνά το πώς σχετίζονται αυτές με τον ιαπωνικό πολιτισμό, την παράδοση και την θρησκεία.

Ο Ιαπωνικός πολιτισμός, που θεωρείται απ’ τους πλουσιότερους ιστορικά και σημειολογικά πολιτισμούς τόσο του δυτικού όσο και του ανατολικού κόσμου, φαίνεται να ενδιαφέρει έντονα εκτός των άλλων και τις αρχιτεκτονικές σπουδές, όπου συχνά γίνεται αντικείμενο μελέτης όχι μόνο για τα αρχιτεκτονικά έργα αλλά κυρίως για το φιλοσοφικό υπόβαθρο που τα συνοδεύει.

Προσωπικά, με γοητεύει ο πολιτισμός, η φιλοσοφία τους, ο τρόπος ζωής τους, όσο και το γεγονός ότι η τέχνη είναι εμποτισμένη σε κάθε έκφραση της καθημερινότητάς τους. Ο λόγος που επέλεξα ειδικά την έννοια του “τσαλακώματος” μέσα απ’ τον χορό και τη μόδα είναι διπλός.

Πρώτον, είναι ενδιαφέρον ο τρόπος που αντιμετωπίζει ένας πολιτισμός τις διάφορες καταστροφές που έχει υποστεί (σεισμοί, τσουνάμι, πόλεμος, πυρηνική καταστροφή), τα σκοτεινά σημεία της ιστορίας του, τα οποία μέσα απ’ την τέχνη και την παράδοση, καταφέρνει να προβάλλει στο φως προκειμένου να τα ξορκίσει και μέσα απ’ αυτά, τελικά, να αναδειχθεί πιο σύγχρονος από ποτέ.

Το ό-μορφο (εύ-μορφο), το ά-σημο (χωρίς σχήμα), το παραμορφωμένο, το “τσαλακωμένο” φαίνεται να αφορούν τόσο τα θύματα του πολέμου όσο και τα ρούχα της νέας μόδας που αναδύεται σταδιακά.

Δεύτερον, ο χορός ως θέαμα και η μόδα μέσα απ’ τα ρούχα και τη διαφήμιση, αποτελούν δύο πολύ δυναμικά μέσα έκφρασης, ακριβώς γιατί είναι, ή μοιάζουν να είναι, προσιτά στην πλειονότητα των ανθρώπων.

Στην πραγματικότητα, δεν είναι ούτε ο χορός ούτε η μόδα που ερευνώνται ως σημαντικά. Σκοπός της εργασίας, αποτελεί η διερεύνησή τους, ως τους καταλυτικούς φορείς του ιαπωνικού πνεύματος κατά την



κρίσιμη μεταπολεμική περίοδο του Ιαπωνίας, τη σχέση που πιθανόν έχουν μεταξύ τους και την επιρροή τους σε άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις και κυρίως την αρχιτεκτονική.

Τα κυριότερα συγγράματα που αποτέλεσαν την έμπνευση για αυτήν την εργασία είναι το “Εγκώμιο της σκιάς” του Junichiro Tanizaki, καθώς και “Η επικράτεια των σημείων” του Roland Barthes.

Το πρώτο, γραμμένο από έναν απ’τους μεγαλύτερους συγγραφείς της Ιαπωνίας, αποτελεί πραγματεία της βιωματικής εμπειρίας του ιαπωνικού πολιτισμού από έναν γηγενή. Παρουσιάζει τα ιαπωνικά ιδεώδη για την ομορφιά, η οποία εντοπίζεται μέσα απ’τις σκιές και το σκοτάδι, μια οπτική εικόνα που είναι ομιχλώδης και ασαφής. Η ομορφιά αυτή φαίνεται να είναι αντίθετη με τα δυτικά ιδανικά της ομορφιάς, για τα οποία οφείλει να είναι λουσμένη στο φώς για να δοξαστεί.

Το δεύτερο, αποτελεί και αυτό βιωματική πραγματεία, αυτή τη φορά ενός δυτικού προσώπου, του γάλλου συγγραφέα Roland Barthes. Αυτός επισκέπτεται την Ιαπωνία και αναλύει τα σημεία του ιαπωνικού λαού και πολιτισμού με την ικανότητα που έχει ένας “ξένος” να εντοπίζει τη διαφορετικότητα των στοιχείων απ’αυτά του δικού του πολιτισμού.

Μετά την μελέτη αυτών των δύο βιβλίων και την επιλογή του θέματος, η μέθοδος συλλογής του ερευνητικού υλικού για τη διάρθρωση της εργασίας εντοπίζεται σε:

α) *αρχειακή* (μέσα από φίλμ και αναλύσεις των δημιουργών τόσο του butoh όσο και των τριών σχεδιαστών ή άλλων αναλυτών πάνω στα έργα τους καθώς επίσης και φωτογραφικό υλικό των παραστάσεων του butoh ή των συλλογών των ρούχων των σχεδιαστών μόδας)

β) *βιβλιογραφική* (άλλα βιβλία σχετικά με το butoh , τους σχεδιαστές και τον ιαπωνικό πολιτισμό)

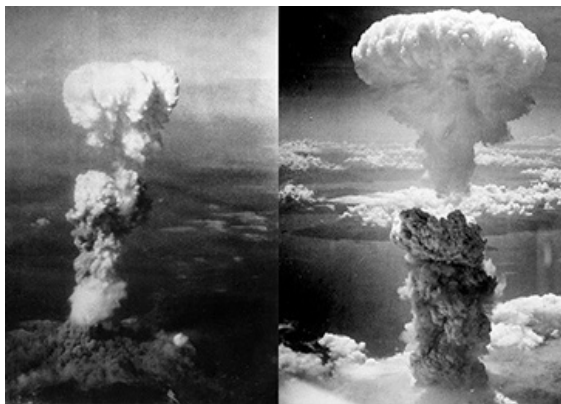
γ) *διαδικτυακές πηγές*

## Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Ιαπωνίας μετά το τέλος του 2ου Παγκοσμίου πολέμου

Μετά την ήττα της Ιαπωνίας κατά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο αλλά και τις συνέπειες της ατομικής βόμβας, το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό κλίμα της Ιαπωνίας βρίσκεται σε κρίση. Η καταστροφή της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι (1945), είχε ετοιμάσει το έδαφος για την εισροή της δυτικής κουλτούρας, που απειλούσε να μεταμορφώσει την ιαπωνική κοινωνία.

Οι νέες τεχνολογίες που αναπτύσσονται μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο, η εμφάνιση της τηλεόρασης, η διεθνοποίηση και το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αναδυόμενη κουλτούρα των manga, των κόμικ και της pop art, συνθέτουν το σκηνικό μιας μεταμοντέρνας νοοτροπίας και αισθητικής.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης το 1960 προκάλεσε οπτικές και κοινωνικές αλλαγές. Η εκπομπή της, τόσο σε πόλεις όσο και χωριά, που μέχρι τότε παρέμεναν απομονωμένα, δημιουργούσε μια συλλογική αντίληψη βασισμένη σε κοινές αρχές σε όλη την έκταση της Ιαπωνίας. Κατέλυε τα σύνορα τόσο μεταξύ πόλης και χωριού, όσο και των διαφορετικών διαλέκτων που υπήρχαν ανά περιοχή. Η δύναμη της τηλεόρασης, ήταν ότι μετατόπιζε το ενδιαφέρον απ' τις παραδοσιακές αξίες, στη βιομηχανίες του θεάματος και της διασκέδασης. Αυτοί που γεννήθηκαν μετά τον πόλεμο και μεγάλωσαν τη δεκαετία του '80 και του '90, ανέπτυξαν μια συλλογική κοσμοθεωρία που διέφερε απ' των γονιών τους, και μέσα απ' αυτήν έκαναν την εμφάνισή τους νέες καλλιτεχνικές εκφράσεις.



**εικόνα 1** Το πυρηνικό “μανιτάρι” που σχηματίστηκε μετά την έκρηξη στην Χιροσίμα(αριστερά) και το Ναγκασάκι (δεξιά)



**εικόνα 2** κόμιξ που σαρκάζει την επιρροή της δυτικής κουλτούρας στους Ιάπωνες

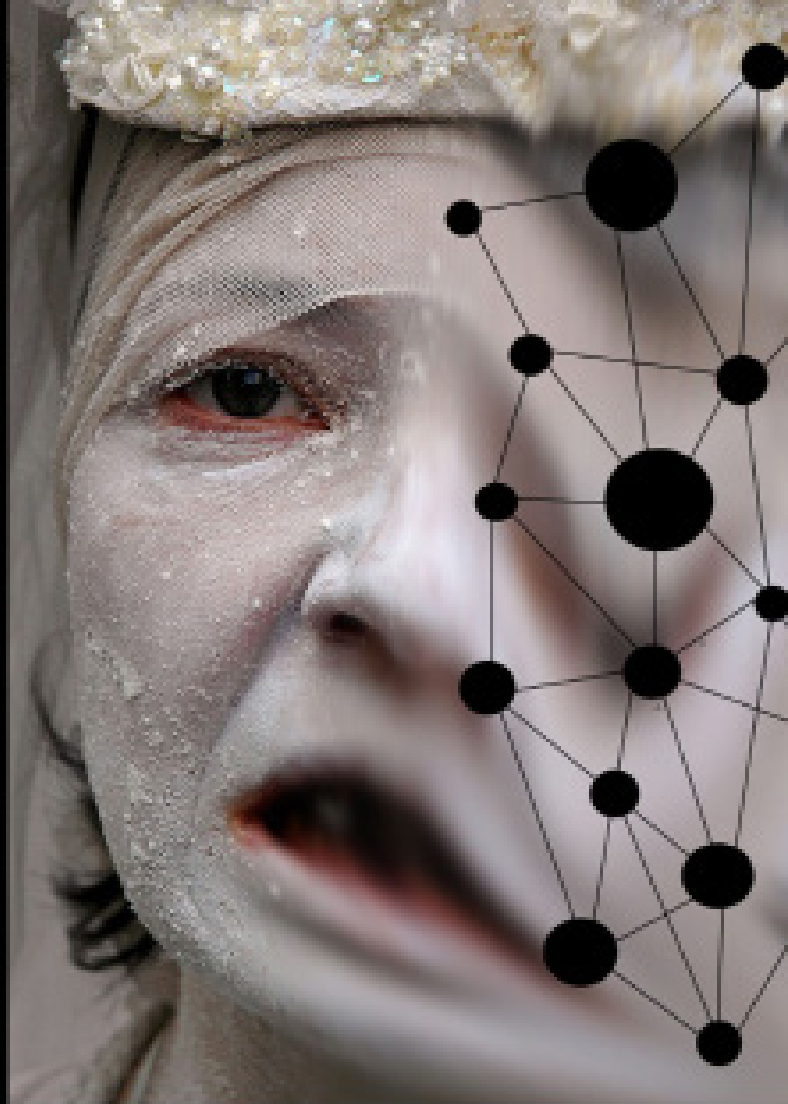
Σε αυτό συνέβαλλαν τα ξένα περιοδικά, οι διεθνής εκθέσεις, η εισροή διαφορετικών εκφράσεων της τέχνης, με μεγαλύτερο καταλύτη το διαδίκτυο ως φορέα νέων ιδεολογιών και οπτικών αντιλήψεων. Η νέα κουλτούρα αναπτύσσεται στο Τόκυο και σταδιακά απλώνεται σε άλλες πόλεις, διαστρεβλώνοντας τις παραδοσιακές διακρίσεις μεταξύ κοινωνικά χαμηλού και υψηλού, του ακαδημαϊκού ή της κουλτούρας της street art, του παραδοσιακού και του μοντέρνου, του αναλογικού και του ψηφιακού, του διεθνούς και του τοπικού. Η νέα έκφραση εισχώρησε σταδιακά μέσω της διαφήμισης και άλλων μέσω επικοινωνίας σε άλλα πεδία τεχνών, όπως το χορό, τη μόδα έως και την αρχιτεκτονική. Δημιουργήθηκαν έτσι δύο ομάδες ως φορείς των νέων ιδεών: από τη μία ήταν η ελίτ αρχιτεκτόνων και σχεδιαστών ως εκφραστές της *avant garde* που έφεραν την μεταμοντέρνα αισθητική στο προσκήνιο και από την άλλη πλευρά ήταν δημοφιλής μια αισθητική έκφραση που αναδυόταν απ' τους δρόμους από μια γενιά που πάσχιζε να ελευθερωθεί από τις ιαπωνικές παραδόσεις.

Η *avant garde* εκδηλώνεται μέσω εκφράσεων όπως το νεο-Dada, το Gutai, το Butoh και το Mono-ha που δημιούργησαν μια ανατρεπτική πειραματική μορφή τέχνης. Ήταν μια μορφή διαμαρτυρίας ενάντια στα κατεστημένα της πολιτικής, της βιομηχανίας και της κουλτούρας, καθώς και τα καθιερωμένα πρότυπα ομορφιάς. Μη συμβατικά υλικά και στυλ, διάρθρωσαν μια ριζικά καινούργια μορφή τέχνης, μια αισθητική του ευτελούς, που απείχε απ' την μαζική αγορά και ό,τι προβάλλονταν στα μέσα μέχρι τότε.<sup>1</sup>

Έτσι, στην μεταπολεμική Ιαπωνία προκύπτει μια τάση για επαναπροσδιορισμό των παραδόσεων και ιδανικών, προκειμένου να ενδυναμώσουν την εθνική τους ταυτότητα. Το “τσαλάκωμα” του κοινωνικά αποδεκτού και ωραίου ή εύμορφου, που προϋπάρχει ως ιδανικό, διαπερνάει τις γενιές, εκφράζεται απ' τις νέες μορφές τέχνης και το Butoh, ενώ εμπνεύεται από τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, δηλαδή σε αυτήν την περίπτωση τα θύματα του πολέμου και τις πληγές του ιαπωνικού πολιτισμού που επηρέασε ο δυτικός. Οι πτυχώσεις αυτές, παίρνουν μορφή στα ρούχα των Ιαπώνων σχεδιαστών στα οποία το κενό, οι αποστάσεις μεταξύ σώματος – υφάσματος και οι σκιάσεις που δημιουργούνται, ενσαρκώνουν στοιχεία που βασίζονται στην ιαπωνική κουλτούρα.

Τέλος, το τσαλάκωμα αυτό μεταφέρεται και στην αρχιτεκτονική, όπου η δομή του κτιρίου “τσαλακώνεται” και μέσα από πυκνώσεις και αραιώσεις, τις πτυχώσεις, στεγάζει τις διάφορες λειτουργίες.

1 Ory Bartal, *Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club* ,Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, [2015], σελ. 64-65



Οι καταστροφές απ' την ατομική βόμβα ,σήμαναν όπως κάθε τέλος μια νέα αρχή για τον Ιαπωνικό λαό. Τα αποτελέσματα της καταστροφής εκτός από ακαριαία και καταλυτικά για τα ιαπωνικά εδάφη ,θα επέφεραν συνέπειες και στις μελλοντικές γενιές ,όπου παραμορφωμένα σώματα , μολυσμένα νερά και μεταλλαγμένα τρόφιμα συνεχίζουν να αποτελούν καθημερινότητα για τους Ιάπωνες.

Μέσα στο μεταπολεμικό σκηνικό καταστροφής, της δυσμορφίας και του εθνικού θρήνου, ιάπωνες καλλιτέχνες, συχνά οι ίδιοι θύματα του πολέμου ,μετέφεραν μέσα απ' την τέχνη τους συναισθήματα και εικόνες με τα δικά τους εκφραστικά μέσα, προκειμένου να εκδηλώσουν τη θλίψη τους αλλά και να εμπνεύσουν άλλους ώστε να ανακτηθεί η δύναμη του Ιαπωνικού πολιτισμού που έτεινε να επηρεαστεί απ' την εισροή δυτικών προτύπων.

Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να αντλήσουν έμπνευση από την Ιαπωνική παράδοση, με στοιχεία και έννοιες που τοποθέτησαν σε σύγχρονα πλαίσια.



Κι ενώ οι νέες αυτές καλλιτεχνικές εκφράσεις συνθέτουν το μεταμοντέρνο πρόσωπο της Ιαπωνίας, στην πραγματικότητα η ρίζα τους βρίσκεται βαθιά στην ιστορία και τις απαρχές της ιαπωνικής κουλτούρας. Από τα στοιχεία που απαρτίζουν τις ρίζες της, μέγιστης σημασίας έχει το Σίντο ως θρησκευτικό ιδεώδες και το Ζεν, έννοια που σχετίζεται με τις καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Σύμφωνα με τις αρχές του Σίντο (Shinto), τα πάντα στη φύση έρχονται σε дуάδες (kami). Το Σίντο δεν ήταν βασισμένο σε κάποιο δημιουργό ή δόγμα, παρά αποτελούσε ένα σύνολο κανόνων, τρόπων ζωής και συμπεριφοράς των προγόνων.

Στην ίδια ιδεολογία, όλες οι ψυχές απαρτίζονται από μια дуάδα, το “Εγώ” και το υλικό, ουσίες που μορφοποιούν ένα σώμα. Με αυτόν τον τρόπο, η ύλη αποτελεί τον συνδετικό κρίκο του “Εγώ” με τους προγόνους. Το “Εγώ” αποτελεί μια σκηνή, ένα συμβάν, σε μια ατέρμονη εξελισσόμενη ζωή στο απέραντο σύμπαν. Αποκτά το φυσικό σώμα, τη γνώση και την κουλτούρα, όπως κάθε άλλο “Εγώ” που έχει υπάρξει πριν ή θα υπάρξει μετά απ’ αυτό. Μεταμορφώνεται και εξελίσσεται παράλληλα με το σώμα διατηρώντας πάντα τους δεσμούς που συνθέτουν τη дуαδικότητά του ως ένα. Έτσι η φράση του “Εγώ ζω” έχει τη σημασία του “Υπάρχω στη ροή της αιωνιότητας”.

Το ένα υποτάσσεται ως ταπεινότερο του άλλου, ενώ αποκτούν τη σημασία τους ως αδιάσπαστο σύνολο. Άτομο και дуάδα, το πνεύμα και η ύλη, η ζωή και ο θάνατος, το φως και το σκοτάδι, το άσπρο και το μαύρο. Δίπολα που στιγματίζουν την ιαπωνική κουλτούρα σε όλες τις εκφράσεις της.<sup>2</sup>

Κι ενώ το Σίντο αφορούσε σε ένα τρόπο ζωής που εμπίπτει περισσότερο σε κάτι ανώτερο και προγενέστερο, συνδεδεμένο με τη μοναστική ζωή, το Ζεν, με ρίζες απ’ την Κίνα, εγκολπώθηκε ως μοτίβο ζωής κυρίως απ’ τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Αυτός είναι και ο λόγος που εξελίχτηκε και επηρέασε άμεσα το λαό.

Με τον όρο Ζεν, θα μπορούσε να περιγραφεί η ιαπωνική φιλοσοφία για τις καλές τέχνες, όπως αναλύεται στο μανιφέστο του Σινίτσι Χισαμάτσου “Το Ζεν και οι Καλές Τέχνες”.

Στο βιβλίο αυτό, ερμηνεύεται το πνεύμα του Ζεν όπως αποτυπώνεται σε μια σειρά παραδοσιακών ιαπωνικών τεχνών, την ποίηση, τη ζωγραφική, την καλλιγραφία, την αρχιτεκτονική των κήπων, την ανθοδοτική, την κατασκευή κεραμικών, τα οικιακά σκεύη και εργαλεία, το θέατρο, την ποίηση και τα χαΐ’κου (τρίστιχα ποιήματα) ως και τον δρόμο του τσαγιού ως μια καινούργια πολιτισμική έκφραση του Ζεν.

Ο Δρόμος του τσαγιού, μορφοποιήθηκε και διαμόρφωσε έναν ολόκληρο τρόπο ζωής. Το ιαπωνικό ρήμα “κονόμου”, είναι ο τεχνικός όρος που χρησιμοποιείται στον Δρόμο του τσαγιού για να δηλώσει, “εκτιμώ,

2 Motohisa Yamakage ,*the essence of Shinto: Japan’s spiritual heart* , σελ. 170

επιλέγω και δημιουργώ” σύμφωνα με το Ζεν ιδεώδες του ουάμπι (wabi), όρο που περιγράφει την πενία που υπερβαίνει όλα τα πλούτη. Το Τσάι , ως έκφραση του Ζεν ,περιέλαβε πολλά είδη και μορφές δημιουργημάτων που εξέφραζαν τον ιαπωνικό πολιτισμό όπως κεραμικά σκέυη, εργαλεία από ξύλα και μπαμπού (κουτάκια τσαγιού, ανθοδοχεία,κουταλάκια, κούπες , καθώς και τη αρχιτεκτονική των δωματίων τσαγιού και των κήπων).<sup>3</sup>

Το Ζεν, όπως προκύπτει, εκφράζει την ποιότητα μιας προγενέστερης μορφής, μια ροπή της τέχνης έξω απ’τα όρια του εαυτού της προς ό,τι δεν αποτελεί τέχνη: μια παραπομπή της μορφής στο άμορφο, μια επίκληση στην πρωταρχική ύπαρξη πριν αυτή να σχηματοποιηθεί. Ζητούμενο αποτελεί, ο άμορφος εαυτός ως δημιουργικό υποκείμενο να εκφράσει τον εαυτό του.<sup>4</sup>

Η απόλυτη διαφάνεια της γλώσσας στην ποίηση Ζεν, η ενεργή συνομιλία κενού και μορφής στις απεικονίσεις, η επιλογή απλών ,φυσικών υλικών και η αποφυγή της κανονικότητας και της συμμετρίας στις κατασκευές, οι ανομοιόμορφες πέτρες, μισές κάτω απ’το έδαφος και η βλάστηση στους κήπους που μοιάζει να μην έχει αγγίξει ανθρώπινο χέρι, μαρτυρούν την συγχώνευση της φύσης και τέχνης, σε μια παραδείσια κατάσταση που βρίσκονταν πριν να παρέμβει ο άνθρωπος με τις δράσεις του.

Με τον ίδιο τρόπο που μέσω του Ζεν, η μορφή συνδιαλέγεται με το μη μορφικό στοιχείο και παραπέμπει στο κενό και το άμορφο, η τέχνη διαχέεται στην καθημερινή ζωή και η καλλιτεχνική πραγμάτωση οδηγεί στην προσωπική απελευθέρωση.



εικ. 3

3 Shinichi Hisamatsu ,*Το Ζεν και οι Καλές Τέχνες*, σελ. 25-27

4 Shinichi Hisamatsu ,*Το Ζεν και οι Καλές Τέχνες*, σελ. 19

## Η γέννηση του χορευτικού κινήματος Butoh

Μέσα στο γενικότερο κλίμα των αλλαγών και της νέας κοινωνικοπολιτικής και καλλιτεχνικής πραγματικότητας που αναδύεται, ανθίζει ένα νέο κίνημα τέχνης που αναζητά το ιαπωνικό στοιχείο. Το Butoh ήταν ένα μέσο διαδήλωσης. Είχε στοιχεία σουρεαλισμού, της εξερεύνησης των φαντασιών, το “τσαλάκωμα” του κοινωνικά αποδεκτού και ωραίου, των ονείρων και του υποσυνείδητου όπως είχε εισάγει πρώτος ο Freud.

Θα ήταν δύσκολο να ορίσει κανείς το Butoh και ίσως αντιφατικό ως προς τις αρχές του. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι είναι ένας τρόπος ζωής, μια μορφή έκφρασης που εξωτερικεύεται με το χορό. Ξεκινάει από τον χορευτή-δημιουργό και καταλήγει σε αυτόν, μέσα από μια διαδικασία όπου έρχεται αντιμέτωπος με τους φόβους του και τα εσωτερικά συναισθήματά του.

Εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του ‘50, από τον Ιάπωνα Tatsumi Hijikata ως ένα avant- garde κίνημα χορού. Αργότερα συνεργάζεται με τον Kazuo Ohno. Σκοπός ήταν η δημιουργία ενός κινήματος χορού διαφοροποιημένου από τις εγχώριες ιαπωνικές χορευτικές παραδόσεις.

Ο Hijikata , με σπουδές στον κλασικό χορό, μελετώντας το γερμανικό εξπρεσιονιστικό κίνημα χορού (Neuer Tanz) επηρεάστηκε από την χορεύτρια Mary Wigman, για να το απορρίψει λίγο αργότερα, την περίοδο της δυτικοποίησης, θέλοντας να επαναπροσδιορίσει το τί είναι “ιαπωνικό” . Για να το ανακαλύψει αυτό προσπάθησε να φέρει στην επιφάνεια ό,τι βρισκόταν θαμμένο στην παραδοσιακή κουλτούρα “τις σκοτεινές αλήθειες που κρύβονταν στις μάσκες της ιαπωνικής κοινωνίας”<sup>5</sup>. Ο κριτικός Donald Richie που έζησε στην Ιαπωνία για πάνω από 40 χρόνια, αναγνωρίζει ως σκοπό του Hijikata , την δημιουργία ενός κινήματος που να αναγνωρίζει τις κοινωνικές μειονότητες: τους άστεγους, τις πόρνες, τους μεθυσμένους τους “αλήτες”. Προσπάθησε να επαναδιατυπώσει τα πρότυπα ομορφιάς, ρίχνοντας φως στα “ψεγάδια” που αμαύρωναν το λευκό πρόσωπο της ιαπωνικής φυσιογνωμίας.

Έφηβος ακόμη ο Hijikata , ξεκινά να εφευρίσκει τη δική του χορευτική έκφραση, προσπαθώντας μαζί με άλλους, να δώσουν ένα νέο είδος Buoyoh , μια παραδοσιακή αναπαραστατική τέχνη, ένα μείγμα από χορό και παντομίμα στις αρχές του 17ου αιώνα που εκτελούνταν και από γκέισες.<sup>6</sup>

5 Bollard, Chris and Richard Moore (παραγωγοί)., *Butoh: Piercing the Mask* (video), ανάλυση Kamura Fumiyaki (κριτικός της τέχνης) Bobdog Inc. AKA Productions, 1991  
6 <http://www.nihonbuyo.or.jp/eng/html/nihonbuyo.htm>

Με τον καιρό συνηθειτοποιεί ότι η λέξη Βυγο , ακούγεται λίγο “πλαδαρή” οπότε και αναξιόπιστη. Ήθελε μια λέξη να προδιαθέτει για κάτι πιο επιβλητικό. Ήταν προφανής η επιρροή του απ’το Neuer Tanz και της “σκληρότητας” που το χαρακτήριζε. Τελικά κατέληξε στο Βutoh γιατί του άρεσε όπως ακουγόταν<sup>7</sup> παρά για τη σημασία που είχε (butoh = δυτικός χορός που γίνεται σε αίθουσες). Επιδίωξή του, ήταν να δώσει στη λέξη μία άλλη ερμηνεία για να χρησιμοποιείται όπως το Kabuki, το Noh ή το judo.<sup>8</sup>



ΕΙΚ. 4



ΕΙΚ. 5



ΕΙΚ. 6

<sup>7</sup> Bollard, Chris and Richard Moore (παραγωγοί)., *Butoh: Piercing the Mask* (video), ανάλυση Kamura Fumiyaki (κριτικός της τέχνης) Bobdog Inc. AKA Productions, 1991

<sup>8</sup> Bollard, Chris and Richard Moore (παραγωγοί)., *Butoh: Piercing the Mask* (video), ανάλυση Yoshida Yoshie (Ιάπωνας καθηγητής σημειολογίας) Bobdog Inc. AKA Productions, 1991,



## -BU

Θα μεταφραζόταν ως “πάνω σε” , ενώ η αντίστοιχη σημασία του στα Ιαπωνικά θα ήταν το Ma-I , “η πράξη του Ma”. Για τους δυτικούς το Ma θα είχε την έννοια του κενού ή της απόστασης μεταξύ δύο πραγμάτων, συχνά με αρνητική χροιά, και αυτή είναι και η διαφορά με τους Ιάπωνες. Γι αυτούς το Ma είναι μια έννοια που περιγράφει συνήθως κάτι στρογγυλό ,μια ολότητα ή κάτι που παρεμβάλλεται μεταξύ δύο αντικειμένων ή δύο ενεργειών, ο χώρος που επιτρέπει στη φαντασία να συνδέσει τα στοιχεία. Αυτό το διάστημα γίνεται κατανοητό στην ζωγραφική, όπου το Ma ως αρνητικός χώρος περιβάλλει ένα αντικείμενο ή μια εικόνα. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά στην παραδοσιακή ιαπωνική ζωγραφική, όπου μεγαλύτερη ή μικρότερη σημασία δίνεται στις λεπτομέρειες, όχι με μια ιεραρχική σειρά βασισμένη στην προοπτική, όπως την ορίζουν οι δυτικές κοινωνίες, αλλά απομονώνοντάς’τες γύρω από σύννεφα ή ομίχλη, χρησιμοποιώντας φιγούρες σε διαφορετική κλίμακα και σκηνές ειδωμένες υπό γωνία. Επι πλέον, η σκηνή εκτυλίσσεται με μια εικόνα η οποία είναι διαφορετική απ’την προηγούμενη ,συνδέεται όμως με κάποιο τρόπο.



Οι παρατηρητές, όπως το κοινό του θεάτρου, εξαναγκάζονται να κάνουν τη δική τους προσωπική σύνδεση μεταξύ των δύο στιγμών είτε μέσα στην ζωγραφική αναπαράσταση, είτε στη θεατρική.

Η δεύτερη εικόνα, η πιο απόμακρη και μυστήρια, αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση της πρώτης στην οποία ο θεατής επιστέφει με νέο ενδιαφέρον.

Το αποτέλεσμα αυτό, επιτυγχάνεται με την οργάνωση του χώρου με τέτοιο τρόπο, που το κενό είναι καταλύτης για την διαφοροποίηση του σκηνικού, μια μέθοδος που είναι τελείως διαφορετικής σημασίας στο δυτικό κόσμο.

Η σημασία του κενού, έχει τις ρίζες της και σε άλλες θρησκείες, διαφορετικές απ’τον ιαπωνικό σιντοϊσμό με την λατρεία των πνευμάτων. Έχει συνδεθεί με τον Βουδισμό και την ιδέα του διαλογισμού, καθώς και με τον Ταοϊσμό και το κενό, ως ζωτικό στοιχείο του διαλογισμού, με σκοπό να έρθει στην επιφάνεια το πιο

αυθεντικό κομμάτι του εαυτού.



εικ. 8

κήπος ξηρού τοπίου στο ναό Ryōan-ji του Κιότο

Στους πίνακες του δυτικού κόσμου, τα σύννεφα είναι στερεά σώματα και είναι αυτοαναφορικά, όπως στα έργα του Tiepolo.



εικ. 9

Giovanni Battista Tiepolo, λεπτομέρεια πίνακα  
'Η αποθέωση της οικογένειας Pisanì', 1760.

Στην Κίνα και την Ιαπωνία, τα σύννεφα παρεμβαίνουν μεταξύ του φανερού και του κρυφού εγείροντας στον θεατή την αίσθηση της περιέργειας.



εικ. 10

Kano Hideyori, εθνικό μουσείο του Τόκιο, 16αι.

Η έννοια του Μα, ως μέσο ερμηνείας του butoh, θεωρείται από κάποιους προβληματική, λόγω των θρησκευτικών ριζών που το butoh προσπαθεί να αποδομήσει.<sup>9</sup> Στην πραγματικότητα το butoh, εφαρμόζει αρχές που διέπουν την ιαπωνική κουλτούρα είτε με σκοπό την αποδόμησή τους, είτε για να εξηγήσει καινούργιες ιδέες που προκύπτουν απ'αυτές.

9 Hamera, Judith. *Silence that Reflects: Butoh, Ma, and a Crosscultural Gaze*, Text and Performance Quarterly 10 (1990), σελ. 53-60

## -ΤΟΗ

Αναφέρεται σε μία έννοια ασιατική ή πιθανόν του Τρίτου Κόσμου, μια ιδέα του πανθεϊσμού, ότι ο θεός βρίσκεται γύρω μας σε πολλά πράγματα. Ένα παράδειγμα είναι ότι οι δυνάμεις βρίσκονται στο έδαφος. Αυτός είναι και ο λόγος που οι παλαιστές του Sumo, χτυπούν τα πόδια τους στο έδαφος πριν την πάλη, προκειμένου ν'αντλήσουν δύναμη. Αυτός είναι και ο λόγος που το Butoh πραγματεύεται την ισορροπία, τη σχέση της βαρύτητας με τη γη και πώς η ζωή στέκεται σε σχέση με τη βαρύτητα, “τον αγώνα ενάντια στη βαρύτητα” όπως αναφέρει ο Νίτσε στο Ζαρατούστρα.

Χαρακτηριστικό του Kabuki, του παραδοσιακού ιαπωνικού χορού που εκτελούνταν σε ιερούς χώρους, είναι ο βηματισμός gorro. Στην Ευρώπη αντίστοιχα ,ο Θεός βρίσκεται πάνω από εμάς, στον ουρανό, μια εξήγηση που δεν απασχόλησε τις ασιατικές θρησκείες στην πορεία της εξέλιξή τους<sup>10</sup>

Η ενέργεια απ' το έδαφος και η έννοια του -toh, έχει εξέχουσα σημασία για τις θρησκείες, απ' την Αφρική ως το Μπαλί , ενώ σχετίζεται και με την τζαζ.

---

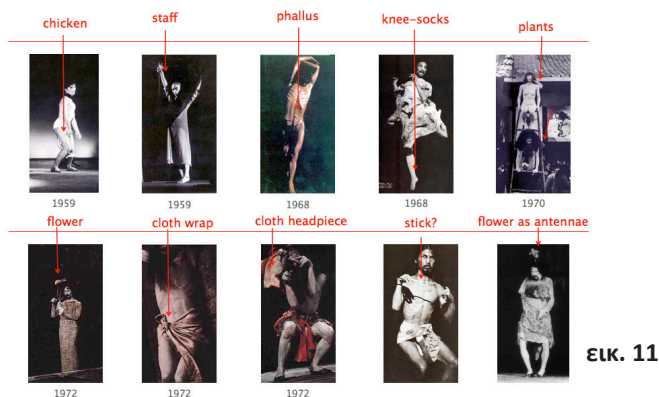
10 Hamera, Judith. *Silence that Reflects: Butoh, Ma, and a Crosscultural Gaze*, Text and Performance Quarterly 10 (1990), σελ. 53-60

## Οι δημιουργοί του Butoh Tatsumi Hijikata και Kazuo Ohno

Στην ερμηνεία του όρου Butoh ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διαφορετικές προσεγγίσεις του Hijikata και του Ohno. Ο δεύτερος αναφέρθηκε στη ζωή και τη μορφή ως έκφραση, δηλαδή τον χορό. Πίστευε ότι η ζωή δεν θα πρέπει να κυνηγάει μορφές, και ότι η μορφή θα έπρεπε να ακολουθεί τη ζωή, γεφυρώνοντας το χάσμα μυαλού και σώματος.

Ο Hijikata απ'την άλλη, επέμενε ότι η μορφή θα έπρεπε να κυριαρχεί της ζωής. Συμφώνησαν όμως στο ότι μορφή σημαίνει ζωή, ενώ ήταν αυτή η διαφορά στις απόψεις τους, που οδήγησε σε δύο διαφορετικά είδη χορού.<sup>11</sup>

Hijikata Tatsumi's Butoh and objects



ΕΙΚ. 12

Φωτό του Hijikata Tatsumi, απ'τον Onozuko Makoto απ'την performance Shizucana, 1973.



Για τον Ohno, πριν υιοθετηθούν τεχνικές θα έπρεπε να ερευνούνται το μυαλό, η ψυχή ή η ζωή ως ζητήματα. Για εκείνον ο χορός δεν έχει σκοπό, αν στην χορογραφία δίνεται μεγαλύτερη σημασία στις τεχνικές, στη λογική του να ζει κανείς με τεχνικές χάνει την αξία των πραγμάτων.

Πιστεύει ότι η τέχνη δεν “διδάσκεται”, αλλά πως ένα έργο τέχνης έρχεται φυσικά από έναν άνθρωπο με τον ίδιο τρόπο που ένας άνθρωπος προέρχεται από έναν άλλον άνθρωπο. Γεννιόμαστε με αυτό που είμαστε, ενώ οι τεχνικές ακολουθούν για να το εξωτερικεύσουν.

Εργαλείο για την έρευνα του εσωτερικού κόσμου και την “εκσκαφή” του προς τα έξω αποτελεί η γλώσσα και οι λέξεις μέσα απ' τις οποίες ο Ohno, παρακινεί τους χορευτές να εκφραστούν φτάνοντας βαθιά, σε ότι

11 video, Bollard, Chris and Richard Moore (παραγωγοί), *Butoh: Piercing the Mask* (video), ανάλυση Yoshida Yoshie (Ιάπωνας καθηγήτης σημειολογίας) Bobdog Inc. AKA Productions, 1991,



ανήκει στο υποσυνείδητο. Είναι αυτή η διαδικασία που παρουσιάζεται στη σκηνή με κινήσεις, χωρίς να είναι φανερή η διεργασία που προηγήθηκε.<sup>12</sup>

Στο μεταμοντέρνο χορό, μεγαλύτερη προσοχή δίνεται στις κινήσεις, και κάθε νέο κομμάτι εφευρίσκει νέες που να εκφράζουν τις ιδέες. Αντίθετα με το μπαλέτο που νέες ιδέες προσπαθούν να χωρέσουν σε κλασικές φόρμες.

«Το Butoh θα έπρεπε να θεωρείται τόσο αινιγματικό όσο είναι και η ίδια η ζωή. Δεν είμαι σίγουρος αν τελικά είναι μια παγίδα ή μια κρυμμένη αντιστοιχία με κάτι ή ακόμα η παγίδα κάποιου κακοποιού»  
*Tatsumi Hijikata*

εικ. 13

M.C.Escher, “Η συνάντηση”, λιθογραφία 1944  
Ο δυσδιάστατος κόσμος της δεύτερης πιο απόμακρης εικόνας, αποτελεί ένα συνονθύλευμα σκιών, οι οποίες σταδιακά αποκτούν τρίτη διάσταση στο προσκήνιο, όπου τα δύο ζωικά είδη ή ράτσες, συναντιούνται κουνιώντας τα χέρια.



«Είναι ο απεγνωσμένος χορός ενός νεκρού σώματος», «Είναι ένα είδος θρησκείας», «Είναι η τέχνη της έκφρασης του σώματος»...Αυτές είναι οι απόψεις διαφόρων Ιαπώνων όταν επεξηγούν το Butoh, ενώ πολλοί είναι αυτοί που αγνοούν την ύπαρξή του παρότι αναγνωρίζουν τις ιαπωνικές ρίζες της λέξης. Η φιλοσοφία του Butoh εξελίχθηκε πέρα απ’τα σύνορα της Ιαπωνίας, με οπαδούς μεγάλες ομάδες στη Νέα Υόρκη, το Λονδίνο, το Βερολίνο μέχρι και την Αυστραλία.<sup>13</sup> Ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι το Butoh ήταν η απάντηση στον Ιαπωνικό κόσμο, που είχε αρχίσει να χορεύει, να ντύνεται και να ακολουθεί μια ζωή επηρεασμένη απ’τα δυτικά πρότυπα.

«Το να ζει κανείς στον σύγχρονο κόσμο σημαίνει να περιτριγυρίζεται από παραπλανητικά σύμβολα και βαρετές συμβάσεις. Υπάρχει μια σκοτεινή ανησυχία παντού...αλλά κουνάμε τα χέρια με τις ψυχές αυτών που υπήρχαν πριν από εμάς και μας δίνουν τη δύναμή τους. Αυτή είναι η ατέρμονη δύναμη του Butoh.»  
*Tatsumi Hijikata*

12 Waychoff, Brianne. *Butoh, Bodies, and Being*, Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research: Vol. 8, Article 4, 2009, σελ.48

Η επιστροφή στις παραδόσεις και στον τρόπο ζωής των προγόνων επηρέασε πολύ τον Hijikata, ο οποίος προερχόταν απ' την Akita, τη βορειοανατολική περιοχή του νησιού Honshu, του μεγαλύτερου νησιού της Ιαπωνίας. Στα λασπώδη εδάφη του τόπου, η εικόνα μιας γριάς γυναίκας που φυτεύει ρύζι σκυμμένη και παραμένοντας στην ίδια στάση επιστρέφει σπίτι της, επηρέασε πολύ τον Hijikata.

Το λασπώδες έδαφος, σαν σκηνικό, δίνει την αίσθηση της απουσίας του χώρου, ενώ το σκύψιμο προς τα κάτω και η γη, εκφράζουν την πραγματικότητα στην οποία το σώμα τείνει να αγκιστρωθεί. Σκηνές που αποτελούν την καθημερινότητα του λαού εκφράζουν το ιδεώδες του Ζεν, την απόλυτη συγχώνευση του ατόμου με τη φύση ως μια ολότητα, στην πιο πρωταρχική και λιτή μορφή του, καθιστώντας την άμεσα, μια υπέρτατη καλλιτεχνική έκφραση.



εικ. 14



εικ. 15

Παρόμοιες σκηνές της καθημερινής ζωής, κινήσεις που έκαναν οι αγρότες, ο μόχθος της εργασίας, ό,τι θεωρούνταν «άσχημο» για την κοινωνία ή σκοτεινό (anokoku butoh) αποτελούσαν έμπνευση για τον Hijikata.

«Πρώτα έρχεσαι σ' ένα κόσμο σκοτεινό και απ' αυτό το σημείο και μετά ψάχνεις τη χαρά, την ευτυχία, την ικανοποίηση».

Ο θάνατος για τον ίδιο δεν συμβολίζει το τέλος, αλλά μια απελευθέρωση, την είσοδο στον πραγματικό εαυτό. Στην πένθιμη φύση του Butoh υπάρχει πάντα ένα στοιχείο κάθαρσης που απελευθερώνει το άτομο από ό,τι τον βαραίνει. Σκοπός είναι η πραγμάτωση του ιδεώδους του Σίντο, δηλαδή της διάσπασης της ψυχής από το σώμα, με σκοπό αυτή να αφεθεί ελεύθερη στην ατέρμονη συμπαντική εξέλιξη.

Κάθε παράσταση του Butoh είναι μια απεικόνιση στη σκηνή των πιο πρωτόγονων ενστίκτων του ατόμου το οποίο ενσαρκώνεται σε ζωϊκή μορφή στην πιο ειλικρινή, πιο ωμή έκφρασή της. Κινήσεις του σώματος και του προσώπου στο εκφραστικό τους απόγειο.

Το "Εγώ" και η ύλη, ως ένα δίπολο του οποίου οι πλευρές έλκονται και απωθούνται, ανάλογα με το πεδίο

στο οποίο εκτείνονται. Από τη μία το “Εγώ” και η ύλη στην πρώτη τους συνάντηση κατά την γέννηση, την πρώτη στιγμή της κοινής τους πορείας, ως συμβάν που λαμβάνει χώρα στιγμιαία στην εξελικτική πορεία του κόσμου. Απ’ την άλλη το “Εγώ”, που μέσα από εξωτερικεύσεις των ενστίκτων του ή κινήσεων, τελετουργίες της καθημερινότητας, αποσκοπεί στο να φέρει στο φως τα πιο σκοτεινά του σημεία, να τα εξαγνίσει ώστε να αφεθεί ελεύθερη η ψυχή του απ’ ότι παρελθοντικό την έχει στιγματίσει.

## Η σημασία του γυμνού σώματος στις παραστάσεις του Butoh

Το ζήτημα της απελευθέρωσης και της αποτίναξης των κοινωνικών κανόνων προσεγγίζεται και στο butoh μέσω του γυμνού σώματος των χορευτών όπως αυτό εκτείνεται, ως “στολή”.

Ήδη απ’ το 1923 εμφανίζεται στην Ιαπωνία ένα νέο κίνημα “αναρχικής τέχνης”, το Mavo, με σκοπό την επανίδρυση της Ένωσης Φουτουριστικής Τέχνης.

Στη θεατρική σκηνή πρωταγωνιστούν η βία και η σεξουαλικότητα ως ζητήματα, ένας θεατρικός ερωτισμός που σκοπό είχε την αποδόμηση των κοινωνικών ταμπού.<sup>14</sup>

Για άλλη μια φορά επιρροή αποτελεί η γερμανική τέχνη και ο γερμανός θεατρικός συγγραφέας Frank Wedekind, απ’ τους πρώτους που έγραψαν ανοιχτά για τη σεξουαλικότητα και τις ερωτικές φαντασιώσεις.

Σύμφωνα με τον κριτικό της τέχνης Tanabe Hisao, απ’ την περίοδο Taisho υπήρχε μια διαμάχη μεταξύ της ιδεολογίας του ασκητισμού ( kin’yokushugi) και της ηθικής των πολεμιστών σαμουράι, με την ηδονιστική φύση ( kyorakushugi) και την απόλαυση (kyoraku). Οι οπαδοί του Mavo υποστήριζαν τον πόθο ως μια εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου, όμοια με την πείνα, πρωταρχικής σημασίας.<sup>15</sup>



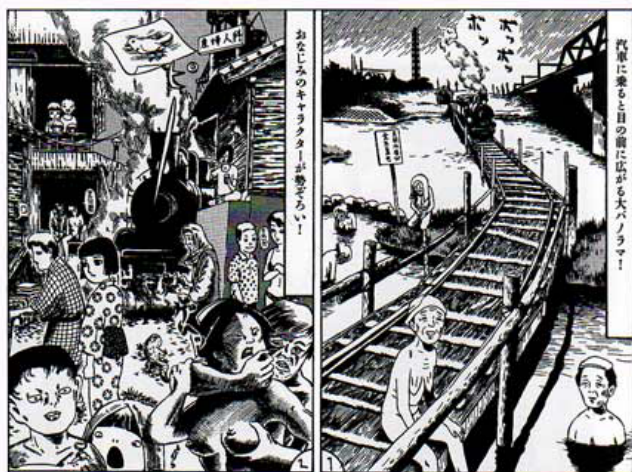
εικ. 16

14 Calza Gian Carlo, , *Japan style* ,London New York : Phaidon, c2007 ,σελ.239

15 Calza Gian Carlo, , *Japan style*, London New York : Phaidon, c2007 ,σελ.242

Αυτή η σεξουαλική απελευθέρωση απειλούσε την κοινωνία της Ιαπωνίας που φοβόταν ότι θα υπάρξει αναταραχή και αλλοίωση των ηθών και εθίμων της. Οι γυναίκες αναγνωρίζονται ίσες με το αντρικό φύλο, με ίδιες ανάγκες που όφειλαν να καλύψουν, παρ'όλο που οι σεξολόγοι της εποχής χαρακτήριζαν την ανάγκη αυτή ως κάτι ανώμαλο.

Τη βάση αυτής της απελευθέρωσης είχαν θέσει προγενέστερα, το Naoi-shinji ή αλλιώς "Hadaka Matsuri (naked festival)", όπου οι Ιάπωνες με πολύ λίγα ή και καθόλου ρούχα κυκλοφορούν στους δρόμους καθώς και τα πορνογραφικά κομιξ hentai.



κόμιξ manga του Usamaru Furuya

ΕΙΚ. 17



ΕΙΚ. 18



ΕΙΚ. 19

Ο Usamaru Furuya γεννήθηκε το 1968, στην Ιαπωνία. Αφού ασχολήθηκε με πολλές μορφές τέχνης (όπως και με το butoh), ασχολήθηκε τελικά με τα manga επειδή εκφραζόταν καλύτερα. Η συλλογή των πρώτων έργων του "Palepoli" παρουσιάστηκε πρώτα στο περιοδικό Garo.

Η γύμνια επιτρέπει τη μέγιστη εκφραστικότητα του χορευτή και την διεύρυνση των ορίων του κοινωνικά αποδεκτού σώματος.

Το butoh επικοινωνεί τη γλώσσα του σώματος που έχει καταδικαστεί ως πορνογραφική, εξερευνώντας την σεξουαλικότητα, τον ερωτισμό και την καταπιεσμένη επιθυμία συχνά σε οριακές αντιδράσεις κοινών ή κοινωνικά περιθωριοποιημένων ατόμων όπως οι πόρνες. Εξάλλου, οι προκλητικές εμφανίσεις του Hijikata, αποσκοπούσαν εξ'ορισμού σε μια φυσικότητα που σέβεται τη ζωώδη εκφραστικότητα του σώματος, αμείωτη από μορφές καταπίεσης.

Είναι στη φύση του butoh να εξερευνά την υπέρβαση των φύλων, μέσω των χορευτών και μιας



διαδικασίας ανακάλυψης του σώματός τους. Για τον χορευτή του butoh ο συμβολισμός που φέρει ένα διεμφυλικό κοστούμι είναι περισσότερο αντιπροσωπευτικό του ίδιου του χορευτή, παρά μια θεατρική αναπαράσταση κάποιου χαρακτήρα. Κι ενώ στο butoh επικρατεί το ιδανικό του λευκού, λεπτού σώματος, οι ίδιοι οι χορευτές αλλά και το κοινό καλούνται να επαναπροσδιορίσουν τη σημασία του σώματος αλλά και συγκεκριμένες εκφράσεις του.<sup>16</sup>

Οι χορογράφοι του butoh συχνά αμφιταλαντεύονται ανάμεσα σε εικόνες ευμάρειας και εξαθλίωσης, υπερβολής και έλλειψης. Όταν το σώμα παρουσιάζεται γυμνό, συνήθως είναι μερικώς καλυμμένο με λάσπη ή βαμμένο λευκό.

Στην αντίθετη πλευρά της γύμνιας, είναι η μεγάλη αγάπη για τα ύφασμα: αυτό που τυλίγει, διπλώνει, καλύπτει, που τονίζει τις γραμμές του σώματος, εξαίροντας ή κρύβοντάς το. Τα ρούχα του butoh, ως ένας μεταμοντέρνος χορός, πειραματίζονταν με τον ιστορικό εκλεκτικισμό, σαν απόηχος της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής που συγχώνευε στυλ από διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Δημιουργήματα προς τέρψη της ψυχής και του ματιού, τα ρούχα του butoh, δεν ήταν ούτε τυχαία ούτε καθημερινά. Οι χορευτές αντιλαμβάνονται πως κανένα ρούχο δεν είναι ούτε ουδέτερο ούτε φυσικό.<sup>17</sup>

Η γύμνια είναι στυλιζαρισμένη και τα ρούχα μεταμορφώνονται κατά τη διάρκεια του χορού σε φαντασιακά σχήματα ή σχηματίζουν εικόνες κολάζ. Τα στοιχεία της φύσης (νερό, αέρας, λάσπη), συμμετέχουν στην διαδικασία αυτή, όπου τα υφάσματα όπως σκηνογραφούνται στη σκηνή, μοιάζουν να χορεύουν με τον αέρα, να επιμηκύνονται και να γίνονται διάφανα με το νερό, να λερώνονται με τη λάσπη.



εικ. 20



εικ. 21



εικ. 22

16 <http://www.redefinemag.com/>

Butoh Dancing : Discovering Emptiness, Embodiment & Environment in an Archeology of Body

17 Fraleigh, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, 2010 . σελ. 56-57

Την σκηνική παρουσία με τα κοστούμια συμπληρώνει και πάλι το σώμα των χορευτών, προκειμένου να εντείνει την εκφραστικότητά του.

Το σώμα βάφεται ολόκληρο λευκό, ακόμα και κάτω απ' τα κοστούμια. Όπως αναφέρει ο χορευτής Koichi Tamano απ' το San Francisco, μαθητής του Hijikata για 10 χρόνια: “Στον χορό στοχεύουμε σ' έναν εσωτερικό χώρο. Βάφουμε τα σώματά μας λευκά για να εξασφαλίσουμε έναν λευκό, λιτό καμβά...”. Για τον Kazuo Ohno “Τα κοστούμια του butoh είναι σαν κρατάει κάποιος το σύμπαν στους ώμους του. Και για το butoh, ενώ τα κοστούμια καλύπτουν το σώμα, είναι το σώμα το κοστούμι της ψυχής”.



ΕΙΚ. 23



ΕΙΚ. 24

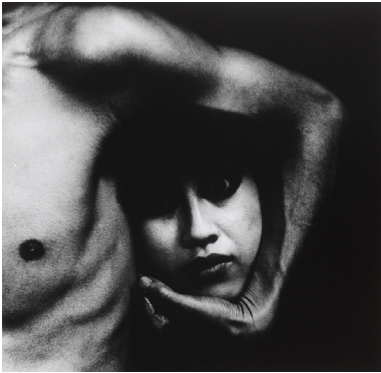
Η εικόνα του ολοκληρωτικά λευκού βαμμένου σώματος στο butoh έρχεται σε αντιπαράθεση με την εικόνα της γυναίκας στην παλιά παραδοσιακή ιαπωνική κοινωνία. Η γυναίκα της μεσαίας ή ανώτερης τάξης σπάνια έβγαινε απ' το σπίτι, κάλυπτε το σώμα της με σκούρα υφάσματα και άφηνε εκτεθειμένο μόνο το πρόσωπό της, ενώ όταν κυκλοφορούσε δημόσια ήταν προστατευμένη στα κλειστά “palanquin” που την μετέφεραν.<sup>18</sup>



ΕΙΚ. 25

18 Junichirō Tanizaki, *In praise of shadows* (1933), μετάφραση των Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker, Ιαπωνία 1977, σελ. 43

Μια πιο αρχαία συνήθεια ήταν το μαύρο βάψιμο των δοντιών, στοιχείο που χρησιμοποιείται και απ'τους χορευτές του butoh, ως ένα ιδανικό ομορφιάς. Ίσως ήταν ένας τρόπος να κρύψουν στο σκοτάδι ο,τιδήποτε πάνω στο σώμα τους, με σκοπό να αναδειχθεί το πρόσωπο. Ο Tanizaki περιγράφει την εικόνα της μητέρας του, ως μια τυπική γυναικεία φιγούρα της εποχής του 1890, μικρού αναστήματος, με καλυμμένο -από φαρδιά,σκούρα ρούχα- σώμα και εμφανή κεφάλι και άκρα που έμοιαζαν δυσάναλογα με τη λεπτή-ίσια σαν κλαρί- σιλουέτα της. “Βρίσκουμε ομορφιά όχι στο ίδιο το αντικείμενο, αλλά στα σχήματα που δημιουργούν οι σκιές, το φως και το σκοτάδι, όπου ένα αντικείμενο σε σχέση με ένα άλλο δημιουργούν”, αναφέρει ο Tanizaki, περιγράφοντας τη φιλοσοφία που επηρέαζε την ιαπωνική κουλτούρα σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής.<sup>19</sup>



ΕΙΚ. 26



ΕΙΚ. 27



ΕΙΚ. 28



ΕΙΚ. 29

Κι ενώ τα δυτικά πρότυπα ομορφιάς του λευκού προσώπου, θα δικαιολογούσαν το λευκό βάψιμο της ωχρής γυναικείας ιαπωνικής επιδερμίδας, η προτίμηση αυτή εμφανίζεται από αρχαιότερα χρόνια. Η φιλοσοφία τους για τη σκιά και το φως, είχε αναπτύξει μια αισθητική του άσπρου και του μαύρου, που όριζε τη γυναίκα ως το πιο άσπρο δημιούργημα. Το ξύρισμα των φρυδιών και το βάψιμο των χειλιών με τόνους πράσινους και μαύρους, συμπλήρωναν τη διαδικασία με σκοπό να κρυφτεί οποιαδήποτε υπόνοια κόκκινου χρώματος αλλά και να τονιστεί το λευκό του προσώπου.<sup>20</sup>

19 Junichirō Tanizaki, *In praise of shadows* (1933), μετάφραση των Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker, Ιαπωνία 1977, σελ. 45

20 Junichirō Tanizaki, *In praise of shadows* (1933), μετάφραση των Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker, Ιαπωνία 1977, σελ.50





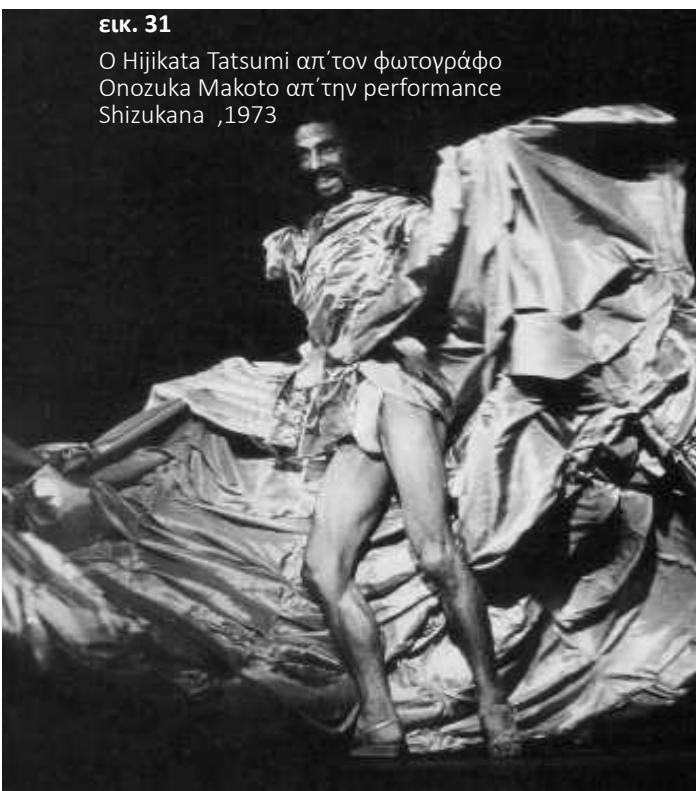
ΕΙΚ. 30

Πόστερ για την Butoh χορογραφία του Tomiko Takai' s Butoh “Η δροσιά των άγριων λουλουδιών” του Akira Shimizu με προτροπή του Tatsumi Hijikata ,ενός των δύο ιδρυτών του butoh- ριζόχαρτο, ζωγραφισμένο στο χέρι,1900

Το λουλούδι ή η ομπρέλα , ενσωματώνονται στο νευρικό σύστημα ως προέκταση αυτού, λειτουργώντας σαν “κεραίες” Ο Hijikata , συχνά, στη σκηνική του παρουσία, ενσωματώνεται στοιχεία της φύσης ή ζώα (ένα κοτόπουλο, λουλούδια στο κεφάλι του, κλαριά, δεμένα υφάσματα). Με τον τρόπο αυτό ,προκαλούσε την απτική εμπειρία του περιβάλλοντος με μέσο διάφορα αντικείμενα ,ως προέκταση του σώματός του.

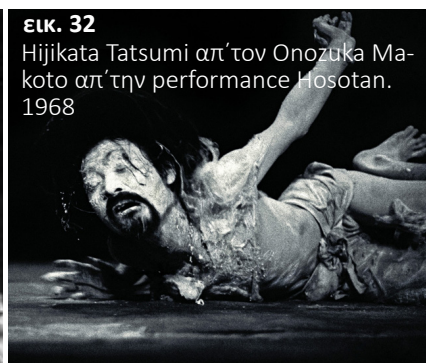
ΕΙΚ. 31

Ο Hijikata Tatsumi απ'τον φωτογράφο Onozuka Makoto απ'την performance Shizukana ,1973

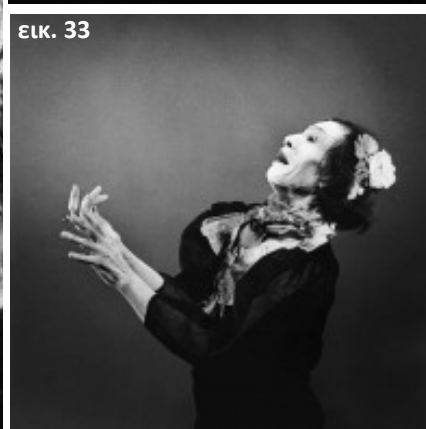


ΕΙΚ. 32

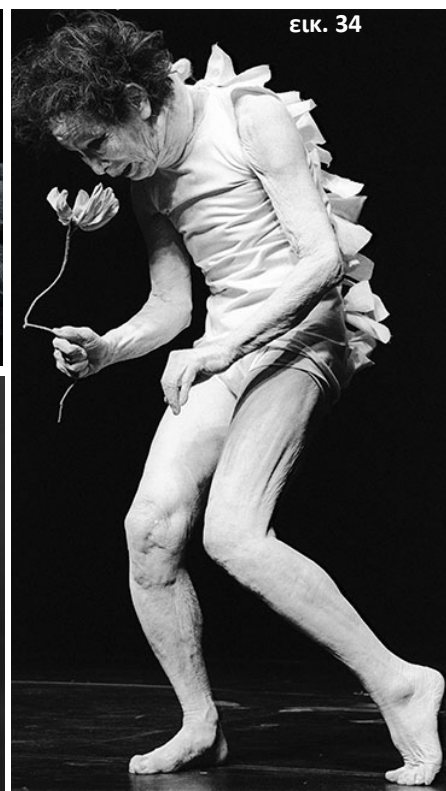
Hijikata Tatsumi απ'τον Onozuka Makoto απ'την performance Hosotan. 1968



ΕΙΚ. 33



ΕΙΚ. 34



Σήμερα το άσπρο έχει επικρατήσει στην σύγχρονη εικόνα της Ιαπωνίας. Χαρακτηριστικά στο Τόκυο και σε άλλες μεγάλες ιαπωνικές πόλεις, οι νέον επιγραφές και τα έντονα φωτισμένα κτίρια που ξεπερνούν σε φωτεινότητα ακόμα και το Παρίσι, μαρτυρούν την επικράτηση των δυτικών προτύπων και μια προσπάθεια προς μίμηση της Αμερικής. Μοιάζει με έναν προβολέα που προσπαθεί να ξορκίσει με το έντονο φως του ο,τιδήποτε σκοτεινό ή παρελθοντικό συνόδευε την Ιαπωνία στα χρόνια του πολέμου και μετά την καταστροφή.

Κι ενώ δεν αποτελεί ζητούμενο η έννοια του ό-μορφου, όπως αυτή οριζεται διαφορετικά μεταξύ δυτικών και ανατολικών κοινωνιών ή και μέσα στην ίδια την κοινωνία, οι έννοιες του ά-μορφου και δύσ-μορφου, του συχνά κοινωνικά περιθωριοποιημένου, φαίνεται να έχουν κοινές βάσεις. Εκτός από γέρικά σώματα, ή φιγούρες ταλαιπωρημένες απ' την χειρωνακτική εργασία, ο Hijikata παρουσίαζε στο κοινό μορφές αναπηρίας, προκαλώντας την έννοια της κομψότητας για ένα εναλλακτικό μοντέλο ανθρώπινης ύπαρξης. Η έννοια της παραμόρφωσης, ως ένα ανατρεπτικό και δυναμικό εργαλείο στα χέρια των αρτιμελών χορευτών αποτελεί ειρωνία, αφού πολύ λίγο έλεγχο είχαν στο σώμα τους. Οι ανάπηροι σε ιδρύματα, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται στην ταινία "Horrors of Malformed Men", του 1969 (φρίκη των δύσμορφων ανθρώπων), υποβάλλονταν σε πειραματικές χειρουργικές επεμβάσεις, ενώ άλλοι, ανάλογα με τις ικανότητές τους και προκειμένου να ενταχθούν στην κοινωνία προσπαθούσαν να τις υπερβούν κρύβοντάς τες.<sup>21</sup>

Στην ίδια ταινία, ο πρωταγωνιστής δραπετεύει απ' το ίδρυμα για τους νοητικά ασθενείς, για να ανακαλύψει την μυστική ζωή του χαμένου πατέρα του. Ο πατέρας τον οποίον ενσαρκώνει ο ίδιος ο Tatsuji Hijikata, αποτυπώνεται ως μια διαστρεβλωμένη μορφή ανάλογη της ηθικής του. Εξαπατημένος από την πανέμορφη σύζυγό του, μετακομίζει σε ένα νησί με σκοπό τη δημιουργία μιας ουτοπίας για τους "παραμορφωμένους". Εκεί, απαγάγει ηλικιωμένους και μωρά, όπου με χειρουργική επέμβαση μεταμορφώνει, προκειμένου να ταιριάζουν στο "παραμορφωμένο" σύνολο.



εικ. 35

butohchicago.wordpress.com

ταινία Horrors of the Malformed Men, 1969  
του Teruo Ishii  
πηγή



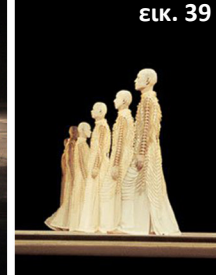




ΕΙΚ. 36



ΕΙΚ. 38



ΕΙΚ. 39



ΕΙΚ. 41



ΕΙΚ. 37



ΕΙΚ. 50



ΕΙΚ. 40

ΕΙΚ.43:  
παράσταση  
Utsuri- Vir-  
tual Gar-  
den,2003



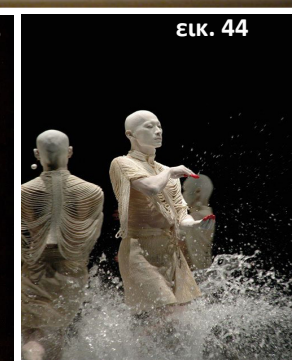
ΕΙΚ. 42



ΕΙΚ. 49



ΕΙΚ. 43



ΕΙΚ. 44

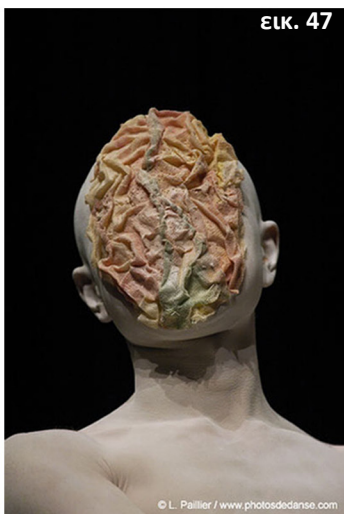
ΕΙΚ. 46-49 :Kinkan  
Shonen (The Kumquat  
Seed,1975)

Ο Ushio Amagatsu ,χορογράφος που ίδρυσε την ομάδα  
Sankai Juko το 1975. Ο ίδιος συμμετείχε ως χορευτής,  
ως καλλιτεχνικός διευθυντής και ως σκηνογράφος  
σκηνοθέτησε,χορογράφησε και σχεδίασε την παράσταση  
του butoh.

ΕΙΚ.36-40:Φωτογραφίες απ'την παράσταση "Kagemi-  
Beyond the Metaphors of Mirrors "



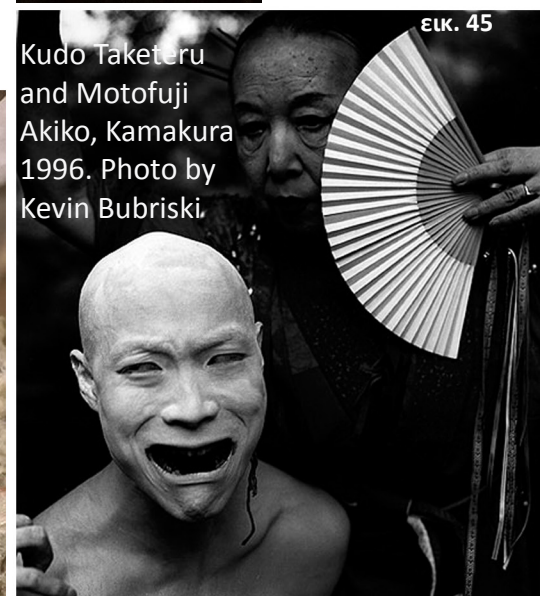
ΕΙΚ. 46



ΕΙΚ. 47



ΕΙΚ. 48



ΕΙΚ. 45

Kudo Taketeru  
and Motofuji  
Akiko, Kamakura  
1996. Photo by  
Kevin Bubriski.

## Οι Ιάπωνες σχεδιαστές με τη μεγαλύτερη επιρροή στη διαμόρφωση του μεταμοντέρνου σκηνικού της μόδας-

Issey Miyake, Yohji Yamamoto , Rei Kawakubo

Στα πλαίσια της γενικότερης μεταβατικής περιόδου για την Ιαπωνία, μετά τον πόλεμο και τις καταστροφές, σε παράλληλη πορεία με την εξέλιξη του butoh, σχεδιαστές της μόδας έδιναν τη δική τους απάντηση προβάλλοντας την υπαρξιακή κρίση και το συναισθηματικό χάος της εποχής. Από τους τρεις, ο Yamamoto υπήρξε ο ίδιος θύμα του πολέμου, έχασε τον πατέρα του και βίωσε όλες τις συνέπειες του πολέμου, θυμό και λύπη τόσο για την ίδια την πατρίδα του όσο και για την οικογένειά του.

Οι τρεις σχεδιαστές, μορφές με μεγάλη επιρροή τόσο στον ιαπωνικό όσο και τον ευρωπαϊκό κόσμο της μόδας, ξεχώρισαν γιατί κατάφεραν να αφομοιώσουν την τέχνη στην καθημερινή ζωή. Ενσωμάτωσαν στοιχεία όπως η ασυμμετρία και η ατελής ομορφιά , αρνούμενοι το ιδανικό, το μαγευτικό, το υπερβατικό και λεπτομερές- γνωρίσματα των ευρωπαϊκών σχεδιαστών μόδας. Η δουλειά τους μοιάζει να είναι διαποτισμένη απ' το παρελθόν ενώ κοιτάει προς το μέλλον.

Σκοπός τους ήταν η πρακτική και η εξέλιξη προηγούμενων ιδεών και όχι η αλλαγή για την αλλαγή, ενώ προσπάθησαν να εικονογραφήσουν παραδοσιακά ιδεώδη μέσα από την δική τους ερωτηματική ματιά.<sup>22</sup>

Αγνοώντας στυλιστικές τάσεις με μια κυρίαρχη μεταμοντέρνα νοοτροπία προσπαθούσαν να επαναπροσδιορίσουν παλιά νοήματα, μέσω νέων τεχνολογικά εξελιγμένων μεθόδων παραγωγής των ρούχων. Θεωρούσαν ότι η κουλτούρα ,οι ιδέες και ο πειραματισμός θα έπρεπε να είναι ενσωματωμένα στη μόδα όσο είναι και οι τέχνες.

Αυτός είναι και ο λόγος που οι Miyake, Yamamoto και Kawakubo επέλεξαν για τις επιδείξεις των ρούχων τους σημαντικά μουσεία και καλλιτεχνικούς χώρους.Επίσης, για τη δημιουργία των καταστημάτων τους συνεργάζονταν με σημαντικούς Ιάπωνες αρχιτέκτονες, ανθρώπους-κλειδιά που εγκαθίδρυσαν στο Τόκυο μια ελίτ της avant garde αισθητικής.

Ο Kuramata Shiro σχεδίασε τα καταστήματα του Miyake, ενώ μαζί με τον Tadao Ando ο Miyake συνεργάστηκε για τη δημιουργία του μουσείου design του Τόκυο “21\_21 design sight”.

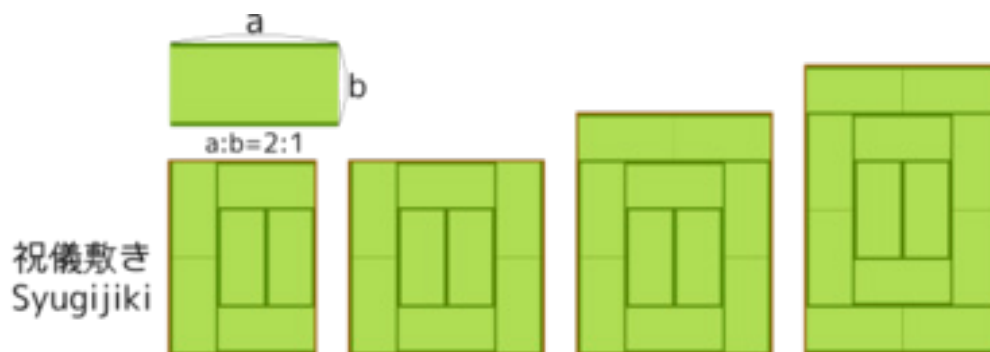
Επίσης, η Rei Kawakubo συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα Kawasaki Takao.<sup>23</sup>

Στα έργα τους σημασία έχει η επιρροή από ορισμένες ιαπωνικές παραδόσεις που κατάφεραν να

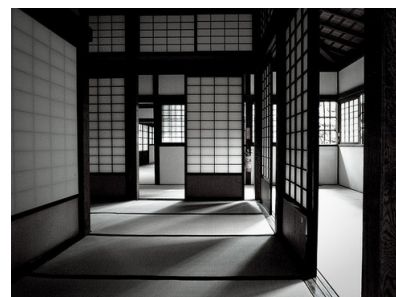
<sup>22</sup> Elyssa da Cruz, “Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century”. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 ,σελ6

<sup>23</sup> Ory Bartal, *Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club* ,Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, [2015], page 63

επιβιώσουν, ως φορείς του ιαπωνικού πνεύματος. Ιδιαίτερα το κιμονό αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές εικόνες της ιαπωνικής κουλτούρας, που ενώ φοριέται για αιώνες, η τεχνική δημιουργίας του παραμένει αναλλοίωτη. Έχει οριστεί ως συμβολική μονάδα μέτρησης για τα ρούχα, αντίστοιχη των “tatami” για την Ιαπωνική αρχιτεκτονική<sup>24</sup>. Οκτώ τετράγωνα κομμάτια υφάσματος, υφαίνονται μαζί, με ίσια και όχι καμπύλα ράμματα, ενώ το μέγεθος τους είναι συγκεκριμένο.



ΕΙΚ. 51



ΕΙΚ. 52

Σύμβολο αξιοπρέπειας, αποτελεί μέχρι σήμερα φορέα του εθνικιστικού πνεύματος σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, αφού φοριέται ανεξάρτητα απ' τις κοινωνικές διαστρωματώσεις.

Οι Miyake, Yamamoto και Kawakubo έχουν αναφέρει κατά καιρούς ότι το κιμονό ήταν η βάση για το σχεδιασμό των ρούχων τους. Ήταν το πρότυπο πάνω στο οποίο πειραματίζονταν με τις υφές και ανακάλυπταν τις σχέσεις μεταξύ φόρμας των ρούχων και απόστασης των υφασμάτων απ' το σώμα. Ο Miyake αναφέρει: “Έμαθα για το διάστημα μεταξύ σώματος και υφάσματος από το παραδοσιακό κιμονό...όχι το στυλ αλλά τον χώρο”<sup>25</sup>

Ο ίδιος σχεδίαζε ρούχα που να “τυλίγουν” το σώμα και να το προστατεύουν, απορρίπτοντας τις παραδοσιακές μορφές της Παρισινής μόδας. Η έννοια του τυλίγματος του σώματος είναι συνυφασμένη με την ιαπωνική ιδέα του “περίκλειστου χώρου”.

<sup>24</sup> McCarty, Cara. McQuaid, Matilda, *Structure and surface : contemporary Japanese textiles*, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1998

<sup>25</sup> Bonnie English, *Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake*, 2011, σελ.21



# Folding Kimono



by Jem Yoshioka



I have a beautiful Kimono my grandmother gave me as a graduation gift.

It's hand stitched and made of Silk.

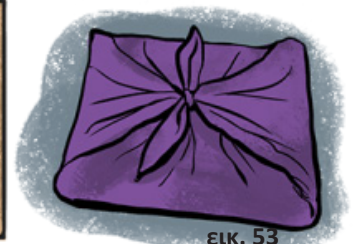
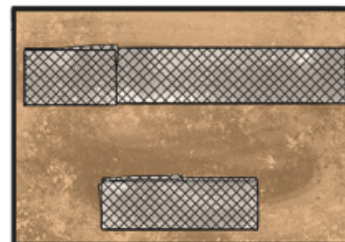
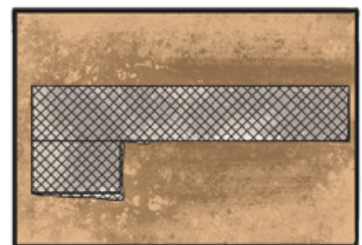
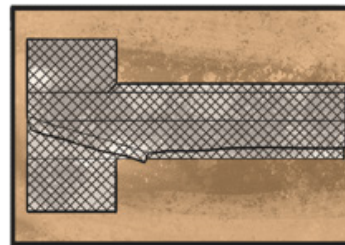
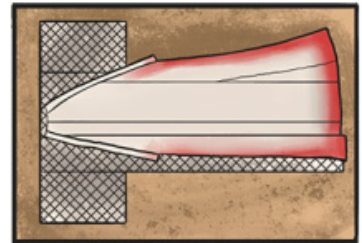
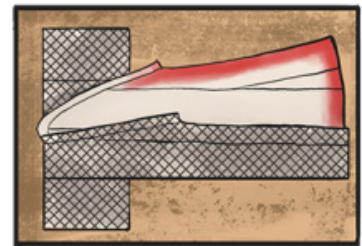
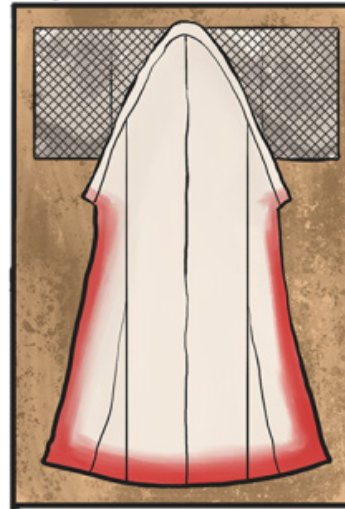
A soft red dye frames the inner lining.

obi & clatch  
Kimono  
Undergarment  
Zōri

She chose each piece with me in mind.

It's probably the most precious thing I own.

My grandmother taught me how to fold it.



Στις πρώτες επιδείξεις των Yamamoto και Kawakubo στο Παρίσι, τα “σάβανα” ,όπως περιγράφηκαν αποδοκimasτικά απ’ το κοινό, χαρακτηρίζονταν από μια “αισθητική του φτωχού”.<sup>26</sup>

Η λογική της ομορφιάς που βρίσκεται σε αντικείμενα που “πάλιωναν” με το χρόνο και τη χρήση, σαν τα παλιά κιμονό που φορούσαν στην τελετή του τσαγιού, ήταν κάτι ξένο για τους δυτικούς λαούς, αντίθετα απ’ τα δικά τους πρότυπα ομορφιάς.

Στην Ιαπωνία όμως, αντικατόπτριζε την ατομικότητα και το ανθρώπινο πνεύμα. Η “φθορά” είναι στενά συνδεδεμένη με την ιαπωνική κουλτούρα, όσο είναι και η έννοια του Ma.

Για τους Ιάπωνες σχεδιαστές , η επιλογή των υφασμάτων είναι καταλυτικής σημασίας τόσο για τη δυνατότητά τους να εμπνεύουν τη δουλειάς τους, όσο και για τη συμπεριφορά τους κατά την αποσύνθεσή τους, όταν αυτά εκτίθενται στις περιβαλλοντικές συνθήκες.

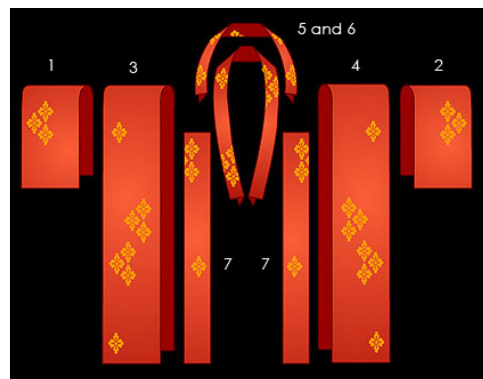
Συμμετέχουν ενεργά, ακόμα και στην παραγωγή των υφασμάτων με του τεχνίτες, συνδυάζοντας νέες τεχνολογικές εξελίξεις που μιμούνται χειρονακτικές διαδικασίες παραγωγής ρούχων. Το ενδιαφέρον των Ιαπώνων για τα υφάσματα, ανατρέχει στα ιδεώδη της θρησκείας Shinto και την λατρεία των πνευμάτων που βρίσκονται στη φύση και σε αντικείμενα.

Οι τρεις σχεδιαστές αντιμετώπισαν το ρούχο σαν ένα φλοιό που τσαλακώνεται προκειμένου να αγκαλιάσει το σώμα, να “χαλάσει” την ομοιομορφία, να “χλευάσει” τα δυτικά μοντέλα ρούχων, επικαλώντας το συναίσθημα μέσα απ’ τις μεταβάσεις της σκιάς και του φωτός που δημιουργούσαν οι πτυχώσεις.

Σαν να προσπαθούσαν να εκφράσουν μέσα από τα ρούχα τους τη συμπόνοια που ένιωθαν για την πατρίδα τους, τις καταστροφές που είχε αυτή υποστεί απ’ τον πόλεμο και τις εισροές των δυτικών προτύπων, την θλίψη του λαού και την ελπίδα ότι μέσα απ’ το παρελθόν θα αντλήσουν τη δύναμη της ανάκαμψής τους.



ΕΙΚ. 54



ΕΙΚ. 55



## Ο Issey Miyake και οι πτυχώσεις των ρούχων

Περισσότερο από κάθε άλλο σχεδιαστή ο Miyake, προώθησε τη σημασία της συνεργασίας μεταξύ των καλών τεχνών, της φωτογραφίας, των εφαρμοσμένων τεχνών και της μόδας. Επιπλέον, στα πλαίσια της νέας νοοτροπίας που εισήγαγε, επέλεγε μη συμβατικά μοντέλα, όπως στην παρουσίαση της συλλογής του 1995 Beautiful Ladies, όταν χρησιμοποίησε έξι μοντέλα ηλικίας μεταξύ 62 και 92 ετών.

Χαρακτηρίστηκε “Πικάσο της μόδας”<sup>27</sup>, για την ποικιλία των έργων του, για τις προκλητικές του ιδέες και την κλίση του να ανακαλύπτει νέες καλλιτεχνικές μεθόδους σχεδίασης ρούχων.

Ειδικότερα με τις συλλογές του Pleats,Please και A-POC (A Piece Of Cloth), αποθέωσε τη μεταμοντέρνα γυναίκα των αρχών του 21ου αιώνα, αναδεικνύοντας την ομορφιά της απλότητας, στοιχείο ανεπηρέαστο από τις εναλλαγές της μόδας.

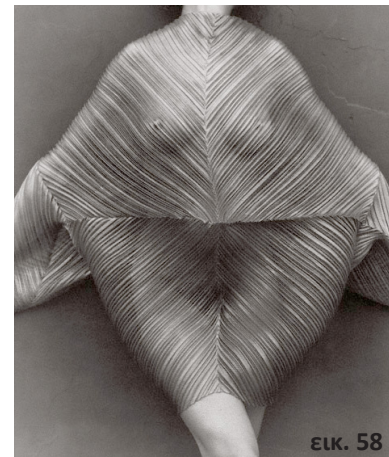
Για τη συλλογή των ρούχων του “Pleats,Please”, το 1993, ο Miyake χρωστάει την έμπνευσή του στον Fortuny, τον Ισπανό σχεδιαστή μόδας που το 1930 χρησιμοποίησε αρχαίες μεθόδους για να αναβιώσει τις ελληνικές πτυχώσεις. Προκειμένου να αναπαραστήσει την ελευθερία με την οποία κινούνταν το σώμα μέσα απ’τα ρούχα της συλλογής, χρησιμοποίησε για άλλη μια φορά αντισυμβατικά μοντέλα, με επαγγελματίες χορευτές ντυμένους με τα ρούχα του, να περπατάνε πάνω στις πασαρέλες.



εικ. 56



εικ. 57



εικ. 58

Πτυχώσεις στις κολώνες του Παρθενώνα, Στη ελληνική φουστανέλα, φόρεμα Issey Miyake, 1989 (φωτό Herb Ritts)



Ο Miyake εξέλιξε την ιδέα, συνδυάζοντας αυτήν την τεχνική με νέας τεχνολογίας συνθετικά υφάσματα, για τη δημιουργία ενδυμάτων τα οποία παρ'ότι κατασκευασμένα από μηχανές, έμοιαζαν να είναι προϊόντα ανθρώπινης εργασίας.

*“Οι πιέτες δίνουν ζωή στην υφή και το σχήμα ταυτόχρονα. Νιώθω ότι βρήκα έναν νέο τρόπο να βρίσκω την ατομικότητα στα σημερινά μαζικής παραγωγής ρούχα”*

**ΕΙΚ. 59**

Colombe dress: με σούστες που πέρα από πρακτικό είχαν και διακοσμητικό χαρακτήρα. Στο βάθος το ανάπτυγμα του φορέματος. μουσείο Μπενάκη: Ptychoses: Folds & Pleats: Drapery from Ancient Greek Dress to 21st Century fashion

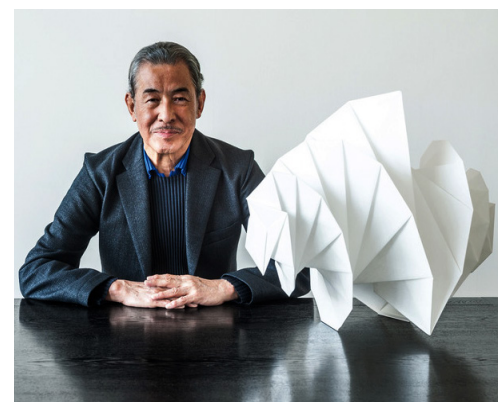
Χαρακτηριστικά ήταν τα κοστούμια που σχεδίασε για το μπαλέτο του William Forsythe's Frankfurt το 1990, με πιέτες που κινούνταν μαζί με το σώμα του χορευτή. Πίστευε ότι οι πτυχωσεις ήταν πιο επίκαιρες από ποτέ στη σύγχρονη κοινωνία, αφού έκαναν το ρούχο ελαφρύ, ιδανικό για ταξίδια, διευκόλυναν την κίνηση (η ελαστικότητα του πολυεστέρ διευκόλυνε το ντύσιμο), χωρίς κουμπώματα και ήταν για όλες τις εποχές. Το 1998, επιλέγει να κάνει την επίδειξη της συλλογής του στο Cartier Foundation for Contemporary Arts (Jean Nouvel) στο Παρίσι, όπου τα ρούχα του απ'τη συλλογή “Pleats, Please” κρεμάστηκαν απ'την οροφή και έπλεαν στον αέρα, μια εγκατάσταση που αναδείκνυε τόσο τα ρούχα του Miyake όσο και το κτίριο του Nouvel.



**ΕΙΚ. 60**

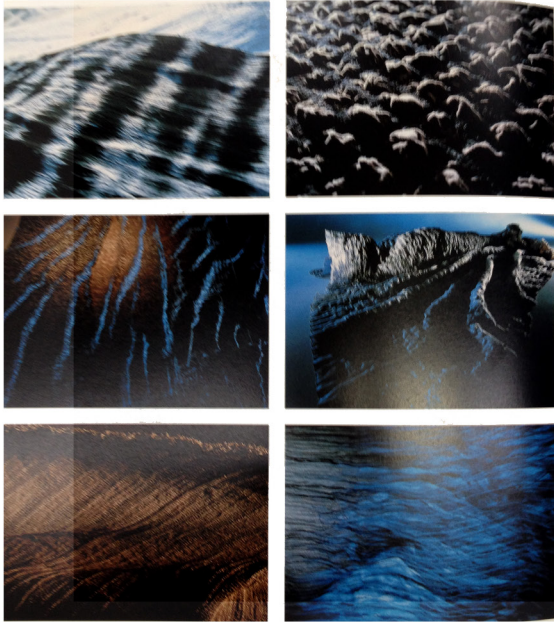


**ΕΙΚ. 61**



**ΕΙΚ. 62**





εικ. 64 φόρεμα απ' τη συλλογή A-Roc

Torrents (méthode de la compression), collection automne/hiver 1992

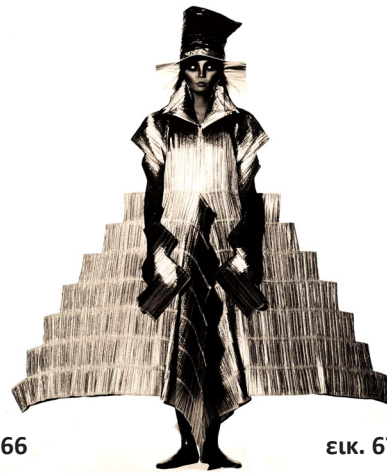
εικ. 63



εικ. 65



εικ. 66



εικ. 67



εικ. 68

ISSEY MIYAKE 1994



εικ. 70

εικ. 69



Το 1998, ο Miyake αναπτύσσει τη συλλογή A-POC (A piece of cloth) με τον Dai Fujiwara. Η καινοτομία της συλλογής ήταν το ότι εκτός από την μεγάλη ποικιλία των ρούχων, υπήρχε η δυνατότητα ελέγχου της κάθε κλωστής μέσω του υπολογιστή.

Ο σχεδιασμός ξεκινούσε από μία κλωστή που δημιουργούσε υφάσματα, καταλήγοντας σε ολοκληρωμένα ρούχα σε μία μόνο διαδικασία.

Μαζί με τον μηχανολογικό σχεδιασμό εισήγαγαν μια νέα μεθοδολογία στο σχεδιασμό ρούχων.

Με τη συλλογή A-POC, ο Miyake αποσκοπούσε σε μια νέα ιδέα, όπου η διάδραση του ρούχου με τον καταναλωτή δεν θα περιοριζόταν στη διαδικασία παραγωγής αλλά και αργότερα στο ντύσιμο με τις ιδιαίτερες μορφές των ρούχων.

Έτσι τα ρούχα του ήταν κυρίως υφάσματα, τα οποία ο καθένας μπορούσε να μεταμορφώνει ,κόβοντάς τα με ψαλίδι ή δένοντάς τα με κουμπώματα.

Η λογική του Do-It-Yourself φαίνεται να ταίριαζε στους ανθρώπους του 21ου αιώνα, με την αυτοματοποίηση των μηχανών και υπηρεσιών (μηχανές ATM ,σταθμοί βενζίνης). Με τη λογική αυτή επιτυγχανόταν μείωση του κόστους παραγωγής, αλλά και μείωση των ενεργειακών δαπανών.

Από αρκετούς δυτικούς τα ρούχα του χαρακτηρίζονταν “δύσκολα” στο φόρεμα, αν και τελικά επηρέασε τον τρόπο που σχεδιάζαν, εισάγοντας τον όρο “Japonism” .

Οι σχεδιαστές των δυτικών κοινωνιών, άρχισαν να απελευθερώνουν το σώμα απ’τους στενούς κορσέδες και να εισάγουν Art Deco μοτίβα επηρεασμένα απ’την ιαπωνική κουλτούρα.<sup>28</sup>

Για τη συλλογή άνοιξη-καλοκαίρι 1982 ,ο Miyake σχεδιάζει το Rattan bustier που υφάνθηκε απ’τον Shochikudo Kosuge , τον ειδικό τεχνίτη μπαμπού και ρατάν. Αυτή η μορφή κλουβιού, παραπέμπει στις πολεμικές φορεσιές των Samurai, σαν μια ασπίδα για το σώμα. Το γεγονός ότι ο ίδιος ο Miyake ήθελε να γίνει χορευτής, ίσως επηρέασε τα ρούχα που εξυμνούν τη ζωτικότητα του ανθρώπινου σώματος.<sup>29</sup>



**εικ. 71**

Miyake spaceshell coat ,άνοιξη-καλοκαίρι 1985  
βιομορφο ,φυσικά υλικά που αντιγράφουν  
τις φυσικές μορφές

**εικ. 72**

Issey miyake “rattan body”, άνοιξη-καλοκαίρι  
,1982  
φωτογραφία απ’το βιβλίο issey miyake making  
things



28 Bonnie English, *Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake*, 2011, σελ.17-18

29 Bonnie English, *Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake*, 2011, σελ.24

## Ο Yohji Yamamoto και τα “αντιαισθητικά” ρούχα

Ο σχεδιαστής Yohji Yamamoto προβάλλει χαρακτηριστικά στο έργο του αυτές τις ιδέες. Ζήτημά του ήταν η ελευθερία, να ξεφύγει από την ιδέα του εθνικού, ακόμα και αν αυτό σήμαινε απομάκρυνση από τις ρίζες και πολιτισμική αποξένωση. Παραφράζοντας τα λόγια του, ήθελε να σχεδιάζει ρούχα για ανθρώπους που “δεν υπάρχουν”. Η ιδέα του Yamamoto είναι ότι οι άνθρωποι δεν ντύνονται με ρούχα αλλά με πνευματικότητα. Οι εικόνες είναι τα παράθυρα στην ιστορία και η πραγματικότητα είναι αυτή που εξιστορεί τον κόσμο.

«Νομίζω ότι η τελειότητα είναι άσχημη. Κάπου ανάμεσα στα πράγματα που φτιάχνει ο άνθρωπος θέλω να δώ ψεγάδια, αποτυχία, αταξία, διαστρέβλωση»

Τόσο ο Yamamoto όσο και η Kawakubo εισήγαγαν τη γοητεία της φτώχειας στις γεμάτες αίγλη πασαρέλες του Παρισιού. Στην κοινή τους συλλογή το 1981, παρουσίασαν υφάσματα που παρέμπεμπαν στην ταλαιπωρία, την ανέχεια και εξαθλίωση- σαν να ήταν ρούχα που βρέθηκαν στα σκουπίδια.<sup>30</sup>

Μαύρα, ακανόνιστου σχήματος, χωρίς στριφώματα, με τυχαία ραμμένες τσέπες και κουμπώματα, έμοιαζαν να καλύπτουν ένα σώμα που “έπλεε” από κάτω.

Δεν ήταν κατανοητό το αν προορίζοταν για άντρες ή γυναίκες και χαρακτηρίστηκαν από αρκετούς “αντιαισθητικά”.

Μια αισθητική της “αποδόμησης”, ο μεταμοντέρνος όρος που περιγράφει το σπάσιμο των στοιχείων, των παραδόσεων και ιδεών στο πλαίσιο των καλών τεχνών.

Μια άλλη εξήγηση είναι ότι τα υφάσματα αυτά συμβόλιζαν την αντίδραση των σχεδιαστών για την κατάσταση της Ιαπωνίας μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο.

“Είναι δύσκολο να το εκτιμήσεις, εκτός αν έχεις γεννηθεί στο Τόκιο το 1943 όταν ο πόλεμος είχε καταστρέψει τα πάντα. Εγώ, και αυτό ισχύει για μια ολόκληρη γενιά Ιαπώνων, τα έχω παρατήσει. Δεν επιθυμώ τίποτα, δεν θέλω να είμαι κανείς. Κάποιοι άνθρωποι το συγχέουν με το Βουδισμό, αλλά αυτό δεν έχει καθόλου να κάνει με αυτό.”<sup>31</sup>

Τα τελευταία χρόνια η μόδα εξετάζει τη νεωτεριστική αισθητική και ένας αριθμός σχεδιαστών μιλάνε περισσότερο για τις τωρινές παγκόσμιες αστάθειες και αβεβαιότητες και τις ταχύτατες τεχνολογικές και κοινωνικές μεταβάσεις, παρά για την αισθητική της μόδας.

Ζητήματα που αφορούν στις γυναίκες και στη δύναμη, την ανεξαρτησία και τον μοντέρνο κόσμο,

30 Bonnie English, *Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century 3 designers*, 2013 ,σελ,38

31 Bonnie English, *Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century 3 designers*, 2013 ,σελ,39



σηματοδοτούν τις συλλογές των Ιαπώνων, των Βέλγων και άλλων σχεδιαστών με κοινές αντιλήψεις. Η γυναίκα του 21ου αιώνα είναι δυναμική, σίγουρη για τον εαυτό της και αυτό αποτυπώνεται στα έργα της Kawakubo και αποτελεί επιρροή για νέους σχεδιαστές και νέες κατευθύνσεις στη μόδα. Με το να ενσωματώνουν στη δουλειά τους τις τεχνολογικές εφευρέσεις, οι σχεδιαστές έχουν αρθρώσει μια νέα γλώσσα σχεδιασμού. Αναπτύσσουν μια κοινωνικοπολιτική αισθητική που ασκεί επιρροή σε όλες τις εκφάνσεις του μεταμοντέρνου κόσμου. Η μόδα του 21ου αιώνα τείνει να εξερευνά νέες οπτικές στα ζητήματα του κόσμου, πέρα απ' τον πρακτικό της χαρακτήρα <sup>32</sup>



**εικ. 73**

εικόνες αριστερά: Συλλογή φθινόπωρο-χειμώνας 1986-87  
δεξιά: άνοιξη 1991



**εικ. 74**

Long off-white sleeveless dress in homage to Pina Bausch, Yohji Yamamoto, Spring/Summer 1992, Victoria and Albert museum, Λονδίνο



ΕΙΚ. 75



ΕΙΚ. 77



ΕΙΚ. 77

άνοιξη 2008: συλλογή για την adidas Y-3



ΕΙΚ. 76



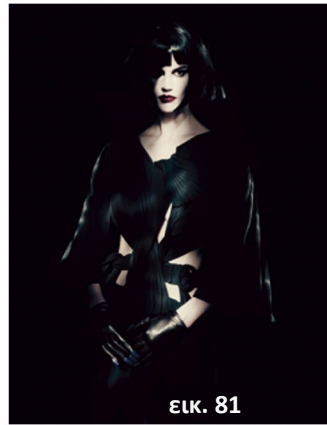
ΕΙΚ. 78



ΕΙΚ. 79



ΕΙΚ. 80



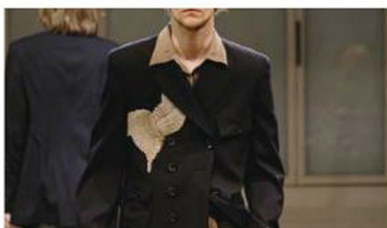
ΕΙΚ. 81





**εικ. 82**

φωτογραφίες από  
συλλογές του Yohji  
Yamamoto  
απ' την δημοσιευμένη  
εργασία της Miriam  
Nonino, 2009



*“Το να ξεχωρίζεις τη στιγμή που ξυπνάει κάτι το οποίο κοιμόταν: όλη η δημιουργία είναι επανάληψη αυτής της στιγμής. Θέλω να επιτύχω την αντι-μόδα μέσα απ' την ίδια τη μόδα. Γι' αυτό πάντα βαδίζω στον δικό μου δρόμο, παράλληλα με τη μόδα. Γιατί αν δεν αφυπνίζεις αυτό που κοιμάται, μπορείς να βαδίζεις στο στρωμένο*

**εικ. 83**

Στιγμιότυπα απ' την ταινία του Wim Wenders για τον Yohji Yamamoto  
“notebook on cities and clothes”, 1989.



*“Στην φιλοσοφία μου, η λέξη ανδρόγυνο δεν έχει καμία έννοια. Πιστεύω ότι δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ των ανδρών και των γυναικών. Διαφέρουμε στο σώμα αλλά η λογική και η ψυχή είναι ίδια.”*

## Η Rei Kawakubo και τα “Hiroshima chic” ρούχα

Στο πλαίσιο των γενικότερων κοινωνικοπολιτικών αλλαγών και των δυτικών καλλιτεχνικών προτύπων που εισέρεαν στον ιαπωνικό κόσμο, την κοινή νοοτροπία της “αντι-τέχνης” ακολουθούσαν ιταλικές καλλιτεχνικές ομάδες (Studio de Pas, D’Urbino, Lomazzi, Gatti, Paolini, Teodoro). Αυτές οι είχαν επηρεαστεί απ’ την *arte povera* και τα ευτελή μέσα. Προσπαθούσαν να επαναπροσδιορίσουν τον μοντέρνο σχεδιασμό των επίπλων, υπονομεύοντας το καθιερωμένο “καλό σχεδιασμό” δηλαδή τη λειτουργικότητα, την τέλεια εργονομία, τον διαχρονικό σχεδιασμό και τις κλασσικές αισθητικές αξίες.<sup>33</sup> Η Rei Kawakubo με σπουδές στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία, δεν ακολουθούσε επίσημα σπουδές στο σχέδιο μόδας, ενώ προσέγγιζε τον σχεδιασμό των ρούχων υπό ένα θεωρητικό υπόβαθρο. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός που έφτανε στην Ιαπωνία την εποχή εκείνη καθώς και οι αντιλήψεις της αποδόμησης, την επηρέασαν και αποτέλεσαν την έμπνευση της για κοινωνική επανάσταση.

Αν και η ίδια δεν χαρακτήρισε τον εαυτό της ποτέ ως φεμινίστρια, η ανέλιξη σημαντικών γυναικείων προσώπων την εποχή εκείνη, την επηρέασαν. Η Yoko Ono αλλά και η art director Ishioka Eiko, που ενσωμάτωνε φεμινιστικά μηνύματα μέσα από διαφημιστικές καμπάνιες μεγάλων εμπορικών καταστημάτων ήταν δύο από τις εμβληματικότερες.<sup>34</sup>

Το 1972 ξεκινάει την εταιρεία της με το όνομα “Comme des garçons”, ένα όνομα που υποδήλωνε την ιδέα περί ισότητας των φύλων. Η ίδια υποστήριζε ότι ήθελε οι γυναίκες που φόραγαν τα ρούχα της να είναι οικονομικά ανεξάρτητες, με αυτοπεποίθηση και δύναμη -γυναίκες που προβάλλουν το δυναμισμό τους και ελκύουν άντρες με τη διανοητικότητά τους και όχι με ένα αποκαλυπτικό παρουσιαστικό. Προσπαθούσε να εφεύρει μια νέα δυνατή εικόνα για τις γυναίκες, απαλλαγμένη από παλιά στερεότυπα.

Οι αντιλήψεις του κινήματος της αποδόμησης, η οποία ξεκίνησε να διαδίδεται απ’ τα φιλοσοφικά τμήματα των πανεπιστημίων της Γαλλίας, και τα λογοτεχνικά των Ηνωμένων Πολιτειών, εξαπλώθηκαν στις τέχνες, την αρχιτεκτονική και το design. Όταν έφτασε να επηρεάζει και το πεδίο της μόδας, μέσω του αγγλικού πανκ, το στοιχείο της αποδόμησης έσπασε την κυριαρχία του μοντέρνου σχεδιασμού για τα ρούχα, με αυστηρές γραμμές ραμμένες με ακρίβεια που έδιναν φόρμα στο σώμα. Η μόδα της αποδόμησης πρότεινε ρούχα που έμοιαζαν ατελείωτα, με ξεφτισμένα στριφώματα, φαρδιά πάνω στα σώματα.

Η Kawakubo έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για τον τρόπο που ο ιταλικός ριζοσπαστικός σχεδιασμός, έδινε

33 Ory Bartal, *Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2015, σελ.69

34 Ory Bartal, *Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2015, σελ.68

σημασία στην αποδόμηση της εικόνας των πραγμάτων, με σκοπό την ανάδυση νέων εικόνων απ' αυτήν. Τα “παράξενα” αντικείμενα της ιταλικής *avant garde*, πρότειναν λύσεις που έρχονταν σε αντίθεση με τις προσδοκίες των καταναλωτών για την λειτουργικότητα του προϊόντος. Τα προϊόντα αυτά δημιουργούσαν ερωτήματα σχετικά με τον σκοπό και τον στόχο του σχεδιασμού γενικότερα. Οι ριζοσπαστικοί σχεδιαστές ήθελαν να δημιουργήσουν μια γλώσσα σχεδιασμού που έκανε δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, ενώ οι νέες οπτικές στρατηγικές είχαν σκοπό να επαναπροσδιορίσουν τον ρόλο του σχεδιασμού, του σχεδιαστή και τη σχέση μεταξύ κοινωνίας και σχεδιασμού.

Το σχεδιαστικό αποτέλεσμα είχε κοινωνικά και πολιτικά μηνύματα που διαφοροποιούνταν απ' το καπιταλιστικό σύστημα.

Κι ενώ η μόδα της αποδόμησης υπήρξε πιο πριν, θεωρήθηκε πρώτη η Rei Kawakubo αυτή που κατάφερε να σπάσει την εικόνα του μοντέρνου στα ρούχα, με την μονοχρωματική παλέτα που πρότεινε και την εικόνα ενός ασύμμετρου, φαρδύ ρούχου. Το ύφος των ρούχων της χαρακτηρίστηκε “Χιροσίμα chic”<sup>35</sup>, ή από άλλους “οι επιζώντες του 2ου παγκόσμιου πολέμου”<sup>36</sup>. Στην πραγματικότητα η ίδια ήθελε να σπάσει τα στενά πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια της Ιαπωνίας, με την ίδια λογική που οι Ιταλοί ρασιοναλιστές απαντούσαν στα δικά τους κοινωνικά ζητήματα. Φαίνεται όμως να είναι περισσότερο επηρεασμένη από το παράδοξο και την ειρωνία του μεταμοντερνισμού.

Εμφανίζει την πρώτη συλλογή της το 1981 στο Παρίσι, με τα μοντέλα της να περπατούν στο διάδρομο κάτω από έντονο φωτισμό νέον, υπό την υπόκρουση μιας διακοπτόμενης μουσικής. Οι μονοχρωματικές αποχρώσεις των υφασμάτων και τα ατελώς ραμμένα ρούχα της παραπέμπουν στο *wabi* ιδεώδες του Ζεν. Τα πενιχρά υλικά και οι εικόνες φτώχειας παρουσιάζονταν και στις συλλογές του Yamamoto, ήταν μια αισθητική που ερχόταν σε αντίθεση με τα υψηλής ποιότητας υφάσματα και αυστηρά καλοραμμένα ρούχα της ευρωπαϊκής μόδας.

Η Kawakubo πειραματίστηκε με την αψεγάδιαστη μορφή της δυτικής γυναίκας, της εύθραυστης φιγούρας, ψηλής με καμπύλες. Το πρότυπο αυτό ενσάρκωναν νεαρά, αδύνατα, λευκά μοντέλα στις επιδείξεις της. Μεταφέροντας την ιδέα των θελκτικών καμπυλών, σχεδιάζει ρούχα με κινητούς όγκους αποδομώντας τη δυτική σιλουέτα. Με αυτόν τον τρόπο σαρκάζει το στερεότυπο των “ά-σχημων” ιαπωνικών ρούχων που καλύπτουν το μικροκαμωμένο και λεπτό ασιατικό σώμα.

35 Tiffany Godoy , *Style deficit disorder-Harajuku street fashion*, Chronicle books, 2007, σελ.57

36 Ory Bartal, *Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club*, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2015, σελ.69



Πίσω ξανά στην ταινία “Horrors of the Malformed men”, οι εικόνες από τα ρούχα των ηθοποιών παραπέμπουν στα ρούχα της συλλογής άνοιξη/καλοκαίρι 1997 της Rei Kawakubo για την Comme des garçons. Ωστόσο δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει κάποια άμεση σύνδεση μεταξύ των δυο καλλιτεχνών. Ενδιαφέρον όμως έχει ο τρόπος που αποτυπώνουν καλλιτεχνικά και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους το ζητούμενο της παραμόρφωσης, που είχε στιγματίσει την Ιαπωνία με τα θύματα της πυρηνικής καταστροφής. Τα ρούχα της Rei Kawakubo με τους “κινητούς” όγκους, έδιναν στα μοντέλα τη δυνατότητα να μετακινούν πάνω στο σώμα τους τους όγκους.

Και αν τα φορέματα με τους όγκους ή το νησί με τους παραμορφωμένους μοιάζουν υπερβολές, στην πραγματικότητα, η αντιμετώπιση των ανθρώπων με παραμορφωμένα μέλη στην Ιαπωνική κοινωνία εκείνης της εποχής, φαίνεται να ήταν πολύ χειρότερη, με τις γυναίκες να είχαν την πιο δυσμενή αντιμετώπιση. Αυτή εξάλλου ήταν η έμπνευση των δύο καλλιτεχνών, με τον ίδιο τον Hijikata να υποστηρίζει ότι ένας χορευτής του butoh θα ενσάρκωνε επιτυχημένα, κοινωνικά περιθωριοποιημένους χαρακτήρες, αν μπορούσε “να δει το κόσμο απ’ την οπτική των ανάπηρων τόσο έντονα που να ευχόταν να είχε γεννηθεί έτσι”.

Η κινητή παραμόρφωση όπου οι υφασμάτινοι όγκοι μπορούν να μεταμορφωθούν πάνω στο ίδιο το ρούχο, συνδέει το butoh με την Rei Kawakubo υπό την έννοια της “χορευτικής δυσμορφίας”. Η ίδια υιοθέτησε τις εσοχές και τα εξογκώματα σαν ένα μέσο για το χορό, παρουσιάζοντάς τα ως κοστούμια για το έργο του Merce Cunningham’s, ‘Scenario’, το 1997. Επιπλέον, τα κομμάτια της συλλογής με βασικούς αλλά έντονους ριγέ χρωματισμούς δεν θυμίζουν σε τίποτα ταινία τρόμου, παρά μια χαρούμενη παιδικότητα για τους αρτιμελές ανθρώπους, ίσως με μια δόση ειρωνίας.<sup>37</sup> Ίσως αυτό να μαρτυρά το γεγονός ότι η Rei Kawakubo δεν φαίνεται να είχε τα ίδια σκοτεινά βιώματα με αυτά του Hijikata και άλλων θυμάτων του πολέμου. Και οι δύο όμως κατάφεραν να παρουσιάσουν την αναπηρία σαν μια μορφή απελευθέρωσης, προκαλώντας καθιερωμένες έννοιες για την ομορφιά και την κομψότητα προς ένα εναλλακτικό μοντέλο ύπαρξης.<sup>38</sup>



ΕΙΚ. 84

37 Hanne Loreck, *Body Meets Dress, Dress Meets Body: An Analysis of Comme des Garçons Spring/Summer 1997 Collection*, paper 2001. Η Hanne Loreck, είναι καθηγήτρια θεωρία της σύγχρονης τέχνης στο πανεπιστήμιο του Erfurt.

38 B. Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh* (New York: 2012) p.166



ΕΙΚ. 85

ΕΙΚ. 87



ΕΙΚ. 86

κοστούμια για το έργο του Merce Cunningham's, 'Scenario', το 1997

ΕΙΚ. 88





## Το τσαλάκωμα, κοινές εκφράσεις στο Butoh και τους τρεις σχεδιαστές

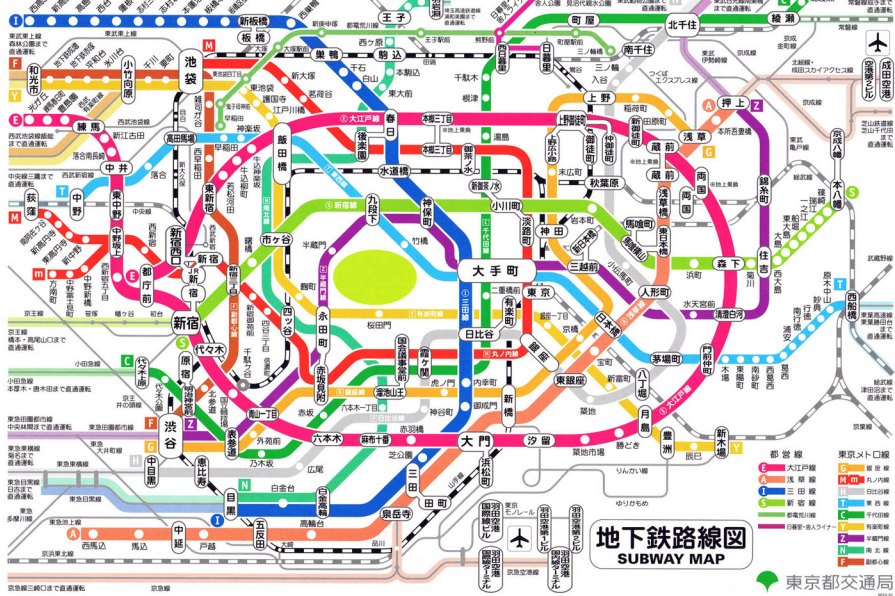
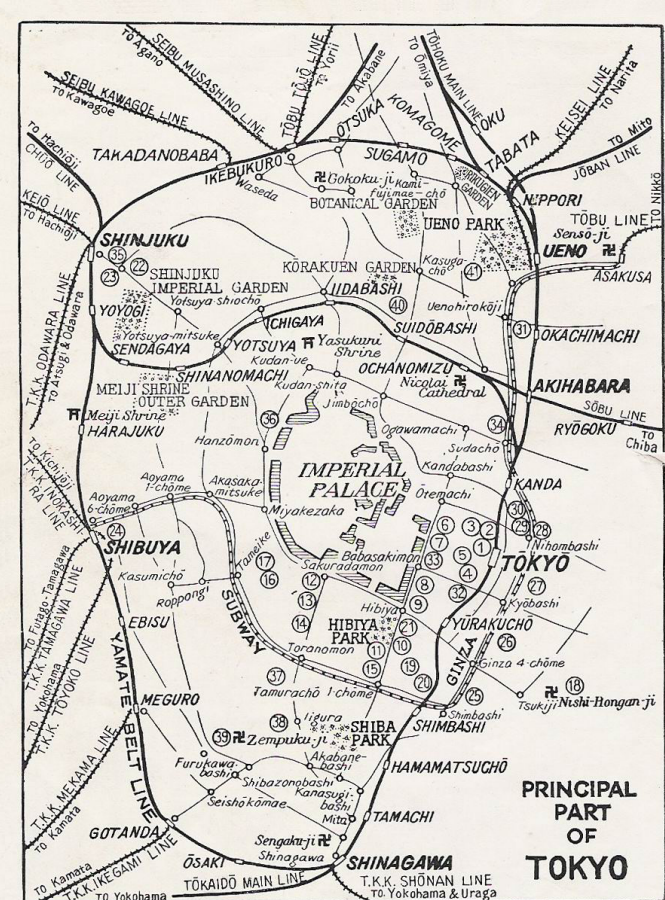
Στη σκηνή που εκτυλίσσεται το Butoh, ξεδιπλώνεται μια αλληλουχία συμβάντων. Δεν υπάρχει πλοκή με γραμμική οργάνωση, παρά συμβάντα που λαμβάνουν χώρα επί τόπου. Σκοπός είναι η παραγωγή ενός νοήματος που δεν προϋπάρχει. Μια performance που έχει το χαρακτήρα της βιωματικής εμπειρίας, επενδεδυμένη με απλοϊκό λεξιλόγιο, με σκοπό να αναδειχθεί το νόημα πίσω απ' τη φιλοσοφία του Butoh. Κινήσεις του προσώπου και του σώματος στο εκφραστικό τους απόγειο, μια υπερβολή που έρχεται σε αντίθεση με το μονοχρωματικό σκηνικό, το ασπρόμαυρο βάψιμο και τα ελάχιστα -που μοιάζουν κουρέλια- υφάσματα που καλύπτουν μέρη απ' τα σώματα των χορευτών. Εικόνες που θυμίζουν τις πρώτες επιδείξεις των τριών σχεδιαστών που σόκαραν στις ευρωπαϊκές πασαρέλες και που έμελλαν να φέρουν την επανάσταση στον κόσμο της μόδας.

Η δομή της αλυσιδωτής εξέλιξης γεγονότων στις παραστάσεις του Butoh, θα μπορούσε να συσχετιστεί με τα θρησκευτικά ιδεώδη του Shinto και της ατέρμονης μετενσάρκωσης των ψυχών στον υλικό κόσμο, συγκροτώντας διαρκώς την ισορροπία της δυαδικότητας. Η κυκλική μετάλλαξη των έμψυχων και άψυχων όντων δίνει σημασία στη ροή της ενέργειας και σε δυνάμεις που κινούνται στον χώρο χωρίς σχήμα (ά-σημα). Αυτό πραγματώνεται και στον τρόπο που οι Ιάπωνες σχεδιάζουν τον χώρο, σύμφωνα με τις αρχές του Feng shui, όπως το υιοθέτησαν απ' τους Κινέζους, όπου οι σχέσεις του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, τα ανοίγματα, οι υφές, τα έπιπλα, τοποθετούνται έτσι ώστε να διευκολύνεται η μέγιστη ροή ενέργειας.

Ο χώρος για τους Ιάπωνες όπως και η σκηνή για το Butoh, γίνεται αντιληπτός σε σχέση με τον χρόνο, όταν λαμβάνουν χώρα “μεταβάσεις”, συμβάντα που συνδέουν δύο καταστάσεις. Αποκτά την έννοια ενός κυκλικού συνόλου με αόρατα όρια που ενεργοποιούνται υπό συνθήκες. Είναι το ίδιο το “Μα”, το οποίο με τη μορφή ά-σημων σύννεφων, παρεμβαλλόταν μεταξύ δύο καταστάσεων στους παραδοσιακούς ιαπωνικούς πίνακες ζωγραφικής.

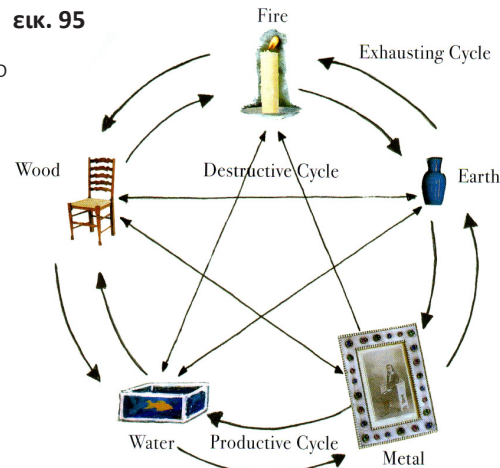
Το “Μα” θα γινόταν κατανοητό βιωματικά στο Μουσείο μοντέρνας τέχνης της Χιροσίμα (Kisho Kurokawa, Χιροσίμα 1988-1989)(εικ.94), όπου η έννοια του αποτυπώνεται σε αρχιτεκτονικό χώρο. Στο κτίριο αυτό, το πρώτο που κατασκευάζεται μετά το τέλος του 2ου παγκόσμιου πολέμου, ένα κεντρικό “κυκλικό” κενό πέρα απ' τον συμβολισμό για τη ρίψη της ατομικής βόμβας στην πόλη της Χιροσίμα, σηματοδοτεί τον ενδιαμέσο χώρο. Εκεί όπου συμβαίνουν μεταβάσεις από μια προηγούμενη κατάσταση, εδώ την καταστροφή της Χιροσίμα κατά τον πόλεμο, σε μια νέα πραγματικότητα και την προσπάθεια για ανάκαμψη με τη δημιουργία του πρώτου μεταπολεμικού πολιτισμικού κτιρίου.<sup>39</sup>





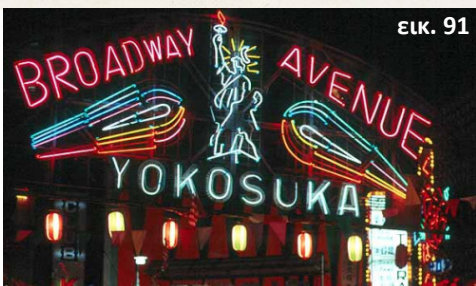
εικ. 89 Χάρτης μετρό του Τόκιο

εικ. 90  
Χάρτης κέντρου της πόλης του Τόκιο

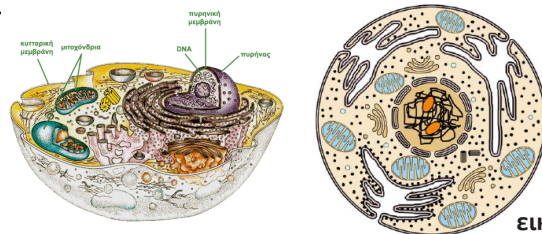


εικ. 95

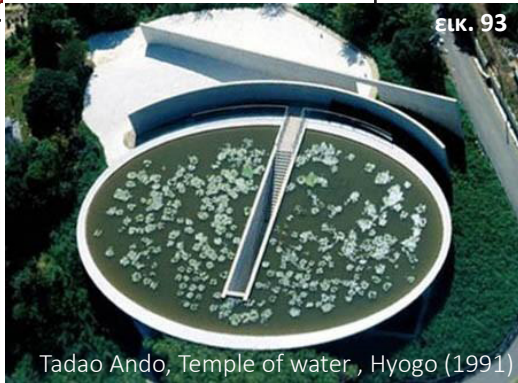
εικ. 96



εικ. 91



εικ. 92



εικ. 93



εικ. 94

Tadao Ando, Temple of water , Hyogo (1991)

Kisho Kurokawa,Μουσείο μοντέρνας τέχνης, Hiroshima 1988-1989



Οι μεταβάσεις και η κατακερμάτιση των μερών έναντι ενός δυναμικού συνόλου είναι χαρακτηριστικό του ίδιου του κέντρου της Ιαπωνίας (το “κέντρο” εδώ τυπικά). Στην πραγματικότητα, κέντρο με την έννοια της πλατείας ή κάποιου τοπόσημου που επικρατεί στις δυτικές κοινωνίες, δεν υπάρχει. Το Τόκυο, μια απ’ τις μεγαλύτερες πρωτεύουσες του κόσμου είναι αταξινόμητη, χωρίς γεωμετρικό σύστημα οργάνωσης των οικοδομικών συγκροτημάτων, ενώ οι περισσότεροι δρόμοι δεν έχουν όνομα.

Το Τόκυο, μία απ’ τις δύο πιο ισχυρές πόλεις του σύγχρονου κόσμου, είναι χτισμένη γύρω από ένα αδιάφανο δακτύλιο που ορίζουν τείχη, νερά, στέγες και δέντρα. Η έννοια του κεντρικού χώρου είναι μια παραίσθηση, που σκοπό έχει να παρέχει στην όλη κίνηση της πόλης την υποστήριξη του κεντρικού κενού της, υποχρεώνοντας την κυκλοφορία σε ένα διαρκές λοξοδρόμημα περιμετρικά αυτής. Έτσι, το φανταστικό ξετυλίγεται κυκλικά με γυρίσματα κατά μήκος ενός κενού θεάματος. Μια πόλη όπου κανένας τουριστικός οδηγός ή χάρτης δεν μπορεί να υποδείξει στον περιπατητή τον προσανατολισμό. Αυτήν την πόλη μπορεί κάποιος να τη γνωρίσει μέσα απ’ τη βιωματική εμπειρία, το περπάτημα, την όραση, την συνήθεια. Είναι μια πόλη χωρίς οδούς, χωρίς ονόματα, ενώ οι κάτοικοί της προκειμένου να βρουν τον προσανατολισμό τους έχουν τη συνήθεια του πρόχειρου σκίτσου.<sup>40</sup>

Η προσέγγιση ενός κεντρικού χώρου με μια υπό-γωνία περιμετρική πορεία, είναι χαρακτηριστική στο σχεδιασμό του ναού Water Temple του Tadao Ando (Ιαπωνία, 1985-1988) (εικ.93). Συστάδες δέντρων και ένα μικρό ποτάμι που οριοθετούν το κτιριακό συγκρότημα, τονίζουν τη σημασία της συνύπαρξης της φύσης στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Στα δυτικά η εκκλησία περικλείεται από λόφους και δέντρα, ενώ ένα θέρετρο βρίσκεται στα ανατολικά. Η πορεία ξεκινά απ’ το παρεκκλήσι, όπου ένας κύβος επικαλύπτει ένα δεύτερο και η σύνδεσή τους επιτυγχάνεται με μια οβάλ, ημικυκλική σκάλα. Στη συνέχεια ακολουθούν μία σειρά από συμβάντα και διαφορετικές οπτικές εμπειρίες. Ενδιάμεσοι χώροι σε απλά γεωμετρικά σχήματα, μεταβάσεις απ’ το κλειστό στο ανοικτό και τη φύση, δίπολα που συνθέτουν ένα σκηνικό με έντονο το στοιχείο της καθήλωσης και της μνημειακότητας. Στο τέλος της διαδρομής βρίσκεται ο ιερός χώρος, ο οποίος συναντάται με την κάθοδο στον χώρο που βρίσκεται κάτω από μια οβάλ λίμνη με νούφαρα.<sup>41</sup>

Η περιμετρική πορεία που αναγκάζει τον περιπατητή να ανακαλύπτει περιμετρικά τον χώρο μέσα από μία διαδικασία ώπου να φτάσει στον στόχο του, τον κεντρικό ιερό χώρο, εντείνει το αίσθημα της περιέργειας και του απόκοσμου, αφού ο ιερός ναός μοιάζει να είναι απόμακρος. Σε αυτό συμβάλλει και η ιδέα της καθόδου προς τον ιερό χώρο, που αντίθετα με την ανάβαση για την είσοδο στους παραδοσιακούς ναούς, φαίνεται να είναι περισσότερο πιστή στα θρησκευτικά ιδεώδη του Shinto και την ύπαρξη των θεών στη γη και όχι στον ουρανό. Αυτό παραπέμπει στην ίδια νοοτροπία, της αναζήτησης του θείου κάτω απ’ τη γη

40 Roland Barthes, *Η επικράτεια των σημείων*, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, εκδ. Κέδρος-Ράππα, 2001, σελ.47-51  
 41 www.archdaily.com, άρθρο της Megan Sveiven “AD Classics: Church on the Water / Tadao Ando”, 20 Δεκεμβρίου 2010

που ο Hijikata στο Butoh, προσέγγιζε με κινήσεις του σώματος και εκφράσεις που έμοιαζαν να τείνουν να αγκιστρωθούν στο έδαφος. Επιπλέον, η ύπαρξη του υδάτινου στοιχείου τόσο στην αρχιτεκτονική σύνθεση του Tadao Ando, όσο και στις χορογραφίες του Butoh, συμβάλλει ως στοιχείο ασκητισμού και κάθαρσης. Στον ναό του Tadao το νερό ως κάθαρση αφορά την είσοδο στον ιερό χώρο του ναού, ενώ στα σκηνικά του Butoh η κάθαρση επιδιώκεται στις ψυχές των χορευτών, προκειμένου αυτές να ελευθερωθούν απ' τα υλικά σώματά τους. Το νερό εδώ παραμορφώνει τα ίδια τα σκηνικά, με τα ρούχα να επιμηκύνονται, να γίνονται διάφανα, να λερώνονται στο υγρό χώμα, τονίζοντας το στοιχείο της ροής όπου τα σώματα γίνονται ένα με τη γη.

Αντίθετα με το δυτικό κόσμο και ιδιαίτερα με του Έλληνες, που θεωρείται ο “λαός της όρασης”, των θεωρήσεων και επιτευγμάτων για τη συμμετρία, τις οπτικές αλλοιώσεις, το καθαρό περίγραμμα και τις πτυχώσεις των κίωνων που τους προσδίδουν ζωντάνια, για τους Ιάπωνες το ενδιαφέρον βρίσκεται στις μεταβάσεις ενώ αδιαφορούν για το σχήμα. Η πόλωση στη φιλοσοφία των δύο λαών, του δυτικού με τον ανατολικό, γίνεται περισσότερο φανερή στο κίνημα του μοντερνισμού, το οποίο φαινομενικά μοιράζεται κοινές αρχές με την Ιαπωνική τέχνη και ιδιαίτερα την αρχιτεκτονική, ενώ το αποτέλεσμα φέρει σαφής διαφοροποιήσεις στους σκοπούς που επιδιώκει. Και αν τα περιγεγραμμένα όρια, ο κάνναβος στην κάτοψη και τις όψεις μέχρι τα συρόμενα τοιχία που επιτρέπουν την σύνδεση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο αποτελούν κοινά σημεία, εντούτοις για τους δυτικούς απώτερος σκοπός είναι η αναπαράσταση της μορφής με σαφήνεια, η οποία εισβάλλει και εξέχει της ύλης. Για το μοντέρνο κίνημα η λεπτομέρεια, αν και αόρατη πίσω απ' τα γυάλινα πετάσματα που ορίζουν το έξω με το μέσα, έχει μεγάλη σημασία στο οπτικό και απτικό σύμπαν. Ο ακριβής σχεδιασμός των αρχιτεκτονικών μερών, με χειρουργική ακρίβεια και η λεπτομερής επιλογή των υλικών για το χρώμα και την υφή τους με σκοπό τη μέγιστη εργονομία και επικρατέστερη μορφή, δεν φαίνεται να είναι ζήτημα για τους Ιάπωνες. Για αυτούς ο χώρος μοιάζει να έχει ζωγραφιστεί από μία πινελιά. Με τη ίδια έννοια που όλες οι κινήσεις της καθημερινότητας, απ' τη συγκομιδή στους ριζώνες, στις πολεμικές κινήσεις των σαμουράι ή την παρουσία της γκέισας, ενέχουν το στοιχείο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Ζήτημα παραμένει η δημιουργία ενός σκηνικού που να μπορεί να ανατραπεί από ένα δεύτερο συμπληρωματικό, στη φιλοσοφία πάντα της δυαδικότητας και της σύζευξης της ύλης με την ψυχή.

Έτσι, τα χαραγμένα με κάνναβο χωρίσματα είναι κατασκευασμένα από εύθραυστα υλικά (χαρτί όχι ως όριο, αλλά ως διαρροή), τα έπιπλα εξαφανίζονται δημιουργώντας στον Ιάπωνα την ψευδαίσθηση έστω της κατάλυσης του περιγυρού του<sup>42</sup>. Μια ισορροπημένη συνύπαρξη του μέσα και του έξω ως μεταφορά στην παραδείσια κατάσταση, ιδεώδες του Shinto όπου η ύλη με το “Εγώ” αποδυναμώνονται ως μέρος προς ένα δυνατό όλον.

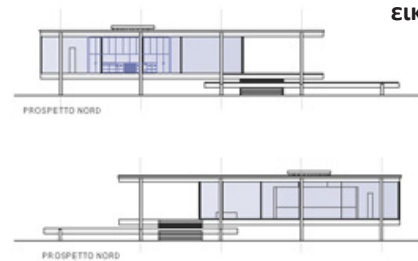
Ενώ ο δυτικός κόσμος, δίνει έμφαση στο υποκείμενο, για τον Ιαπωνικό, είναι η φιγούρα του ατόμου που φαίνεται να αποτυπώνεται ως ουσιώδης.



ΕΙΚ. 97



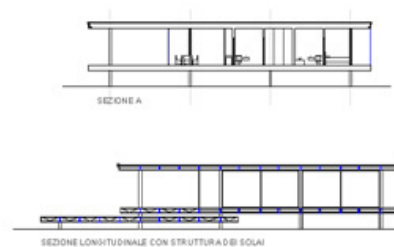
PANTA ARCHITETTONICA SCALA 1:100



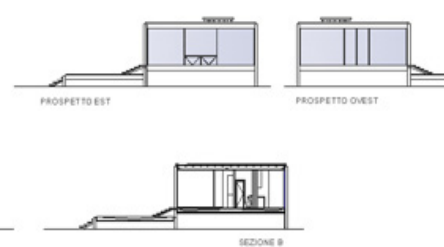
ΕΙΚ. 99



ΕΙΚ. 98



SEZIONE LONGITUDINALE CON STRUTTURA DI SOLAI



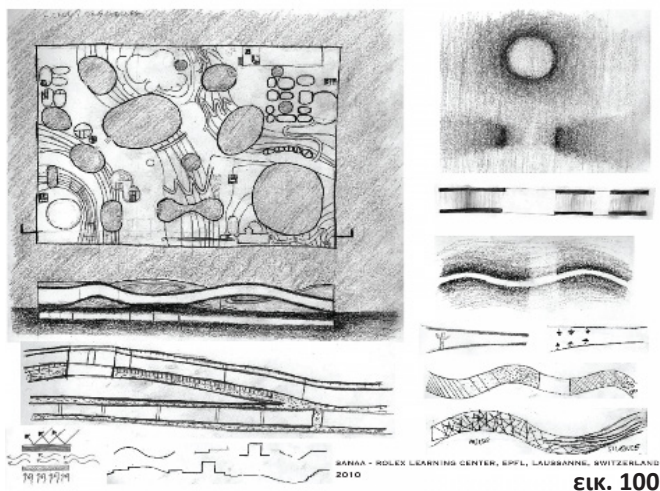
SEZIONE B

**ΕΙΚ. 97** Katsura Imperial Villa- 17ος αιώνας  
θεωρείται απ'τα σημαντικότερα δείγματα ιαπωνικής αρχιτεκτονικής  
που επηρέασαν το δυτικό μοντερνισμό  
**ΕΙΚ. 98** Farnsworth House, Mies van der Rohe 1945-1951

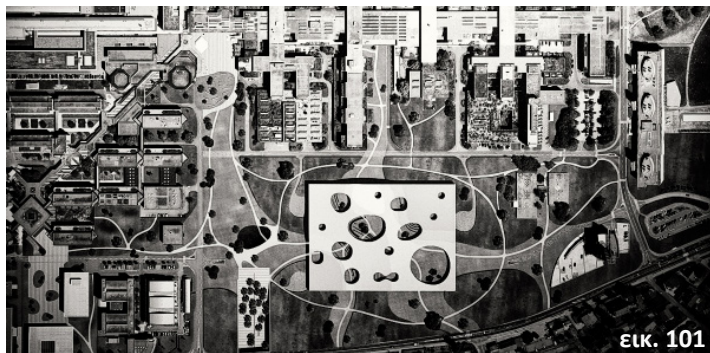
Στις πιο σύγχρονες θεωρήσεις των Ιαπώνων για την αρχιτεκτονική, ενδιαφέρον στον τρόπο που μεταφράζονται οι διαχρονικές αυτές αρχές σχεδίασης του χώρου, γίνονται φανερές στα έργα των SANAA (Kazuyo Sejima και Ryue Nishizawa). Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί το κέντρο εκμάθησης Rolex στην Λωζάνη (2010).

Σε μία πρώτη όψη, ίσως από αερογραφία, η εντύπωση θα ήταν αυτή ενός τεράστιου τετραγώνου με οπές. Σε μια εκτενέστερη, προκύπτει σε κάτοψη μια ακανόνιστη πλέξη διαδράσεων και λειτουργιών που εξυπηρετούν τις χρήσεις του ιδρύματος. Στη σύνθεση των έργων των SANAA δεν υπάρχει ιεράρχηση στη δομή, παρά ένας αριθμός μερών για τα οποία καθίσταται ένα πλαίσιο (το τετράγωνο στο κέντρο Rolex ή ο κύκλος στο μουσείο τέχνης του 21ου αιώνα) όπου συμπληρώνει τη σαφήνεια. Τα όρια του κλειστού με τον ανοικτό χώρο είναι δυσδιάκριτα και υπάρχουν διαβαθμίσεις μεταξύ των ιδιωτικών και των δημόσιων χώρων. Οι συνθέσεις τους ξεδιπλώνονται στο χώρο σαν μια κατακερματισμένη αφήγηση, που στήνεται και ρέει στο χώρο μέσα σ'ένα πλαίσιο, ανάλογα με τη σκηνή που εκτυλίσσονται συβάντα, στις παραστάσεις του butoh.

Η ροή σε λειτουργίες ή μέσω της ύλης συνεχίζει σαν πτυχή, μια επανάσταση στο ορθοκανονικό σύστημα σχεδίασης, όπου η πλέξη των διαδράσεων σε κάτοψη μεταφέρεται στην τομή σε τρισδιάστατους σχηματισμούς που μοιάζουν χορευτικοί. Μέρη του υλικού σώματος του κτιρίου εμβαπτίζονται στη γη και άλλα ανασηκώνονται απ' το έδαφος σαν σε κυματισμό. Πτυχώσεις και εναλλαγές πυκνώσεων και αραιώσεων. Η ενιαία επιφάνεια και η μετασχηματισμοί της ως διαίρεση του συνεχούς, η διαστρωμάτωση, η σειριακή παραλλαγή, η θεώρηση του αντικειμένου ως γεγονός, είναι οι έννοιες που χαρακτηρίζουν το έργο των SANAA σαν την χωρική μετάφραση του έργου του Gilles Deleuze “Le Pli, Leibniz e le Baroque” ( Η πτυχή, ο Leibniz και το μπαρόκ). Στο έργο αυτό, η σκέψη του μαθηματικού- φιλοσόφου Leibniz που υποστηρίζει την καμπυλότητα του σύμπαντος, τη ρευστότητα της ύλης, την ελαστικότητα των σωμάτων και το πνεύμα ως κινητήριο μηχανισμό, ορίζει τη λέξη πτύχωση ως το εργαλείο ανάλυσης του μπαρόκ.<sup>43</sup> Τα δύο επίπεδα αιωνιότητας που αναλύει, οι “πτυχές της ύλης” και οι “πτυχώσεις στην ψυχή”, φαίνεται να έχουν κοινές αρχές με τα ιδεώδη του Shinto για το Εγώ και την ύλη και την ατέρμονη μετοίκηση των ψυχών σε υλικά σώματα.



ΕΙΚ. 100



ΕΙΚ. 101

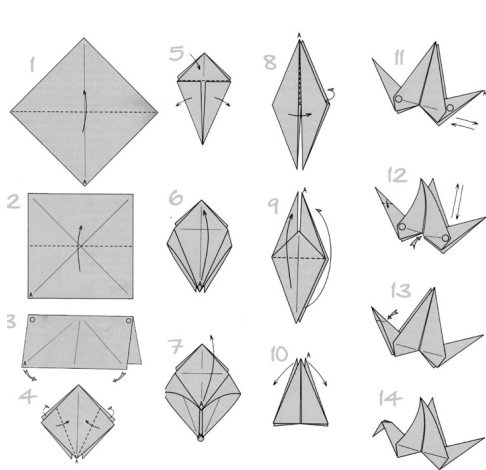


ΕΙΚ. 102

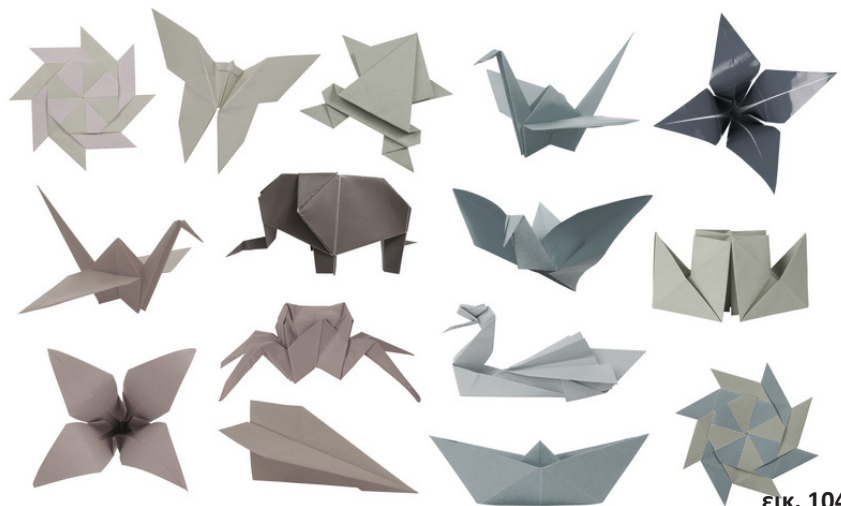
43 [www.academia.edu](http://www.academia.edu)  
 άρθρο, Σοφία Βυζοβίτη, “Η αρχιτεκτονική της πτύχωσης: οντολογία και γενεαλογία μιας νέας πρακτικής”, σελ. 38  
 Η Σοφία Βυζοβίτη είναι επίκουρη καθηγήτρια στο τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών του πανεπιστημίου Θεσσαλίας.



Η λέξη πτύχωση στο ίδιο βιβλίο συνδέεται ετυμολογικά με τα συνθετικά *plis* και *plex* (πολλαπλότητα και πολυπλοκότητα). Για τον Deleuze το πολλαπλό δεν είναι μόνο αυτό που έχει πολλά μέρη, αλλά και αυτό που πτυχώνεται με πολλούς τρόπους. Το πολλαπλό αυτό είναι συνεχές, δεν διαχωρίζεται στα μέρη του, όπως η άμμος ρέει και διασκορπίζεται σε κόκκους αλλά μοιάζει με μια επιφάνεια χαρτιού ή ένα κομμάτι ύφασμα που διαιρείται σε άπειρες πτυχώσεις χωρίς να διαλύεται σε σημεία. Εφόσον η μονάδα του όλου είναι η πτυχή, τα μέρη της ύλης υπόκεινται σε “ελαστικές δυνάμεις συμπίεσης”. Η θεώρηση αυτή πραγματώνεται στην ιαπωνική τέχνη οριγκάμι, όπου μια επιφάνεια χαρτιού πτυχώνεται σε πολλαπλά μέρη διατηρώντας ακέραιη την επιφάνεια του υλικού.



εικ. 103

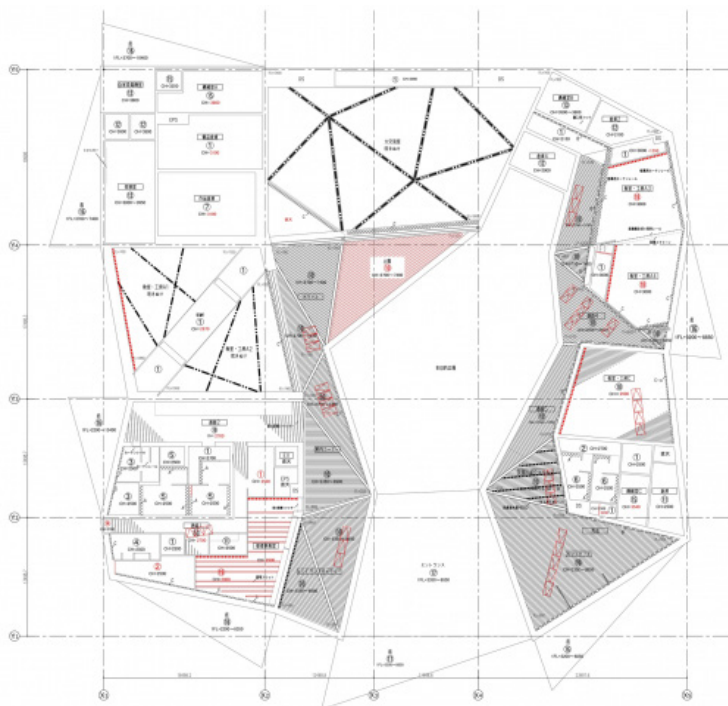


εικ. 104

Στο πλαίσιο αυτό, το ανάπτυγμα (*unfold*) δεν είναι το αντίθετο της πτύχωσης (*fold*) αλλά η συνέχειά της. Στην ίδια λογική που θεωρείται ότι το μεταμοντέρνο αποτελεί συνέχεια του μοντέρνου και όχι αντίθεσή του, και πως ο μινιμαλισμός ως έκφραση της μεταπολεμικής ιαπωνικής αισθητικής (στο *butoh* αλλά και σε άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις) αποτελεί εξέλιξη και λιγότερο αντίδραση στην αισθητική και τα ιδεώδη των προγόνων τους.

Στο μουσείο Kyushu Geibunkan (2013) του Kengo Kuma, η λογική του οριγκάμι και της πτύχωσης της ενιαίας επιφάνειας μεταφέρεται στην οροφή του κτιρίου που στεγάζει τις διαφορετικές λειτουργίες του μουσείου. Μια σύνθεση από μικρές κεκλιμένες επιφάνειες που μιμείται το λοφώδες περιβάλλον και την ροή του κοντινού ποταμού Yabe. Στα έργα του Kengo Kuma ζήτημα είναι η ενσωμάτωση του φυσικού με το τεχνητό στοιχείο τόσο στα υλικά μεταξύ τους όσο και στις διαδράσεις του ανθρώπου με το κτίριο.

Αυτό επιχειρείται και στο μουσείο όπου φυσικά και τεχνητά υλικά συνδυάζονται τόσο στη στέγη όσο και στο εσωτερικό, όπου η φύση εισχωρεί μέσα από διαφάνειες στους τοίχους ή μέσα από τις αμυχές της στέγης όπου το φως διαπερνάει δημιουργώντας μοτίβα. Ο Kuma παρομοίαζε την αρχιτεκτονική με το sushi, για το οποίο είναι σημαντική η επιλογή των καλύτερων υλικών, την κατάλληλη εποχή. Έτσι και στην αρχιτεκτονική η επιλογή τοπικών υλικών αλλά και το χρονικό πλαίσιο που λαμβάνει χώρα, έχουν σημασία για το καλύτερο αποτέλεσμα.<sup>44</sup>



εικ. 105



εικ. 106



εικ. 107



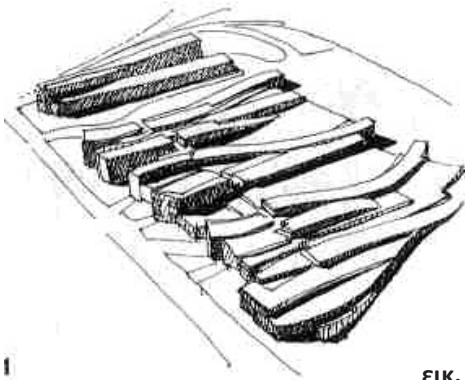
εικ. 108

Ο Kengo Kuma υποστήριζε ότι απ' τη δεκαετία του 1960 και μετά, δεν είχε μείνει κάτι νέο να γίνει τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο τη λογοτεχνία και τη σκέψη. Ο ίδιος προσπάθησε να διευρύνει τις θεωρήσεις του για την ιαπωνική κουλτούρα, επαναπροσδιορίζοντας παραδοσιακά στοιχεία σε ένα μελλοντικό πλαίσιο. Χαρακτήρισε, την αρχιτεκτονική "anti-object" (αντι-αντικείμενο) με την έννοια των δομών που δεν κυριαρχούν στο περιβάλλον παρά επιτρέπουν την ανάδειξη του τοπίου.<sup>45</sup>

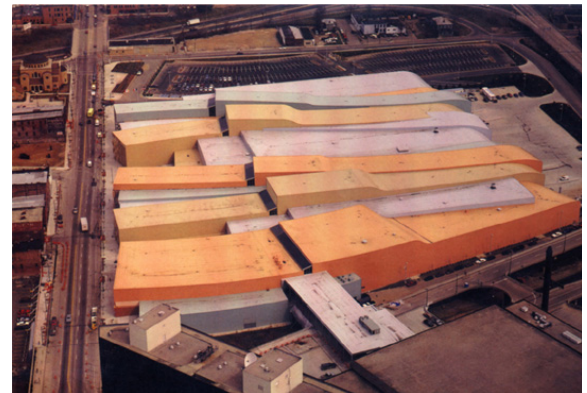
44 [www.youtube.com/architect Kengo Kuma Biography](https://www.youtube.com/architect/Kengo_Kuma_Biography)

45 [www.Japan-focus.org/Kengo Kuma](http://www.Japan-focus.org/Kengo_Kuma)

Οι πτυχώσεις στα κελύφη των κτιρίων κάνουν την εμφάνισή τους ήδη απ' την δεκαετία του 1980, πάνω στη βάση του κινήματος της αποδόμησης (deconstruction), που ήταν επηρεασμένο απ' το φιλοσοφικό έργο του Jacques Derrida. Το κίνημα της αποδόμησης σχετίζεται με την έννοια της επαναληπτικότητας και την ικανότητα που έχουν τα σημάδια ή κείμενα να επαναλαμβάνονται και να συχωνεύονται σε νέα πλαίσια παράγοντας νέα νοήματα. Ως κίνημα σήμανε το τέλος στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, ενώ ήταν απαλλαγμένο από προγενέστερες ιδέες και κανόνες, ακολουθώντας μια αυθαίρετη λογική. Στα πλαίσια του κινήματος της αποδόμησης αναδύεται η έννοια του folding (πτύχωση). Πτυχές ή διαστρωματώσεις πτυχών, χωρίς η μία να εξέχει της άλλης, με ευέλικτη φόρμα και την ικανότητα προσαρμογής στο περιβάλλον. Εκφραστής του κινήματος ήταν ο Peter Eisenman με χαρακτηριστικό του έργο το Columbus Convection Center (1990-1992).<sup>46</sup>



εικ. 109

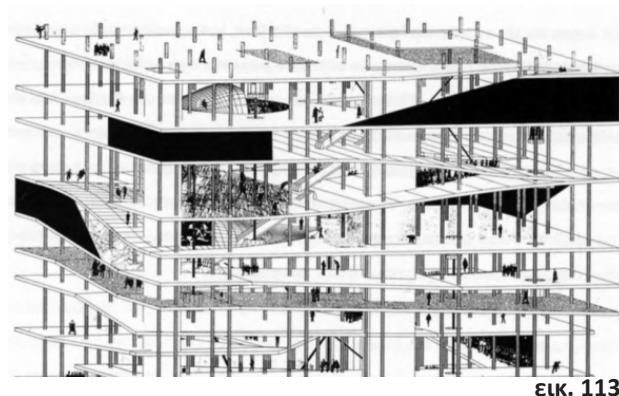
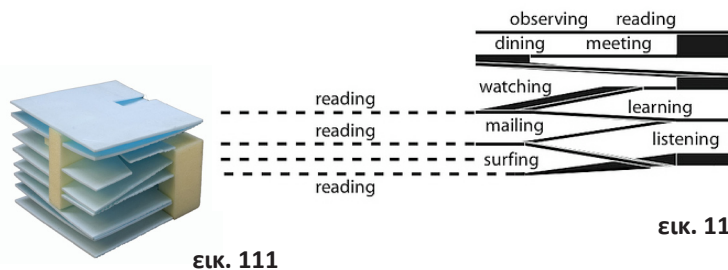


εικ. 110

Στο βιβλίο S,M,L,XL, η επιφάνεια του χαρτιού εμφανίζεται ως το κατ'εξοχήν εμπειρικό εργαλείο της πτύχωσης και των μετασχηματισμών της επιφάνειας. Η μελέτη για τις 2 βιβλιοθήκες στο Jussieu, επικεντρώνονται στη διαχείριση του πατώματος στην κάτοψη και την τομή και αδιαφορεί για τη μορφολογία. Ο Koolhaas χρησιμοποιεί τη μεταφορά του “κοινωνικού μαγικού χαλιού” αναφερόμενος στην επιφάνεια του πατώματος που εγγεγραμμένη μέσα σε κυβικό στερεό πτυχώνεται, συνδέοντας επάλληλους ορόφους σε μια συνεχή και αδιάσπαστη πορεία, η οποία μοιάζει με περίπατο στην πόλη. Η πτύχωση ως σχεδιαστικό εργαλείο στη μελέτη αυτή, αφορά στον όγκο που προκύπτει από την τομή και διαμορφώνει την κάτοψη και την οροφή αδιαφορώντας για την πρόσοψη. Στην ίδια φιλοσοφία, στο Butoh, οι χορευτές σαν τομή του εσωτερικού τους κόσμου της ψυχής αλλά και του υλικού τους σώματος, παρουσιάζουν τις βαθύτερες πτυχές τους, από τα ζωώδη ένστικτα μέχρι τις σωματικές δυσμορφίες,

<sup>46</sup> *The fold as a Concept Structure in Architecture of Post-Modern Time*, εργασία του Fatemeh Ghafari Tavasoli για το πανεπιστήμιο ανατολικού αιγαίου, Βόρεια Κύπρος, Οκτώβριος 2012

αδιαφορώντας για την εικόνα που μεταφέρεται στον θεατή.

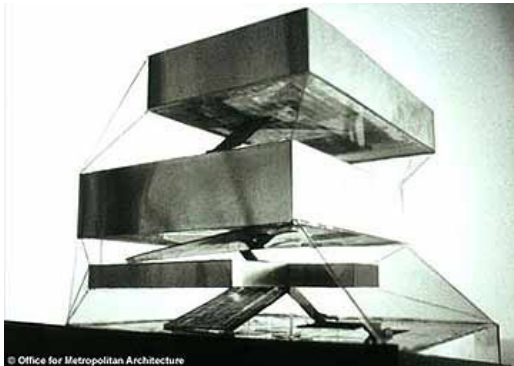


Το περίβλημα της σύνθεσης, ως περιτύλιγμα, δημιουργεί το πλαίσιο μέσα απ' το οποίο αναδεικνύονται τα μέρη. Στην τοπολογία που προκύπτει, σημασία δεν δίνεται ούτε στον εσωτερικό ούτε στον εξωτερικό χώρο, παρά μόνο στη σχέση μεταξύ τους. Θυμίζει τις θεωρήσεις των τριών Ιάπωνων σχεδιαστών που με πρότυπο το κιμονό, εξερευνούσαν με τα ρούχα τους τις σχέσεις σώματος και υφάσματος μέσω του κενού χώρου μεταξύ τους. Στα πιο σύγχρονα έργα των OMA, το ίδιο το κιβώτιο ως περιτύλιγμα πτυχώνεται αυτό καθ'εαυτό.<sup>47</sup> Το κέλυφος όπου περιβάλλει τις πτυχώσεις, ως τον κυριότερο όγκο του κτιρίου, είναι στρεβλό, με εξογκώματα που ακολουθεί τις εσωτερικές λειτουργίες όπως στη βιβλιοθήκη στο Seattle (1999-2004) ή το Casa da musica (2005) στην Πορτογαλία. Μορφές που ακολουθούν τις λειτουργίες, ανάλογες με τις φόρμες που είχαν τα ρούχα της Rei Kawakubo, με τους σαρκαστικά τοποθετημένους όγκους, ως δυσμορφίες που εξωθούσαν εσωτερικοί δυναμικοί παράγοντες.

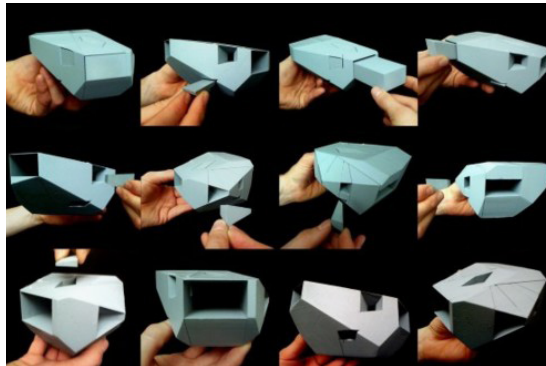
<sup>47</sup> [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

άρθρο, Σοφία Βυζοβίτη, "Η αρχιτεκτονική της πτύχωσης: οντολογία και γενεαλογία μιας νέας πρακτικής", σελ. 42  
Η Σοφία Βυζοβίτη είναι επίκουρη καθηγήτρια στο τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών του πανεπιστημίου Θεσσαλίας.





εικ. 114



εικ. 115



εικ. 116

Για τους Ιάπωνες σχεδιαστές τα ρούχα δεν είναι αυτοαναφορικά, δεν αποσκοπούν στην επίδειξη του σχεδιαστικού ταλέντου του δημιουργού, παρά στην έκφραση της δυναμικής του σώματος που καλύπτουν, κυρίως την εσωτερική, την ψυχή και την νόηση. Με την ίδια λογική που οι χορευτές του Butoh αναζητούσαν την σεξουαλική τους ταυτότητα, μέσα από τα διεμφυλικά ρούχα που φορούσαν ως στολές. Αποτυπώνοντας μεταφορικά, τις εσωτερικές αναζητήσεις τους στα ρούχα, οι Ιάπωνες προσπαθούσαν να δηλώσουν την παρουσία της νόησης, του μη-ορατού στοιχείου στη дуάδα ψυχής και σώματος.

Εξάλλου, για τους Ιάπωνες το περιτύλιγμα έχει σημαντική θέση στην παράδοσή τους και στα μηνύματα που φέρει. Η τέχνη της ικεμπάνα και της Ιαπωνικής τεχνικής δεσίματος ενός μπουκέτου από λουλούδια, πέρα απ'τους διάφορους συμβολισμούς που έχουν το είδος των φυτών, οι υφές και το αυστηρό δέσιμο που επιτρέπει ή όχι την κυκλοφορία του αέρα, εξερευνά και αυτή τη σχέση που δημιουργείται από τις αποστάσεις μεταξύ των αντικειμένων. Ανάλογα συμβαίνει και στην οργάνωση της κάτοψης των κτιρίων τους ή στον σχεδιασμό των ρούχων που καλύπτουν τα σώματά τους.



εικ. 117

Το περιτύλιγμα είναι γεωμετρικό, σχεδιασμένο με αυστηρή ακρίβεια και όμως πάντα με μία φροντισμένη ασυμμετρία. Πτυχές, ένας φιόγκος, το χαρτί, το ίδιο το περιτύλιγμα καθίσταται πολύτιμο αυτό καθ'εαυτό<sup>48</sup>. Το “πακέτο” είναι μια σκέψη, μια παραπομπή στην τέχνη, όπως το παράδειγμα που αναφέρει ο Roland Barthes στην Επικράτεια των Σημείων. Εκεί, ακόμα και η εικόνα ενός γυμνού Γιαπωνέζου σε κάποιο πορνογραφικό περιοδικό τυλιγμένο με σπάγκο, ξεπερνά τη σαδιστική πρόθεση και παραπέμπει στην συσκευασία. Το δέσιμο του γυμνού σώματος (bondage) με τα σαδιστικά μηνύματα που φέρει, παρουσιάζεται έντονα στην Ιαπωνία. Την ίδια εποχή αντίστοιχες αναζητήσεις εκφράζονται καλλιτεχνικά και στην Ευρώπη. Στο έργο του Man Ray (αρχικά το 1920 και ξανά το 1970) “Το αίνιγμα της Isidore Ducasse”<sup>49\*</sup>, μια σύνθεση αντικειμένων καλύπτεται με σκούρο ύφασμα και δένεται σφιχτά με ένα σχοινί. Σε μία δεύτερη εικόνα, το σχοινί λύνεται και ξεπροβάλλουν ένα ανατομικό τραπέζι, μια ραπτομηχανή και μια ομπρέλα. Μέσα απ' αυτό το έργο, όμοια με άλλους καλλιτέχνες εκφραστές του dada και του σουρεαλισμού, ο Man Ray προσέγγιζε το στοιχείο του φαντασιακού που ενέχει καλλυμένη η σεξουαλικότητα. Η ομπρέλα θα μπορούσε να ερμηνευτεί εδώ ως το αρσενικό στοιχείο, η ραπτομηχανή το θυληκό και το ανατομικό τραπέζι ως το κρεβάτι.



ΕΙΚ. 118



ΕΙΚ. 119

ΕΙΚ. 120 γλυπτό του  
Bob Clyatt, 3 Hanging Butoh figures, 2010

Η αυθεντική φωτογραφία του έργου δημοσιεύτηκε το 1924, στο σουρεαλιστικό περιοδικό “La Revolution surrealiste”, όπου ακολουθούσε κείμενο-μανιφέστο για τη σημασία των ονείρων στον σουρεαλισμό. Η αίσθηση του “πακέτου” και το αίνιγμα πίσω απ' αυτό, αποτέλεσε έμπνευση και για πολλούς άλλους μεταγενέστερους καλλιτέχνες, όπως των Christo και Jeanne-Claude, όπου διάσημα τοπία “καλύπτονται με ύφασμα με σκοπό να φανερωθούν”. Σκοπός ήταν ο επαναπροσδιορισμός του τρόπου που “βλέπουμε” καθημερινά εικόνες γύρω μας. Ανάμεσα σε αυτά ήταν το Reichstag στο Βερολίνο ή η Pont-Neuf στο Παρίσι (1985). Για την γέφυρα του Παρισιού, 40.000 τμ υφάσματος χρησιμοποιήθηκαν

48 Roland Barthes, *Η επικράτεια των σημείων*, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, εκδ. Κέδρος-Ράππα, 2001, σελ. 59

49 Η ιδέα ήταν εμπνευσμένη απ' την γαλλίδα συγγραφέα Isidore Ducasse (1809-87), η οποία είχε γράψει “Όμορφο σαν την τυχαία συνάντηση πάνω σ' ένα ανατομικό τραπέζι, της ραπτομηχανής με την ομπρέλα”

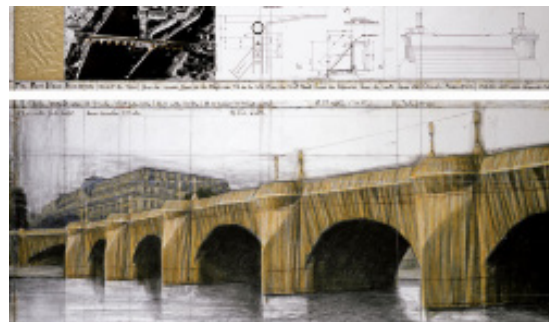
προκειμένου να καλυφτεί σε όλη την επιφάνειά της. Το ύφασμα χρησιμοποιήθηκε ώστε να καλυφθούν τα μέρη και να αναδειχθεί η γλυπτική διάσταση του αντικειμένου, που το μετέτρεπε σε έργο τέχνης. Το ύφασμα διατηρούσε τα βασικά σχήματα της γέφυρας και έδινε σημασία στις λεπτομέρειες και τις αναλογίες<sup>50</sup>.



εικ. 121



εικ. 122



εικ. 123

Τόσο στο έργο του Man Ray και του Christo, όσο και στα ιαπωνικά ρούχα και τις συνθέσεις λουλουδιών, ο ρόλος του περιτυλίγματος είναι να καθυστερεί την ανακάλυψη του αντικειμένου που περικλείνει και που είναι συχνά μικρότερης σημασίας. Άλλωστε η ιδιαιτερότητα του γιαπωνέζικου πακέτου συνίσταται στο να είναι η ευτέλεια του αντικειμένου, δυσανάλογη προς την πολυτέλεια του περικαλύμματος. Αυτό που περικλείεται, αναβάλλεται για αργότερα, σαν να ήταν η πρόθεση του περιτυλίγματος η αναβολή μέσα στον χρόνο και όχι η προστασία του εσωτερικού.<sup>51</sup>

Το στοιχείο αυτό της γενικευμένης μεταβίβασης, είναι εμφανές και στην καθημερινότητα των Ιαπώνων. Για όλα τα αντικείμενα της καθημερινότητας, υπάρχει και το αντίστοιχο πλαίσιο που τα περιβάλλει (θήκες για τα εισιτήρια του λεωφορείου, υφασμάτινα δέματα για τα τρόφιμα, ζωγραφισμένα πακέτα για τις καραμέλες).



εικ. 124



εικ. 125

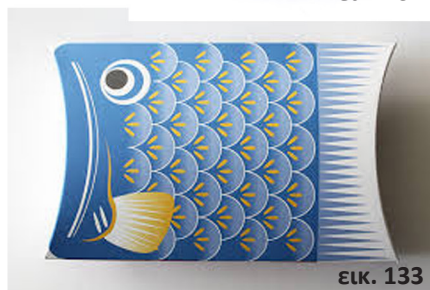
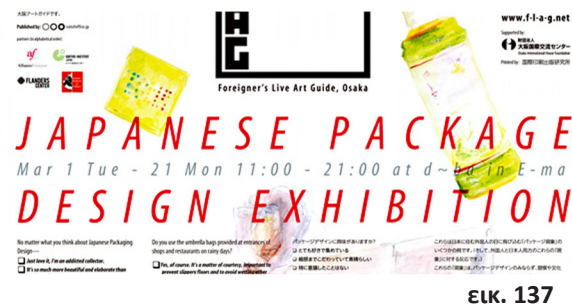


εικ. 126

50 [artcyclopedia.com/artists/Christo.html](http://artcyclopedia.com/artists/Christo.html)

51 Roland Barthes, *Η επικράτεια των σημείων*, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, εκδ. Κέδρος-Ράπτα, 2001, σελ.60-61







Όπως προκύπτει από την έρευνα, στην Ιαπωνία μετά το τέλος του 2ου παγκοσμίου πολέμου, γίνεται μια συνειδητή προσπάθεια ανάκτησης του εθνικού αναστήματος που τόσο είχε πληγεί, άμεσα απ' τις συνέπειες του πολέμου αλλά και έμμεσα από την επιρροή των δυτικών πολιτισμικών προτύπων.

Το χορευτικό κίνημα Butoh και οι Ιάπωνες σχεδιαστές που συγκρότησαν την Ιαπωνική “αντι-μόδα”, ανέδειξαν νέες καλλιτεχνικές εκφράσεις μεταφράζοντας στοιχεία από την ιστορία και τον ιαπωνικό πολιτισμό, σε νέα νοηματικά πλαίσια απαλλαγμένα από παλαιότερους κανόνες και συμβάσεις.

Τα πρότυπα ιαπωνικής ομορφιάς, τα ιδεώδη του Zen και το καλλιτεχνικό στοιχείο που είναι εμποτισμένο σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής, η αγάπη για το φως και τη σκιά είναι χαρακτηριστικά του Ιαπωνικού πολιτισμού.

Το butoh και οι Ιάπωνες σχεδιαστές μεταφέρουν αυτά τα στοιχεία στο έργο τους, μέσα από την έννοια του “τσαλακώματος”.

Για τους χορευτές του butoh, το “τσαλάκωμα” μεταφέρεται στην σκηνή ως η αποδόμηση της εικόνας του κοινωνικά αποδεκτού υποκειμένου. Σωματικές παραμορφώσεις και δυσμορφίες του προσώπου, χαρακτήρες που ενσαρκώνουν κοινωνικές μειονότητες (κακοποιοί, πόρνες, ψυχοπαθείς), “τσαλακωμένα” πρόσωπα που ξετυλίζουν στη σκηνή τα πιο ενδόμυχα ζωώδη ένστικτά τους, που θα χαρακτηρίζονταν ταμπού. Η εισαγωγή στοιχείων της φύσης στη σκηνική παρουσία, εικονογραφούν το τσαλάκωμα και στα ρούχα-κουρέλια των χορευτών.

Από την άλλη, οι Ιάπωνες σχεδιαστές διαχειρίζονται το “τσαλάκωμα” κυριολεκτικά πάνω στα υφάσματα που σχεδιάζουν και προτείνουν χωρίς στυλιστικές συμβάσεις και με ζητούμενο την άνεση, για ένα πρότυπο ατόμου του σύγχρονου κόσμου. Πιέτες και πτυχώσεις, εσοχές και εξοχές, εξυμνούν την αγάπη για το φως και τη σκιά, τονίζουν την προσωπική έκφραση πάνω στα ρούχα τα οποία μπορούν να προσαρμόζονται στα σώματα και παρουσιάζουν ένα εναλλακτικό μοντέλο ρούχου από τα ευρωπαϊκά στενά και μη προσαρμοστικά σχέδια.

Οι εκφράσεις αυτές, τόσο του Butoh όσο και των σχεδιαστών κατάφεραν δύο πράγματα. Αφ' ενός, με τη δράση τους συνέβαλλαν στην νέα εποχή πολιτισμικής ακμής για το Ιαπωνικό κράτος μετά τον πόλεμο, προτείνοντας νέα καλλιτεχνικά κινήματα. Αφ' ετέρου στην προσπάθειά τους να αποκτήσουν μια ισχυρή θέση-αντίθεση ως προς τα δυτικά πολιτισμικά πρότυπα που απειλούσαν να επηρεάσουν τον ιαπωνικό λαό, τελικά κατάφεραν οι ίδιοι να αλλάξουν το δυτικό πολιτισμικό προσκήνιο. Το Butoh, φαίνεται να βρήκε πολλούς υποστηρικτές στον δυτικό κόσμο, ο οποίος εξέλιξε την ιδέα και συνέβαλλε στην εξάπλωσή του. Το ίδιο και οι Ιάπωνες σχεδιαστές, των οποίων τα ρούχα αν και χαρακτηρίστηκαν αρχικά αντιαισθητικά, σίγουρα επηρέασαν τον κόσμο της μόδας, ο οποίος μετά από αυτό δεν ήταν ο ίδιος με πριν. Επίσης, η επιρροή ήταν άμεση από σχεδιαστές του δυτικού κόσμου, όπως διάφοροι Βέλγοι και Γάλλοι, που πρότειναν με τη σειρά τους παρόμοιες ιδέες με αυτές των Ιαπώνων σχεδιαστών.

Η ειρωνία είναι ότι, η διαφήμιση και το διαδίκτυο που απειλούσαν με δυτικοποίηση τον ιαπωνικό κόσμο, τελικά συνέβαλλαν στην επίδραση του Ιαπωνικού πολιτισμού στη δύση.

## Βιβλιογραφία

Motohisa Yamakage. **“The essence of Shinto: Japan’s spiritual heart”**, Kodansha USA ,2007

Waychoff, Brianne. **“Butoh, Bodies, and Being”**, Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research: Vol. 8, Article 4 ,2009

Calza Gian Carlo, , **“Japan style”** ,London New York : Phaidon, c2007

Goodman, David G. **“Angura Japan’s Nostalgic Avant-Garde”** Not the Other Avant-Garde: the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance. Ed. James M. Harding and John Rouse. Ann Arbor: πανεπιστήμιο Michigan P, 2006. 250-264.

Hamera, Judith. **“Silence that Reflects: Butoh, Ma, and a Crosscultural Gaze”** .Text and Performance Quarterly 10 (1990), 53-60

Funkenstein, Susan Laiken. **“There’s Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art.”** Gender and History 17.3 (2005): 826-859.

Eckersall, Peter. **“From Liminality to Ideology: The Politics of Embodiment in Prewar Avant-Garde Theater in Japan”** Not the Other Avant-Garde: the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance. Ed. James M. Harding and John Rouse. Ann Arbor: U of Michigan P, 2006. 225-249.

Barba, Eugenio. **“The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology”**. Trans. Richard Fowler. New York: Routledge, 1995.

Pellegrini, David. **“Historical Avant-Garde Performance and Japanese Nationalism”** .Staging Nationalism: Essays on Theatre and National Identity. Ed. Kiki Gounaridou. Jefferson: McFarland and Company, 2005. σελ. 86-125.

Fraleigh, Sondra. **“Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy”**, University of Illinois Press,2010 . σελ. 56-57

Hanne Loreck, **“Body Meets Dress, Dress Meets Body: An Analysis of Comme des Garçons Spring/Summer 1997 Collection”**, paper 2001

Bruce Baird, **“Hijikata Tatsumi and Butoh”**, εκδ. Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2012

Junichirō Tanizaki, **“In praise of shadows”** (1933), μετάφραση των Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker, Ιαπωνία 1977

Roland Barthes, **“Η επικράτεια των σημείων”**, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, εκδ. Κέδρος-Ράππα, 2001

Bonnie English, **“Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake”**, 2011

Bonnie English, **“Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century 3 designers”**, 2013

Donald Keene, **“Appreciation of Japanese Culture”**, 1981

McCarty, Cara. McQuaid, Matilda, **“Structure and surface : contemporary Japanese textiles”**, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1998

Ory Bartal, **“Postmodern advertising in Japan :seduction ,visual culture and the Tokyo Art Directors Club”**, Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press, 2015

Tiffany Godoy, **“Style deficit disorder-Harajuku street fashion”**, Chronicle books, 2007

Fatemeh Ghafari Tavasoli, **“The fold as a Concept Structure in Architecture of Post-Modern Time”**, εργασία για το πανεπιστήμιο ανατολικού αιγαίου, Βόρεια Κύπρος, Οκτώβριος 2012

Άρθρο

Suzy Menkes, **“Fashfile : Miyake’s Slice-Your-Own”**, The New York times, δημοσίευση 12 Σεπτεμβρίου 2000

{Η Suzy Menkes ήταν η εκδότρια της εφημερίδας “The International Herald Tribune”, τώρα γνωστής ως “The International New York Times”, απ’το 1988, γράφοντας για επιδείξεις μόδας και γεγονότα από τον



τον κόσμο. Έχει δουλέψει για την εφημερίδα “The Times of London”, την “ The Independent” και την “The London Evening Standard”. Αν και είναι σεβαστή ως κριτικός , δουλεύει κυρίως ως ρεπόρτερ και αναλυτής : ανακαλύπτει νέους σχεδιαστές ,ακολουθεί τις αναπτυσσόμενες πολυτελείς αγορές και ερευνά τις κοινωνικές αλλαγές.}

## Video

**Butoh ,Piercing the Mask**, 47-minute documentary, σκηνοθεσία και παραγωγή Richard Moore , με την χορήγηση του Ιαπωνικού Ιδρύματος , του θεάτρου “The Dendy”,την ομάδα The Editing machine και την Japan airlines. 1992

## Διαδίκτυο

<http://www.redefinemag.com/>

Butoh Dancing : Discovering Emptiness, Embodiment & Environment in an Archeology of Body

[www.academia.edu](http://www.academia.edu)

άρθρο,Σοφία Βυζοβίτη, “Η αρχιτεκτονική της πτύχωσης: οντολογία και γενεαλογία μιας νέας πρακτικής”

[tate.org.uk/art & artists/ Man Ray](http://tate.org.uk/art&artists/ManRay)

εικόνα 3 <http://isabellebryerpaintings.blogspot.gr/2011/10/art-zen-and-tea.html>

7 <http://www.meedosite.com/2011/02/problemwithdubai/>

Εικόνα 1: <http://en.wikipedia.org/>  
Εικόνα 2: [www.hetarchive.net](http://www.hetarchive.net)  
Εικόνα 3: [www.oldphotosjapan.org](http://www.oldphotosjapan.org)  
Εικόνα 4: [www.revistadeartes.com.ar](http://www.revistadeartes.com.ar)  
Εικόνα 5: [historyofourworld.wordpress.com](http://historyofourworld.wordpress.com)  
Εικόνα 6: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 7: [www.meedosite.com](http://www.meedosite.com)  
Εικόνα 8: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 9: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)  
Εικόνα 10: [www.tnm.jp](http://www.tnm.jp)  
Εικόνα 11,12: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 13: <https://pavlopoulos.wordpress.com>  
Εικόνα 14,15: [www.oldphotosjapan.org](http://www.oldphotosjapan.org)  
Εικόνα 16: [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)  
Εικόνα 17,18,19: [www.lambiek.net](http://www.lambiek.net)  
Εικόνα 20,21,22: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 23,24: [vrooomb-way.blogspot.com](http://vrooomb-way.blogspot.com)  
Εικόνα 25: [etc.usf.edu](http://etc.usf.edu)  
Εικόνα 26: [notbutoh.com](http://notbutoh.com)  
Εικόνα 27: [daphnesensei.wordpress.com](http://daphnesensei.wordpress.com)  
Εικόνα 28,29: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 30: <http://www1.cts.ne.jp/~ashimizu/but.html>  
Εικόνα 31: [www.midnighteye.com](http://www.midnighteye.com)  
Εικόνα 32: [artistsspace.org](http://artistsspace.org)  
Εικόνα 33: [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)  
Εικόνα 34: <http://www.choreographiccolor.com/category/butoh/>  
Εικόνα 35: [www.lacarmina.com](http://www.lacarmina.com)  
Εικόνα 36-44: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 45: [www.robertjarrellart.com](http://www.robertjarrellart.com)  
Εικόνα 46-49: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 50: [www.thecourtyard.org.uk/](http://www.thecourtyard.org.uk/)  
Εικόνα 51: [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org)  
Εικόνα 52: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

Εικόνα 53: [www.tumblr.com](http://www.tumblr.com)  
Εικόνα 54-55: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 56-58: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 59: [the-rosenrot.com](http://the-rosenrot.com)  
Εικόνα 60: <http://visualarts.walkerart.org/>  
Εικόνα 61: <http://www.designcurial.com/>  
Εικόνα 62: [howtospendit.ft.com](http://howtospendit.ft.com)  
Εικόνα 63-64: φωτογραφία απ' το βιβλίο issey miyake making things  
Εικόνα 65-66: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 67: [www.artic.edu](http://www.artic.edu)  
Εικόνα 68: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 69: φωτογραφία απ' το βιβλίο issey miyake making things  
Εικόνα 70: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 71: <http://www.metmuseum.org/>  
Εικόνα 72: φωτογραφία απ' το βιβλίο issey miyake making things  
Εικόνα 73: φωτογραφία απ' την πτυχιακή της Miriam Nonino “Yohji Yamamoto”  
Εικόνα 74: [www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)  
Εικόνα 75-80: φωτογραφίες απ' την πτυχιακή της Miriam Nonino “Yohji Yamamoto”  
Εικόνα 81: [www.interviewmagazine.com](http://www.interviewmagazine.com)  
Εικόνα 83: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 84: [www.flurmagazine.com](http://www.flurmagazine.com)  
Εικόνα 85-88: <http://onlydopefashion.com/>  
Εικόνα 89: [fitfreedom.wordpress.com](http://fitfreedom.wordpress.com)  
Εικόνα 90: <http://postwarjapan.tumblr.com/>  
Εικόνα 91-93: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 94: <http://www.designbuild-network.com/>  
Εικόνα 95: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 96: [people.eku.edu](http://people.eku.edu)  
Εικόνα 97: [www.orientalarchitecture.com](http://www.orientalarchitecture.com)  
Εικόνα 98-99: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Εικόνα 100-101: <http://architizer.com/>  
Εικόνα 102: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)  
Εικόνα 103-104: <http://favload.com/>  
Εικόνα 105-108: <http://www.archdaily.com/>  
Εικόνα 109: <http://members.xoom.it/>  
Εικόνα 110: [prelectur.stanford.edu](http://prelectur.stanford.edu)  
Εικόνα 111: [bartlettyear1architecture.blogspot.com](http://bartlettyear1architecture.blogspot.com)  
Εικόνα 112-113: [spacesnplaces.tumblr.com](http://spacesnplaces.tumblr.com)  
Εικόνα 114-115: <http://www.archdaily.com/>  
Εικόνα 116-117: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 118: [artsearch.nga.gov.au](http://artsearch.nga.gov.au)  
Εικόνα 119: [www.manray-photo.com](http://www.manray-photo.com)  
Εικόνα 120: [www.themarksproject.org](http://www.themarksproject.org)  
Εικόνα 121-122: [www.nga.gov](http://www.nga.gov)  
Εικόνα 123: [christojeanneclaud.net](http://christojeanneclaud.net)  
Εικόνα 124: [pixshark.com](http://pixshark.com)  
Εικόνα 125: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 126: [pingmag.jp](http://pingmag.jp)  
Εικόνα 127: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 128: [designwithapurpose.com](http://designwithapurpose.com)  
Εικόνα 129: [lovelypackage.com](http://lovelypackage.com)  
Εικόνα 130-133: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)  
Εικόνα 134: [japanesedesign.pl](http://japanesedesign.pl)  
Εικόνα 135-137: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)





