

ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΕΝΔΥΜΑ ΩΣ TABLEAU VIVANT ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:
ΜΟΥΓΚΑΣΗ ΕΛΕΝΗ
ΜΠΟΛΟΥ ΕΥΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:
ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ

2018

[illegible]

[illegible]

“Nothing is more dated, than yesterday’s vision of tomorrow”
#TheFutureIsBehindYou

Coureges Campaign A/W 2018

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	07
ΕΥΡΗΜΑΤΑ	
Ευρήματα: Σύντομη Ιστορική αναδρομή	15
Art Nouveau Fashion	23
Art Nouveau tableau vivant:	36
Affairs of Anatol (1921)	
Salomé (1922)	
The Abominable Dr. Phibes (1971)	
Art Deco Fashion	45
Art Deco Tableau Vivant	62
L’inhumaine (1924)	
Le Vertige (1926)	
L’argent (1928)	
Grand Hotel (1932)	
Metropolis (1927)	
Futurist Fashion	75
Futurism Tableau Vivant	88
Thais (1917)	
Blade Runner (1982)	
Metropolis (1927)	
Constructivist Fashion	97
Constructivism Tableau Vivant	108
Aelita: Queen of Mars (1924)	
The Death of Tarelkin (1922)	
The Magnanimous Cuckold (1922)	
Surrealist Fashion	117
Surrealism Tableau Vivant	130
Dream of Venus (1939)	
Spellbound (1945)	
The blood of a Poet (1932)	
Brazil (1985)	

Destijl Fashion	145
Destijl Tableau Vivant	152
La Chinoise (1967)	
Bauhaus Fashion	157
Bauhaus Tableau Vivant	170
How do we live healthy and economically (1926-28)	
Triadic Ballet (1926)	
Mon Oncle (1958)	
La piel que habito (2011)	
International style Fashion	181
International style Tableau Vivant	192
Alphaville (1965)	
Playtime (1967)	
Space Age Fashion	
Space Age Tableau Vivant	
2001: A Space Odyssey (1968)	
Barbarella (1968)	
James Bond 007 - Casino Royale (1967)	
Pop Art Fashion	201
Pop Art Tableau Vivant	212
Kitchen (1965)	
Flesh (1968)	
A Clockwork Orange (1971)	
Minimalism	
Equals (2015)	
Ringu (1998)	
 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	 249
ΠΗΓΕΣ	250



01,02. Συμπόρισμα από την ταινία "Qui êtes-vous, Polly Maggoo? (1966)"

A. Σκοπός

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της **εξέλιξης του ενδύματος στο πλαίσιο του μοντερνισμού**, θέτοντας την νεωτερικότητα ως απαρχή του φαινομένου της μόδας και της διαμόρφωσης της νέας ταυτότητας¹, καθώς και ο εντοπισμός των **αναβολογιών** νοήματος και μορφών στα ενδύματα ως αρχιτεκτονικά δάνεια.

B1. Αντικείμενο

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν τα **γυναικεία ενδύματα**, από την εμφάνιση του *μεταρρυθμιστικού φορέματος* το 1888, που αποτέλεσε και το πρώτο γυναικείο **μοντέρνο ένδυμα**, έως και τα *μινιμαλιστικά ενδύματα* του οίκου Comme des Garçons, αντικείμενα ένδυσης τα οποία με τις μη παραστατικές μορφές τους εξαλείφουν την ανθρώπινη φιγούρα, ως αναφορά στο φύλο και στην σεξουαλικότητα, έννοιες που έχουν συνδεθεί με ποικίλους τρόπους με τις αναζητήσεις του μοντέρνου κινήματος.

B2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Στη βιβλιογραφία αρχικά περιλαμβάνονται *ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές μελέτες* που ασχολήθηκαν με την μορφολογική περιγραφή και ταξινόμηση των ειδών ένδυσης, καθώς και με την μη λεκτική επικοινωνία που πραγματοποιείται μέσω του ενδύματος. Στην συνέχεια, με την εμφάνιση της *σημειολογίας* και του *δομισμού*, εντοπίστηκαν και αναλύθηκαν οι δομές και οι συμβάσεις των εκδηλώσεων και εκφάνσεων του πολιτισμού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, την *αναγνώριση της μόδας ως θεμελιώδη συνιστώσα της ποθητιστικής έκφρασης*, η οποία συνδυάζει το **απρόβλεπτο** και το **παράλογο** με την χρονική συνοχή μιας ιστορικής αφήγησης. Τέλος, η έννοια και οι αρχές του *μεταδομισμού* διερεύνησαν τους παράγοντες που επέφεραν τις ιστορικές αλλαγές, εστιάζοντας στην θέση του υποκειμένου μέσα στις κοινωνικές και πολιτισμικές δομές, θέτοντας τα ζητήματα του φύλου και της ταυτότητας ως κεντρικές αιτίες σχετικά με το ανανεωμένο ενδιαφέρον γύρω από το φαινόμενο της μόδας².

Τα βιβλία αναφοράς της παρούσας έρευνας ήταν:

- George Simmel «*Η μόδα*»
- Roland Barthes «*Το μίλη είναι φέτος στην μόδα*», «*Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*» και συγκεκριμένα τα κεφάλαια «*Το φωτογραφικό μήνυμα*», «*Η τρίτη Έννοια*»
- Mark Wigley, «*White Walls, Designer Dresses, Fashioning of Modern Architecture*»
- Bradley Quinn, «*The Fashion of Architecture*», και συγκεκριμένα το κεφάλαιο «*Fashioning Art and Architecture*».

1 «Αναρωτιέμαι αν μπορούμε να θεωρήσουμε τον νεωτερισμό ως μια στάση παρά σαν μια ιστορική περίοδο. Και λέγοντας «στάση», εννοώ έναν τρόπο συσχετισμού με τη σύγχρονη πραγματικότητα. μια επιλογή από ορισμένους ανθρώπους ενός τρόπου σκέψης και αίσθησης.» Foucault Michel. 1984-1978. «*What is Enlightenment?*» In P. Rabinow (ed.) *The Foucault Reader*, pp. 39. Trans. P. Rabinow. London: Pantheon Books.

2 Σηφάκη, Ε, Σπουδές φύλου και λογοτεχνία. Κεφάλαιο Δομισμός, μεταδομισμός και σπουδές φύλου, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015



"the Franck Lloyd Wright
of the female body,

Γ. Μέθοδος

Γ1. Μέθοδος - Συλλογή Ερευνητικού Υλικού

Η συλλογή του ερευνητικού υλικού πραγματοποιήθηκε μέσω βιβλιογραφικής και διαδικτυακής έρευνας.

Γ2. Ερμηνευτική Μέθοδος

Γ2.1. Υπόθεση εργασίας

Οι κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες στην αρχή του 20ου αιώνα. Η μόδα ως ένα καθολικό κοινωνικό φαινόμενο, το δίπολο της μίμησης και της διάκρισης, και η διάχυση της μόδας σε κάθε πτυχή της ανθρώπινης δραστηριότητας, συμπεριλαμβανομένων της αρχιτεκτονικής και του ενδύματος.

Με την είσοδο στον 20ο αιώνα, οι **οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές**, που συντελέστηκαν, έθεσαν ως μείζον ζήτημα την αναζήτηση μιας νέας πολύπλευρης **ταυτότητας**, συναφή με την σύγχρονη κατάσταση. Οι επιδράσεις των δυο *παγκόσμιων πολέμων* στην βιοπολιτική³ και η *χειραφέτηση* της γυναίκας, αποτέλεσαν μερικές μόνο από αυτές τις αλλαγές. Η 2η βιομηχανική επανάσταση (1850-1914 – *μακρύς 19ος αιώνας*) οδήγησε στην εμφάνιση της γραμμικής και μαζικής παραγωγής (*φορντισμός*), στην ραγδαία αύξηση της παραγωγικότητας. Η *μαζική κοιλιούρα*, σε συνδυασμό με την εξέλιξη της τυπογραφίας και την ευρεία διάθεση του έντυπου τύπου, ο κινηματογράφος και η *δύναμη της εικόνας*, βοήθησαν στο να μεταδοθούν ταχύτερα και εντατικότερα, σε ένα ευρύτερο κοινό, ιδέες, έννοιες και μορφές. Η ανάγκη για την νέα ταυτότητα εκφράστηκε μέσω *μανιφέστων, νόμων, κινημάτων*, στην πολιτική, στις επιστήμες, στην τέχνη, στην αρχιτεκτονική, στην ίδια την κοινωνία. Αντικείμενό τους ήταν ο καθορισμός ενός συστήματος από κανόνες, χαρακτηριστικά και συμπεριφορές. Σε πρώτο επίπεδο αποσκοπούσαν στην κατανόηση της σύγχρονης συνθήκης, ενώ σε δεύτερο επίπεδο είχαν ως στόχο την διαμόρφωση ενός κοινού τρόπου σκέψης και δράσης. Μέσω λοιπόν της **διάκρισης** από τις περασμένες/ξεπερασμένες νόρμες, και της **μίμησης** ή της ευθυγράμμισης των πρακτικών βάσει των παραπάνω κανόνων, η κοινωνία επιδίωξε να αναζητήσει την μοντέρνα της ταυτότητα.

Το **δίπολο της μίμησης και της διάκρισης** αποτελεί μια από τις εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης και εντοπίζεται σε όλες τις σχέσεις που αναπτύσσει ο άνθρωπος με το σώμα του. Σύμφωνα, με τον George Simmel στο έργο του *On Individuality and Social Forms*(1904)⁴, «*κάθε ουσιώδης μορφή της ζωής στην ιστορία των είδους μας, αναπαριστά στον τομέα της έναν ιδιαίτερο τρόπο να ενώσει το ενδιαφέρον για τη διάρκεια, την ενότητα, την ομοιογένεια με αυτό για την αβληγιά, την ιδιαιτερότητα και τη μοναδικότητα*». Κατά την κοινωνική ενσωμάτωση αυτών των αντιθέσεων, η μια πλευρά συντηρείται από την τάση για μίμηση (ψυχολογική κληρονομικότητα⁵), η οποία ελευθερώνει το άτομο από το άγχος της επιλογής και εκδηλώνεται απλώς ως δημιουργία της ομάδας, ως

3 Ο Μισέλ Φουκώ (1926 – 1984), προσπάθησε να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος σκέπτεται και πράττει, προκειμένου να υποδείξει τη δυνατότητα να αλλάξει και να εφεύρει νέες μορφές διάνοησης και δράσης, προάγοντας το *δημιουργικό έργο της ελευθερίας*. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 εισήγαγε την έννοια της *βιοπολιτικής*, η οποία αφορά τις τεχνικές διαχείρισης και ρύθμισης της ζωής και του θανάτου των ανθρώπινων πληθυσμών από την εκάστοτε εξουσία.

4 Στο συγκεκριμένο έργο περιλαμβάνονται 24 δοκίμια ποικίλων θεμάτων. Σύμφωνα με τον *Donald Levine* το έργο συνοψίζεται σε τέσσερις κατευθύνσεις. *Μορφή και Περιεχόμενο*: Ο κόσμος αποτελείται από αμέτρητα μεταβαλλόμενα περιεχόμενα, τα οποία αποκτούν νόημα και δομή μέσω της επιβολής μορφών. *Αμοιβαιότητα*: Τίποτα δεν έχει σταθερό νόημα· οι έννοιες των αντικειμένων καθορίζονται μέσω της αλληλεπίδρασης με άλλα αντικείμενα. *Απόσταση*: Οι ιδιότητες και οι έννοιες των μορφών είναι συνάρτηση των σχετικών αποστάσεων μεταξύ ατόμων και άλλων ατόμων ή αντικειμένων. *Ληψή υπόστασης*: Ο κόσμος κατανοείται καλύτερα μέσω των συγκρούσεων και των αντιθέσεων μεταξύ αντίθετων κατηγοριών.

5 Στο δοκίμιο του «*Η μόδα*» ο Simmel, αναφέρει πως η βασική μορφή αυτής της διπλότητας εκδηλώνεται από βιολογική άποψη ως η αντίθεση μεταξύ της κληρονομικότητας και της ποικιλότητας. Ενώ, ήδη από το 1872, ο George H. Darwin, ανιψιός του Charles Darwin, στο κείμενο του «*Development in Dress*», είχε προτείνει τον παραλληλισμό ανάμεσα στην βιολογική και την ενδυματολογική ανάπτυξη, όπου το ρούχο αντιστοιχεί σε έναν οργανισμό και το σύστημα (ένas τύπος αντικειμένου ένδυσης, λ.χ. υποδήματα) σε ένα είδος.

δοχείο κοινωνικών περιεχομένων⁶. Αντιστρόφως, όπου αναζητείται η διαφοροποίηση από το σύνολο, εκεί η μίμηση είναι μια αρνητική και ανασταλτική αρχή.

Οι συνθήκες της **μόδας**, ως *καθοδικό φαινόμενο στην ιστορία του είδους μας*, μπορούν να συνοψιστούν σε αυτά τα χαρακτηριστικά. Αποτελεί μίμηση ενός συγκεκριμένου μοτίβου και καλύπτει την ανάγκη για κοινωνική ενσωμάτωση· παράλληλα, ικανοποιεί, εξίσου την ανάγκη για διάκριση, την τάση για διαφοροποίηση, εναλλαγή και αυτό-διαχωρισμό⁷. Η μόδα, λοιπόν, δεν είναι τίποτα διαφορετικό από την *ιστορία των προσπαθειών να ενταχθεί η ικανοποίηση αυτών των αντιθετικών τάσεων*, όλο και πληρέστερα στις συνθήκες τις εκάστοτε ατομικής και κοινωνικής κουλτούρας. *Η προσωπικότητα δημιουργεί μόδα, δημιουργεί το ένδυμα· αψιγά και αντίστροφα, το ένδυμα δημιουργεί την προσωπικότητα*⁸.

Με την επέκταση της μαζικής παραγωγής, τα αντικείμενα της ένδυσης σταδιακά έγιναν διαθέσιμα σε όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Η «**δημοκρατικοποίηση**» της **μόδας** δεν ακύρωσε την λειτουργία της ως μέσο διάκρισης, αλλά κυρίως μεγέθυσε το *έγρος*, ποσοτικά αλλά και ποιοτικά⁹, της κοινωνικής αλληλεπίδρασης που πραγματοποιείται μέσω αυτής. Έκτοτε αυτή η τάση έχει μόνο εντατικοποιηθεί.

Στην **διαχεόμενη οικονομία** του πλούτου, με τα αντικείμενα της μόδας να λειτουργούν ως εξωτερικές περιστάσεις του βίου, εμφανίζεται το εξής μοτίβο, όσο πιο γρήγορα εμφανίζεται και εξελίσσεται μια μόδα, τόσο πιο φθηνά θα είναι τα αντικείμενα της· όσο φθηνότερα είναι τα αντικείμενα, τόσο πιο γρήγορα η μόδα αυτή θα ξεπεραστεί. Στην σύγχρονη κουλτούρα, *η μόδα έχει εξαπλωθεί εντελώς ανεξέλεγκτα*, εισβάλλοντας σε περιοχές μέχρι πρότινος ξένες, ενώ σε αυτές που κατείχε παραδοσιακά, αυξάνει διαρκώς την ισχύ της, το τέμπο της εναλλαγής της. Μια από τις αιτίες για την κυριαρχία της μόδας είναι το γεγονός ότι οι μεγάλες, μόνιμες και αναμφοβήτες πεποιθήσεις χάνουν την ισχύ τους¹⁰. Μέσα στο «*ανυπόμονο*» *τέμπο του σύγχρονου βίου*, η μόδα βρίσκεται πάντα στο μεταίχμιο μεταξύ *παρελθόντος και μέλλοντος*¹¹. Η ρήξη με το παρελθόν οδηγεί στην επικέντρωση στο παρόν. Αυτή η έμφαση αποτελεί και έμφαση στην εναλλαγή, και στο μέτρο που η κοινωνία είναι φορέας αυτών των πολιτισμικών τάσεων, τότε στο ίδιο μέτρο, αυτή θα στραφεί προς τη μόδα σε όλους τους τομείς -και όχι μόνο στον τομέα της ενδυμασίας. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε την μόδα ως *μια ιδεολογία, ένα μηχανισμό, ένα σύστημα που βρίσκεται σε ισχύ και εφαρμόζεται σε όλες τις εκφάνσεις του σύγχρονου κόσμου*. Στην νευρική εποχή του μοντέρνου ατομικισμού, το προσωπικό γούστο δεν αποσκοπεί πλέον μόνο στην ένταξη σε μια κοινωνική ομάδα, αλλά λειτουργεί ως διατύπωση του ποιου είμαι, της ταυτότητάς μου¹².

Λαμβάνοντας υπόψη την **διάχυση της μόδας**, υποθέτουμε ότι τόσο στα αρχιτεκτονήματα, όσο και στα ενδύματα, ως ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά αντικείμενα της μόδας, αντικατοπτρίζονται, με ανάλογο τρόπο,

6 Ο σημειολόγος Roland Barthes, στο βιβλίο του «*Fashion System*», πραγματοποιεί μια συστηματική ανάλυση του φαινομένου της μόδας βασισμένη στην ανάλυση της γλώσσας κατά τον Saussure· διαχωρίζει λοιπόν την **ένδυση** από την **ενδυμασία**, ορίζοντας την πρώτη ως ατομική ενέργεια, ενώ την δεύτερη ως κοινωνικό θεσμό ο οποίος υλοποιείται μέσω «*αθηντικών*» γεγονότων ένδυσης. Το γενικό σύνολο αυτών των εκφράσεων το ονομάζει *ένδυμα*.

7 George Simmel, «*Μόδα*», 2018, Εκδόσεις: Πλέθρον

8 R. Barthes, «Το μπλε είναι φέτος στην Μόδα», Πλέθρον, 2016, σελ.100-101

9 Ποσοτικά όσον αφορά το μεγαλύτερο πλήθος των κοινωνικών τάσεων στις οποίες πλέον απευθύνεται, και ποιοτικά όσον αφορά την διττή της φύση (μίμηση & διάκριση) και την διάχυσή της σε αλλά «αντικείμενα» πέραν του ενδύματος.

10 Σύμφωνα με την Leila W. Kinney στο άρθρο της *Fashion and Fabrication in Modern Architecture (1999)*, η ικανότητα της μόδας να αμφισβητεί και να διαταράσσει τις ισχύουσες τεχνοκρατικές πεποιθήσεις της μοντερνικότητας, οδήγησε τον Walter Benjamin στον ισχυρισμό του πως «*Η μόδα προετοίμαζε συστηματικά το έδαφος για τον Σουρεαλισμό*».

11 George Simmel, *οπ.*

12 Ο Pierre Bourdieu αναγνωρίζει κοινωνικά πρότυπα γούστου, τα οποία ενσωματώνει σε αυτό που ονομάζει **habitus**. Το ορίζει ως ένα σύστημα σχημάτων αντίληψης, σκέψης και δράσης, τα οποία αποτελούν προϊόντα των εμπειριών του παρελθόντος, και παράγουν ατομικές και συλλογικές πρακτικές. Το habitus κατά τον Bourdieu αναπτύσσεται ανάμεσα στην ατομική και κοινωνική σφαίρα, αφού οι εμπειρίες ενός ατόμου μπορεί να είναι μοναδικές ως προς το περιεχόμενό τους αλλά η δομή τους είναι κοινή με αυτή άλλων ατόμων που ανήκουν στην ίδια τάξη, φύλο, εθνικότητα, σεξουαλικότητα, επάγγελμα, θρησκεία. Οι Gallahan & Sandlin (2007) τονίζουν ότι το habitus δεν αναπαριστά απλώς το σύστημα των πεποιθήσεών μας, αλλά περιλαμβάνει το σύνολο των τρόπων με τους οποίους σκεφτόμαστε, αισθανόμαστε και πράττουμε, καθώς και όλα τα στοιχεία της ύπαρξής μας, μέσα στον ιδιωτικό και το δημόσιο χώρο.

η οργάνωση της κοινωνίας, οι δομές της, οι ανθρώπινες αλληλεπιδράσεις και συμπεριφορές, τα τεχνολογικά επιτεύγματα¹³. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να παρομοιάσουμε την **δημιουργία του εαυτού μέσω της περιβολής με το ένδυμα, με την περιβολή του ανθρώπινου σώματος με μια αρχιτεκτονική επιφάνεια**¹⁴.

Γ2.2. Συγκρότηση Εργασίας

Η εργασία συγκροτήθηκε βάση των επιμέρους **ρευμάτων του μοντερνισμού**, τα οποία εξέφρασαν με ανάλογο τρόπο τις ίδιες ανησυχίες με τους σχεδιαστές ενδυμάτων. Αυτές ήταν η *αναζήτηση παγκόσμιων μορφών*, που θα ήταν ικανές να αντισταθούν στις διαρκείς και δυναμικές αλλαγές και θα μπορούσαν να αναβαθμίσουν την εμφάνιση στη σύγχρονη ζωή, είτε μέσω του *στιγ* (των αισθητικών στόχων του Gesamtkunstwerk ¹⁵), είτε της *τυποποίησης* ¹⁶. Τα κινήματα τα οποία μας απασχόλησαν ήταν *Art Nouveau, Art Deco, Φουτουρισμός, Κονστρουκτιβισμός, Σουρεαλισμός, De Stijl, Bauhaus, International Style, Space Age, Pop Art* και *Μινιμαλισμός*.

Γ2.3. Τα ερμηνευτικά εργαλεία

Ως ερμηνευτικό εργαλείο χρησιμοποιήθηκε η έννοια του **tableau vivant**¹⁷, σε μια περισσότερο ευρεία ερμηνεία της, προκειμένου να τεκμηριωθεί η σύνδεση του ενδύματος με τον χώρο. Η *ζωντανή εικόνα*, η *χαρτογραφική ιστορία* (tableau historique), η *πλαστική πόζα* (pose plastique), η *έγκυρη στιγμή* (pregnant moment), ο *κοσμοπολίτικος πίνακας* (costumed tableau) και η *ακίνηση σε μια ταινία* (film still) είναι μόνο μερικές από τις εκφράσεις που έχουν χρησιμοποιηθεί για να περιγραφεί ο όρος. Η λέξη tableau ορίζεται ως εικόνα, ως γραφική περιγραφή, ενώ η λέξη vivant προέρχεται από τη λατινική λέξη που σημαίνει διαβίωση¹⁸. Υποθέτουμε πως υπάρχει συσχέτιση μεταξύ των παραπάνω εννοιών και στην παρούσα εργασία το **tableau vivant θα λειτουργήσει ως ένα είδος ζωντανής - συγχρονικής μελέτης**¹⁹.

Όλες οι μιμητικές «τέχνες» (οι αναλογικές αναπαραγωγές της πραγματικότητας: σχέδιο, ζωγραφική, φωτογραφία, βίντεο, κινηματογράφος) περιλαμβάνουν δυο **μηνύματα**: ένα μήνυμα *καταδηλούμενο*, το οποίο ανήκει στο επικοινωνιακό-πληροφοριακό επίπεδο (σκηνή - χώρος,

13 M.Kousidi, Masking the identity, **FASHION THINKING: International conference discussing Fashion in Theory, History, Practice** (2014)

14 «... αν σκεφτούμε το ρούχο ως δευτερεύον δέρμα, και επεκτείνουμε αυτή τη σκέψη• συνειδητοποιούμε ότι η τοποθέτηση τοίχων γύρω από το ανθρώπινο σώμα λειτουργεί ως μια τρίτη κάθην, και πως η κατοίκηση αποτελεί άβλη μια «συνήθεια» (habit).» Albers, A. (1957). The Pliable Plane: Textiles in Architecture. Perspecta, 4, 36-41.

Με ανάλογο τρόπο, η αρχιτέκτονας Gabi Schillig αναφέρεται στην χρήση του υφάσματος ως γέφυρα ανάμεσα στο σώμα και στον χώρο, με σκοπό την διερεύνηση της ανθρώπινης εμπειρίας. Immediacies of Experience, Perceptions in Architecture (2014)

15 Με τον όρο Gesamtkunstwerk αναφερόμαστε στο «συνολικό έργο τέχνης», έννοια ,όπως θα δούμε παρακάτω, πρωταρχικής σημασίας για τα κινήματα στις αρχές του αιώνα.

16 Αυτές οι αναζητήσεις και στους δυο τομείς θα μπορούσαν να συνοψιστούν σε ζητήματα της κατασκευής, της μεταρρύθμισης του ενδύματος/εμφάνειας, και της διαχρονικότητας της μορφής (antifashion)

17 Ιστορικά, στις απεικονίσεις του Tableau vivant οι φιγούρες υποδύθηκαν σιωπηλά και ακίνητα, για λίγα δευτερόλεπτα, στοιχεία που μισούνταν γνωστά έργα τέχνης, χρησιμοποιώντας κοστούμια και σκηνικά με στόχο να δραματοποιήσουν σημαντικές στιγμές της ιστορίας και της λογοτεχνίας για να εκπαιδεύσουν και να ενημερώσουν.

18 Συγγενική λέξη του vivant είναι το vivarium, που αναφέρεται σε έναν σχετικά ορισμένο τόπο, ο οποίος χρησιμοποιείται για επιστημονική έρευνα και μελέτη του συστήματος των επερχόμενων σχέσεων ανάμεσα στα μέρη.

19 Χρησιμοποιώντας την έννοια της συγχρονικής μελέτης, αναφερόμαστε στην μελέτη ενός *συστήματος*. Στην προκειμένη περίπτωση θεωρούμε πως κάθε *tableau vivant* λειτουργεί ως ένα κλειστό σύστημα, στο οποίο μελετάμε τις σχέσεις που ανάμεσα στο ένδυμα και στον χώρο.

αντικείμενο, τοπίο), και ένα μήνυμα *συμπαραδηλούμενο* που ανήκει στο συμβολικό επίπεδο, δηλαδή μια ορισμένη «μεταχείριση» της εικόνας από την πλευρά του δημιουργού, που εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία αντιλαμβάνεται το μήνυμα και παραπέμπει σε μια ορισμένη **«κοιλιτούρα»** αυτής ²⁰. Ο Roland Barthes, στο κείμενο του «Τρίτη έννοια»²¹, αναλύει τους μηχανισμούς που δημιουργούν *ιδεολογικό και ποθητιστικό νόημα* στον κινηματογράφο. Εξετάζοντας τους τρόπους παραγωγής μιας *συνεκδοχής* σε μια φωτογραφία, δηλαδή την έκφραση μιας συγκεκριμένης σχέσης με την πραγματικότητα, τονίζει πως χάρη στον κώδικα συμπαράδηλωσης (την επιβολή ενός συμβολισμού) η ανάγνωση της φωτογραφίας είναι πάντα ιστορική. Συγκρίνοντας την εκδήλωση του tableau vivant με την θεωρία του Barthes, συμπεραίνουμε πως **είναι δυνατόν να μελετήσουμε την κοινωνία, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο οι αξίες και οι ιδεολογίες αυτής κωδικοποιούνται**²².

Στον σχεδόν αμιγώς **πολιτισμό της εικόνας** της εποχής μας, τα tableaux vivants αποτελούν σύνθετες αντικείμενο ανάγνωσης στην καθημερινή συρροή και «κατανάλωση» εικόνων. Στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης, στην πολιτική συναντάμε πλήθος από γνωστές *πόζες* ²³, οι οποίες συντηρούν και ενισχύουν το παιχνίδι αλλαγής ταυτοτήτων· **όντας αφίσσα και τανιόχρονα μάσκα**, συνδέοντας την λειτουργία της πόζας με την σκέψη του Flugel σχετικά με την διττή λειτουργία του ενδύματος ²⁴. Το βλέμμα και η προσοχή κατευθύνονται προς τις *χειρονομίες και τις φυσιογνωμίες, προς τις αμφιέσεις και τις μεταμφιέσεις*. Στους φρενήρεις ρυθμούς της κοινωνίας μας, **τα tableau vivant παρουσιάζουν την ανθρώπινη δραστηριότητα, ακριβώς επειδή οι άνθρωποι σε αυτά παραμένουν ακίνητοι** ²⁵.

Γ.2.4. Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

*Ποια η σχέση του μοντέρνου με τη μόδα και πως η πορεία του επηρέασε το ένδυμα;
Τα tableau vivant λειτούργησαν ως «βιτρίνα» της εναλλαγής της μόδας σύμφωνα με το μοντέρνο;
Ποιοι οι λόγοι που οι μορφές του μοντέρνου επανεμφανίζονται στην σύγχρονη μόδα;*

20 Roland Barthes, «Το φωτογραφικό μήνυμα», σελ.27

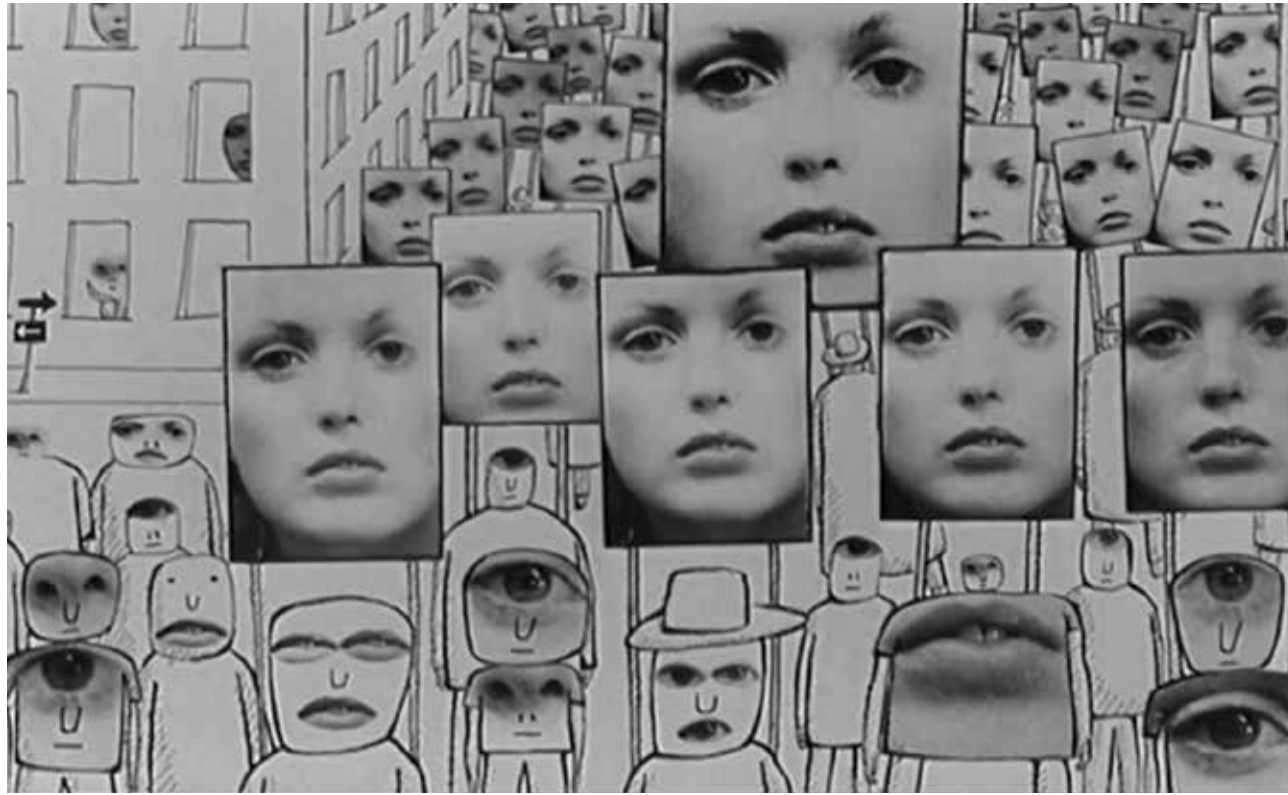
21 Ο Roland Barthes αναγνωρίζει και ένα τρίτο επίπεδο, το οποίο καθοδηγεί τον θεατή σε μια ερωτηματική ανάγνωση της εικόνας παρά σε μια ανάλυσή της, αυτό της *σημαινικότητας*. Η Τρίτη αυτή έννοια υπερβαίνει την ψυχολογία, την εξιστόρηση, τη λειτουργία, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται στο πείσμα που κάθε ανθρώπινο σώμα επιστρατεύει για να είναι εκεί. Ο συγγραφέας εστιάζει την προσοχή του στα δυο τελευταία επίπεδα εννοιών, καθώς διαμέσου και επιπροσθέτως του συμβολισμού, τον οποίο ονομάζει ως επερχομένη έννοια, φανερώνεται μια παραπληρωματική, η αμβλεία έννοια.

22 Σε άρθρο στην *Le Monde* (1967) σχετικά με το βιβλίο *Fashion System*, ο Barthes αναφέρεται στην ρητορική, η οποία αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο ενδυματολογικός κώδικας και παραπέμπει σε μια προκαθορισμένη θέαση/οπική του κόσμου.

23 *Πόζα: «η φωτογραφία δεν είναι σημαίνουσα παρά μόνο επειδή υπάρχει μια σσσωρέυση στερεότυπων στάσεων, οι οποίες αποτελούν προκατασκευασμένα στοιχεία σημασίας. Μια «ιστορική γραμματική» της εικονογραφικής συμπαράδηλωσης θα πρέπει να αναζητήσει τα υλικά της στο θέατρο, στη ζωγραφική, τους συνειρμούς ιδεών, τα τρέχοντα μεταφορικά σχήματα κτλ., δηλαδή για την ακρίβεια, μέσα στην «κοιλιτούρα».* Roland Barthes, «Το φωτογραφικό μήνυμα», σελ.31

24 Flugel, *Psychology of Clothes* (Η ψυχολογία των ενδυμάτων)

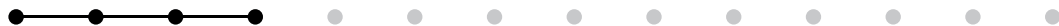
25 Απόσπασμα από “Tableaux Vivants - Living Pictures and Attitude in Photography, Film, and Video” VIENNA, AUSTRIA.- Kuns-
thalle Wien



04. Συγκριόμενο από την ταινία "Qui êtes-vous, Polly Maggoo?" (1966)

1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010

ART NOUVEAU 1880 - 1914



ART DECO 1910 - 1940



FUTURISM 1914 - 1934



CONSTRUCTIVISM 1917 - 1934



SURREALISM 1917 - 1939



DESTIJL 1917 - 1931



BAUHAUS 1919 - 1933



INTERNATIONAL STYLE 1932 - 1978



SPACE AGE 1960 - 1969



POP ART 1957 - 1972



MINIMALISM 1967-1978



Σύντομη Ιστορική Αναδρομή

Το ένδυμα ανέκαθεν χρησιμοποιούνταν ως **αναλογία** στην αρχιτεκτονική σκέψη. Μέχρι τον 19ο αιώνα, χρησίμευε προκειμένου η αρχιτεκτονική, λειτουργώντας και αυτή ως *εξωτερική περίσταση του βίου*, να συμμορφωθεί με αυτό που ήταν κοινωνικά αποδεκτό· λαμβάνοντας υπόψη την αξία του ενδύματος αλλά και της αρχιτεκτονικής, ως *μέσο κοινωνικής διάκρισης*. Από τα μέσα του 19ου αιώνα, μεταφορές της έννοιάς του ενδύματος εμφανίζονται πλέον για τελείως διαφορετικούς λόγους. Το 1860, ο αρχιτέκτονας **Gottfried Semper** (1803-1879), πιστεύοντας πως τα διαφορετικά στυλ της εποχής του αδυνατούσαν να μεταδώσουν το *μήνυμα* της αρχιτεκτονικής, με το βιβλίο «*Style in the Technical and Tectonic Arts*», αποσκοπούσε στην ανάκτηση των βασικών αρχών της. Πίστευε πως «*η ιστορία της ξεκινάει με την ιστορία των πρακτικών τεχνών*»¹, και στο κείμενό του αναγνωρίζει την χρήση των υφαντών στις πρωτόγονες καλύβες, ως την πρώτη μορφή αρχιτεκτονικής έκφρασης. Η χρήση των χειροποίητων αντικειμένων ως αναλογία για την αρχιτεκτονική, βοήθησε στην κατάρριψη της πεποίθησης πως η αρχιτεκτονική εξελίσσεται βάση δικών της αρχών και αντ' αυτού, μέσω της αναφοράς στις πρακτικές τέχνες, έθεσε ως *βάση της αρχιτεκτονικής σκέψης, το προϊόν της ανθρώπινης εργασίας και την κοινωνική ζωή*.

Η αναζήτηση για την **μοντέρνα κουλτούρα**, στράφηκε προς το ένδυμα, ως ένα *χρηστικό αντικείμενο με καθημερινή ύπαρξη*· και αποτέλεσε θέμα προς συζήτηση, τόσο για την λογική και την λειτουργικότητά του, όσο όμως και για τους διαφορετικούς χρόνους ζωής ανάμεσα στη μόδα και στην αρχιτεκτονική². Αν και διατηρείται ακόμα η μυθολογία της ελεύθερης *-μη κανονικής-* δημιουργίας σχετικά με την μόδα του ενδύματος, οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου, όχι μόνο ασχολούνται με το σχεδιασμό ρούχων, αλλά αντλούν επιχειρήματά από την λογική της μεταρρύθμισης της ένδυσης (Henry Van de Velde, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Siegfried Giedion).

Το ένδυμα αναγνωρίζεται πλέον ως ένα συμβολικό και **πολιτισμικό αντικείμενο**· αφού «*καθιστά το ανθρώπινο σώμα ως σημαίνον και συνεπώς τον επιτρέπει να περάσει από το απηώς αισθητό στο επίπεδο της σημασιοδότησης*»³. Μέσω του ενδύματος το άτομο εκφράζει και διαμορφώνει την σχέση που έχει με το σώμα του, καθώς και την σχέση του σώματος του με την κοινωνία. Αποτελεί το **πρώτο όριο**, την πρώτη επιφάνεια που περικλείει το ανθρώπινο σώμα· επομένως

1 Απόσπασμα από διάλεξη του Gottfried Semper, "Ein Bild seines Lebens und Wirkens", Berlin, 1880, p. 4, όπως αναφέρεται στο κείμενο του Ettlinger, L. D. 'On Science, Industry and Art. Some Theories of Gottfried Semper', Architectural Review, vol. 136, July 1964, pp.4

2 Καθώς, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον «συμπαγή» νοηματικά και τον απόλυτο μορφολογικά χαρακτήρα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής γλώσσας.

3 R. Barthes, οπ., σελ.94

ως «προσωπικός» χώρος ⁴, αντιπροσωπεύει μια ευκαιρία για αυτογνωσία στο πιο άμεσο επίπεδο, επ-ενδύοντας με αυτό τον εαυτό μας στην προσωπική ζωή. Μια νέα ταυτότητα συγκροτείται· όπου ρούχο και κτίριο αποτελούν την δημόσια απόδειξή της.

«Ο σύγχρονος, έξυπνος άνθρωπος πρέπει να φέρει μια μάσκα απέναντι στους άβητους. Αυτή η μάσκα είναι ένα ένδυμα κοινότοπο και προσβάσιμο σε όλους. Μόνο οι ψυχικά ελθλείπεις φορούν εξατομικευμένες ενδυμασίες.»
Adolf Loos, "On Thriftiness," 1924

Ο Adolf Loos, πολέμιος της διακόσμησης, έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για την αγγλική ενδυμασία (English tailoring), καθώς η ομοιομορφία της θεωρούσε πως ήταν αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης των κοινωνικών αλλαγών. Πίστευε πως προκείμενου κάποιος να θεωρείται καλοντυμένος, έπρεπε να ξεχωρίζει όσον το δυνατόν λιγότερο και στα κείμενα του καθόρισε το ένδυμα του μοντέρνου ανθρώπου ⁵. Επεκτείνοντας την ιδέα του Simmel σχετικά με το «εγγενές ένδυμα» ⁶ (polite garment), ο Loos αναγνώριζε πως το να ανήκεις στο κοινωνικό γίγνεσθαι προϋποθέτει μια μορφή σχιζοφρένειας ανάμεσα στον ιδιωτικό και δημόσιο εαυτό· συνθήκη που εμφανιζόταν ως περιορισμός στην κουλτούρα και στην αρχιτεκτονική των μητροπόλεων. Αν η διακριτική εξωτερική επιφάνεια των κυρίων του διαμορφώνεται όπως και η ένδυση ενός καλοντυμένου ανθρώπου σε μια ευγενική κοινωνία, τότε οι εξαιρετικά λεπτομερείς και πολύχρωμοι εσωτερικοί του διάκοσμοι

4 Ο αρχιτέκτονας Reynier Banham (1922-1988) στο βιβλίο του (A Home is not a House, 1965) δημιούργησε τον όρο προσωπική αρχιτεκτονική, αναφερόμενος στις διαδοχικές στρώσεις επιφανειών που περιβάλλουν το ανθρώπινο σώμα, από εσώρουχα μέχρι πανωφόρια, αναγνωρίζοντας ως σκοπό τους να παρέχουν ένα περιβάλλον κατάλληλο για τις ανθρώπινες δραστηριότητες, με τρόπο ανάλογο με την αρχιτεκτονική.

5 «Το εξωτερικό ένδυμα έπρεπε να είναι ένα διακριτικό, υψηλής ποιότητας και κομψό μάλλινο παλτό. Τα παπούτσια δετά από δέρμα, χωρίς να ακολουθούν κάποιο ιδιότυπο στυλ και προσαρμοσμένα στο είδος των ποδιών της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης. Οι κάλτσες και τα εσώρουχα έπρεπε να είναι πλεκτά. Τα καπέλα να αγοράζονται από τις μοντέρνες συνοικίες του Λονδίνου, και όχι να εισάγονται. Οποιοδήποτε αξεσουάρ δεν ανταποκρινόταν με ειλικρίνεια στην λειτουργία του, όπως παπιγιόν και γραβάτες δεμένες από πριν, έπρεπε να απαγορευτεί. Οι γυναίκες μπορούσαν να φορούν παντελόνια.».

Harry Francis Mallgrave, Adolf Loos Ornament and Sentimentality, Plumbers p.127

6 Στα κείμενά του «Μόδα» και «Η Μητρόπολη και η Ψυχική Ζωή», ο Simmel αναφέρει πως το κοινό παλτό δεν αποτελεί μόνο ένα κοινωνικά ευγενικό ένδυμα, αλλά λειτουργεί και ως ένα κοινωνικό προσώπιο που θα βοηθούσε τον αστό να διατηρήσει την ανωνυμία του και επομένως να προστατευτεί από τις πιέσεις και τους κινδύνους της ζωής στη μεγάλη πόλη.

Beatriz Colomina, Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media (Cambridge: MIT Press, 1996), 273.



01. Εξώφυλλο του περιοδικού Das Andere, (15 Οκτωβρίου 1903). Στο περιοδικό του Adolf Loos περιλαμβάνονταν διαφημίσεις για τα καταστήματα ενδυμάτων Goldman & Salatschmen, τα οποία είχε σχεδιάσει το 1898

αναφέρονται στην ατομικότητα και στην αισθητηριακή πλευρά των ανθρώπινων συναισθημάτων.

«Οι επιφάνειες του, όπως και το κασμίρ που προτιμούσε για το πανωφόρι του, αποζητούσαν το ανθρώπινο άγγιγμα»⁷

Στα μέσα του 20ου αιώνα, με τον **ρυθμό του Kroeber**⁸ αποδείχθηκε πως η μόδα «αποτελεί ένα βαθιά κανονικό φαινόμενο που δεν έγκειται στο επίπεδο των επίσηων παραβλήτων, αλλά στην κλίμακα της ιστορίας»⁹. Γεγονός το οποίο, σε συνδυασμό με την ανάγκη για προσαρμογή της αρχιτεκτονικής στις ολοένα και πιο γρηγορά μεταβαλλόμενες συνθήκες του νέου αστικού τρόπου ζωής, οδήγησε στην αναγνώριση της κυριαρχίας της μόδας και στην αρχιτεκτονική, και την εμφάνιση ενός νέου κύκλου συσχετίσεων και αναλογιών μεταξύ των δυο κλάδων.

Διεθνείς εκθέσεις, εξέτασαν εις βάθος διαφορετικές πτυχές του ζητήματος (Bernard Rudofsky, MOMA 1944 “*Are clothes Modern?*”, Jacqueline Casey, MIT 1982, “*Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*”, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Los Angeles, 2006, “*Skin and Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*”). Το ένδυμα ως φυσική κατασκευή, μέσα από τις γεωμετρικές και τις υλικές του ιδιότητες, παράγει χώρο· γίνεται κέλυφος, αποκτά κατασκευαστικό σκελετό, αποθηκευτικούς χώρους, ενώ μπορεί και μετατρέπεται σε περιβάλλον, θίγοντας ζητήματα οικειοποίησης και σύνδεσης με τον εφήμερο και ευέλικτο αστικό χώρο ¹⁰.

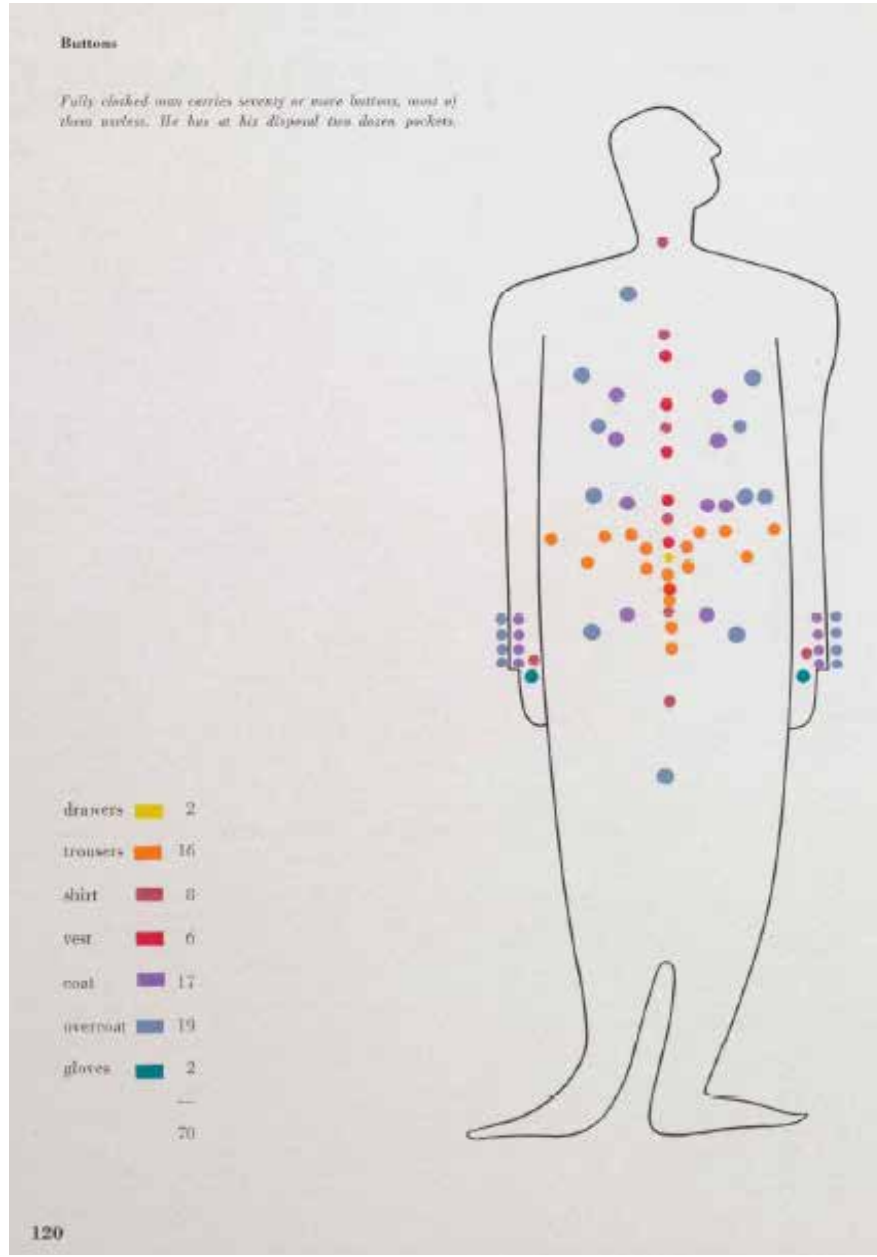
7 Harry Francis Mallgrave, Adolf Loos Ornament and Sentimentality, Plumbers p.122

8 Σύμφωνα με τον Roland Barthes, αναφερόμενος στον **ρυθμό του Kroeber** που διαχώρισε την ιστορία σε τρεις χρόνους -στιγμαία γεγονότα, καταστάσεις/συγκυρίες και δομές με διάρκεια-, το ένδυμα αποτελείται από αρχετυπικές μορφές ενδύματος, κανονικές παραλλαγές μέσα σε αυτό το πολιτισμικό μοτίβο και από τον χρόνο της μικρο-μόδας.

9 R. Barthes, οπ., σελ.94

10 Γ. Κοκκοτή, Το ρούχο στην πόλη και τα ρούχα της πόλης, ΕΜΠ, 2011

02. "Are clothes Modern?" An
essay on contemporary apparel
Bernard Rudofsky, MOMA
1944



03. "Intimate Architecture:
Contemporary Clothing Design"
Jacqueline Casey, MIT 1982





Public Access Only 14.50 per
person. Tickets are available
from the Gallery Board May 14.
Call 203-4400 for ticket information.
Gallery Hours 10-4 daily
Exhibition runs May 14-20
Somerset House 2008
CHS 2008-2009
Organized by the MET Committee
for the American Museum of Natural
History, in cooperation with the
British Museum, London, and the
Metropolitan Museum of Art, New
York. An appointment system will be
in place. Group of 10 or more
Call 203-4400 for information.
Exhibition runs May 14-20, 2008

SKIN + BONES

Parallel Practices in Fashion and Architecture

Exhibition guidebook

24 April – 10 August 2008

Embarkment Galleries

at Somerset House

www.somerset-house.org.uk

04. "Skin and Bones: Parallel
Practices in Fashion and
Architecture"
Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Los
Angeles, 2006



01. Alphonse Mucha, 'Moët & Chandon: Dry Imperial' (1899)

Πολλοί από τους εικαστικούς και πνευματικούς προβληματισμούς που κυριάρχησαν στην Ευρώπη τον 19ο αιώνα βρήκαν την έκφρασή τους σε ένα δυναμικό κίνημα. Η ονομασία του διαφοροποιήθηκε ανάλογα με τον γεωγραφικό τόπο στον οποίο εξελίχθηκε, *Art Nouveau* στην Γαλλία, *Modernisme* στην Καταλονία, *Jugendstil* στην Γερμανία, *Liberty* στην Ιταλία, *Secession* στην Βιέννη και στην Πράγα. Οι εκφραστές του έκαναν πράξη μερικές από τις κυρίαρχες φιλοδοξίες του προηγούμενου αιώνα· με κυριότερες την απομάκρυνση από την χρήση ιστορικών μορφών και την αναζήτηση ενός νέου στυλ¹, μιας καινούριας αισθητικής γλώσσας κατάλληλης για την κοινωνική εξέλιξη και άρρηκτα συνδεδεμένης με τις τεχνολογικές καινοτομίες της εποχής. Οι υπερβάσεις στην τεχνική και οι υπερβολές στα ρούχα², οι δυνατότητες και οι επιπτώσεις της μαζικής παραγωγής³, συνθήκες που διαμόρφωσαν τον προηγούμενο αιώνα, οδήγησαν χωρίς αμφιβολία στην ανάδυση της νέας καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι δημιουργοί της Art Nouveau, επηρεασμένοι από το προγενέστερο κίνημα Arts n' crafts, όπου δόθηκε αξία στα καθημερινά αντικείμενα και στο χειροποίητο· ως μέσα αναδιαμόρφωσης της κοινωνίας, στόχευαν να προμηθεύσουν την βιομηχανία με προϊόντα υψηλής ποιότητας, προκειμένου να βελτιώσουν το αισθητικό επίπεδο της μαζικής παραγωγής.

Στα τέλη του 19ου αιώνα παρατηρείται μια τάση των καλλιτεχνών προς μη-δυτικά στοιχεία στο τομέα της μόδας, προς το εξωτικό, προς τον **πριμιτιβισμό**. Η *Νέα Τέχνη* αφομοίωσε χαρακτηριστικά με στυλιστικές προελεύσεις από ανατολικές κουλτούρες, ενώ δανείστηκε μορφές και τα μοτίβα από την φύση. Δόθηκε έμφαση στην ρευστότητα της γραμμής, στα γεωμετρικά σχήματα ή στις ασύμμετρες συνθέσεις· ενώ, η διακόσμηση ενσωματώθηκε στην κατασκευαστική δομή (στην αρχιτεκτονική, στα αντικείμενα, στο ρούχο).

1 Watkin D., Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σελ. 539

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της *αισθητικής βιομηχανίας*, που επικρατούσε κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα, αποτελούν τα κτίρια που κατασκευάστηκαν στην οδό Ringstabe της Βιέννης, καθένα από τα οποία διαμορφώθηκε σε διαφορετικό μορφολογικό στυλ, προηγούμενων ιστορικών περιόδων.

2 Η διερεύνηση νέων υλικών και μεθόδων κατασκευής (crystal palace Paxton), ενέπνευσε τον χώρο της ένδυσης και συνέβαλλε στην εμφάνιση του κρινολίνου και του κορσέ

3 Η ανακάλυψη της ραπομηχανής οδήγησε στην βιομηχανοποίηση της παραγωγής και συντέλεσε στην απομάκρυνση του χειροποίητου στοιχείου και της λεπτομέρειας, από την παραγωγική διαδικασία.

Ο Henry Van de Velde (Βέλγος αρχιτέκτονας και σχεδιαστής της Art Nouveau) διοργανώνει, το 1900, μια έκθεση με τίτλο «*Σύγχρονα γυναικεία ενδύματα σχεδιασμένα από καλλιτέχνες*». Διερευνώντας και αυτός το ένδυμα ως ένα καλλιτεχνικό μέσο· τα απελευθερωμένα, από τον κορσέ, γυναικεία φορέματα που παρουσίασαν μαζί με τον Peter Brehens και άλλους σχεδιαστές, εμφανίστηκαν ως δυνατότητα για προσωπική έκφραση και δημιουργία. Παρόλα αυτά, στο άρθρο του «*Νέες αρχές της σύγχρονης γυναικείας ένδυσης*» (1902), δήλωσε πως προκείμενου να υλοποιηθεί το **Gesamtkunstwerk**⁴, το ένδυμα όφειλε να είναι ομογενοποιημένο με τον εσωτερικό χώρο, ως αναπόσπαστο κομμάτι του. Το ανθρώπινο σώμα, λοιπόν, καθώς και το ένδυμα που το περιβάλλει, λειτουργεί πλέον ως ένα ζωντανό αντικείμενο τέχνης· μια σωματοποίηση της αισθητικής ματιάς του αρχιτέκτονα - σχεδιαστή⁵, ενώ εντέλει αποτελεί μια ακόμη επιφάνεια προς διαμόρφωση. Με ανάλογο τρόπο, και ο Αμερικάνος αρχιτέκτονας **Frank Lloyd Wright**, την ίδια περίοδο, σχεδιάζει φορέματα για την γυναίκα του και καθοδηγεί τους πελάτες του σχετικά, προκειμένου να ικανοποιήσει τον λεπτομερή σχεδιασμό που απαιτούσε η *οργανική* αρχιτεκτονική του⁶.

Το **μεταρρυθμιστικό φόρεμα (reform dress)**⁷, εμφανίστηκε στην αρχές του αιώνα, ως ένα κίνημα ενάντια στην μόδα και με στόχο την εξυγίανση του ενδύματος· το οποίο, όμως, σε λίγα χρόνια με την ίδρυση του τμήματος μόδας στο εργαστήριο **Wiener Werkstatte**⁸, από τον αρχιτέκτονα Joseph Hoffmann⁹ το 1911, μετασχηματίστηκε σε ένα κομψό και δημοφιλές φόρεμα. Σημαντικά μέλη της Secession (Απόσχισις) της Βιέννης, όπως ο Gustav Klimt και ο Koloman Moser - πέραν του Hoffmann, πειραματίστηκαν με δικά τους σχέδια και υφάσματα, και μετέτρεψαν το μεταρρυθμιστικό φόρεμα σε ένα εναλλακτικό κομμάτι ένδυσης. Για τους ίδιους, το «καλλιτεχνικό φόρεμα» (Artistic dress), αποτέλεσε μια απτή και σωματοποιημένη δήλωση των ιδεών τους για μια νέα, υγιή, οπτικά θεραπευτική γλώσσα, η οποία θα λειτουργούσε ενάντια στην εμπορευματοποιημένη και τεχνοκρατική κοινωνία της μαζικής παραγωγής¹⁰.

4 Η δημιουργία μιας αρμονικής σύνθεσης, **Gesamtkunstwerk**, όπου κάθε μέλος της ενσωματώνεται με τα υπόλοιπα και ο χώρος παρουσιάζεται ως ένα συνολικό έργο τέχνης, αποτελεί έναν συνειδητό και επαναλαμβανόμενο σκοπό, του κατά τα άλλα ποικιλόμορφου κινήματος της Art Nouveau. Εππρέασε το ένδυμα, την στάση και συμπεριφορά των ατόμων και εντέλει, σηματοδότησε ένα καινούριο στάδιο στην κοινωνική ζωή.

5 Το 1900, ο Adolf Loos δημοσίευσε ένα δοκίμιο, "**The Poor Little Rich Man**", σατιρίζοντας την έννοια του Gesamtkunstwerk. Πρόβλεψε τη μοίρα ενός πλούσιου πελάτη, ο οποίος υπακούοντας στις υπαγορεύσεις ενός εμμονικού αρχιτέκτονα, έχασε κάθε δυνατότητα για προσωπική έκφραση. Βασικός στόχος της κριτικής του είναι ο «διακοσμητής» του Wiener Werkstätte. Σύμφωνα με τον Loos, «*το έργο τέχνης είναι η προσωπική υπόθεση του καλλιτέχνη. Το σπίτι δεν είναι ... Το έργο τέχνης δεν είναι υπεύθυνο σε κανέναν, το σπίτι σε όλους. Το έργο τέχνης θέλει να ταρακουνήσει τους ανθρώπους από την εφησυχασμό τους. Το σπίτι πρέπει να προσφέρει άνεση και θαήτωρή. Το έργο τέχνης είναι επαναστατικό, το σπίτι συντηρητικό.*»

6 The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright (1979), David Hanks

7 Από το 1888, ο όρος μεταρρυθμιστικό ένδυμα εμφανίζεται προκείμενου να περιγράψει εσώρουχα που σχεδιάστηκαν, μετά από μελέτες που έγιναν σχετικά με τις επιπτώσεις του κορσέ στο ανθρώπινο σώμα. Με τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ αυτού του τύπου ένδυσης και παρόμοιων μορφών που χαρακτηρίστηκαν ως σύγχρονα ή νέα, εντοπίζουμε τον τρόπο με τον οποίο η έννοια της μεταρρυθμισης και ο συσχετισμός της με την υγεία, τη σεξουαλικότητα και το γυναικείο σώμα· και η ανάπτυξη του πολιτισμού, συνδέονται με τη νεωτερικότητα, ως μέσο της οπτικής γλώσσας.

8 Το 1904, οι Josef Hoffmann και Koloman Moser, καθηγητές στην Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βιέννης και μέλη του αυστριακού κινήματος της Απόσχισις (Secession), ίδρυσαν το Wiener Werkstatte, ένα εργαστήριο εσωτερικής διακόσμησης, με σκοπό να μεταφέρουν τις ιδέες του Gesamtkunstwerk στην παραγωγή, μετατρέποντας την ιδιωτική κατοίκηση σε θέατρο της σύγχρονης ζωής. Όλα τα χωρικά και οπτικά στοιχεία, όπως η δομή του κτιρίου, το εσωτερικό και η επίπλωση του, καθώς και η ενδυμασία των κατοίκων σχεδιάζονταν ως μία ενιαία αισθητική δήλωση. Οι συνέπειες για τον εσωτερικό χώρο ήταν καταλυτικές, ο οποίος καλούνταν να επιτελέσει λειτουργίες, για τις οποίες μέχρι τότε αρμόδια ήταν η τέχνη.

9 Στο άρθρο του «*Το ατομικό ένδυμα*» υποστήριξε ένα τύπο ένδυσης, κοινό και για τα δυο φύλα, σε ποικιλία χρωμάτων, ανάλαφρο και εύκολο στην εφαρμογή. Ήταν αρνητικός απέναντι σε κάθε μορφής ομοιομορφία (ξεκάθαρα αντίθετος με τις ιδέες του Adolf Loos) και τυποποίησης της ενδυμασίας.

10 Στο μανιφέστο της ομάδας Secession που γράφτηκε από τους Joseph Hoffmann και Koloman Moser το 1905, αναφέρεται «*Το έργο του τεχνίτη πρέπει να μετριέται με τον ίδιο τρόπο όπως του ζωγράφου και του γλύπτη. Όσο οι πόλεις μας, τα σπίτια μας, τα δωμάτια, τα έπιπλα μας, οι πράξεις μας, τα ρούχα μας και τα κοσμήματά μας, όσο η γλώσσα και τα συναισθήματά μας αποτυγχάνουν να αντικατοπτρίζουν το πνεύμα της εποχής μας με απλό και όμορφο τρόπο, τότε θα παραμένουμε απείρως πίσω από τους προγόνους μας.*»

03. Maria Sethe και Henry Van de Velde συν κατοικία τους Blomenwerf, ca 1898 . Φόρεμα σε ύφανση William Morris και σε σχέδιο Henry Van de Velde.



02. Reception dress and Tea dress, designed by Henry Van de Velde, 1900



Julia Ritson, bavaria pattern,
Wiener Werkstatte, 1907

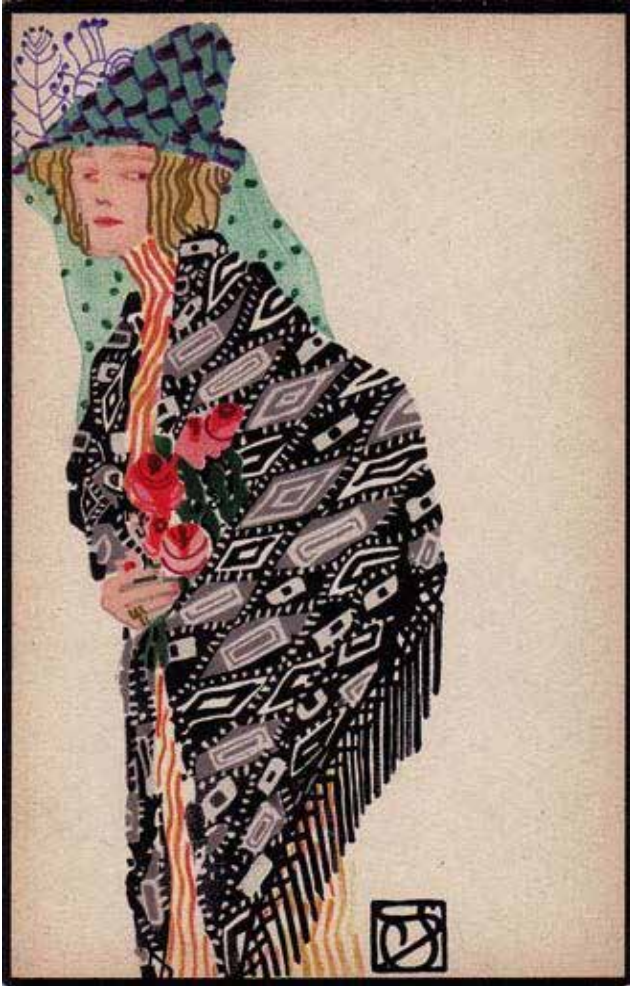


Το εργαστήριο της **Wiener Werkstatte** παρήγαγε υφάσματα και κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα για είδη ένδυσης, αξεσουάρ και εσωτερικής διακόσμησης. Το τμήμα μόδας του Wiener Werkstatte αποτέλεσε μια εκδήλωση του τρόπου με τον οποίο η σύγχρονη τέχνη και ο κόσμος της μόδας είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι. Σε άρθρο με τίτλο *“Stile und Mode”*, (Wiener Mode, Δεκέμβριος 1912) ο αρχιτέκτονας και μέλος του εργαστηρίου Otto Wagner δήλωσε, *η κοινωνία τελικά συνειδητοποίησε ότι η κοινοτομία της πρέπει να αντικατοπτρίζει τη σχέση ανάμεσα σε γούστο, αρχιτεκτονική, έθιμα, είδη ένδυσης και τρόπον ζωής. «Στυλ και μόδα», έγραψε, «είναι ένα»¹¹. Τα εντυπωσιακά ενδύματά του εργαστηρίου απέρριπταν και ταυτόχρονα ενσωματώναν στοιχεία της μόδας· λειτουργώντας όχι ως μια ασυμφωνία με τις πεποιθήσεις του, αλλά ως παράδειγμα χρήσης της μόδας ως μοντέλου δημιουργικού μετασχηματισμού, όπου το ένδυμα τοποθετείται στο κέντρο της συζήτησης γύρω από την σύγχρονη τέχνη.*

11 Στο μανιφέστο της ομάδας Secession που γράφτηκε από τους Joseph Hoffmann και Koloman Moser το 1905, αναφέρεται «Το έργο του τεχνίτη πρέπει να μετρίεται με τον ίδιο τρόπο όπως του ζωγράφου και του γλύπτη. Όσο οι πόλεις μας, τα σπίτια μας, τα δωμάτια, τα έπιπλα μας, οι πράξεις μας, τα ρούχα μας και τα κοσμήματά μας, όσο η γλώσσα και τα συναισθήματά μας αποτυγχάνουν να αντικατοπτρίζουν το πνεύμα της εποχής μας με απλό και όμορφο τρόπο, τότε θα παραμένουμε απείρως πίσω από τους προγόνους μας.”

Pyjama, Wiener Werkstatte, Von Dagobert, Madame D'Ora, 1911







Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της νέας θέσης του ενδύματος αποτελούν οι πίνακες του **Gustav Klimt**, στους οποίους διερεύνησε το γυναικείο σώμα και τη θηλυκότητα του, μέσω της έμφασης που έδινε κάθε φορά στο ένδυμα που απεικονίζει¹².

Η **Emilie Flöge**, συνεργάτης του Gustav Klimt και μια από τις πιο σημαντικές σχεδιάστριες μόδας στην Βιέννη, μέσω των ενδυμάτων της προσωποποίησε τις αξίες και τις ιδέες της εποχής της. Μετά από ένα πετυχημένο διαγωνισμό το 1904, άνοιξε το μαγαζί της *Schwester Flöge (Flöge Sisters)*, σε σχέδιο του Koloman Moser και διακοσμημένο από τον Joseph Hoffmann. Μαζί με τον Klimt δημιούργησαν μια συλλογή από υφάσματα, κυρίως ολοβάκικα κεντήματα, τα οποία έραβε απευθείας πάνω στα φορέματα της, αντικατοπτρίζοντας τον κυκλικό χαρακτήρα της μόδας. Η επίδραση του Wiener Werkstätte γίνεται αισθητή στα ενδύματά της, με την ενσωμάτωση ασπρόμαυρων μοτίβων¹³. Μέσω της αλληλεπίδρασης των γεωμετρικών σχεδίων με το ανθρώπινο σώμα όταν αυτό βρισκόταν σε κίνηση, δημιουργούσαν ένα μοναδικό αποτέλεσμα. Τα ενδύματα κατασκευάζονταν για κάθε χρήστη ξεχωριστά, έμβλημα της προσωπικότητας του, κομμένο και ραμμένο με προσοχή στο σώμα του και στις ιδιουσυγκρασιακές του κινήσεις. Τα φορέματα που σχεδιάζει και φοράει η Emilie είναι φτιαγμένα από ελαφρύ ύφασμα και με χαλαρή εφαρμογή· χαρακτηριστικά τα οποία ταίριαζαν, μέχρι τότε, μόνο σε ενδύματα τα οποία προοριζόνταν για ιδιωτική χρήση. Το γεγονός ότι αυτά τα φορέματα φωτογραφήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν σε ημι-δημοσίους χώρους, αποτελούν ένα σχόλιο για την επικρατούσα κατάσταση, αλλά και μια έκφραση του φεμινιστικού κινήματος¹⁴.

12 Στα έργα του διαρθρώνεται μια σημασιολογική σχέση ανάμεσα στην μόδα και στην ζωγραφική, ένας διάλογος ανάμεσα στο διακοσμητικό στοιχείο και στα χρώματα, όπου μέσω της αισθητικής τους αποκτούν θεμελιώδη σημασία. Τα φορέματα του Klimt, μοναδικά στην όψη τους, αντικατοπτρίζουν μια αναζήτηση γύρω από την πρωταρχική λειτουργία του ενδύματος. Οι ιδιαίτερες χρωματικές συνθέσεις, οι αντιπαράθεσεις γεωμετρικών και οργανικών μοτίβων, καθώς και η έμφαση στην διακόσμηση, με παραπομπές σε βυζαντινά ψηφιδωτά και ανατολικά υφαντά, όλα τίθενται στην υπηρεσία της γυναίκας. Η γυναίκα επιδεικνύει την ενδυμασία και τον εαυτό της, και είναι η στάση της, πάντα τοποθετημένη κεντρικά, που είναι ύψιστου ενδιαφέροντος για τον Klimt.

13 Η τέχνη είχε διεισδύσει σε κάθε πτυχή της ζωής της Emilie Flöge, από τα ενδύματα της μέχρι το εργαστήριό της. Ζούσε μέσα σε ένα Gesamtkunstwerk. Εξέφραζε τις πολιτικές της πεποιθήσεις μέσω της ένδυσής της, απέρριπτε κοινωνικά ταμπού με την ζωή της, ενώ διατήρησε μια καλλιτεχνική συνεργασία με τον Klimt, στην οποία κατείχε ισάξια θέση.

14 Στο άρθρο του, «*Σκέψεις για τα ρούχα των γυναικών*», ο Alfred Roller έγραψε ότι η μεταρρύθμιση είχε ως επί το πλείστον να κάνει με την αναζήτηση ενός νέου τύπου ενδύματος που θα φορούσαν οι γυναίκες, τώρα που άρχιζαν να εργάζονται έξω από το σπίτι. Ο Roller ισχυρίστηκε ότι οι γυναίκες εργάζονταν στο σπίτι «*γυμνές*» (δηλαδή χωρίς κορσέ) για τόσο πολύ καιρό, που δεν είχαν την ευκαιρία να αναπτύξουν ένα είδος ενδυμασίας κατάλληλο να φορεθεί δημόσια (Roller 1902: 650). Το οικιακό περιβάλλον ήταν ένας χώρος κατάλληλος για να είναι η γυναίκα «*γδυτή*», ο δημόσιος χώρος όχι.





04. Gustav Klimt, *Emilie Flöge*, 1902

06. *Emilie Flöge in a Reformkleid in front of an inlaid cabinet designed by Koloman Moser. She also wears a brooch designed by Josef Hoffmann for the Wiener Werkstätte in 1905*



07. D'Ora-Benda Studio, *Emilie Flöge*, February 1909.



05. Klimt και Emilie Flöge, 1910

08. 'Chez Poirer', cover of *Les Modes*, Paul Poirer, april 1912



Το 1908, ο Γάλλος σχεδιαστής **Paul Poiret**¹⁵ δημιούργησε ένα νέο στυλ που ονομάστηκε *la vague*. Εμπνέεται από τα κουστούμια των Ρωσικών μπαλέτων και απελευθερώνει το σώμα αφαιρώντας τον κορσέ, συνδυάζοντας το λεγόμενο, *μεταρρυθμιστικό φόρεμα* με στοιχεία ανατολικής ενδυμασίας. Η απλότητα των ενδυμάτων του και η χρήση πτυχώσεων, με αναφορές στον ελληνικό χιτώνα, στο ιαπωνικό κιμονό και στο αφρικανικό καφτάνι, αποτελούν την υπογραφή του. Τολμά ακόμα και τον εκμοντερνισμό της φούστας, προτείνοντας φαρδιές παντελόνες (*jupon-culotte*), αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά την επιρροή του από την ανατολή. Απομακρύνεται από τις τεχνικές προηγούμενων σχεδιαστών, αφαιρεί τις υπερβολικές λεπτομέρειες, και τονίζει με φυσικό τρόπο το περίγραμμα της γυναικείας σιλουέτας χαρίζοντας του περισσότερη θηλυκότητα.

15 Σε άρθρο της Vogue το 1912 σχετικά με το Studio Martine, παρατηρήθηκε ότι, ενώ ήταν συνηθισμένη η πρακτική να συνδυάζεται η πώληση αξεσουάρ ένδυσης, για πρώτη φορά ένας σχεδιαστής ενδυμάτων υποστηρίζει πως καρέκλες, κουρτίνες, χαλιά και επενδύσεις τοίχων θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη κατά την επιλογή ενός φορέματος ή μάλλον ότι το ύφος ενός φορέματος θα πρέπει να επηρεάζει την εσωτερική διακόσμηση ενός σπιτιού. Ο Poiret εντυπωσιάστηκε βαθιά από το εργαστήριο Wiener Werkstätte όταν το επισκέφθηκε το φθινόπωρο του 1910 και προμηθεύτηκε μεγάλες ποσότητες κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων για τα φορέματά του, ενώ το έργο της αυστριακής ομάδας αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του δικού του studio Martine 1911. Ο Poiret υποστήριξε την ιδέα του Gesamtkunstwerk και τοποθετούσε τα ρούχα του μέσα σε ένα ευρύτερο σχεδιαστικό πλαίσιο. Αν και οι αρχιτέκτονες είδαν το Gesamtkunstwerk ως ένα ιδανικό ουτοπικό σχέδιο κοινωνικής αναδιάρθρωσης και επέβαλλαν τις αισθητικές τους προτιμήσεις στους πελάτες τους, ο Poiret ακολουθώσε μια πιο φιλελεύθερη και εμπορική άποψη. Για τον ίδιο, το συνολικό έργο τέχνης αποτέλεσε τη έκφραση μιας προσωπικής επιχειρηματικής αυτοκρατορίας. Nancy Troy, *Couture Culture, Fashion Art and the marketing of Modernism*, p. 44-46

09. Paul Poiret, "La Perse" coat, 1911.



10. *L'Art de la Robe*, Paul Poiret in *Art et Décoration*, 1911





11. Mariano Fortuny, *Medieval Dress, Venice, Italy, 1915.*
12. Mariano Fortuny, *Kimono Coat, 1910's, The Kyoto Costume Institute, Japan, photographed by Kazumi Kurigami*
13. Mariano Fortuny, *'Delphos', ca 1920*



Ο Ισπανός **Mariano Fortuny** (1871 - 1949) ήταν αρχιτέκτονας, σχεδιαστής, εφευρέτης και ζωγράφος. Αντλώντας έμπνευση από αρχαία ανατολίτικα υφάσματα, σχεδίασε πλούσια ενδύματα με φόρμες που ακολουθούσαν την ανθρώπινη φιγούρα. Η πιο γνωστή του εφεύρεση, η οποία πήρε και το όνομα του, οι πτυχώσεις Fortuny (Fortuny pleats), ήταν ξεκάθαρη μεταφορά στη αρχαία ελληνική στήλη.

Όπως αναφέρθηκε, η μόδα της Art Nouveau αμφισβήτησε τα συμβατικά πρότυπα των φύλων. Η είσοδος της γυναίκας στην αγορά εργασίας, καθώς και η έξοδος της από το οικιακό περιβάλλον, καθιέρωσε το κουστούμι ως ένα πολυδιάστατο ένδυμα, καθιστώντας το σύμβολο **ισότητας**. Ακολουθώντας τις φόρμες της ανδρικής ενδυμασίας, τα σακάκια σχεδιάζονται με πέτο και μανσέτες, ενώ το μήκος του παλτού σταδιακά έφτασε στον αστράγαλο προκειμένου να απελευθερώσει την κίνηση.

Το ένδυμα του **Henry Creed**, συνδύαζε το ανδρικό σακάκι και το παντελόνι ιππασίας με θηλυκά στοιχεία, και αποτέλεσε την συνήθη στολή ιππασίας τόσο για άντρες όσο και για γυναίκες μέχρι το 1930. Ο βρετανός σχεδιαστής **Redfern** (1853 - 1929) ήδη από το 1870 ειδικευόταν στη γυναίκεια αθλητική ένδυση. Πολύ γρήγορα, το στυλ των ρούχων του υιοθετήθηκε και έγινε η πρώτη εταιρεία αθλητικών ενδυμάτων.



14. Riding Habit | Henry Creed, ca 1900
15. John Redfern, 'Rugby', April 1914



Η Γαλλίδα **Jeanne Paquin** (1869 - 1936), η οποία δημιούργησε, μαζί με τον σύζυγό της, τον ομώνυμο οίκο υψηλής ραπτικής, αποτελούσε πρότυπο για την εποχή της, τόσο λόγω της δημιουργικότητας και του δυναμισμού της, όσο και για την επαγγελματική της δραστηριότητα. Η Paquin χωρίς να απορρίπτει το παρελθόν, σχεδιάζει νεανικά και καινοτόμα ενδύματα, τα οποία είναι πλέον κατάλληλα να φορεθούν από την μοντέρνα γυναίκα εκτός του οικιακού της περιβάλλοντος.

20. Mantle Paul Poiret, Paris, 1908,

It is made of bright yellow wool and lined with black chiffon. Based on a deconstructed kimono, it is composed of two rectangles folded on the shoulders and joined on one side with a stylised bow. It illustrates how Poiret was able to combine with rare harmony the bold colours of Fauvism, the vision of Cubism and the exoticism of Eastern garments. The striking costumes of the Ballets Russes had made Fauvism fashionable.



A R T N O U V E A U

T a b l e a u V i v a n t

Affairs of Anatol 1921

Director: Cecil B. Demille

Costume Designer: Paul Iribe, Clare West

Set Designer: Paul Iribe



My lowest gown—my
highest heels, Marie!
If there's room for
husbands on the Gay
White Way—there's
room for wives!

You're not in the habit
of allowing me to
question you, when
you come in—and I
reserve the same
privilege!

Στην ταινία διαδραματίζεται η ζωή ενός ζευγαριού της αστικής τάξης, όπου ο σύζυγος εμφανίζεται ως προστάτης αδυνάμων γυναικών, ενώ η σύζυγος αρχικά υπομένει στωικά την συμπεριφορά του. Η ταινία θίγει ζητήματα περί ισότητας των δυο φύλων, την σαγηνευτική δύναμη της γυναίκας, και την λειτουργία της μόδας και του ενδύματος ως μέσο διαμόρφωσης της προσωπικότητας. Καθώς η γυναίκα αποτέλεσε κεντρικό θέμα για την Art Nouveau, οι γυναικείες φιγούρες στην ταινία, φαίνεται να είναι αυτές, που είναι αποκλειστικά διαποτισμένες από την αισθητική της, όπως αποδεικνύουν οι προσωπικοί χώροι τους και τα ενδύματα τους¹⁶.

Η αισθητική της Art nouveau στην ταινία (έπιπλα, αντικείμενα, σκηνικά, ενδύματα) αιτιολογείται, καθώς αποτέλεσε ένα κίνημα συνυφασμένο με την καταναλωτική κουλτούρα, το πρώτο κίνημα το οποίο χρησιμοποίησε την σεξουαλικότητα της γυναίκας ως μάρκετινγκ, καθώς και διαθέσιμο μόνο στις ανώτερες οικονομικά τάξεις.

16 Όπως έχει αναφερθεί για τις ταινίες του Demille, αυτής της περιόδου «τα σκηνικά και τα κοστούμια αποτελούν έναν πιο ενκρινή τρόπο προκειμένου να σκιαγραφηθούν οι χαρακτήρες του, από οποιοδήποτε άλλο μέσο.»

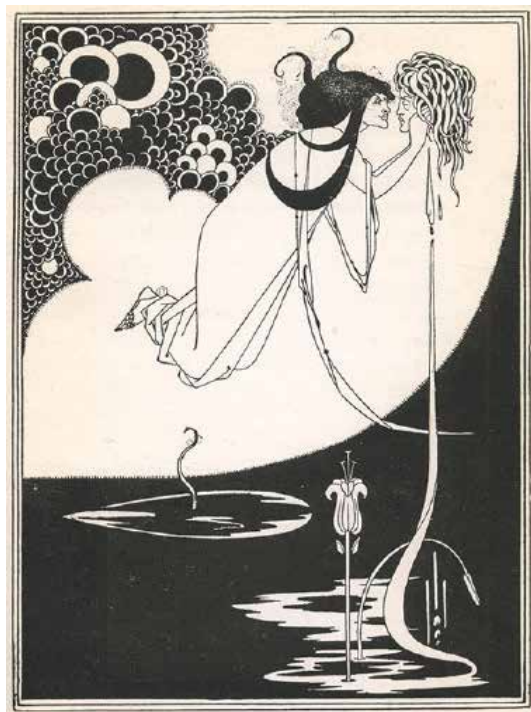


Salomé 1922

Directors: Charles Bryant, Alla Nazimova (uncredited)

Costume Designer: Natacha Rambova

Set Designer: Erno Metzner



21. The Climax (1893), Adrey Brasley



22. The Peacock Skirt (1893), Adrey Brasley

Στις εικονογραφήσεις για την ομώνυμη τραγωδία του Oscar Wilde, ο Adrey Brasley¹⁷ αμφισβητεί τις βικτοριανές έννοιες της σεξουαλικότητας και των ρόλων των φύλων. Η σύγχρονη αντίληψη της “νέας γυναίκας” είναι εμφανής στο έργο του Peacock Skirt, όπου απεικονίζει την Salomé, ως μια δυναμική, με αυτοπεποίθηση και σεξουαλικά φορτισμένη γυναίκα, δημιουργώντας πλήρη αντίθεση με το πρότυπο του υποταγμένου και παθητικού γυναικείου φύλου που ίσχυε μέχρι τότε.

Στην Salome του Charles Bryant το 1922, η Alla Nazimova, η οποία είχε ιδιαίτερα μεγάλη συμβολή στην σκηνοθεσία, στην σκηνογραφία και στα κουστούμια της ταινίας, αντιπροσωπεύει, ως Salomé αλλά και ως γυναίκα της εποχής της, ακριβώς αυτά τα πρότυπα της «μοντέρνας γυναίκας» που απεικονίζονται στις εικονογραφήσεις του Brasley. Τα μοναδικά ενδύματα που φοράει, με τις σαγηνευτικές φόρμες τους και τα εντυπωσιακά μοτίβο τους, χαρακτηριστικά του κινήματος της Art Nouveau στον τομέα της μόδας, αγκαλιάζουν και αναδεικνύουν την κίνηση της, σωματοποιώντας τις ιδέες του κινήματος. Τα διακοσμητικά στοιχεία ξεπερνούν την επιφάνεια των ενδυμάτων της και επεκτείνονται στον χώρο, τον ενεργοποιούν και τον καλούν να συμμετέχει στο παιχνίδι της αποπλάνησης, διαμορφώνοντας ένα έξοχο παράδειγμα Gesamtkunstwerk.

17 Η γραμμική κομψότητα των σχεδίων του Adrey Brasley (1872-98) σε συνδυασμό με τη γοητεία που ασκούσε στον καλλιτέχνη το γκροτέσκο και τα ταμπού, ενθουσίαζαν και ταυτόχρονα απωθούσαν το «βικτοριανό» κοινό του. Απεικόνιζε θέματα αποσύνθεσης, θανάτου και ερωτισμού, προκειμένου να κλονίσει τους θεατές του από τον εφηρευασμό· ενώ ο πλούσιος διάκοσμος, οι ροϊκές μορφές και οι ελικοειδείς αραβικές επιρροές, καθιστούν τη δουλειά του σημαντική στην επισήμανση της μετατόπισης από το αισθητικό κίνημα στο μοντέρνο στυλ της Art Nouveau. Τα έργα του Beardsley αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του κειμένου του Oscar Wilde, ενώ επικρίνουν επιθετικά τις κατασταλτικές βικτοριανές αρχές της σεξουαλικότητας, της ομορφιάς, των ρόλων των φύλων και του καταναλωτισμού.



The Abominable Dr. Phibes 1971

Director: Robert Fuest

Costume Designer: Elsa Fennell

Set Designer: Brian Eatwell



Η ταινία διαπραγματεύεται τον φόνο εννιά χειρουργών, από τον Dr Anton Phibes (Vincent Price) και την συνεργό του Vulnavia (Virginia North), προκειμένου να εκδικηθεί για τον φόνο της γυναίκας του. Στους χώρους που εμφανίζονται στην ταινία, στις κατοικίες του πρωταγωνιστή αλλά και των θυμάτων, διαγράφεται ξεκάθαρα η ατμόσφαιρα και σημάδια της Art Nouveau. Το κίνημα στην συγκεκριμένη ταινία εμφανίζεται ως σημάδι παρακμής, κατάρας και θανάτου¹⁸. Κάτι που γίνεται κατανοητό όχι μόνο ως προσοικονομία για την μοίρα των υπόπτων, αλλά και ως μια υποδήλωση για τον Dr Phibes και την φύση του, ο οποίος έχει υποστεί κάποια μορφή νεκρανάστασης.

Το εσωτερικό της κατοικίας του Dr Phibes, φέρει πολλά ομοιότητες με την κατοικία Stoclet του Josef Hoffmann, η οποία αποτελεί τεκμήριο της δημιουργικής ιδιοφυΐας του Wiener Werkstätte και χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας πολυτελής και εξεζητημένης αρχιτεκτονικής, που επιβάλλει την λογική του στην καθημερινή ζωή των χρηστών του¹⁹.

Αν και οι αντρικοί χαρακτήρες της ταινίας δεν ενσωματώνουν στοιχεία Art Nouveau μέσω του

18 Η εμφάνιση των χαρακτηριστικών μορφών του σε κοστούμια και σκηνικά, η έμφαση που έδινε η Art Nouveau στο **παράλογο, μακάβριο και αντισυμβατικό**, στο **εξωτικό**, αποτέλεσε μια συνειδητή επιλογή για τους δημιουργούς του κινηματογράφου, προκειμένου να ενσωματώσουν στο έργο τους, ιδέες γύρω από την **φύση**, το **φύλο**, την **σεξουαλικότητα** και να προβάλλουν μια **ανατρεπτική θεώρηση** του κόσμου.

19 Σύμφωνα με τον **Christian Witt-Döring** μελετητή του Wiener Werkstätte, **«το σπίτι δεν ανήκει στον κάτοικο, αλλά αντίστροφα»**. Οι ισοδύναμες οριζόντιες και κατακόρυφες, τεκτονικά ουδέτερες, γραμμές που συναντιούνται στην κατοικία, δημιουργούν την αίσθηση ενός περικλειστού χώρου, ενός «κλουβιού»



ενδύματός τους, παρά μόνο μέσω των προσωπικών τους χώρων - με εξαίρεση τον Dr Phibes, ο οποίος φοράει ένα ένδυμα παρόμοιο με αυτά του Klimt - η βοηθός του απεικονίζεται με τρόπο συνυφασμένο με την αισθητική του κινήματος. Τα φορέματα της φέρουν χαρακτηριστικά διακοσμητικά στοιχεία, τα αξεσουάρ της αντλούν από την θεματολογία της φύσης (καπέλο που θυμίζει φτερά παγωνιού, περιδέραιο το οποίο μοιάζει με διαπλεκόμενα φίδια), ενώ η ίδια με την στάση και τις πόζες του σώματος της μοιάζει με τις θηλυκές σκοτεινές γυναικείες φιγούρες της Art Nouveau.



01. Εξώφυλλο Vogue του Georges Lepape, Μάιος 1928

9 MAY 1928
FIVE SHILLINGS

New York - Paris - Berlin

Το κίνημα της **Art Deco**, που πήρε το όνομά του από την έκθεση *“Exposition International des Arts Decoratifs et industriels modernes”*, το 1925 στο Παρίσι, εξελίχθηκε γρήγορα από ένα ιδιαίτερο αλλά τοπικό φαινόμενο στην Γαλλία, σε μια παγκόσμια μόδα. Αποτελέσε σύνθεση διάφορων μορφολογικών στυλ, κινούνταν ανάμεσα στο avant-garde και στην παράδοση, και απορρόφησε στοιχεία από τον Κυβισμό, τον Φουτουρισμό, τον Εξπρεσιονισμό¹. Η Art Deco διαμορφώθηκε με ένα αίσθημα αισιοδοξίας μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και την οικονομική ύφεση που ακολούθησε. Αν και οι επιρροές της πήγαν από το παρελθόν, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ήταν ο προσανατολισμός προς το μέλλον και η υιοθέτηση σύγχρονων ιδεών για την πρόοδο.

Η Art Deco ανταποκρίθηκε άμεσα, αισθητικά και φιλοσοφικά, στο προγενέστερο κίνημα της Art Nouveau και στο ευρύτερο πολιτισμικό φαινόμενο του μοντερνισμού. Μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, η πλούσια αισθητική και χειροποίητη τεχνική της Art Nouveau δεν ταίριαζαν στον προκλητικό, μεταβαλλόμενο και ολοένα πιο μηχανοποιημένο σύγχρονο κόσμο². Η αισθητική της Art Deco έδωσε έμφαση στον εξ-ορθολογισμό της μηχανής και σε αυστηρές, αλλά κομψές γεωμετρίες. Με την έκρηξη του καπιταλισμού και του παγκόσμιου εμπορίου, το κίνημα διαδόθηκε γρήγορα. Τα νέα μέσα ενημέρωσης, επικοινωνίας και μεταφορών συνέβαλλαν στην μετάδοση του σε ευρύτερο κοινό. Η Art Deco αποτέλεσε αναζήτηση για ένα στυλ το οποίο δεν θα απειλούνταν από την αλλαγή, καθώς όπως αποδείχτηκε προσαρμόστηκε με ταχύτατους ρυθμούς, παγκόσμιως, σχεδόν σε κάθε κουλτούρα.

Βασική αρχή ήταν η απλοποίηση της μορφής και η λειτουργικότητα³. Οι σχεδιαστές της Art Deco αναζήτησαν εξωτικά πολιτιστικά στοιχεία, από την αρχαία Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία, την Κεντρική Αμερική και την Αφρική, που θα μπορούσαν να ενσωματωθούν στο σχεδιασμό τους. Η επιλογή των μοτίβων εμπνεύστηκε επίσης από τις τοπικές παραλλαγές της Art Deco, καθώς αποτέλεσε ως κίνημα το πρώτο παγκόσμιο διακοσμητικό ύφος. Το κοινό χαρακτηριστικό ήταν η εφαρμογή πλούσιων διακοσμητικών στοιχείων με συμμετρικά γεωμετρικά σχήματα, σχηματοποιημένα μοτίβα λουλουδιών και φυσικών στοιχείων.

1 Αν και ήταν το κυρίαρχο κίνημα την περίοδο του μεσοπολέμου, αναγνωρίστηκε από τον Bevis Hillier ως ανεξάρτητο μόλις την δεκαετία του '60. Αρχικά, ο όρος “Art Deco” χρησιμοποιήθηκε επιφανειακά από τον **Le Corbusier**, σε άρθρα στα οποία επικρίνει το ύφος των διακοσμήσεων, ένα χαρακτηριστικό που θεωρούσε περιττό στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Οι υποστηρικτές του στυλ υποστήριξαν πως αντιπροσωπεύει την μοντέρνα διακόσμηση, ειδικά σε σύγκριση με τον άμεσο προκάτοχό του, Art Nouveau. Hillier, Bevis, *Art Deco*, Minneapolis 1971; Robinson, Cervin, and Bletter, Rosemarie Haag, *Skyscraper Style*, New York 1975.

2 Συνδυάζοντας το μοντέρνο σχεδιασμό, τα χειροποίητα στοιχεία και τα πολυτελή υλικά, η Art Deco αντιπροσώπευε μια σαγήνη μεγάλης πίστης στην κοινωνική και τεχνολογική πρόοδο. Ο **Auguste Perret**, γάλλος αρχιτέκτονας και πρωτοπόρος στη χρήση οπλισμένου σκυροδέματος, ήταν υπεύθυνος για το σχεδιασμό του θεάτρου **Champs-Élysées** (1913), μια από τις πρώτες δομές της Art Deco. Συνδύασε τα χαρακτηριστικά του κινήματος και σηματοδότησε μια απόκλιση από την προτεινόμενη γλώσσα της Art Nouveau.

3 Το Art Deco, ως σχεδιαστικό κίνημα εμπνευσμένο από την εκβιομηχάνιση και την τεχνολογική πρόοδο, ενσωμάτωσε έντονα γεωμετρικά μοτίβα σε συμμετρικές αποδόσεις, ζωντανά, αντιπαραβαλλόμενα χρώματα και μια ποικιλία σύγχρονων υλικών, καθώς σε ο συνδυασμός με τις καλές τέχνες. Ο διάκοσμος των κτιρίων αποτελούνταν από πολυτελή και υπερβολικά διακοσμημένα αντικείμενα.

Η ανακάλυψη του τάφου του Τουταγχαμών το 1922, δημιούργησε μια παγκόσμια τάση προς την αιγυπτιακή κουλτούρα. Η «**Αιγυπτομανία**»⁴, όπως ονομάστηκε από τον τύπο, επηρέασε όλες τις μορφές τέχνης, αρχιτεκτονικής και μόδας. Ως εκ τούτου, η χαρακτηριστική μορφή των *Ziggurat*⁵ (κλιμακωτό σχήμα, ζιγκ-ζαγκ, πυραμίδα) και τα αιγυπτιακά μοτίβα έγιναν αναπόσπαστο μέρος της μορφολογικής γλώσσας της Art Deco· μεταφράστηκαν στην γεωμετρία αντικειμένων και αποτυπώθηκαν στο σχεδιασμό υφασμάτων.

02. Paul Poiret,
"Amphitrite" Cape
textile designed by
Raoul Dufy, 1926



4 Τα κύρια μοτίβα της αιγυπτιακής τέχνης, όπως οι οβελίσκοι, τα ιερογλυφικά, η σφίγγα και οι πυραμίδες, χρησιμοποιήθηκαν σε διάφορες καλλιτεχνικές εφαρμογές, στην αρχιτεκτονική, την επιπλοποιία, την κεραμική, τα υφάσματα. Κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, οι αμερικανικές προτιμήσεις εξελίχθηκαν από μια εξαιρετικά διακοσμημένη αισθητική σε μια απλούστερη αίσθηση διακόσμησης.

5 Πυραμίδος βαθμιδωτός ναός-πύργος που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική και θρησκευτική δομή των μεγάλων πόλεων της Μεσοποταμίας περίπου από το 2200 έως το 500 π.Χ. Το *ziggurat* χτιζόταν με έναν πυρήνα από τούβλα λάσπης και μια εξωτερική επένδυση από ψημένο τούβλο. Δεν είχε εσωτερικούς θαλάμους και η κάτοψή του ήταν συνήθως τετράγωνη.

03. Paul Poiret, evening
dress with Egyptian-style
motifs, 1923





Η μόδα της Art Deco σηματοδοτείται από το γυναικείο απελευθερωτικό κίνημα. Οι προοδευτικές, μοντέρνες γυναίκες της δεκαετίας του 1920 έκαναν κάθε δυνατή προσπάθεια, για να αποστασιοποιηθούν ριζικά από την παραδοσιακή γυναικεία εικόνα. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συνέχισαν να εργάζονται, διεκδικώντας ίσα δικαιώματα και αντίστοιχη αμοιβή με τους άνδρες, ενώ σε πολλές χώρες κατέκτησαν το δικαίωμα της ψήφου. Αυτή η νέα αίσθηση απελευθέρωσης άλλαξε ολοκληρωτικά τον τρόπο ζωής των γυναικών. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου αλλαγής και εξέγερσης έκαναν την εμφάνισή τους οι *“Flappers”*⁶. Ένα πρότυπο που χαρακτηριζόταν από ανεξάρτητες γυναίκες με ανδρόγυνο στυλ⁷, με χαρακτηριστική περιφρονητική συμπεριφορά και υπερβολικό μακιγιάζ. Τα ενδύματά τους, δημιουργούσαν σωληνοειδείς σιλουέτες και χαρακτηρίζονταν από αεροδυναμικά υφάσματα που ευνοούσαν την κίνηση του σώματος όταν χόρευαν. Οι Flappers καταπάτησαν τα κοινωνικά παραδοσιακά πρότυπα καθώς ήταν σεξουαλικά απελευθερωμένες, έπιναν, κάπνιζαν, άκουγαν τζαζ μουσική και οδηγούσαν τα δικά τους αυτοκίνητα.

6 Η ονομασία αυτή προήλθε από την παρομοίωση της γυναίκας με ένα νεαρό πουλί στην προσπάθειά του να πετάξει, κουνώντας (flap-ring) τα φτερά του· συμβολικά, για να ξεφύγουν από τη συμβατική και την καταπιεστική παράδοση.

7 Η χαρακτηριστική αγορίστικη σιλουέτα της μόδας, ονομάστηκε *“la garçonne”* μετά από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Victor Marguerite το 1922, όπου η ηρωίδα *“προσωποποίησε την χειραφετημένη, απρόσκοπτη σύγχρονη γυναίκα”*.



07. Josephine Baker
cartoon from the
German Magazine
Ulk - 1928

Από αριστερά προς δεξιά:

- 08. Gilbert Adrian costume
for Joan Crawford in Letty Lynton directed by Clarence
Brown, 1932.
- 09. Portrait of Greta Garbo for Mata Hari directed by
George Fitzmaurice, 1931. Photo by Clarence Sinclair Bull
- 10. Nancy Cunard "the queen of Jazz Age" by Cecil Beaton,
1929
- 11. Joséphine Baker in Jean Patou Dress, 1927
- 12. Portrait of Marlene Dietrich for *Angel* directed by Ernst
Lubitsch, 1937

Η Art Deco συνδέθηκε με τον κόσμο του θεάματος. Τα πολυτελή υλικά και ο δυναμικός γεωμετρικός διάκοσμος αποτέλεσαν μεταφορά των σκηνικών του θεάτρου και του κινηματογράφου στην καθημερινή ζωή. Οι αστέρες της μεγάλης οθόνης μετατράπηκαν σε πρότυπα για τον μοντέρνο άνθρωπο, και με τις εμφανίσεις τους και τον τρόπο ζωής τους δημιούργησαν μια τάση για κάθε πτυχή της σύγχρονης κουλτούρας. Η Art Deco αποσκοπούσε στην ενσωμάτωση της τέχνης στην καθημερινή ζωή, και εξέφρασε μια μυθική ιδέα της ελεύθερης, νεανικής ευθυμίας, της αίγλης και της σεξουαλικότητας.

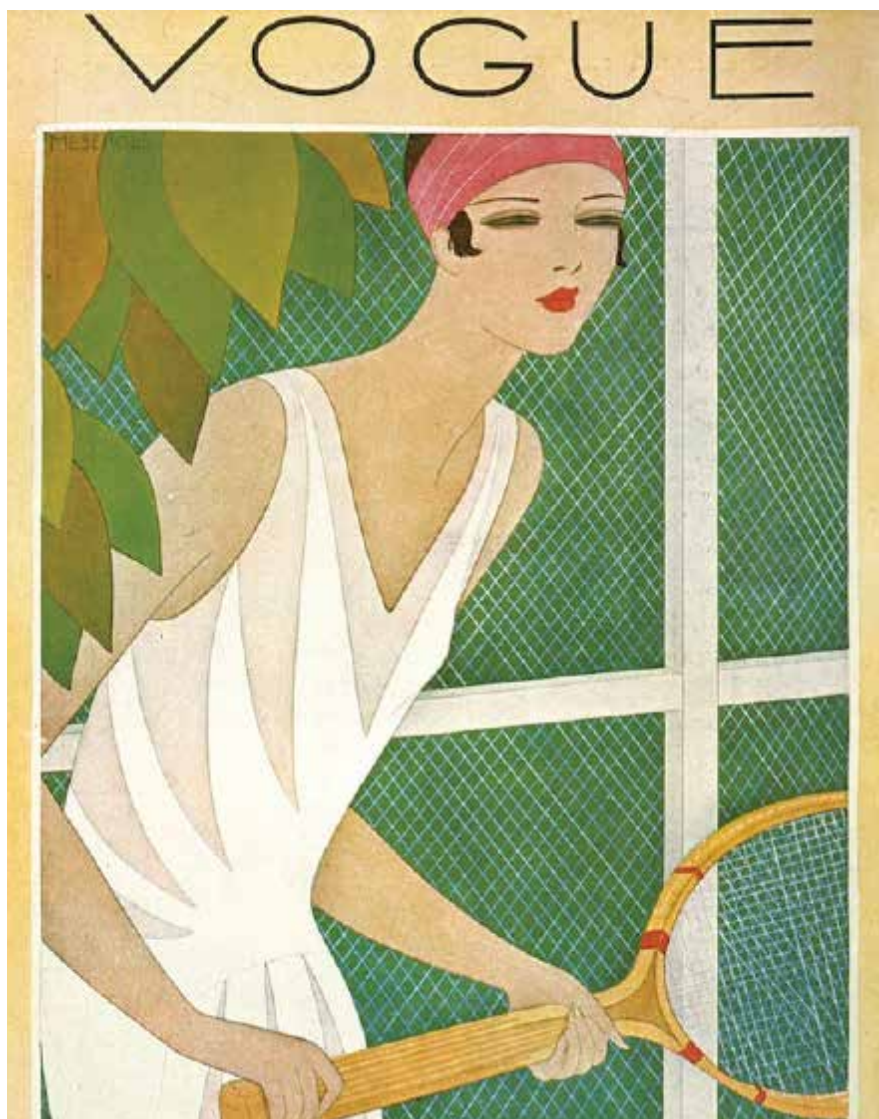


13. Jean Patou, Swimmers, photographed by George Hoyningen-Huene for *Vogue*, 1929
14. On George Baher's yacht. June Cox wearing unidentified fashion; E. Vogt wearing fashion by Chanel and a hat by Reboux; Lee Miller wearing a dress by Mac and Hattie Green and a scarf by Chanel; Hanna-Lee Sherman wearing unidentified fashion, Edward Steichen, 1928



15. Lucien Lelong Swimwear, photographed by George Hoyningen-Huene, 1929
16. Jean Patou, Ski Outfit, 1933





17. Art Deco Fashion - Vintage Vogue Cover, June 1927 - Tennis Player

Χάρη στην οικονομική σταθερότητα και ασφάλεια η κοινωνία άρχισε να ενδιαφέρεται για δραστηριότητες αναψυχής, εξωτικά ταξίδια και σπορ. Οι ενδυμασίες για τις δραστηριότητες αυτές απαιτούσαν τα ίδια κριτήρια με τις επίσημες· στυλ και κομψότητα, αλλά με άνεση και ρευστότητα ώστε να μην περιορίζονται οι κινήσεις του σώματος.



18. The Salon, Erté
19. California (Turquoise dress), Erté

Ο Romain de Tiroff (1892-1990), γνωστός ως **Erté**⁸, εργάστηκε στους κλάδους της τέχνης, των γραφικών τεχνών και της μόδας. Σχεδίασε πάνω από διακόσια εξώφυλλα -για τα περιοδικά *Harper's Bazaar*, τη *Vogue*, το *Cosmopolitan* και άλλα δημοφιλή περιοδικά της εποχής-, κοσμήματα, κοστούμια και σκηνικά για κινηματογράφο, θέατρο και όπερα καθώς και εσωτερικές διακοσμήσεις. Ο συνδυασμός αυτών των δραστηριοτήτων τελικά κατέληξε στην καθιέρωση του Erté ως πτυχή του κινήματος Art Deco. Οι λεπτεπίλεπτες φιγούρες του και τα εκλεπτυσμένα λαμπερά σχέδια του είναι άμεσα αναγνωρίσιμα και αποτυπώθηκαν στον κόσμο της μόδας τόσο που εξακολουθούν να αποτελούν έμπνευση για τους σύγχρονους σχεδιαστές.

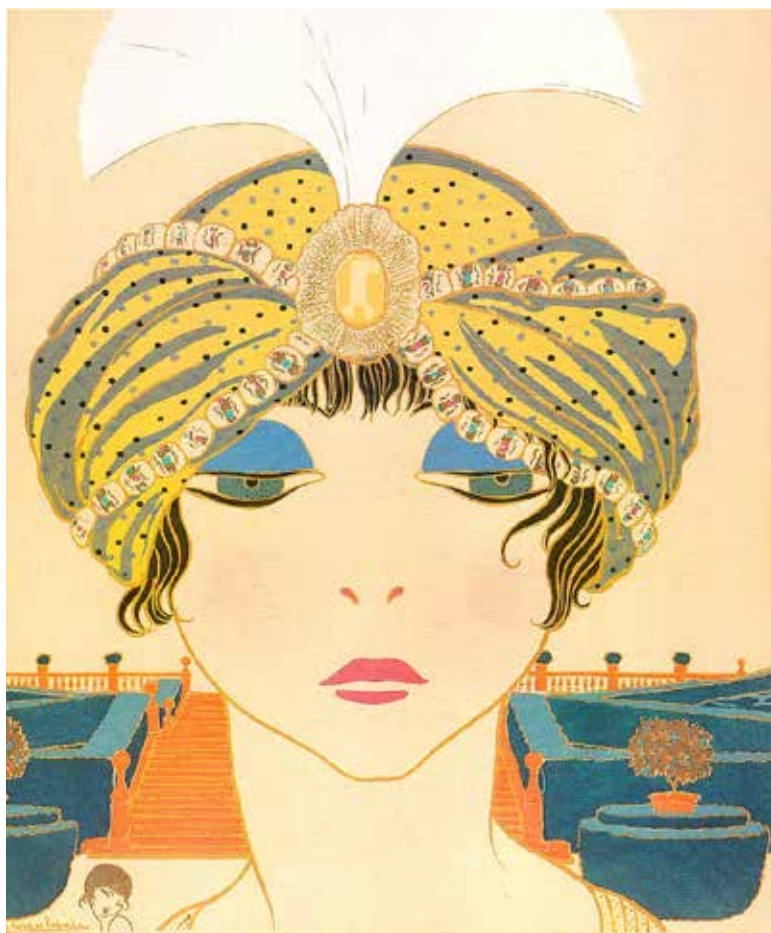


20. Flapper

8 Ο Romain de Tiroff υιοθέτησε το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο **Erté** όταν άρχισε να εργάζεται υπό την καθοδήγηση του Paul Poiret το 1913.







31.



21.

23. Jean Patou and his models, 1924



Η νέα γενιά σχεδιαστών συμπεριλάμβανε τον Jean Patou και την Gabrielle Chanel· η Madeleine Vionnet ανέπτυξε την ιδιαίτερη τεχνική της -bias cut-, ενώ ο Lucien Lelong παρήγαγε την πρώτη συλλογή Pret a porter. Τα ριζοσπαστικά, αλλά λειτουργικά, ενδύματα κυριάρχησαν σε όλη την διάρκεια του μεσοπολέμου, πάντοτε από τα καλύτερα υφάσματα, με σύνθετους τρόπους κατασκευής και διακόσμησης.

Η **Coco Chanel** και ο **Jean Patou** προσαρμόσαν τον σχεδιασμό τους στις απαιτήσεις της μοντέρνας γυναίκας για *πρακτικότητα, απλοποίηση και εξ-ορθολογισμό* του γυναικείου ενδύματος, ενδυμασία κατάλληλη για την πρόσφατη ανεξαρτησία τους. Με τη δημιουργία του πρώτου καταστήματος Chanel το 1914 γεννήθηκε το χαλαρό και άνετο στυλ που χαρακτήρισε της δημιουργίες της. Σε μια περίοδο, όπου η διακόσμηση και οι πλούσιες χρωματικές αποχρώσεις κυριαρχούσαν, διακρίθηκε για την δημιουργία ενδυμάτων με υφάσματα κατάλληλα για την καθημερινότητα, όπως το φημισμένο jersey, και χρωματική παλέτα που περιορίζεται σε λευκό, μαύρο και μπεζ.

25. Coco Chanel, "The Chanel 'Ford'", 1926.



Ο **Lucien Lelong** (1889-1959) αποσκοπούσε να τονίσει την κομψότητα του ανθρώπινου σώματος, όταν αυτό βρίσκεται σε κίνηση. Απορρίπτοντας το ανδρόγυνο ύφος, δημιούργησε θηλυκά ενδύματα με ροϊκά υφάσματα, εμπνευσμένα από νεοκλασικές πτυχώσεις και αποτέλεσε πρόδρομο μεταγενέστερων τάσεων.

- 32. Lucien Lelong, Crepe Dresses, 1935
- 33. Lucien Lelong Dress, photographed by Horst P. Horst, 1937
- 34. Lisa Fonnagrives in Lucien Lelong Dress, Vogue, 1939



26. Madeleine Vionnet, Crepe Romain Pajamas, photographed by George Hoyningen-Huene, ca. 1931



27. Marion Morehouse and Ruth Covell in Madeleine Vionnet Dresses, photographed by Edward Steichen, 1932



28. Madeleine Vionnet, Evening Dress, 1936



Η Madeleine Vionnet

(1876 - 1975), «η αρχιτέκτονας της ραπτικής», χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη οπτική της όσον αφορά το γυναικείο σώμα και οι τεχνικές της ιδέες για το πως αυτό πρέπει να περιβάλλεται. Επηρεασμένη από τον Κυβισμό⁹ πίστευε πως, καθώς το ανθρώπινο σώμα δημιουργεί γεωμετρικές φιγούρες, τα ενδύματα έπρεπε να ακολουθούν αυτούς τους κανόνες. Ήταν η εφευρέτης της διαγώνιας κοπής (bias cut) και έκανε χρήση σπειροειδών ραφών, κάτι το οποίο είχε ως αποτέλεσμα τμήματα του ενδύματος να επεκτείνονται πέρα από τις ραφές τους, επιτρέποντας στο επιπλέον ύφασμα να πλέει στο χώρο κατά την κίνηση, φανερώνοντας την επιρροή της από τον Φουτουρισμό¹⁰, με τις ιδέες του οποίου ήρθε σε επαφή κατά την παραμονή της στην Ιταλία στην αρχή της καριέρας της όταν συνεργάστηκε με τον Thyaht. Σχεδίασε αισθησιακά, γλυπτικά, γεωμετρικά ενδύματα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα¹¹.

9 Καλλιτεχνικό κίνημα που παρουσιάστηκε στη Γαλλία κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, παραπέμπει στην περιοχή της γεωμετρίας. Η αποδόμηση του ενστικτού, ο άκρατος υποκειμενισμός που αρνείται καθιερωμένες αρχές, το υπέρμετρο πάθος, που συχνά πηγάζει από τις σκοτεινές περιοχές του υποσυνείδητου, παραχωρούν την θέση τους στη δύναμη της λογικής.

10 Μοντέρνο κίνημα που θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο

11 «Η έμπνευσή μου αντλείται από τα αρχαιοελληνικά βάζα, από τις όμορφες ντυμένες γυναίκες που απεικονίζονται πάνω σε αυτά αβηλά κυρίως από τις ευγενείς (noble) γραμμές των ιδίων των αντικειμένων.» Kirki, Betty, "Vionnet: Fashion's Twentieth Century Technician", Thresholds – Fashion, 2001, MIT

29, Madeleine Vionnet,
in La Gazette du Bon Ton,
Pendant Les Modèles,



30, illustration by Thyaht,
(1922) De La Fumée
- Dress, illustration by
Thyaht, 1922



A R T D E C O

T a b l e a u V i v a n t

L'inhumaine (The Inhuman Woman) 1924

Director: Dir. Marcel L'Herbier

Costume Designers: Paul Poiret, Yose, Maison Granier

Set Designers: Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger



Η «απάνθρωπη γυναίκα» της ταινίας είναι η Claire Lescot (Jaque Catelain), διάσημη τραγουδίστρια όπερας, ανεξάρτητη και μυστηριώδης αποτελεί έναν συναρπαστικό χαρακτήρα για τους άντρες. Ζει σε ένα κομψό μοντέρνο αρχοντικό με θέα στην πόλη και η προσωπικότητά της εκφράζει το παρόν. Ένας νεαρός επιστήμονας, Einar Norsen, ο οποίος την ερωτεύεται, ζει σε ένα υπερσύγχρονο γεωμετρικό σπίτι και συμβολίζει το μέλλον και το θαύμα της επιστήμης.

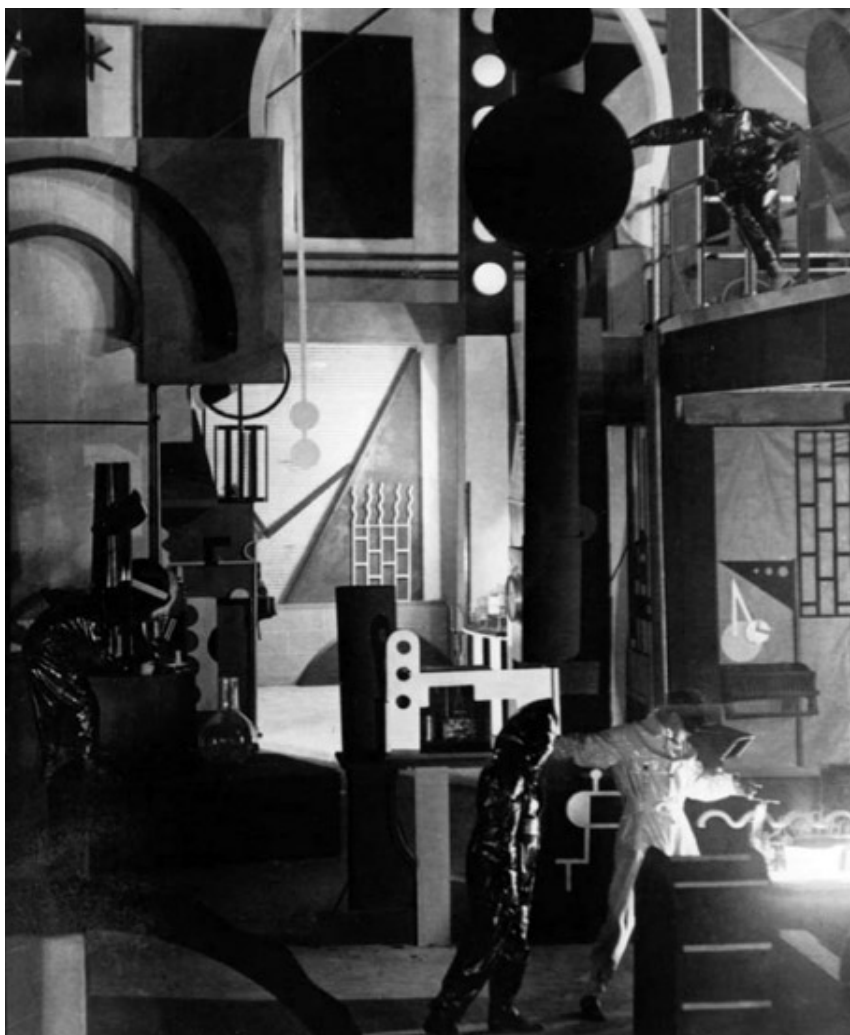
Ο σκηνοθέτης προσπάθησε να θεοπίσει ένα μανιφέστο για τη σύγχρονη τέχνη με τη σύνθεση διαφορετικών μορφών της. Ο αρχιτέκτονας Robert Mallet-Stevens σχεδίασε την εξωτερική όψη για το σπίτι του Norsen, που θυμίζει τις αφηρημένες συνθέσεις του *De Stijl*. Στην καρδιά του σπιτιού τοποθετείται ένα νεωτεριστικό εργαστήριο, σχεδιασμένο και κατασκευασμένο από τον καλλιτέχνη Fernand Léger. Οι αίθουσες υποδοχής του σπιτιού της Claire Lescot σχεδιάστηκαν από τον Cavalcanti σαν ένα υπερμέγεθες σκηνικό¹².

Ο L'Herbier, πέραν από την διακόσμηση των σκηνικών του, προμηθεύτηκε τα κοστούμια του έργου, από το Atelier Martine του Paul Poiret και επιλέχτηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να καλύπτουν πλήρως τις ανάγκες του οράματος¹³ του, με τις μορφές, τα χρώματα και τα σχέδιά τους.

Με την ταινία *Le Vertige* ο L'Herbier θέτοντας ως κύριο χαρακτήρα τον Henri de Cassel (Jaque

12 Οι επιρροές της Διεθνούς έκθεσης Art Deco του 1925, στην προσωπική σφραγίδα του L'Herbier, είναι εύκολα αναγνώσιμες. Ανάμεσα στους δημιουργούς της ταινίας και στην έκθεση υπήρχαν επαγγελματικές διασυνδέσεις, καθώς ο Robert Mallet Stevens, Fernand Leger, Paul Poiret συμμετείχαν στην έκθεση, ενώ ο ίδιος ο L'Herbier ήταν κριτής και εκθέτης. η ταινία επανακυκλοφόρησε κατά την διάρκεια της *International Exposition of Industrial and Decorative Arts*.

13 Ο σκηνοθέτης Marcel L'herbier, στόχευε να δημιουργήσει ένα συνολικό έργο τέχνης Gesamtkunstwerk, **cinema total**, όπως αναφερόταν ο ίδιος σε αυτό, μια σύνθεση όλων των τεχνών, φέρνοντας σε συνεργασία, αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, σκηνογράφους, σχεδιαστές μόδας και κοστούμιών. Εξετάζοντας την δουλειά του μέσω του πρίσματος της τέχνης και του design, αναγνωρίζεται η συμβολή του στην μετάδοση του μοντέρνου κινήματος, σε μια μορφή που ήταν θελκτική και αναγνώσιμη σε ένα μαζικό κοινό.



Le Vertige (The Living Image) 1926

Director: Dir Marcel L'Herbier

Costume Designers: Jacques Manuel, Sonia Delaunay, Yose

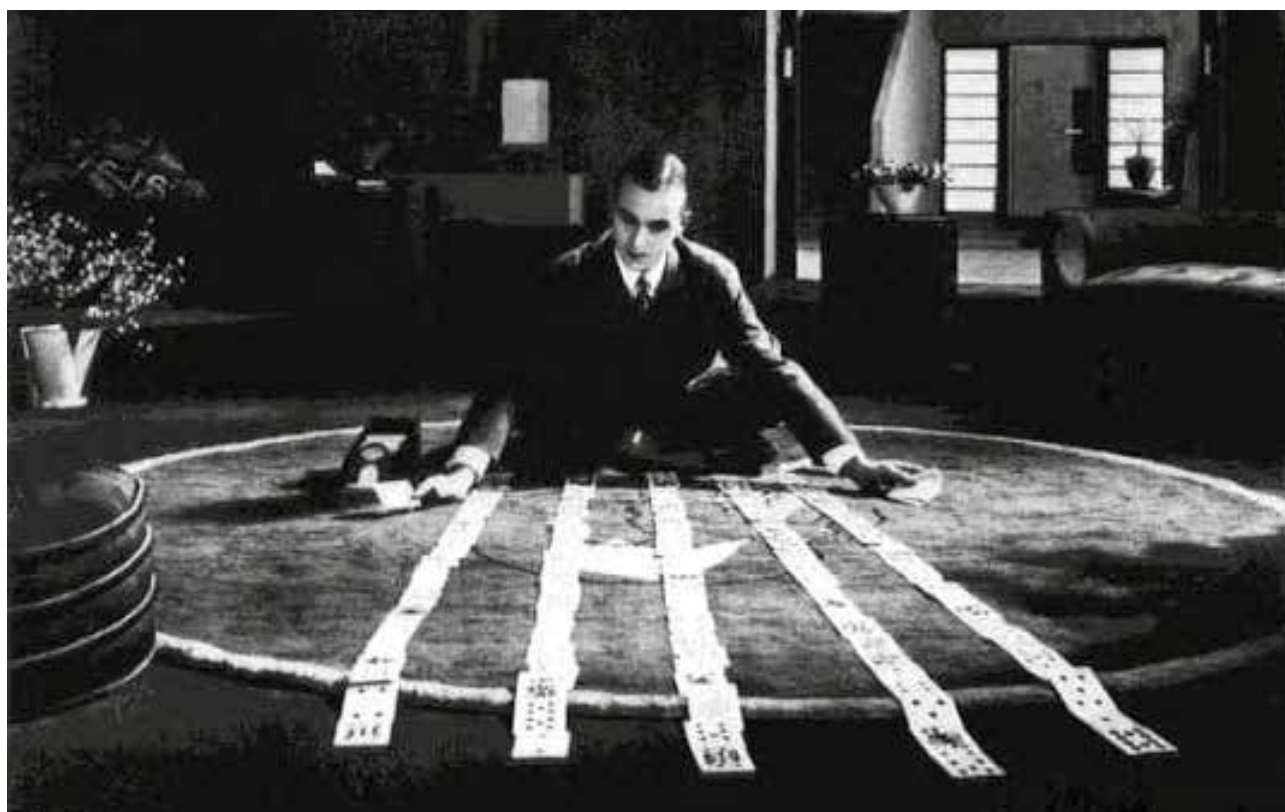
Set Designers: Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Atelier Martine, Robert Delaunay



Catelain), καταφέρνει να μετατοπίσει το βάρος από την μοντέρνα γυναίκα στον σύγχρονο άνδρα. Ο πρωταγωνιστής, που παρουσιάζεται ως δολοφονημένος επαναστάτης στην Πετρούπολη και ως «ζωντανή του εικόνα» να στοιχειώνει τη γαλλική Ριβιέρα, εμφανίζεται με κομψά κουστούμια, ρόμπες με γεωμετρικά, αφαιρετικά σχέδια και αθλητικά ενδύματα σχεδιασμένα από τη Sonia Delaunay και τον σχεδιαστή Yose της υψηλής κοινωνίας του Παρισιού. Τα σκηνικά της ταινίας κατασκευάστηκαν ξανά από τον Robert Mallet-Stevens, ενώ η διακόσμηση και τα έπιπλα από τον Pierre Chareau, το Atelier Martine και τον Robert Delaunay.

Αποφασίζοντας να επικεντρωθεί στα δυναμικά και πλαστικά στοιχεία της ταινίας, η πλειοψηφία των νεωτεριστικών σκηνικών αντικατοπτρίζει την προσωπικότητα του ήρωα. Ένας πλούσιος νεαρός άνδρας αφιερωμένος στην απόλαυση, ο Henri έχει εξαιρετικά εκλεπτυσμένα γούστα, ζει σε ένα μοντέρνο διαμέρισμα και επιμελείται σχολαστικά την ένδυσή του. Δεν παίρνει ποτέ τα πράγματα σοβαρά, κινείται στον χώρο με γρήγορες, στυλιζαρισμένες χειρονομίες. Ενσαρκώνει τον νεαρό playboy της εποχής Jazz, ο οποίος χαρακτηρίζεται από πάθος για τη σύγχρονη τέχνη, τον αθλητισμό και τα πάρτι. Στην πραγματικότητα, ο Catelain ενσωματώνει όλα τα παραπάνω στοιχεία, και αντιπροσώπευε με την προσωπικότητα του, τον φιλάρεσκο dandy των 20's.

Αν και τα περισσότερα κουστούμια της ταινίας, σχεδιάστηκαν από τον Yose, σε μια σκηνή εμφανίζεται με ένα μοναδικό *simultaneous* ένδυμα, μια ρόμπα σχεδιασμένη από την Sonia Delaunay. Τα μοτίβα του υφάσματος, σήμα κατατεθέν για την σχεδιάστρια, φανερώνουν την δυναμική αισθητική των έργων της, και δημιουργούν ένα ιδιαίτερο κινητικό αποτέλεσμα κατά την επίδειξή τους. Το σκηνικό ολοκληρώνεται με την εμφάνιση των ίδιων χαρακτηριστικών μοτίβων σε αντικείμενα που κοσμούν τον προσωπικό χώρο του πρωταγωνιστή, καθώς και τον πίνακα του άντρα της Robert Delaunay "*The tower Behind Curtains*".



L'argent (Money) 1928

Director: Dir Marcel L'Herbier

Costume Designer: Jacques Manuel

Set Designer: André Barsacq, Lazare Meerson



Το L'Argent(1928), αποτελεί ίσως το μεγαλύτερο αριστούργημα του L'Herbier, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Emile Zola(1891). Ο L'Herbier ήθελε να χρησιμοποιήσει την ταινία για να επικρίνει τα χρήματα ως εμπόδιο στη δημιουργική διαδικασία, ειδικά στον κλάδο του κινηματογράφου. Για να ενισχύσει το μήνυμα, μετέφερε την ιστορία από το 1890 στα τέλη της δεκαετίας του 1920 (λίγο πριν το οικονομικό κραχ). Η ταινία διαπραγματεύεται τόσο τη δύναμη, όσο και την απόλυτη κυριαρχία του χρήματος, με τη μορφή μνημειακών σκηνικών Art Deco και πολυτελών φορεμάτων και κοσμημάτων υψηλής ραπτικής.

Ως σχεδιαστής κουστουμιών για πολλές από τις ταινίες του L'Herbier, ο Jacques Manuel πίστευε πως κάθε ένδυμα έπρεπε να έχει συγκεκριμένες αναλογίες, όγκο και να αναπτύσσει συγκεκριμένες σχέσεις με το περιβάλλον με τα χρώματα και τα υφάσματα του¹⁴. Για την συγκεκριμένη ταινία, επέλεξε το χρυσό, ασημί, καθώς και αποχρώσεις του λευκού, γκρι και μαύρου.

Η πιο χαρακτηριστική εικόνα του L'Argent, αποτελεί η σκηνή, στην οποία η Brigitte Helm, ως η επικίνδυνα σαγηνευτική βαρόνη Sandorf, εμφανίζεται με ένα σιλιπινό χρυσό φόρεμα με μακριά ουρά. Σχεδιασμένο από τον ίδιο τον Manuel, αποτελούσε ένα συμβολικό ένδυμα.

14 Καθώς δεν συμφωνούσε με τη διαμορφωμένη γυναικεία σιλουέτα με τις αυστηρές γραμμές, την χαμηλωμένη μέση και το καινούριο μήκος φούστας, ο Jacque Manuel επανάφερε την μέση στο γυναικείο ένδυμα, προτίμησε ασύμμετρα μήκη φούστας και διακοσμημένο μπούστο. Ο ίδιος ισχυρίστηκε πως διαμόρφωσε την νέα γραμμή του 1930, ενώ και ο σχεδιαστής Jean Patou ακολούθησε ανάλογες μορφές το 1929.



Grand Hotel 1932

Director: Edmund Goulding

Costume Designer: Gilbert Adrian

Set Designer: Cedric Gibbons



Στην ταινία *Grand Hotel*¹⁵ η Crawford παίζει τη Flaemmchen, η οποία εργάζεται ως γραμματέας και η υπηρεσία της περιλαμβάνει επιπλέον υποχρεώσεις. Υπαινηγμοί γύρω από το σεξ πολύ προφανείς για τα ακροατήρια της εποχής που είχαν συνηθίσει σε ταινίες που ξεπερνούσαν τους κώδικες λογοκρισίας. Η Crawford συνήθιζε να υποδύεται φιλόδοξα κορίτσια που θέλουν να ανέβουν πάνω από τις ταπεινές ρίζες τους και η Flaemmchen είναι ένας αισθησιακός χαρακτήρας που ξέρει πώς να πάρει αυτό που θέλει από τη ζωή. Η Crawford φοράει μακιγιάζ που θα καθόριζε την εμφάνισή της στη δεκαετία του 1930¹⁶. Ο Gilbert Adrian την έντυσε με απλά μαύρα γυναικεία κουστούμια. Το μεγάλο λευκό κολάρο του έδινε έμφαση στο πρόσωπό της, το

15 Ο Cedric Gibbons ήταν ο άνθρωπος, ο οποίος μετέφερε μέσω των σκηνικών του στην Αμερική την αισθητική του κινήματος της Art Deco, όταν επισκέφτηκε την Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι το 1925. Ο ίδιος, οποίος δούλεψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής σε περισσότερες από 1000 ταινίες, Ο Cedric Gibbons ήταν ο άνθρωπος, ο οποίος μετέφερε μέσω των σκηνικών του στην Αμερική την αισθητική του κινήματος της Art Deco, όταν επισκέφτηκε την Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι το 1925. Ο ίδιος, οποίος δούλεψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής σε περισσότερες από 1000 ταινίες, γιος αρχιτέκτονα, πίστευε πως στις ταινίες του τα σκηνικά λειτουργούσαν ως κάτι περισσότερο από φόντο για την δράση που διαδραματιζόταν, αλλά είχαν ενεργό ρόλο και αποτελούσαν κεντρικές φιγούρες της πλοκής. Το έργο του οραματικό και απόλυτα σύγχρονο, διαπραγματεύονταν ιστορίες συγχρόνων γυναικών στην Jazz εποχή. Οι συνθέσεις των σκηνικών του αποτέλεσαν πρότυπο για την νεωτεριστική διακόσμηση. Στην πραγματικότητα, τόσο οι προσωπικότητες των πρωταγωνιστών, όσο και ο ίδιος ο χώρος λειτουργούν ως ένα μέσο διαφυγής που λαχταρούσε το μεταπολεμικό κοινό.

16 Στο βιβλίο της *«Ο τρόπος ζωής μου»* η Crawford δήλωσε: «Επαιζα την πόρνη και ένιωσα ότι χρειάζεται μια πιο αισθητή εμφάνιση. Πλήρη, φυσικά χείλη και γενναϊόδωρα φρέδια - χωρίς σουπιέν, χωρίς ζώνη. Ορισμένα χαρακτηριστικά ζητήθηκαν, και βρήκα ότι μου άρεσε η συγκεκριμένη εμφάνιση τόσο πολύ, που την υιοθέτησα».

ασύμμετρο κόψιμο με το ανοιχτό μπούστο, καθώς και το προσαρμοσμένο στο σχήμα των ποδιών της μήκος του φορέματος φανέρωνε την ευπάθεια στην καταδίωξή της.

Η Greta Garbo, παίζει μια σκοτεινή μπαλαρίνα που αισθάνεται παγιδευμένη στη ζωή της και θέλει να σπάσει από τους περιορισμούς της καριέρας. Ο John Barrymore είναι ο βαρόνος που καταλήγει κλέφτης του κοσμηματοπωλείου, με τον οποίο ερωτεύεται η Garbo. Κάθε χαρακτήρας αντιμετωπίζει μια προσωπική ή οικονομική κρίση. Τα υπέροχα σκηνικά Art Deco του Cedric Gibbons και το ασπρόμαυρο πάτωμα της υποδοχής αντανakλούν τα παιχνίδια και τους ελιγμούς των χαρακτήρων. *«Το ίδιο το ξενοδοχείο λειτουργεί ως ηθοποιός σε αυτή την εικόνα. Συνήθως προσπαθούμε να διατηρούμε τα σκηνικά όσο το δυνατόν περισσότερο στο παρασκήνιο. Αλλά στο Grand Hotel μας υπενθυμίζουν συνεχώς τον συμβολισμό τους στην ίδια τη ζωή ...Το ξενοδοχείο που δημιουργήσαμε δεν αποτελεί αντιγραφή.. Θα μπορούσε να είναι σε οποιαδήποτε κοσμοπολίτικη πόλη.»*¹⁷

17 απόσπασμα από τους Gibbons (και την Dolores Del Rio) που μιλούσε για το σεν Grand Hotel, στο Picturegoer Weekly, από τις 18 Ιουνίου 1932



Metropolis 1927

Director: Fritz Lang

Costume Designer: Aenne Willkomm

Set Designer: Otto Hunte



Το Metropolis (Μητρόπολις) είναι μια εξπρεσιονιστική ταινία επιστημονικής φαντασίας, που παρουσίαζε μια υπερσύγχρονη βιομηχανική πολιτεία που συντηρούνταν από μηχανές. Η δυστοπική Μητρόπολη είναι κατακερματισμένη σε δύο κατηγορίες - τους στοχαστές και τους τεχνίτες, την ελίτ και την εργατική τάξη. Εμπνευσμένος από ένα ταξίδι του στη Νέα Υόρκη, ο Lang δήλωσε ότι το σύνολο της Μητρόπολης είναι ένα φουτουριστικό μίγμα από ουρανοξύστες Art Deco, λειτουργικό μοντερνισμό και γοθικές κατακόμβες. Τα αρχιτεκτονικά μοτίβα της Μητρόπολης -ατέρμονος ορίζοντας και αιχμηρές γωνίες που σηματοδοτούν την ψυχολογική αναταραχή- αποτελούν ένα βασικό χαρακτηριστικό του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Μέσα σε αυτό το καταπιεστικό περιβάλλον τοποθετείται ένας ασύμβατος έρωτας, του πλούσιου Freder (Gustav Fröhlich) και της εργάτριας Maria (Brigitte Helm). Στην ταινία διαδραματίζεται η σύγκρουση ανάμεσα στις δύο τάξεις, με επακόλουθο την πλήρη κατάρρευση του συστήματος και την αναγκαστική συμφιλίωση των δύο μερών. Αν και το ηθικό δίδαγμα της ταινίας, ότι *«Ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στα χέρια και στο μυαλό πρέπει να είναι η καρδιά»* έχει ως αποτέλεσμα το τέλος των εχθροπραξιών, ουσιαστικά στοχεύει στον έλεγχο και την κυριαρχία επί της εργατικής τάξης και όχι στην ανατροπή του συστήματος.

Τα σκηνικά προκαλούν τον θεατή να ανακαλύψει την κοινωνική ανισότητα της πόλης, που χαρακτηρίζεται από ένα είδος τρέλας. Η ζωή των πλούσιων αστών είναι γεμάτη ηδονές και απολαύσεις. Τα

παιδιά τους αθλούνται, διασκεδάζουν και χαλαρώνουν στους αιώνιους κήπους.

Η αρχιτεκτονική των πύργων και οι εσωτερικοί χώροι των κατοικιών τους είναι επηρεασμένοι από την πληθωρική αισθητική της Art Deco.

Η ομορφιά και το σεξ συνδέονται με τη διαφθορά και την ανηθικότητα. Όλοι είναι τόσο απαίσιοι όσο είναι όμορφοι. Το χάσμα μεταξύ των δύο τάξεων μεταφέρεται δραματικά στα ενδύματά τους. Τα ενδύματά τους είναι επηρεασμένα από την παρακμιακή μπουρζουαζία των δεκαετιών τόσο του '20 όσο και του 18ου αιώνα -γεγονός που υποδήλωνε την ξέγνοιαστη ύπαρξή τους- με αναγνωρίσιμα στοιχεία από τις χαρακτηριστικές σιλουέτες του Paul Poiret και του Erté, τα ιδιαίτερα headpieces και τα πολυτελή υφάσματα.





Με τον όρο *φουτουρισμός* χαρακτηρίζεται ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα που ορίζεται ως η σημαντικότερη ιταλική συνεισφορά στα ευρωπαϊκά δρώμενα των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Η ονομασία του προέρχεται από την ιταλική λέξη *futurismo*, που μεταφράζεται ως *μελλονισμός*. Οι αρχές του εξέφραζαν έντονη αντίδραση στην ακαδημαϊκή κουλτούρα των καιρών, στις παραδοσιακές αξίες της μπουρζουαζίας και των αναβιώσεων. Οι φουτουριστές είχαν ως στόχο την *ανακατασκευή του σύμπαντος*, όχι μόνο μέσω του πρακτικού σχεδιασμού αντικειμένων και χώρων, αλλά και μέσω της εκμετάλλευσης των μέσων μαζικής ενημέρωσης και του δημόσιου θεάματος. Υιοθέτησαν μια νέα γλώσσα που ανταποκρινόταν στις τεχνολογικές αξίες της ταχύτητας, του δυναμισμού, της αδιάκοπης καινοτομίας, ως κοινωνική και αισθητική δήλωση.¹ Η αισθητική και η ιδεολογία των φουτουριστών εκφράστηκε επιτυχώς από το σχεδιασμό ενδυμάτων. Μέσα από τις λεπτομέρειες της φόρμας, οι Φουτουριστές επιχείρησαν να ντύσουν το πολιτικοποιημένο σώμα, στο πλαίσιο για ατομική έκφραση, σε μια κοινωνία που κυριαρχεί η ανωνυμία.

Οι εκπρόσωποί του κινήματος εστίασαν στις δυνατότητες που ανοίγονταν στους ανθρώπους για το εμπόριο σε παγκόσμιο επίπεδο μέσω της ανάπτυξης των μέσων επικοινωνίας, μετακίνησης και μεταφορών. Πηγή έμπνευσης, αποτέλεσαν τα αεροπλάνα που πετούσαν στον ουρανό, οι ήχοι και η δύναμη των μηχανών, η ταχύτητα των αυτοκινήτων και γενικότερα τα **επιτεύγματα της τεχνολογίας** τα οποία είχαν αρχίσει ήδη να αλλάζουν, τόσο τον κόσμο όσο και τον ανθρώπινο πολιτισμό².

Σε γενικές γραμμές, οι φουτουριστές υποστήριξαν την αναδιαμόρφωση της ανθρώπινης μορφής σύμφωνα με την υγεία και την άνεση, αποκλείοντας τις επιπόλαιες λεπτομέρειες, τα ακριβά υφάσματα και τις ταξικές διακρίσεις των ενδυμάτων. Η απρόσκοπτη κίνηση του σώματος και ο γρήγορος ρυθμός της σύγχρονης ζωής ενέπνευσε δυναμικά σχέδια υφασμάτων με ασύμμετρες κοπές. Προτάθηκε μια ανορθόδοξη χρήση φυσικών και βιομηχανικών υφασμάτων³ από χαρτί, άχυρο, λινάτσα, καουτσούκ, μέταλλο και πλαστικό. Τους αυστηρούς και παραδοσιακούς, καφέ, μαύρους και γκρι χρωματισμούς αντικατέστησαν λαμπερά χρώματα και ανακλαστικές, ακόμη και φωσφορίζουσες επιφάνειες, προβάλλοντας το δρόμο ενός λαμπερού μέλλοντος.

1 Το 1914 δύο νέοι αρχιτέκτονες, οι A. Sant' Elia και M. Chiattonne, παρουσίασαν στο Μιλάνο, σε έκθεση του ομίλου Nuove Tendenze, μια σειρά σχεδίων και προτάσεων για τις πόλεις του μέλλοντος με τίτλο **“La Città Nuova”**. Πρόκειται για μια χαστική μεγαλούπολη, μέσα στην οποία δραστηριοποιείται ο σύγχρονος άνθρωπος. Τα κυκλοφοριακά προβλήματα επιλύονται διοχετεύοντας τις αρτηρίες της κυκλοφορίας σε διαφορετικά επίπεδα πάνω και κάτω από τα κτίρια, τα οποία διαμορφώνονται σε πολλά επίπεδα με μεγάλα ύψη, πλαστική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του μπετόν και μια νέα αισθητική της τεχνολογίας. Η «*νέα πόλη*» συμβόλιζε το νέο, δυναμικό τρόπο ζωής και ήταν λειτουργική και αποτελεσματική όπως μια μηχανή.

2 «Ο Φουτουρισμός βασίζεται στην πλήρη ανανέωση της ανθρώπινης ευαισθησίας που προκαλείται από τις επιστημονικές ανακαλύψεις. Οι άνθρωποι που χρησιμοποιούν τον τηλέγραφο, το τηλέφωνο, το ποδήλατο, τη μοτοσυκλέτα, το αυτοκίνητο, το υπερωκεάνιο, το αεροπλάνο, τον κινηματογράφο, τη μεγάλη εφημερίδα δεν έχουν ανακαλύψει ακόμη πως αυτά τα μέσα επικοινωνίας, μεταφοράς και πληροφόρησης ασκούν αποφασιστική επίδραση στην ψυχή τους» Filippo Tommaso Marinetti

3 Ο Φουτουρισμός υπερθεματίζει την *κίνηση*, την *ταχύτητα*, την *ελαφρότητα* και την *πρακτική πλευρά των κατασκευών*, σε σχέση με τις αισθητικές θεωρίες του U. Boccioni περί **δυναμικής πλαστικότητας**. Συνεπώς, σύμφωνα με τις φουτουριστικές απόψεις και η τέχνη έπρεπε να αναθεωρηθεί από τα θεμέλια της, να απαρνηθεί ότι δημιουργήθηκε κατά το παρελθόν και να ασχοληθεί με το μέλλον.



02, 03. Giacomo Balla / Anti-Neutral Suit, 1914



Το φουτουριστικό στυλ αναπτύχθηκε κυρίως μέσω των γραπτών μανιφέστο ενώ το φουτουριστικό ένδυμα παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό στη σφαίρα της θεωρίας⁴. Εκδόθηκαν οκτώ⁵ μανιφέστο για την ενδυμασία, με την πλειοψηφία να απευθύνεται στο ανδρικό ένδυμα, δεδομένης της έλλειψης φαντασίας για το στυλ των ανδρών στο παρελθόν. Οι φουτουριστικές διακηρύξεις των Giacomo Balla, Fortunato Depero⁶ και E. T. Marinetti⁷, έθιξαν το ζήτημα της μόδας στο πλαίσιο του design και κατά της φεμινιστικής πολυτέλειας αντίστοιχα.

Ως προπαγανδιστές του νέου, οι φουτουριστές ήταν υπεύθυνοι για τη μετατροπή της ιδεολογίας του μοντέρνου καταναλωτισμού σε μια αισθητική θεωρία, οραματιζόμενοι καινοτόμα ενδύματα που θα είχαν μικρή διάρκεια ζωής ώστε να υπάρχει συνεχής δημιουργικότητα εκ μέρους των καλλιτεχνών, και να ενισχύεται η εθνική οικονομία. Το πρώτο μανιφέστο της φουτουριστικής μόδας⁸, εισήγαγε επίσης την έννοια των μεταβαλλόμενων ενδυμάτων. Αν και η κατασκευή τους παρέμεινε ασαφής, θεωρητικά ο χρήστης, με το πάτημα ενός κουμπιού, θα μπορούσε να αυξομειώσει τα μανίκια του ή να αλλάξει το χρώμα του κοστούμι του, ώστε να ενεργεί κυριολεκτικά μέσω του ενδύματος στο περιβάλλον, να αναισθητοποιεί ή να αναστατώνει και τελικά να απελευθερώνεται από τις αστικές κοινωνικές συμβάσεις.

4 Λίγα σχέδια κατασκευάστηκαν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και ακόμα λιγότερα από εμπορικές επιχειρήσεις

5 Ο Giacomo Balla το 1914 έγραψε ένα *μανιφέστο για την ανδρική ενδυμασία* ("Futurist Manifesto of Men's Clothing") και την ίδια χρονιά το μανιφέστο για την *«αντι-ονδέτερη» ενδυμασία* ("The Anti-Neutral Clothing: Futurist Manifesto"). Το 1920 ακολούθησε το *«Μανιφέστο της φουτουριστικής μόδας των γυναικών»* (Manifesto of Futurist Women's Fashion) από τον Vincenzo Fanni που υπεγράφε με το ψευδώνυμο Volt. Το 1932 οι αδελφοί Ernesto και Ruggero Michahelles άλλαξαν το *Μανιφέστο για τη μόδα των ανδρών* ενώ το 1933 ο Marinetti συνεργάστηκε με τον Enrico Prampolini και με δύο φουτουριστές δεύτερης γενιάς τους Renato di Bosso και Ignazio Scurto όπου διατύπωσαν δύο ακόμη μανιφέστα για την ανδρική φουτουριστική μόδα, το "Futurist Manifesto: The Italian Hat" και το "Futurist Manifesto: The Italian Tie".

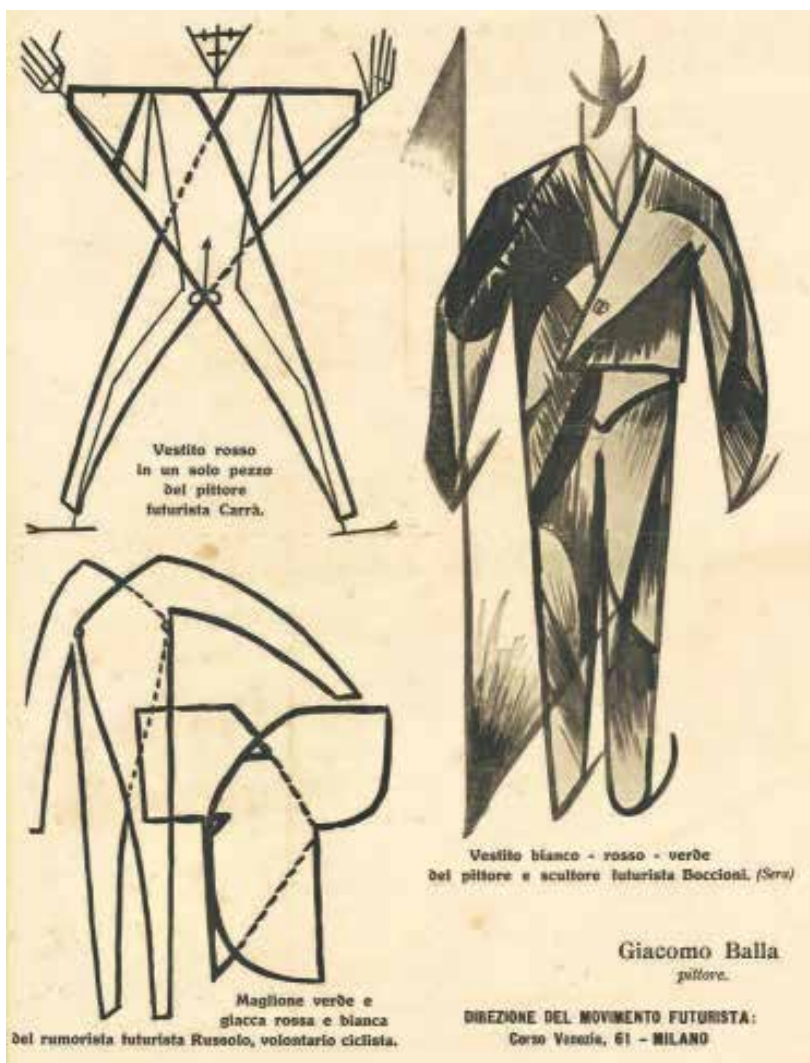
6 *«Η φουτουριστική ανακατασκευή του σύμπαντος»* (Recostruzione futurista del universo 1915)

7 *«Μανιφέστο της φουτουριστικής μόδας των γυναικών»* (Contro il lusso femminile, 1920)

8 *«μανιφέστο για την ανδρική ενδυμασία»*, (Le Vetement masculinfuturiste, 1914)



04. Σκίτσα του Giacomo Balla για το Anti-Neutral Suit



05. Σκίτσα του Giacomo Balla για το Anti-Neutral Suit,
(Il Vestito antineutrale: Manifesto futurista, 11 Σεπτεμβρίου, 1914



06. Φουτουριστικά γιλέκο, Fortunato Depero, 1924



07. Οι Fortunato Depero και F. T. Marinetti φορώντας τα φουτουριστικά γιλέκα του Depero, στα δεξιά ο Francesco Gangiullo, Τορίνο, 1924

Οι ιδέες που πρόσβευε ο Φουτουρισμός στην τέχνη συνδέθηκαν με το ενεργοποιημένο σώμα και αποδόθηκαν μέσα από τα μοτίβα των υφασμάτων. Τα πρώιμα σχέδια του **Giacomo Balla** δείχνουν την προσπάθεια του να αποδημήσει την επιφάνεια του σώματος και να προσδώσει κίνηση⁹ ακόμα και σε βαριά και στατικά υφάσματα. Οι ζωγραφισμένες *γραμμές ταχύτητας (speedlines)* στο ύφασμα θα καθιστούσαν ακόμα και το πιο συντηρητικό και ακίνητο άτομο σε ένα μοντέλο δυναμισμού¹⁰. Ο Giacomo Balla και ο **Fortunato Depero**, σχεδίασαν κοστούμια για το Ballet Russes στο Παρίσι, παίζοντας με τα χρώματα, την πυκνότητα των υλικών και κινούμενα αντικείμενα



9 Η κίνηση για τους φουτουριστές σήμαινε την έκφραση μιας νέας εποχής, της εποχής της μηχανής, της ταχύτητας και του δυναμισμού. Στόχος ήταν η *αληθινή επανάσταση της εναισθησίας*, η ρήξη με οτιδήποτε παραδοσιακό στην τέχνη. Τα αντικείμενα δεν υπάρχουν μεμονωμένα, όπως τίποτε δεν υπάρχει μεμονωμένο στην πραγματική ζωή, αλλιά αλληλοεπηρεάζονται.

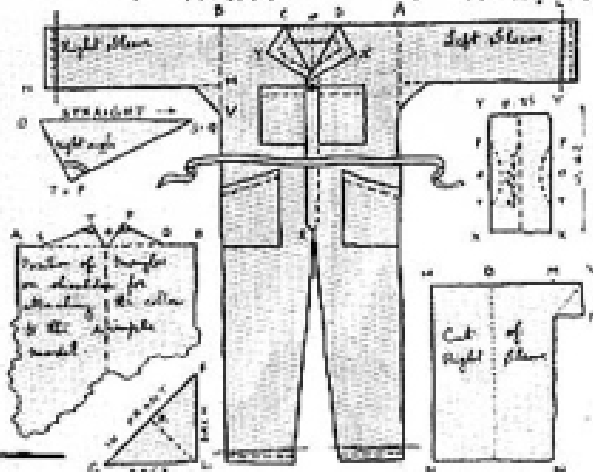
10 Το 1914 οι αρχιτέκτονες **Antonio Sant' Elia** και **Mario Chiattonne**, διοχέτευσαν το κίνημα στην αρχιτεκτονική μέσα από τον ασπασμό της *υπερκινητικότητας*, της *ρευστότητας*, της *βιολογικότητας* αλλά και την ένταξη των ανακαλύψεων της μοντέρνας επιστήμης στη σύγχρονη κοινωνία λαμβάνοντας υπόψη τις συνήθειες διαβίωσης και τις διαθέσεις των ανθρώπων εκμεταλλεύοντας κάθε τεχνολογική δυνατότητα.

08, 09. Κοστούμια του Fortunato Depero, *Le chant du rossignol* stravinsky



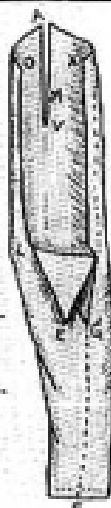
HOW TO CUT OUT THE "TUTA," (ONE PIECE, STRAIGHT LINE GARMENT FOR MEN AND BOYS) DESIGNED BY THAYAHT OF FLORENCE, (ITALY)

This one piece garment is worn with a strip of light-colored stuff at the waist, which serves as a pocket. It looks smaller when worn without belt and open white collar. A simple collar like the collar will.

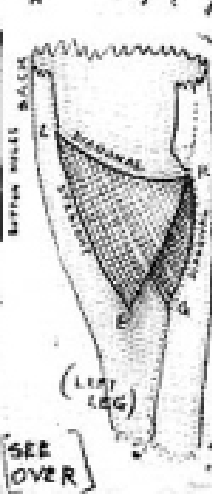
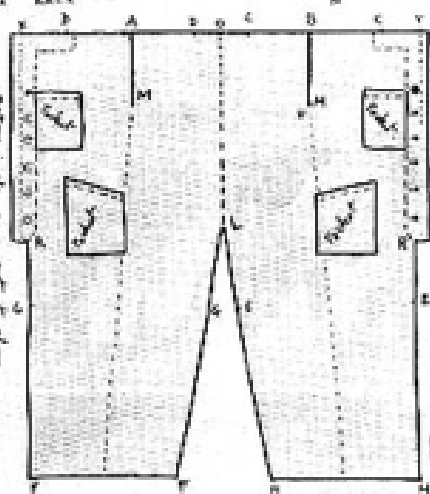


N.B. This model will suit all figures of small size. The arms are already indicated in the pattern given here (See pattern DESIGN for the reason in construction). - Before cutting the stuff it is well to wash it in water so as to make it shrink and also to soften the texture giving it form all at once. The TUTA's chief value is its soft falling from following shape of body.

Side view of left side of TUTA showing position of sample Collar E folded over along the line. It is the side when the sleeve is down in.



Collar made as a set to sleeve. The pattern outside only.



Showing how the Tuta is to be folded into a bundle. Lines as given in the TUTA. The Tuta is a simple form of garment.

Ο Ernesto Michahelles, ο οποίος εργαζόταν με το ψευδώνυμο **Thayaht**, καινοτόμισε με ένα χρηστικό και unisex ένδυμα που βασίστηκε στην προοδευτική αντίληψη ότι η μορφή και ο όγκος πρέπει να ακολουθούν μόνο εγγενείς οικοδομικές αρχές. Το 1918 σχεδίασε το *“Tuta”*¹¹ ένα κομψό και οικονομικό ένδυμα πολύ διαφορετικό από τα αστικά στερεότυπα όπου λόγω του απλοϊκού του πατρόν του θα μπορούσε να ραφτεί από μια ποικιλία υφασμάτων. Στόχος του ήταν να ικανοποιήσει την ανάγκη μιας αριστοκρατικής και άνετης κομψότητας για τον μοντέρνο άνθρωπο και να προσφέρει σε όλους τη δυνατότητα για αθλητικές ενδυμασίες ώστε να κατευθύνει τον άνδρα σε έναν ενεργό τρόπο ζωής και σωματικής άσκησης¹².



11 Γνωστό σήμερα ως *jumpsuit*. Ονομάστηκε *“Tuta”* (στα ιταλικά), λόγω του “T” σχήματός του.

12 Το tuta αποτέλεσε τον ορισμό της αλλαγής στην ένδυση. Όπως δηλώνει ο McCracken [1990: 61], «με τον διαχρονικό τους ρόλο, τα ενδύματα χρησιμοποιούνται ως επικοινωνιακή συσκευή μέσω της οποίας η κοινωνική αλληλαγωγή αντιμετωπίζεται, προωθεί, ξεκινά, επιβράβηται και αρνείται». Η φόρμα αυτή είναι παράδειγμα ενός έργου με γνώμονα το μέλλον [McCracken 1990: 110], δεδομένου ότι προορίζεται να διευκολύνει την υλοποίηση των ιδανικών που δεν έχουν ακόμη εκπληρωθεί στην πραγματική κατάσταση των πραγμάτων διατυπώνοντας ένα άλλο όραμα για τον κόσμο - την ουτοπική ιδέα μιας ολικής αναδιοργάνωσης της ζωής - ίσως ακόμη και υπερβολικά σύγχρονης για το συλλογικό γούστο και τις συνθήκες της μοντέρνας ζωής και της κοινωνίας.





14,15. Alexandra Exter, σχέδια κουστουμιών στην παράσταση Dama Duende, 1924

Η **γυναικεία μόδα** δεν απαίτησε τον ίδιο ρεφορμιστικό ζήλο με τα ενδύματα των ανδρών αστών, που αποτέλεσαν πιο προφανή στόχο στην φουτουριστική μεταρρύθμιση του ενδυματολογικού κώδικα. Αυτή η μεροληψία με βάση το φύλο χαρακτήρισε το φουτουριστικό κίνημα, στα προπολεμικά χρόνια. Από μια οπική, η φουτουριστική ιδεολογία περιστράφηκε γύρω από μια πολιτική έναντι του φιλελεύθερου κοινοβουλευτισμού όπου η αρρενωπότητα ισοδυναμούσε με την πρόοδο ενώ η θηλυκότητα με το παρελθόν. Μεταπολεμικά οι φουτουριστές ορθώς αναλήφθηκαν ότι η δημιουργικότητα στη μόδα ήταν ουσιαστικά θηλυκό προνόμιο. Ο Marinetti και άλλοι φουτουριστές συγγραφείς τελικά υποστήριξαν το φεμινιστικό κίνημα στο βαθμό της υπονόμευσης των παραδοσιακά κοινωνικά και πολιτικά θεσμικών οργάνων -όπως ο γάμος και η οικογένεια- ώστε να συμβάλλουν στην απελευθέρωση της σεξουαλικότητας από τους προκαθορισμένους ρόλους των φύλων.

Στο μανιφέστο του Volt, η γυναίκα είναι πλέον κύριος παράγοντας εξέγερσης, μια **κινούμενη σύνθεση** της αισθητικής του φουτουρισμού. Ο φεμινιστικός ύμνος για την πρόοδο φτάνει στα άκρα καθώς το γυναικείο σώμα παραπέμπει σε **πολεμικό εξοπλισμό**¹³. Ωστόσο διατηρείται και επιπλέον τονίζεται η χαρακτηριστική γυναικεία εικόνα.

Η φουτουριστική συνεισφορά στο γυναικείο ένδυμα βρίσκεται εκτός Ιταλίας, με τα cubo-futurist ενδύματα της **Alexandra Exter** στη Μόσχα και τα φορέματα της **Sonia Delaunay (simultaneous dresses)** που δημιουργήθηκαν στο Παρίσι το 1920. Σε συνεργασία με τον σύζυγο της Robert Delauney, βασισμένοι στις φουτουριστικές αρχές δημιούργησαν το **"Simultanism"** κίνημα το οποίο στόχευε να δημιουργήσει ρυθμό, κίνηση και βάθος στη μορφή μέσω της αλληλεπίδρασης των χρωμάτων.¹⁴ Οι πινάκες τους ήρθαν στη ζωή μέσω των ενδυμάτων της Sonia και αποτέλεσαν ένα είδος παραστατικής τέχνης που εκδήλωνε τον νέο τύπο της δημιουργικής μοντέρνας γυναίκας.

Η τροχιά αυτών των μανιφέστων κινήθηκε

13 «Ισχυρή επιθυμία. Βίαια χρώματα και σχέδια που είναι επιβλητικά και ορμητικά σαν τις εντοφές στο πεδίο της μάχης.» Volt, (Μανιφέστο της φουτουριστικής μόδας των γυναικών)

14 «Το χρώμα είναι το δέρμα του κόσμου» Sonia Delaunay



16. Sonya Delaunay



17. Simultaneous Dresses (The three women), 1925

18. Δύο μοντέλα φορούν παλτό σχεδιασμένα από την Sonya Delaunay, το αυτοκίνητο κατασκευάστηκε από τον Heim και βάφτηκε όπως ένα ύφασμα σχεδιασμένο από την Sonya. Η φωτογραφία τραβήχθηκε μισοστόι πο το Pavillio du Tourisme, σχεδιασμένο από τον Mallet Stevens, Παρίσι, 1925





19. Η Sonya Delaunay, με δύο φίλες στο studio του Robert Delaunay, φορούν τις δημιουργίες της, Παρίσι 1924

παράλληλα με τις αλλαγές της φουτουριστικής τέχνης, από την πρωτοποριακή έκφραση της πρώτης γενιάς φουτουριστών-μέσω του δράματος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και της σύγκρουσης του διακοσμητικού υποκειμενισμού των μεσοπολεμικών χρόνων- μέχρι την άνοδο της εθνικιστικής κουλτούρας που θα οδηγούσε στη στενή συνεργασία μεταξύ του φουτουρισμού και της φασιστικής Ιταλίας στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

Παρόλα αυτά με την προσαρμογή στην μεταπολεμική οικονομική πραγματικότητα, αναγνωρίστηκε ο κυκλικός χαρακτήρας της μόδας. Η έγκαιρη έκκληση για τον εκδημοκρατισμό της συνέπεσε με την επέκταση της βιομηχανίας ένδυσης. Το στυλ γινόταν συνεχώς πιο διαθέσιμο στις μεσαίες τάξεις μέσω της τυποποιημένης παραγωγής και της διάδοσης εικόνων από τα έντυπα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Το ένδυμα δήλωνε πλέον μια πολιτική στάση του σώματος και όχι απλώς μια περιττή διακόσμηση που υπόκειται στις ιδιοτροπίες της μόδας.

F U T U R I S M

T a b l e a u V i v a n t

Thais 1917

Director: Anton Giulio Bragaglia

Costume Designer: Enrico Prampolini

Set Designer: Enrico Prampolini



Πρόκειται για μια πρόιμη κινηματογραφική απόδοση, εμπνευσένη από το ιταλικό φουτουριστικό κίνημα. Αποτελεί απαρχή του παγκόσμιου εφευρετικού κινηματογράφου (*inventive cinema*) ενώ είναι η μόνη ταινία του φουτουριστικού κινήματος¹⁵ που διασώζεται μέχρι σήμερα. Βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Anatole France και αναφέρεται στις ερωτικές ιστορίες της κοντέσσα Vera Preobrajenska (Thaïs Galitzky). Η Vera

15 Ο κινηματογράφος έπαιξε αναπόσπαστο ρόλο στην πλήρη ανανέωση που αναγγέλθηκε από το πολιτιστικό και πολιτικό όραμα των φουτουριστών, αντικαθιστώντας τα ξεπερασμένα μέσα ενημέρωσης -όπως το περιοδικό, το θέατρο και το βιβλίο- ως οχήματα του φουτουριστικού διδακτισμού. Η ελκυστικότητα του κινηματογράφου για τους φουτουριστές δεν περιοριζόταν στη νεωτερικότητα του μέσου και την επακόλουθη ελευθέρωσή του από το βάρος του παρελθόντος. Δεδομένου ότι η μορφή της τέχνης, της οποίας η ταυτότητα βασίζεται στην ετυμολογικά προνομιά **κινηματογραφική κίνηση**, προωθεί την αισθητική των φουτουριστών για την ταχύτητα. Επιπλέον, ως μέσον του οποίου η εξάρτηση από τη μηχανοποίηση πυροδότησε τη διαμάχη για τις φιλοδοξίες του κινηματογράφου για καλλιτεχνικό σεβασμό, τη διάσπαση των φραγμών μεταξύ της βιομηχανίας και της αισθητικής, μεταξύ της τεχνολογίας και της τέχνης. Η ιδέα της φουτουριστικής αποζημίωσης (*compensazione*) και της ταυτότητας (*simultaneità*) βρήκε την συμπαγή έκφραση στον κινηματογράφο.

σαγννεύει παντρεμένους άνδρες, για να τους καταστρέψει. Μετανιώνοντας που αποπλάνησε τον σύζυγο της καλύτερης της φίλης της, αυτοκτόνησε πέφτοντας από το άλογό της.

Τα παραισθητοποιημένα σκηνικά του Prampolini καθώς και τα ενδύματα που σχεδίασε, εξωτερικεύουν την αγωνία της πρωταγωνίστριας. Το φινάλε της ταινίας περιλαμβάνει τα ιδανικά που προτάθηκαν στο **φωτοδυναμισμό** του φουτουρισμού (*fotodinamismo futurista*), που αποσκοπούσε στο να εξωτερικεύσει «*την εσωτερική ουσία του σώματός*» μέσα από την ουσιαστική κίνηση και τη φωτογραφική καταγραφή της τροχιάς της¹⁶. Η τελευταία σκηνή της ταινίας μπορεί ως εκ τούτου να θεωρηθεί ως η απελευθέρωση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών τεχνών, η υπέρβαση από τις στατικές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας.¹⁷

Το Blade Runner, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Philip K. Dick “*Do Androids Dream of Electric Sheep?*”, αναφέρεται στην ιδέα ότι ο υπερπληθυσμός έχει μετατρέψει τη γη σε ένα δυστοπικό ανθυγιεινό

16 τα φανταστικά εφέ, που προσεγγίζουν την αισθητική της φωτοδυναμικής, βασίζονται στην «*δόνηση του φωτός και την ανακρίβεια των περιγραμμάτων*», ενώ οι σκηνές της ταινίας είναι *άκαμπτες και παραισθητικά γεωμετρικές* και θυμίζουν τους πίνακες του Giacomo Balla και τον τρόπο που αναπαριστούν το φως.

17 Anton Giulio Bragaglia’s “*Thaïs*”; or, *The Death of the Diva + The Rise of the Scenoplastica = The Birth of Futurist Cinema* [JOURNAL article]



Blade Runner 1982

Director: Ridley Scott

Costume Designers: Michael Kaplan, Charles Knode

Set Designer: Syd Mead



περιβάλλον που ανάγκασε τους οικονομικά ευνοημένους ανθρώπους να μεταναστεύσουν σε αποικίες σε άλλους πλανήτες (*“off-world” colonies*)· όπου γενετικά τροποποιημένα ανθρωποειδή (*replicants*), χρησιμοποιούνται ως εργάτες σε στρατιωτικές βιομηχανικές επιχειρήσεις. Η ταινία χαρακτηρίζεται από ένα **Πετροφουτουριστικό** ύφος καθώς διαδραματίζει μια μελλοντική κατάσταση απεικονιζόμενη με τις τεχνικές και την αισθητική των **film noir** κλασικών ταινιών.

Προοπτικά και συμμετρικά γεωμετρικά στοιχεία χαρακτηρίζουν το περιβάλλον της *“off-world”* αποικίας· συντελούν μια φουτουριστική πόλη με εμφανείς αναφορές στα σχέδια της *“La Città Nuova”* των Sant’ Elia και Chiattonne. Εκεί λαμβάνουν χώρα τα κεντρικά γραφεία της εταιρείας, η οποία είναι υπεύθυνη για την κατασκευή των ανθρωποειδών. Όπως σε όλες τις σκηνές της ταινίας, έτσι και σε αυτόν τον χώρο το παιχνίδι του φωτός – σκιών ενισχύει την δυναμικότητα των χαράξεων.

Τα κοστούμια της ταινίας σχεδιασμένα από τους Michael Kaplan και Charles Knode, καινοτόμα



και τολμηρά, αναφέρονται στις φουτουριστικές αρχές του παρελθόντος¹⁸. Συγκεκριμένα τα ενδύματα της Rachel(*replicant*), που υποδύεται η Sean Young, λειτουργούν ως αναπόσπαστο κομμάτι του χώρου μέσω της έντονης γεωμετρικής τους απόδοσης, ενώ θυμίζουν τα φουτουριστικά σχέδια της Alexandra Exter.

Όπως δήλωσε ο σκηνογράφος της ταινίας Otto Hunte, για το αρχιτεκτονικό στυλ της φουτουριστικής πόλης της

18 «Ήθελα να δημιουργήσω μια φουτουριστική ηρώίδα που θα μπορούσε να τοποθετηθεί στο μέλλον, αλλά οι ρίζες της να προέρχονται από το παρελθοντικό *film noir*» εξηγεί ο Kaplan.

Metropolis 1927

Director: Fritz Lang

Costume Designer: Aenne Willkomm

Set Designer: Otto Hunte



Μητρόπολης, η γήση θα μπορούσε να βρεθεί μόνο στη φαντασία. Ένα «μοντέρνο» στυλ, που μπορεί να χρησιμεύσει ως οδηγός, δεν υπάρχει σε αυτή την περίοδο. Προβάλλεται ένα εικονικό όραμα της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής όπου οι φουτουριστικές αστικές δυστοπικές πόλεις έχουν σχεδιαστεί και κατασκευαστεί σε κάθετες στρώσεις¹⁹, αντανakλώντας τις ποικίλες κοινωνικές καταστάσεις της κοινωνίας.

Η ταινία λειτούργησε ως ένας καθρέφτης για τις ανησυχίες της εκβιομηχάνισης της κοινωνίας, τους φόβους της εποχής της μηχανής και τη δεινή κατάσταση των εργαζομένων. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο η ιστορία του Lang είναι τελικά διφορούμενη στο μήνυμά της για αποκατάσταση του status quo και την επιτυχία της εξέγερσης των εργατών.

Τα 'χέρια' της «Μητρόπολης», δεν έχουν ονόματα μόνο αριθμούς. Η ζωή τους είναι χωρισμένη σε δεκάωρα, όσα και οι βάρδιες τους που δεν σταματούν ποτέ. Κινούνται αγελαία, ζουν μόνο για να δουλεύουν δεν προλαβαίνουν να έχουν προσωπικότητα, δεν επιτρέπεται. Η ανωνυμία των εργαζομένων μεταφέρεται στα ενδύματά τους με γενική ομοιομορφία, απλές, πανομοιότυπες στολές. Στην κατασκευή τους εντοπίζονται μορφολογικές ομοιότητες με το φουτουριστικό ένδυμα *“Tuta”* του Thyat, καθώς και ιδεολογικές ως αναφορά στον ενεργό τρόπο ζωής του που πρόβλεψε το κίνημα.

Κατά την κατασκευή των σκηνικών οι συντελεστές ανακάλυψαν ένα εύπλαστο υλικό, σαν πλαστικό ξύλο. Με αυτό το υλικό κατασκευάστηκε το θρυλικό κοστούμι «ρομπότ» που φόραγε η πρωταγωνίστρια Brigitte Helm. Το κοστούμι πλάστηκε πάνω στο σώμα της ηθοποιού και δημιουργήθηκε από τη σχεδιάστρια κοστούμιών Aenne Willkomm σε συνεργασία με τον γλύπτη Walter Schulze-Mittendorf. Η μορφή του καταστροφικού, αλλά δελεαστικού γυναικείου ρομπότ αποτελεί πλέον ένα αρχέτυπο της επιστημονικής φαντασίας. Το ενδιαφέρον για τη γλυπτική του σώματος ήταν ένα βασικό συστατικό των σχεδίων των φουτουριστών με μορφολογική αναφορά στο γυναικείο σώμα ως πολεμικό εξοπλισμό.





01. "Be Ready", Κολάζ από την Varvara Stepanova, 1932

Ο Κονστρουκτιβισμός ήταν καλλιτεχνικό κίνημα που άνθισε στη Ρωσία του 20ου αιώνα και εξελίχθηκε, καθώς οι Μπολσεβίκοι ήρθαν στην εξουσία με την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917¹. Αποτελέσε πρόσφορο έδαφος για τις ελπίδες και τις ιδέες πολλών από τους πιο προχωρημένους Ρώσους καλλιτέχνες, που υποστήριξαν τους στόχους της επανάστασης. Δανείστηκε ιδέες από τον Κυβισμό, το Σουπρεματισμό και το Φουτουρισμό, αλλά στην βάση του ήταν μια εντελώς νέα σχεδιαστική προσέγγιση, που προσπάθησε να καταργήσει τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές αρχές για τη σύνθεση και να τις αντικαταστήσει με την **κατασκευή**².

Η ιδέα του Κονστρουκτιβισμού πηγάζε από την επιθυμία για έκφραση της εμπειρίας της σύγχρονης ζωής, του δυναμισμού της, των νέων και αποπροσανατολιστικών ιδιοτήτων του χώρου και του χρόνου.³ Οι Κονστρουκτιβιστές έπρεπε να είναι κατασκευαστές μιας νέας κοινωνίας, απελευθερωμένοι από τα δεσμά του παρελθόντος, με συλλογική κοινωνική ζωή, εκπολιτιστικοί εργάτες και σε ισότιμη βάση με τους επιστήμονες - στην αναζήτηση τους για λύσεις στα σύγχρονα προβλήματα.⁴ Μέσω της τεχνικής ανάλυσης νέων υλικών⁵ ευνοϊκών για την **μαζική παραγωγή**, οι κονστρουκτιβιστές ανέπτυσαν ιδέες, εξυπηρετώντας τους σκοπούς μιας σύγχρονης, *κομμουνιστικής κοινωνίας*. Για μερικούς, αυτές οι αναζητήσεις ήταν το μέσο για ένα σκοπό, με τον τελικό στόχο να είναι η μεταμόρφωση των ιδεών και σχεδίων, σε μαζική παραγωγή· για άλλους ήταν αυτοσκοπός, ένα νέο και αρχετυπικά μοντέρνο ύφος, που εξέφραζε τη δυναμική της σύγχρονης ζωής.

1 Οι αρχές της επανάστασης στόχευαν στην οικοδόμηση μιας νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας στηριζόμενη στη **βιομηχανική παραγωγή** και στη δημιουργία ενός μοντέρνου τρόπου ζωής· βασισμένο στις παραγωγικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και στις ομαδικές κοινωνικές δραστηριότητες που πραγματοποιούνται σε **συλλογικούς χώρους**.

2 Ο **Vladimir Tatlin** συχνά αποκαλείται ως ο πατέρας του Κονστρουκτιβισμού. Πίστευε πως *η τέχνη έπρεπε να βρίσκεται στην υπηρεσία της επανάστασης και να έχει μια συγκεκριμένη λειτουργία στην εξέλιξή της*. Δεν μπορούσε να είναι αντιπροσωπευτική αφού δεν υπήρχαν θεσπισμένες αξίες, αλλά μπορούσε να είναι πληροφοριακή. Υποστήριζε πως *η ζωγραφική και η γλυπτική μεταφράζονταν ως κατασκευή και όχι αναπαράσταση*. Πειραματιζόταν με τις δυνατότητες του τρισδιάστατου ανάγλυφου, καθώς και τη χρήση νέων τύπων υλικών, με σκοπό τη διερεύνηση των δυνατοτήτων τους.

3 «Θεωρούμε ότι τα βασικά χαρακτηριστικά της σημερινής εποχής είναι ο θρίαμβος της δημιουργικής μεθόδου.... Κάθε οργανωμένη δουλειά - είτε πρόκειται για ένα σπίτι, ένα ποίημα ή μια εικόνα - είναι ένα αντικείμενο που κατευθύνεται προς ένα συγκεκριμένο σκοπό, ο οποίος είναι υπολογισμένος όχι να στρέψει τους ανθρώπους μακριά από τη ζωή, αλλά να τους καλέσει να συμβάλουν προς την οργάνωσή της.» El Lissitzky και Ilya Ehrenberg

4 «Με τον τρόπο αυτό, προκύπτει μια ευκαιρία να ενωθούν καθαρά **καλλιτεχνικές φόρμες με χρηστικές προθέσεις**... Τα αποτελέσματα αυτού είναι μοντέλα που μας ενθαρρύνουν για εφευρέσεις στο έργο μας, για τη δημιουργία ενός νέου κόσμου, και που καλούν τους παραγωγούς να ασκούν ελέγχους στις φόρμες, που ανέκνυσαν στην καθημερινή ζωή μας.» Vladimir Tatlin

5 «Ο Tatlin είχε αναπτύξει ένα ρεπερτόριο μορφών που πίστευε ότι ταίριαζαν περισσότερο στις ιδιότητες των υλικών του. Σύμφωνα με την αρχή του για το 'πνεύμα των υλικών' και για την 'αλήθεια των υλικών', κάθε υλικό, ανάλογα με τα δομικά του χαρακτηριστικά υπαγόρευε συγκεκριμένες φόρμες.» Arnason, H., H., History of Modern Art, εκδόσεις Prentice Hall, 5η έκδοση, 2003, σελ. 209

04. Η Varvara Stepanova ποζάρει για αθλητικά ενδύματα σχεδιασμένα από την ίδια, 1923



02, 03, Μαθητές φορώντας αθλητικά ενδύματα σχεδιασμένα από την Varvara Stepanova, στην παράσταση "An Evening of the Book", 1924



Η μόδα, ήταν στενά συνδεδεμένη με τις καπιταλιστικές οικονομίες και την ταξική διαφοροποίηση. Μια νέα έννοια του ενδύματος ήταν απαραίτητη ώστε να ταιριάζει με τη μπολσεβίκικη ιδεολογία και την αξιοποίηση του προλεταριάτου, και αυτό ήταν που οι σχεδιαστές επιδίωξαν να δημιουργήσουν με τα ουτοπικά τους σχέδια. Η κονστρουκτιβιστική μόδα περιλάμβανε των παραγωγή κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων στα οποία εφαρμόζονταν οι καλλιτεχνικές αρχές του κινήματος και χαρακτηρίζονταν από τη **βιωσιμότητα**⁶.

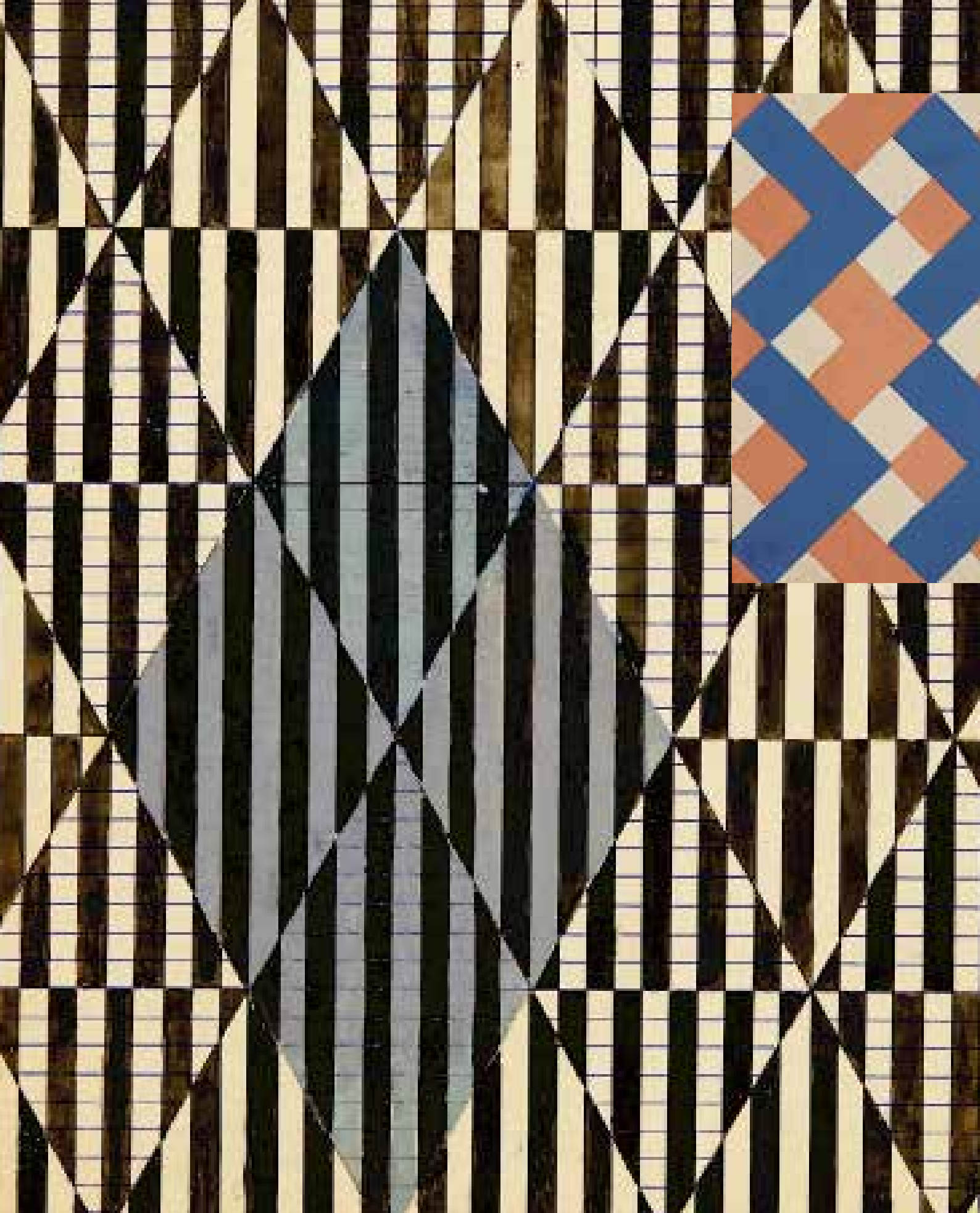
Καθώς οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές έβλεπαν το ανθρώπινο σώμα ως μια **μηχανή**, ο ρουχισμός που το πλαισιώνει έπρεπε να είναι πρακτικός και άνετος ώστε να μην παρεμποδίζεται η εργασία και η αποτελεσματικότητα της. Με έμφαση στη λειτουργία και στο σκοπό, τα ενδύματα διαμορφώθηκαν με γεωμετρικές οργανωτικές αρχές. Χαρακτηρίζονταν από εκφράσεις δυναμικής και κίνησης, μέσω αφηρημένων μορφών και απλοποιημένων μοτίβων από καθαρές γεωμετρικές αποδόσεις που συμπληρώνονται από βασικά χρώματα στα πρωτοποριακά σχέδια τους.

Οι καλλιτέχνιδες Varvara Stepanova και Lyubov Popova εργάστηκαν στο εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας **Tsindel**, σχεδιάζοντας υφάσματα και σχέδια για εφαρμογή σε ενδύματα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό **LEF** ("**Left Front of The Arts**"). Φιλοδοξούσαν να δημιουργήσουν ενδύματα που θα αντικατόπριζαν τόσο το καλλιτεχνικό τους όραμα όσο και τους πρακτικούς στόχους της εποχής.

06, Lyubov Popova,
Σχέδιο γι'αύφασμα,
αναπαράχθηκε
στο εξώφυλλο του
περιοδικού *Leif* no.2,
1924



6 «Στη μόδα, η βιωσιμότητα συνδέεται με τη χρήση ενδυμάτων. Όσο πιο χρήσιμο είναι το ένδυμα, τόσο πιο πιθανό είναι να το κρατήσουμε, να το επισκευάσουμε, να το διατηρήσουμε.» Varvara Stepanova



- 07.08. Σχέδιο για ύφανση της Varvara Stepanova, 1924
09. Κομμάτι από ύφανση με ποτίθο της Varvara Stepanova, 1924

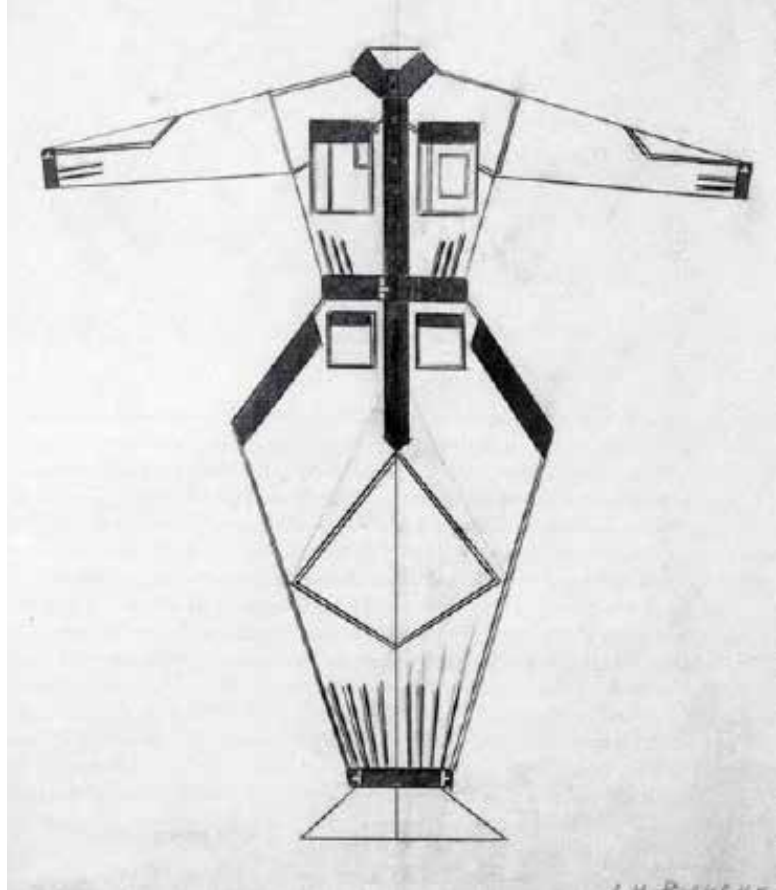


Η Varvara Stepanova,

υπερασπιζόταν τις αρχές της *λειτουργικότητας*, της *απλότητας* και του *σεβασμού των υλικών*, ενώ ακολούθησε μια ακριβή κονστрукτιβιστική στρατηγική για τη μεταρρύθμιση των ελλείψεων της βιομηχανίας. επιδίωξε τη *σύνδεση του έργου του καλλιτέχνη με την μαζική παραγωγή*, φέρνοντας την τέχνη σε πιο προσιτά επίπεδα για τον καταναλωτή.

Ο σχεδιασμός των ενδυμάτων της ανταποκρινόταν στον τρόπο με τον οποίο το σώμα μετακινείται στο χώρο, λαμβάνοντας υπόψη τη λειτουργικότητα των ενδυμάτων περισσότερο από την αισθητική. Δημιούργησε στολές για ειδικευμένους εργαζόμενους, πθοποιούς και αθλητές. Διερεύνησε το σχέδιο στα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα, χρησιμοποιώντας έντονα αφηρημένα συμμετρικά μοτίβα. Ισχυρές γεωμετρικές γραμμές τόνιζαν τη δομή του ενδύματος, άκαμπα επίπεδα έντονων χρωματικών αντιθέσεων και διαγώνια στοιχεία που υπογραμμίζουν τη δισδιάστατη ισορροπία του υφάσματος, ενώ ήταν εμφανή τα κατασκευαστικά στοιχεία του ενδύματος. Η παράλογη σχέση μεταξύ αφηρημένης τέχνης και χρηστικού σχεδιασμού καθιστούσε τα τελικά προϊόντα θεατρικά, παρά την αυστηρή λογική τους.

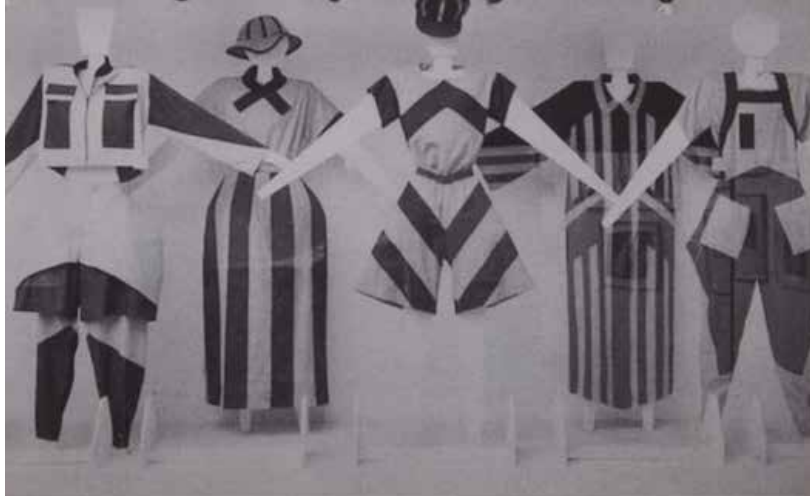
Η Stepanova δημιούργησε την έννοια των *“prozodezhda”* (ρουχισμός παραγωγής) και *“specodezhda”* (ειδικευμένος ρουχισμός), τα οποία παράχθηκαν και πωλούνταν με ανωνυμία, ήταν απλοϊκά, χωρίς διακοσμήσεις, ενώ ήταν εμφανή τα κατασκευαστικά τους στοιχεία όπως οι βελονιές και τα κουμπιά. Καθώς απευθύνονταν σε εργάτες εργοστασίων και ειδικευμένων επαγγελματιών, τα ρούχα δεν αντανakλούσαν τις ατομικές προτιμήσεις ή τις κοινωνικές διαφορές, αλλά τόνιζαν τον *πρακτικό ρόλο του φορέα στην κοινότητα*. Οι σεξουαλικές διαφορές απουσίαζαν, υποδηλώνοντας την ουδετερότητα και τον χρηστικό χαρακτήρα ως τον προτιμώμενο τρόπο λειτουργίας.



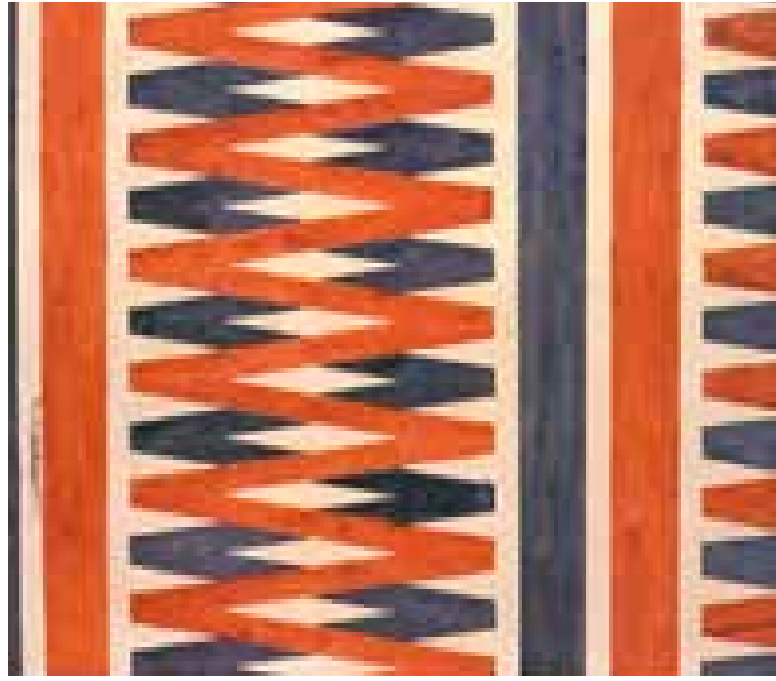
10, 11. Σχέδια για τα ενδύματα “prozodezhda”, από την Varvara Stepanova



12 . Η Varvara Stepanova στο studio της, 1924
 Photography by Alexander Rodchenko
 (image source: Tony Nudo on Pictify)
[http://www.wearenotamuse.co.uk/varvara-
 stepanova/](http://www.wearenotamuse.co.uk/varvara-stepanova/)



13. Ενδύματα σχεδιασμένα
 από την Varvara Stepanova,
 παρουσιάζονται στην
 έκθεση "Moscow-Paris 900-
 190", Μόσχα, 1982



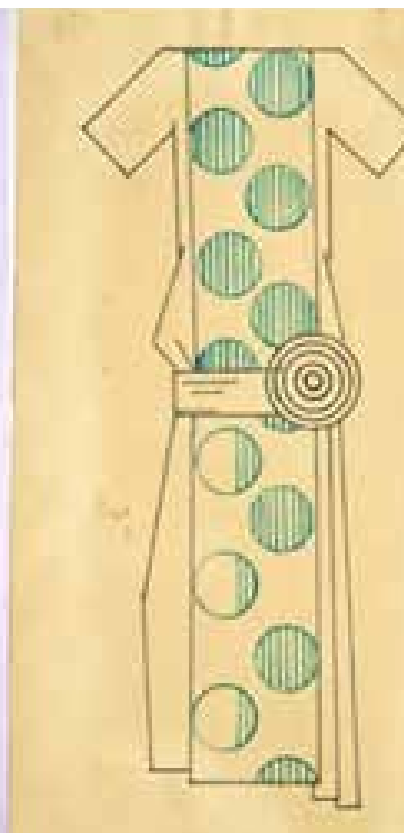
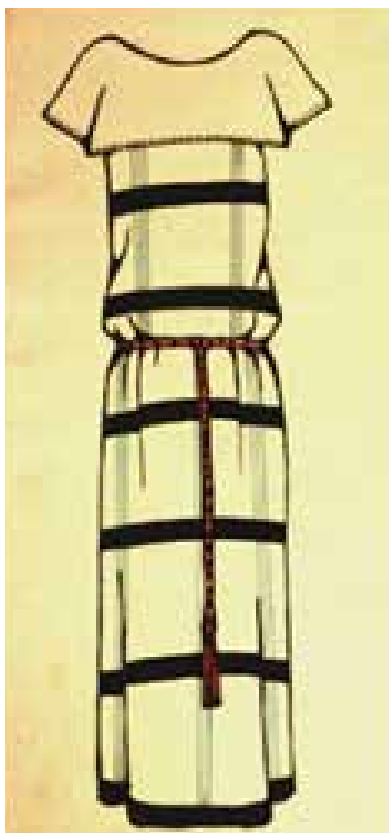
14, 15, 16, 17. Lyubov Popova, Σχέδια για ύφανση, 1923

18. Εφαρμογή των μοτίβων της
Lyubov Popova σε σχέδια για
φορέματα Flapper, 1923-24

Η **Lyubov Popova**, όπως στους πίνακες της έτσι και στα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα αποκάλυπτε τη δέσμευσή της να αναλύσει τη *φύση της φόρμας*. Διερεύνησε την οργάνωση στοιχείων -γραμμή, επίπεδο, όγκος, χρώμα- ως αυτοτελείς δομές. Χρησιμοποίησε στοιχεία μαθηματικής ακρίβειας στο σχεδιασμό και στις επαναλήψεις ώστε να προσδίδεται μια αίσθηση βάθους στα μοτίβα. Η γραφική παρουσία του τυπωμένου σχεδίου στα υφάσματα αντικατοπτρίζει την εσωτερική δομή του, καθώς το μοτίβο ακολουθεί το πλέγμα της ύφανσης.

Στόχος της Popova ήταν να δημιουργήσει υφάσματα που θα ταιριάζουν στις σοβιετικές γυναίκες όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Διατηρώντας την αφηρημένη γλώσσα που χρησιμοποιούσε στα έργα της, επηρεάστηκε έντονα από την αστική και τεχνολογική έμφαση του κονστρουκτιβισμού αλλά και τη ρωσική αγροτική παράδοση, καθώς τα γεωμετρικά μοτίβα υπήρχαν ανέκαθεν ως ένα συστατικό πολλών αγροτικών ενδυμάτων και αντικειμένων λαϊκής τέχνης.

Την Popova ενδιέφερε η εφαρμογή του τυπωμένου σχεδίου με τη δομή στο ένδυμα. Επιδίωξε να εμπλακεί περισσότερο στη διαδικασία παραγωγής, προκειμένου να ελέγξει το σχεδιασμό των υφασμάτων σε σχέση με την προοριζόμενη χρήση τους. Η διοίκηση του εργοστασίου όμως δεν συμφώνησε με αυτήν την ιδέα και για αυτό τα έργα της παρέμειναν σε θεωρητικό επίπεδο.



C O N S T R A C T I V I S M

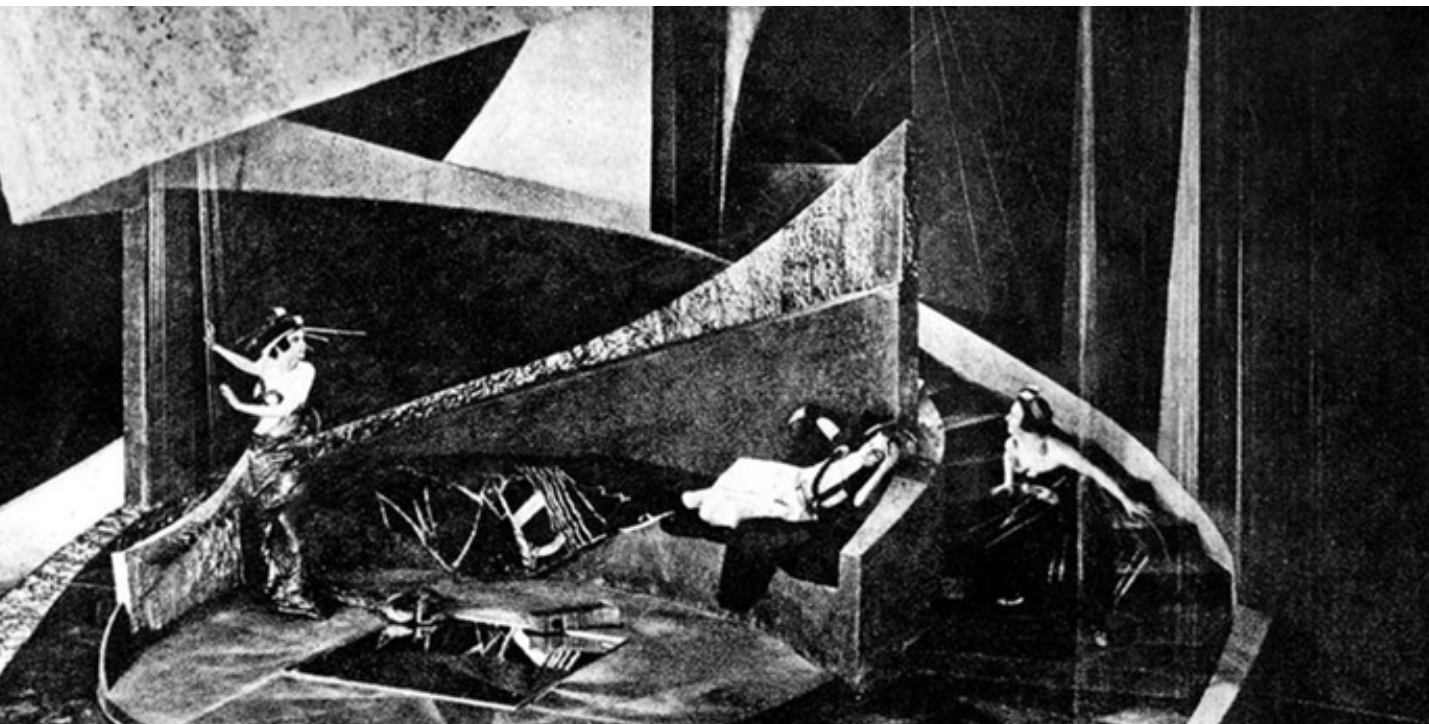
T a b l e a u V i v a n t

Aelita: Queen of Mars 1924

Director: Yakov Protazanov

Costume Designer: Aleksandra Ekster

Set Designers: Aleksandra Ekster, Issac Moiseyevitch Rabinovich, Victor Simov, Sergei Kozlovsky



Το σενάριο της Aelita βασίστηκε στο μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας, του Alexei Tolstoy, με τον ομώνυμο τίτλο. Η ταινία εξιστορεί τα σχέδια της βασίλισσας του Άρν, Aelita, να επαναστατήσει στον δεσποτικό πλανήτη, βασιζόμενη στις ονειροπολήσεις ενός μηχανικού στη γη κατά τη διάρκεια της μεταεπαναστατικής περιόδου.

Η Aleksandra Ekster⁷ σχεδίασε τα κοστούμια της ταινίας και τα σκηνικά που διαδραματίζονται στον Άρν με τη συμβολή των Issac Moiseyevitch Rabinovich, Victor Simov και Sergei Kozlovsky. Οι βάσεις των σχεδίων των κοστούμιών της Aelita ακολουθούσαν τις αρχές των *prozodezhda* ενδυμάτων με μια γεωμετρική υπερβολή που έκανε τους ηθοποιούς να μοιάζουν με γλυπτά που έχουν τη μορφή μηχανών⁸.

Η ηγεμονική κοινωνία στον Άρν, παρομοιάζεται με την προεπαναστατική Ρωσία, αλλά απεικονίζει έναν καθαρό και μοντέρνο χαρακτήρα με κονστρουκτιβιστικά χαρακτηριστικά στον σχεδιασμό της, σε αντίθεση με την πολυπληθή και άναρχη Μόσχα, όπως παρουσιάζεται στην ταινία. Ο εσωτερικός χώρος του παλατιού είναι κατακερματισμένος σε βαθμιδωτά επίπεδα που συνθέτονται από πολλές διαφορετικού τύπου κλασσικές

7 Η Aleksandra Aleksandrovna Ekster (Ρωσία, 1882-1949), σχεδιάστρια και ζωγράφος, κινήθηκε στα πεδία του σουπερματισμού, του φουτουρισμού, του κονστρουκτιβισμού και του Art Deco. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Κιέβου και στην Ακαδημία de la Grande Chaumiere του Παρισιού.

8 Στο πρώτο και μοναδικό τεύχος του περιοδικού μόδας *Atel'e n Ekster* δημοσίευσε τα σχέδια της για τα κοστούμια μόδας, ταινιών και θεάτρου, -συμπεριλαμβανόμενα και τα κοστούμια για την ταινία Aelita- καθώς και ένα άρθρο που έγραψε για την εκθείαση τόσο των βιομηχανικά κατασκευασμένων ενδυμάτων όσο και των κατασκευασμένων κατά παραγγελία (*custom made*).



κλίμακες, κεκλιμένα και καμπυλωτά τοιχεία, διακοσμητικά στοιχεία τριγωνικού ή καμπυλοειδούς σχήματος και γυάλινες κατασκευές.

Ο ιδεολογικός συμβολισμός της ταινίας είναι αμφιλεγόμενος. Ενώ η βασίλισσα Aelita ηγείται της εξέγερσης των προλεταρίων στον Άρη, στη συνέχεια προσπαθεί να εγκαθιδρύσει το δικό της καθεστώς. Η χρήση βιομηχανικών υλικών όπως το αλουμίνιο και το Perspex στα ενδύματά της, δεν εξασφάλιζε την πρακτικότητα που απαιτείται από το ουτοπικό κονστρουκτιβιστικό ένδυμα, γεγονός που την συνδέει με την προεπαναστατική ελίτ.

19. Σχέδιο της
Aleksandra
Exter για
κοστούμι της
Aelita



The Death of Tarelkin 1922

Director: Vsevolod Meyerhold

Costume Designer: Varvara Stepanova

Set Designers: Vsevolod Meyerhold, Varvara Stepanova



Ο Vsevolod Meyerhold⁹, το 1922 παρουσίασε μια αναπροσαρμογή του θεατρικού έργου “*The Death of Tarelkin*”¹⁰ επιδιώκοντας να σατιρίσει την τσαρική νωθρότητα και ακαμψία. Ο πρωταγωνιστής παρουσιάστηκε ως ο ανόητος της γραφειοκρατίας, ένα γρανάζι του συστήματος. Με ένα μυστικό-συμβολιστικό στυλ ενσωμάτωσε κωμικές τεχνικές. Οι αριστερές πεποιθήσεις του Meyerhold θεωρήθηκαν ικανές να ενισχύσουν την αιτία της μπολσεβίκικης επανάστασης.

9 Ο **Meyerhold** αποτέλεσε έναν από τους πιο ενθουσιώδεις ακτιβιστές του νέου Σοβιετικού Θεάτρου μετά τη Ρωσική Επανάσταση του 1917. Ίδρυσε το δικό του θέατρο το 1922, το οποίο ήταν γνωστό ως *Theyer Meyerhold* και διήρκεσε μέχρι το 1938. Αντιμετώπισε έντονα τις αρχές του θεατρικού ακαδημαϊσμού, υποστηρίζοντας ότι ήταν ανίκανοι να βρουν μια κοινή γλώσσα που θα μπορούσε να αντανάκλα τη νέα πραγματικότητα. Οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στις παραγωγές του Meyerhold ενήργησαν σύμφωνα με τις αρχές της βιομηχανικής, ένα σύστημα ηθοποιού που αργότερα διδάχθηκε σε μια ειδική σχολή που δημιούργησε ο Meyerhold. Ο Meyerhold συνέδεσε τις ψυχολογικές και φυσιολογικές διαδικασίες και εστίασε στη μάθηση των κινήσεων ως τρόπο έκφρασης του συναισθήματος προς τα έξω. Έχει αναπτύξει μια σειρά σωματικών εκφράσεων που οι ηθοποιοί του θα χρησιμοποιούσαν για να απεικονίσουν συγκεκριμένα συναισθήματα και χαρακτήρες.

10 Το θεατρικό έργο γράφτηκε το 1869 από τον Aleksandr Sukhovo Kobylin, μέρος μιας τριλογίας με σκηνές από το παρελθόν που αντιπροσωπεύει τη λογοτεχνική κληρονομιά του συγγραφέα. Ο Sukhovo Kobylin ήταν ένας Ρώσος αριστοκράτης ο οποίος συνελήφθη, διώχθηκε και δικάστηκε επί επτά χρόνια για τη δολοφονία της ερωμένης του. Με βάση τις εμπειρίες του από τη ρωσική γραφειοκρατία και το δικαστικό σύστημα, έγραψε αυτά τα σαυρικά έργα. Αντιμετωπίζοντας προβλήματα λογοκρισίας, η παράσταση παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1899, 30 χρόνια μετά τη δημοσίευσή του.

Ο σκηνοθέτης αναθεώρησε το χώρο της σκηνής μέσα από την αποδόμηση της χρησιμοποιώντας επίπεδες επιφάνειες. Σε συνεργασία με την Varvara Stepanova, σχεδίασαν ένα σύνολο ανεξάρτητων μεταβαλλόμενων κατασκευών από ξύλινες σχάρες βαμμένες με άσπρο χρώμα. Ο σχεδιασμός ήταν ωφελιμιστικός και μη ειδικευμένος, αφού η σκηνή έμοιαζε με γυμναστήριο, φυλακή ή νοσοκομείο, ενώ υποδήλωνε την επικράτηση και την ομοιομορφία της κοινωνίας.

Τα στοιχεία της σκηνής γίνονταν η επέκταση του σώματος και της κίνησης του ηθοποιού. Οι ηθοποιοί, φορώντας κονστрукτιβιστικά ενδύματα σχεδιασμένα από την Stepanova, με ρομποτικές κινήσεις αλληλεπιδρούσαν με τη σκηνή, το φως και τη μουσική, μέσω των κινηματογραφικών τεχνικών που χρησιμοποιούσε ο σκηνοθέτης. Για παράδειγμα ένας ηθοποιός αν καθόταν σε μια καρέκλα θα μπορούσε να πεταχτεί στον αέρα με ένα ελατήριο στο κάθισμα ή και να μετατραπεί σε πίνακα.

21, 22 . Παράσταση *"The Death of Tarelkin"*, Θέατρο Vsevolod Meyerhold, Μόσχα, 1922



23. Σχέδιο της Varvara Stepanova για κοστούμι στην παράσταση *"The Death of Tarelkin"*, 1922

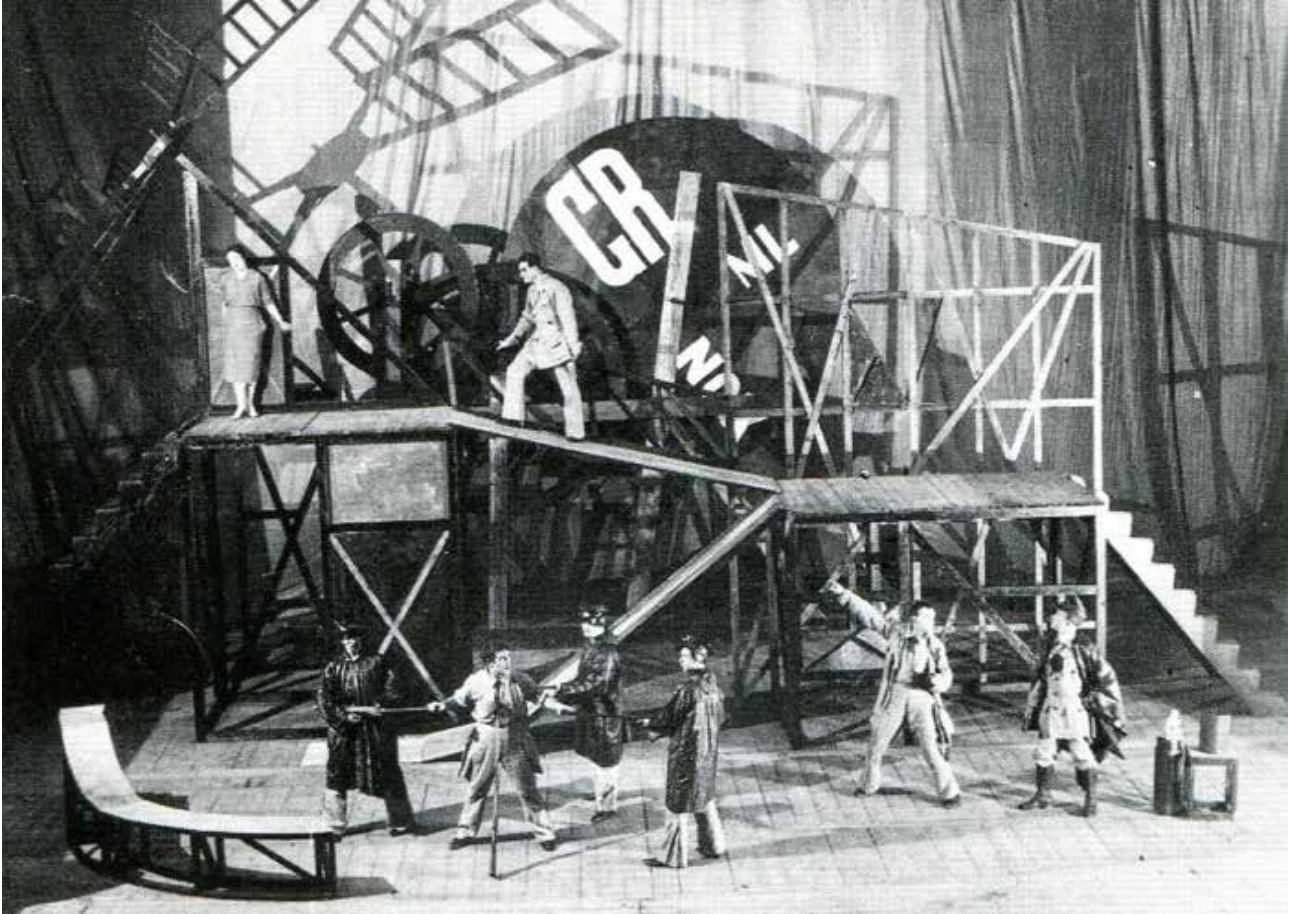


The Magnanimous Cuckold 1922

Director: Vsevolod Meyerhold

Costume Designer: Lyubov Popova

Set Designers: Vsevolod Meyerhold, Lyubov Popova



Για την παραγωγή του *The Magnanimous Cuckold* η Lyubov Popova συνεργάστηκε με τον Meyerhold στο θεατρικό του στούντιο σχεδιάζοντας τα κοστούμια και τα σκηνικά που συμπλήρωναν το έργο. Η θεατρική δουλειά της Popova, αποτέλεσε την υλοποίηση των κονστρουκτιβιστικών ιδεών της¹¹. Τα κοστούμια της έκαναν τη θεατρική παραγωγή μια σύνθεση κίνησης, μουσικής, φωτός και αρχιτεκτονικής. Η αλληλεπίδραση των μορφών, των υλικών, του χρόνου και του χώρου αποτελούσαν ένα ζωντανό έργο τέχνης.

Η **σκηνογραφία** του θεατρικού έργου βασίζεται στην αλληλεπίδραση κάθετων και οριζοντίων στοιχείων σε συνδυασμό με πλαίσια και περιστρεφόμενες πλατφόρμες, στοιχεία που είχε διερευνήσει η Popova, στο ζωγραφικό της έργο.

11 Ο κονστρουκτιβισμός κληρονόμησε από τα σχέδια των σκηνικών θεάτρου του 1920, την ανάγκη για *εναρμόνιση της αναρχίας και της απεξουθένωσης των μορφών*. Η απουσία ανταπόκρισης από τον πραγματικό κόσμο, ήταν δεσμευτική για την ποσότητα και τη φύση του κονστρουκτιβιστικού σχεδιασμού που παραγόταν στους βιομηχανικούς τομείς.



25. Liubov Popova, Σχέδιο ενδύματος για τον ηθοποιό Fernand Ommelynck για την παράσταση "The magnanimous Cuckold" (1921)



Ο σουρεαλισμός γεννήθηκε από την πολιτική ιδεολογία του Καρλ Μαρξ και την ψυχαναλυτική θεωρία του Σίγκμουντ Φρόυντ. Ο όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1917 από τον Guillaume Apollinaire, κριτή τέχνης και ποιητή, ενώ το 1924 χρησιμοποιήθηκε από τον André Breton για να περιγράψει ένα πολιτικά ριζοσπαστικό κίνημα που στόχευε να αλλάξει τις αντιλήψεις του κόσμου. Με γνώμονα την *εξερεύνηση των ονείρων και των παράλογων*, οι σουρεαλιστές χρησιμοποίησαν «αυτόματες» τεχνικές για να σχεδιάσουν εικόνες που πηγάζουν από τη σφαίρα του ασυνείδητου.¹

Το **σώμα** ήταν καθολικό· ένωσε τις σφαίρες της σωματικής και ψυχολογικής φύσης και επέτρεψε την εξερεύνηση της σεξουαλικότητας, ως πτυχή της νεωτερικότητας. Αποδείχθηκε ως ο κύριος παράγοντας στην εμπορευματική δύναμη του σουρεαλισμού και αποτέλεσε αντικείμενο έντονου ελέγχου -αποσυναρμολογούμενο, κατακερματισμένο, αποτρόπαιο, ερωτικό και ευλογημένο- στην αναζήτηση ενός συνόλου ψυχολογικών, κοινωνιολογικών και σεξουαλικών ανησυχιών².

Οι ιδέες του σουρεαλισμού ενσωματώθηκαν στον χώρο της μόδας, όταν οι σουρεαλιστές προσανατολίστηκαν στα **αντικείμενα**. Η γοητεία του συνδυασμού άψυχων αντικείμενων και ασυνήθιστων τοπίων σε ενδύματα, στην εκτύπωση κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων, σε κοσμήματα, καπέλα και αξεσουάρ, έδωσε στους σχεδιαστές την ελευθερία να δημιουργήσουν, εμπνευσμένοι από τις ακολουθίες των ονείρων και του υποσυνείδητου³.

////////////////////////////////////

1 Ο Αντρέ Μπρετον πιστώνεται σε μεγάλο βαθμό με τον ορισμό του κινήματος στο μανιφέστο του 1924, που περιγράφει τον σουρεαλισμό ως «ψυχικό αυτοματισμό στην καθαρή του κατάσταση ... υπαγορεύεται από τη σκέψη, ελλείψει οποιονδήποτε ελέγχου ασκείται από το λόγο, απαλλοτριώνεται από οποιαδήποτε αισθητική ή ηθική ανησυχία».

2 Η διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου της κατοικίας έγινε ένα βασικό θέμα του σουρεαλισμού. Στην ανάλυση των **Φροϋδικών ονείρων**, το σπίτι δεν σήμαινε πλέον οικειότητα και ασφάλεια, αλλά έφερε μια σειρά ενοχλητικών και σεξουαλικών σημασιών που απασχολούσαν τους Σουρεαλιστές. Παρείχε μια σειρά από διασυνδεδεμένες δομές συμβολική τόσο για ψυχικά όσο και για φυσικά σενάρια.

3 Ο Cecil Beaton (1904-1980) εισήγαγε τις ιδέες του σουρεαλισμού μέσω της φωτογραφίας του. «Να είστε ταλπηροί, να είστε διαφορετικοί, να είστε πρακτικοί, να είστε οτιδήποτε θα επιβεβαιώσει την ακεραιότητα του σκοπού και το φανταστικό όραμα ενάντια στα ηθίσματα του συντη-σμένου.»

02. Η Madelle Hegeler φωτογραφίζεται για τα κοσμήματα του Dalí *"Leaf Veined Hand"*, *"Ruby Lips"*, *"Eye of Time watch brooch"* και *"Corset Ring"*, 1959
03. Ο Salvador Dalí, φωτογραφίζεται με το κόσμημα που σχεδίασε σε συνεργασία με τον Fulco di Verdura για ένα άρθρο του περιοδικού Vogue *"Dali's Dream of Jewels"*, 1941

*«Ιδανικό αντικείμενο,
για μένα, σημαίνει ένα
αντικείμενο που είναι
χρήσιμο για το απολύτως
τίποτα. Το κόσμημα.»*
Salvador Dalí

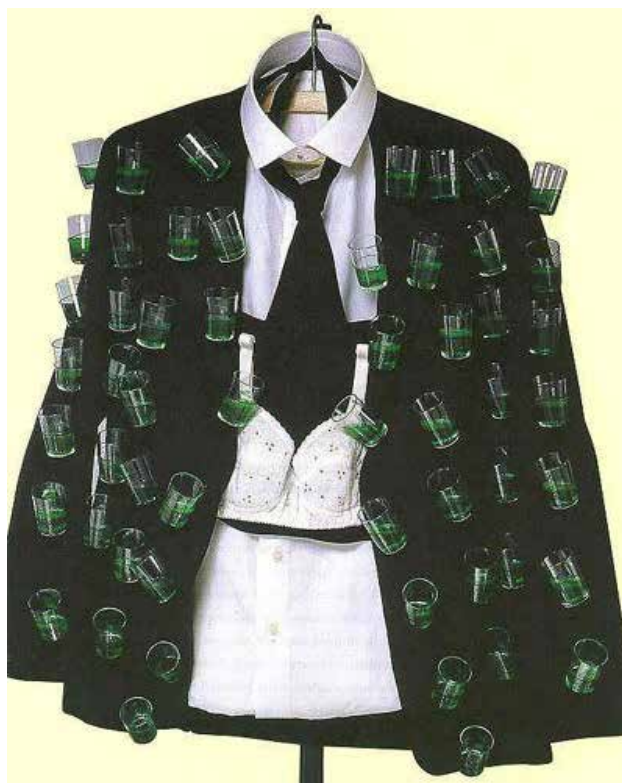


Η πιο σημαντική έγκαιρη έκθεση των σουρεαλιστικών αντικειμένων ήταν η έκθεση Surrealist Objects στο Gallery Charles Ratton στο Παρίσι τον Μάιο του 1936. Ο Salvador Dalí συμμετείχε και εξέθεσε το Aphrodisiac Dinner Jacket, ένα σακάκι με πραγματικά ποτήρια τοποθετημένα επάνω του σαν μπιρλιζέ. Σε κάθε ποτήρι έπλεε μια νεκρή μύγα. Οι επισκέπτες ενθαρρύνονταν να τα γεμίσουν και να πουν ένα ποτό μέσα από τα παρεχόμενα καλαμάκια, καθιστώντας τον θεατή αναπόσπαστο μέρος του έργου τέχνης.

Καθοριστική για την επίδραση του σουρεαλισμού στην μόδα αποτέλεσε η συνεργασία του **Salvador Dalí** και της Ιταλίδας σχεδιάστριας **Elsa Schiaparelli**.⁴ Οι καρποί της συλλογικής τους εργασίας αποτελούν μερικά από τα πιο εικονικά κομμάτια στην ιστορία της μόδας, καθώς διερεύννησαν και συνέδεσαν την σχέση της εικόνας με την ψυχανάλυση.⁵

4 Όπως ανέφερε ο Salvador Dalí στην εντύπωση του στον Mike Wallace το 1958 «Η διαρκής τραγωδία της ζωής είναι μόδα και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο πάντα ήθελα να συνεργαστώ με (...) την κυρία Schiaparelli, απλώς για να αποδείξω ότι η ιδέα του ντύσιματος, της συγκάλυψης, ήταν μόνο η συνέπεια της **τραυματικής εμπειρίας της γέννησης** που είναι το ισχυρότερο από όλα τα τραύματα που μπορεί να βιώσει ένας άνθρωπος, αφού είναι το πρώτο»

5 Οι Σουρεαλιστές εξέτασαν μοναδικούς τρόπους ερμηνείας του κόσμου, στρέφοντας τα όνειρα και το **αουσείδητο** ως έμπνευση για ένα νέο όραμα. Η αντισυμβατική καινοτομία σκέψης, άλλαξε τις αντιλήψεις για τον κόσμο στον οποίο ζούσαν και μεταμόρφωσε τη γλώσσα της τέχνης και του σχεδιασμού.



04, 05. Aphrodisiac Dinner Jacket, Salvador Dalí, 1936

06. Η Δούκισσα του Windsor, φορώντας το "The Loster Dress" φωτογραφήθηκε από τον Cecil Beaton για το περιοδικό Vogue, 1937
07. "The Loster Dress"



Στο **The Lobster Dress** (1937) η Schiaparelli χρησιμοποίησε το σουρεαλιστικό σχέδιο του Dalí, για τον σχεδιασμό ενός λευκού φορέματος, υποδηλώνοντας μια σεξουαλική προοπτική. Ένας γιγαντιαίος κόκκινος αστακός είναι τυπωμένος στο μπροστινό του μέρος -που παραδοσιακά συνδέεται με το θέμα του γάμου και της υποτιθέμενης παρθενίας της νύφης- ακριβώς μεταξύ των μηρών.⁶

6 «Όπως οι αστακοί, τα νεαρά κορίτσια έχουν μια θεητική όψη. Όπως οι αστακοί, κοκκινίζουν, όταν τις ετοιμάζεις για να τις φάς.» Salvador Dalí ό.π.



08. *Night and Day Clothes*, Salvador Dalí, 1936
 09. "Hard Chic silhouette" Elsa Schiaparelli



Στον πίνακά του *Night and Day Clothes* (1936), ο Dalí εμπνεύστηκε, αυτή τη φορά, από τις δημιουργίες της Schiaparelli. Απεικονίζει μια αντιτιθέμενη εικόνα για το παράδοξο της ένδυσης, την νύχτα και την ημέρα, την απόκρυψη και την αποκάλυψη, την ακαμψία και την απαλότητα, το σκοτάδι και το φως. Τα ενδύματα που απεικονίζει έχουν αναφορές από τη συλλογή της Elsa με εμφανή φερμουάρ (dresses with visible zips, 1929) και από την "hard chic" σιλουέτα, με τονισμένους ώμους, που λάνσαρε το 1931.

Μέλος της Συλλογής *the Circus Collection*, ήταν Το “*The Tear Dress*”, εμπνευσμένο από τον πίνακα του Dalí, “*Three Young Surrealist Women Holding In Their Arms The Skins Of An Orchestra*”. Πρόκειται για ένα μεταξωτό φόρεμα πένθους συνδυασμένο με μακρύ βέλο, τα οποία κοσμούνται από ένα χαρακτηριστικό μοτίβο που έδινε την οπτική ψευδαίσθηση σχισμένων κομματιών υφάσματος, αποκαλύπτοντας ένα χρωματιστό κομμάτι που δημιουργούσε την εντύπωση σάπιας σάρκας.⁷

7 Η σουρεαλιστική πρακτική κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 εστίαστηκε σε μεγάλο βαθμό στην εξερεύνηση των *αντόματων διαδικασιών γραφής, ζωγραφικής και κοβιλάζ*.

- 10. The Tear Dress
- 11. Γάντια, μέρος του βραδυνού συνόλου
- 12. Φόρεμα και βέλο
- 13. Αετομέρεια υφάσματος





Το 1938, η Schiaparelli σχεδίασε ένα από τα πιο ασυνήθιστα φορέματα της. Ονομάζεται **Skeleton Dress** και είναι εμπνευσμένο από την σουρεαλιστική γοητεία του ανθρώπινου σώματος μέσα από την αναπαράσταση των οστών των πλευρών, των ποδιών και της σπονδυλικής στήλης. Η Schiaparelli χρησιμοποίησε το φόρεμα αυτό ως μια μεταφορά, για τα κοινωνικά ζητήματα που άρχισαν να εμφανίζονται στον κόσμο της τέχνης, με τον ίδιο τρόπο που τα “οστά” εμφανίζονται στην εξωτερική επιφάνεια. Η τεχνική της Schiaparelli, με τους τονισμένους όμως, χρησιμοποιήθηκε για να καταστείλει τις ιδιότητες που συνδέονται με τη θηλυκότητα και να ενισχύσει την αρρενωπότητα στο ένδυμα. Το χιούμορ και το πρωτότυπο σχέδιό της, αμφισβήτησε τις ιδέες της σεξουαλικής ταυτότητας στο ντύσιμο. Το Skeleton Dress έγινε ένα σύμβολο για τη νέα γυναίκα στην εποχή της κατάθλιψης.

14. Σκίτσο του Dalí για το *Skeleton Dress*
15, 16. *Skeleton Dress*



Η Schiaparelli συνεργάστηκε επίσης με τον Γάλλο καλλιτέχνη, ποιητή και κινηματογραφιστή **Jean Cocteau** (1889-1963). Ο Cocteau δημιούργησε ένα σχέδιο, το οποίο αποδόθηκε στη συλλογή της το φθινόπωρο του 1937, που αποκαλύπτει την ανησυχία του Cocteau για τη **διπλή εικόνα**. Ο ισχυρός αυτός γραμμικός σχεδιασμός ως μια οπτική αυταπάτη μπορεί να αναγνωστεί ως δύο προφίλ που αντικρίζουν το ένα το άλλο, ενώ στον αρνητικό χώρο ανάμεσά τους, ένα βάζο από τριαντάφυλλα στέκεται σε μια κυματιστή κολόνα.



17. Βραδυινό μεταξωτό φόρεμα με χρυσά κεντήματα, Schiaparelli, 1937
18. Βραδυινό μεταξωτό παλτό, Schiaparelli, 1937



19. Κολιέ από πλέξιγκλας, Elsa Schiaparelli, 1937
20. Σουτιέν, Elsa Schiaparelli, 1940
21. The Circus Collection, Λετομέρεια, Elsa Schiaparelli , 1938
22. Σουεντ γάντια με χρυσά μεταλλικά λεπτομέρεια, Elsa Schiaparelli, 1936
- 23, 24. Σμπράλ μεταλλικά γυαλιά, Elsa Schiaparelli, Man Ray, 1936





25. Σκίτσα της Schiaparelli για το *Shoe hat*
26. Η Schiaparelli φορώντας το *Shoe hat*, 1933



Τα διακοσμητικά στοιχεία⁸ των ενδυμάτων και τα **αξεσουάρ** της Schiaparelli, ενίσχυαν περαιτέρω τις συνδέσεις της με τον καλλιτεχνικό και σουρεαλιστικό κόσμο. Πειραματιζόταν με συνθετικά και μοντέρνα υλικά όπως το μέταλλο, το πλαστικό και το πλέξιγκλας, για να αποδώσει τρισδιάστατα μοτίβα που κοσμούσαν τα σχέδιά της.

Ένα από τα πιο γνωστά σουρεαλιστικά αξεσουάρ που έγιναν σε συνεργασία με τον Salvador Dalí είναι το «*shoe hat*». Η ιδέα ξεκίνησε από μια φωτογραφία του, που απαθανατίστηκε από τη σύζυγό του Gala το 1933. Απεικόνιζε τον καλλιτέχνη να φοράει ένα από τα ψηλά τακούνια της ανάποδα στο κεφάλι του. Η Schiaparelli εμπνεύστηκε από την κίνηση του Dalí και σχεδίασε ένα καπέλο σε μορφή παπουτσιού.

Ο **Man Ray** συνεργάστηκε επίσης με την Schiaparelli για τον σχεδιασμό ενός ζευγαριού γυαλιών. Το σουρεαλιστικό αυτό αξεσουάρ κατασκευάστηκε από μεταλλικό σύρμα, όπου η θέση των φακών αντικαταστάθηκε με μια σπείρα γεωμετρίας που δημιουργεί μια υπνωτική ψευδαίσθηση.

8 Η φύση αντιπροσώπευε τη σουρεαλιστική έννοια του «θαυμαστού» που αποτέλεσε μια μεταφορά για το ασυνείδητο.

S U R R E A L I S M

T a b l e a u V i v a n t

Dream of Venus 1939 (Pavillion)

Artist: Salvador Dalí

Costume Designer: Salvador Dalí

Set Designer: Salvador Dalí

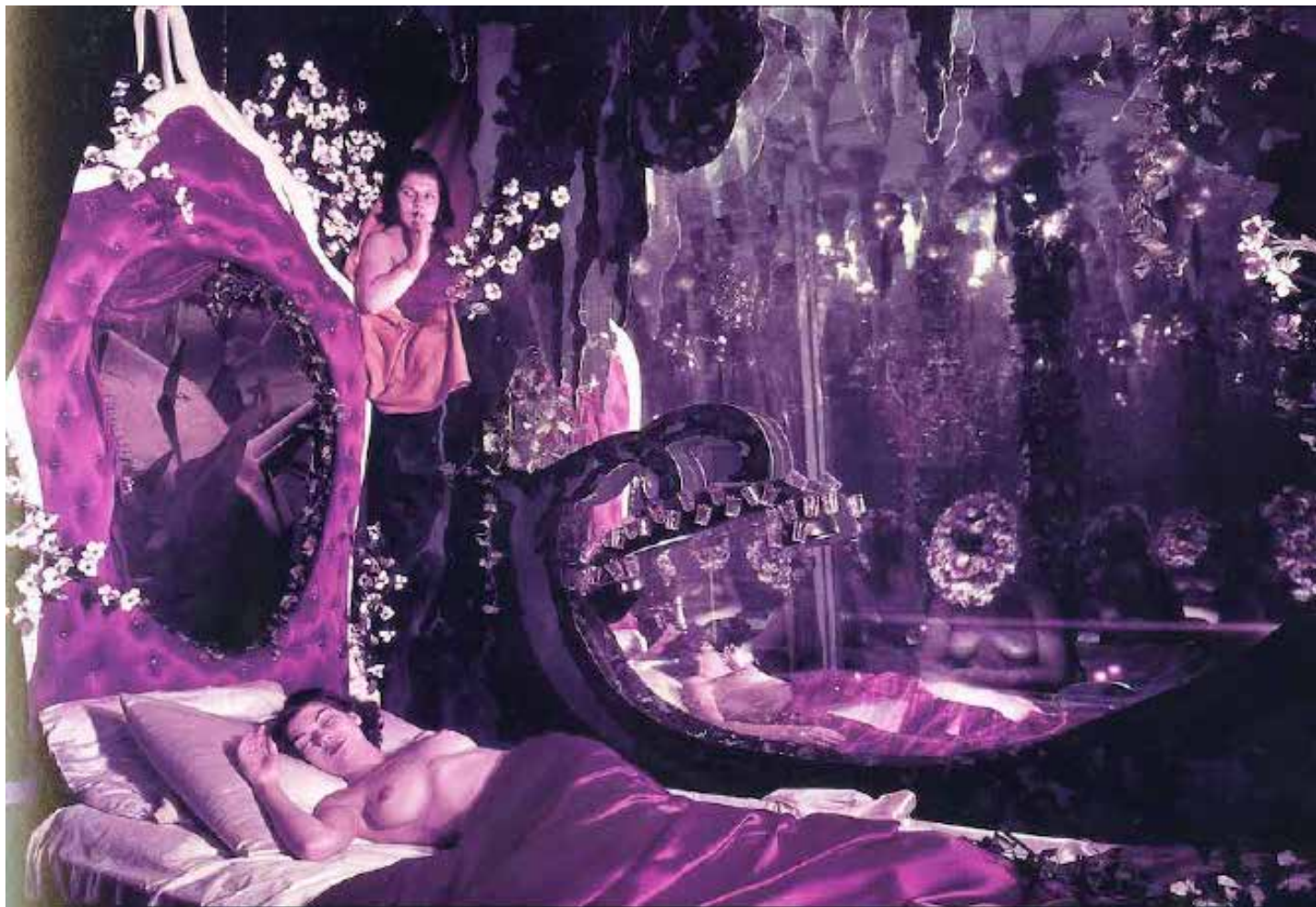


Ο Salvador Dalí κλήθηκε να δημιουργήσει ένα περίπτερο για την Παγκόσμια Έκθεση (1939) στο Queens της Νέας Υόρκης. Το περίπτερο είχε τίτλο «Dream of Venus» και ήταν ένα **tableau vivant** ενός σουρεαλιστικού κόσμου των ονείρων της θεάς Αφροδίτης⁹.

Η είσοδος του περιπτέρου, μια αψίδα δύο θηλυκών ποδιών, οδηγούσε στο εσωτερικό το οποίο αποτελούταν από δυο ζώνες, την *ζηρή* και την *υγρή*, με φόντο τεράστια ζωγραφικά έργα του Dalí. Η πρώτη εξέφραζε το πρωταρχικό θέμα του περιπτέρου, καθώς πάνω σε ένα επικαλυμμένο, με κόκκινο σατέν, ανάκλιτρο ήταν ξαπλωμένη μια γυμνόστητη γυναίκα που υποδύοταν την κοιμώμενη Θεά. Η δεύτερη διαδραμάτιζε τα όνειρα της Αφροδίτης και αποτελούταν από δύο ποσίνες όπου κολυμπούσαν γυμνόστητες

9 Η εικόνα της Αναγεννησιακής Αφροδίτης ως αντικείμενο ανάγνωσης αναφέρεται στην ελευθερία που χαρακτήριζε τις γυναίκες της Αναγέννησης στη μόρφωση, στην προσωπική διαφοροποίηση και εν γένει στις δραστηριότητές τους.

Αναφορά στο κείμενο του Georg Simmel, η μόδα, σελ.34



σειρήνες και γοργόνες μέσα σε ένα σουρεαλιστικό περιβάλλον¹⁰, όπου αλληλεπιδρούσαν με ένα πλήθος αντικειμένων (συστάδες από ακουστικά τηλεφώνων, γραφομηχανές, τζάκια, μια ταριχευμένη αγελάδα,

10 Το 1940 ο Dalí συνόψισε την επιθυμία του να κάνει αντικείμενα: «Προσπαθώ να φτιάξω φανταστικά πράγματα, μαγικά πράγματα, πράγματα όπως σε ένα όνειρο. Ο κόσμος χρειάζεται περισσότερη φαντασία. Ο πολιτισμός μας είναι πολύ μηχανικός. Μπορούμε να φτιάξουμε το φανταστικό πραγματικό, και τότε είναι πιο πραγματικό από αυτό που πραγματικά υπάρχει.»

27. Αριστερά, *Dream of Venus*, Υπή ζώνη, Salvador Dalí, φωτογραφία από τον Eric Schaal 1939

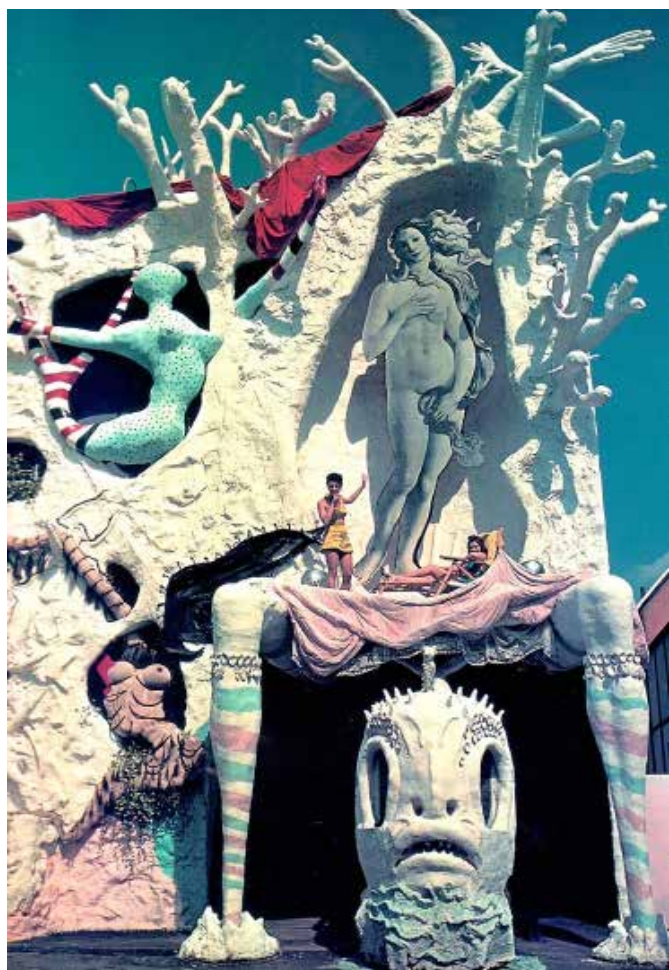
28. Δεξιά, *Dream of Venus*, Υπή ζώνη, Salvador Dalí, φωτογραφία από τον Eric Schaal 1939

αστακοί)¹¹, καθιστώντας το ίδιο το ανθρώπινο σώμα ως ένα σουρεαλιστικό αντικείμενο¹². Οι γυναίκες φορούσαν ελάχιστα ρούχα σχεδιασμένα από τον Dalí, όπως κορσέδες, λουριά, δίχτυα αλλά και τα ίδια τα αντικείμενα που κοσμούσαν τον χώρο.

Για το εκθεσιακό περίπτερο κυκλοφόρησε μια σειρά φωτογραφιών ως προωθητικό υλικό σε συνεργασία με τον φωτογράφο Horst P. Horst. Απεικόνιζαν γυμνά μοντέλα που φορούσαν σουρεαλιστικά αξεσουάρ, ενώ η φιγούρα τους ήταν σχεδιασμένη από τον Dalí με μαύρο μελάνι ώστε να μετατραπούν σε «γοργόνες» σουρεαλισμού.

11 Ανακατοπιρίζοντας τα ορθολογιστικά και τεχνολογικά καθοδηγούμενα οράματα του σπιτιού, οι Σουρεαλιστές διερεύνουν μια ποικιλία υποκειμενικών προσεγγίσεων. Μεταφέρουν το ιστορικό ίχνος προηγούμενων γεγονότων, περιεχομένων και κατοίκων και επενδύουν παλιά αντικείμενα με νέες έννοιες. Συνδυάζοντας την αντίκα, το νέο και το παράξενο, δημιουργήσαν ένα περιβάλλον πολλαπλών παραπομπών που έδωσε έντονη αντίθεση στις επικρατούσες απόψεις του σύγχρονου σχεδιασμού.

12 Απορρίπτοντας τον ορθολογικό μηχανικό κόσμο και γιορτάζοντας το όνειρο και το φανταστικό, ο Dalí επανέλαβε έναν θεμελιώδη στόχο του σουρεαλισμού. Αλλά για να φτάξει το «φανταστικό πραγματικό», ο Dalí αναγνώρισε επίσης την αναγκαιότητα μιας άμεσης δέσμευσης με τον υλικό κόσμο και τον κόσμο του υλισμού-τον κόσμο των Σουρεαλιστικών πραγμάτων.



29. Dream of Venus, Υγρή ζώνη, Salvador Dalí,

φωτογραφία από τον Eric Schaal 1939

30. Dream of Venus, Είσοδος, Salvador Dalí, φωτογραφία από τον Eric Schaal 1939



31, 32. Salvador Dalí, Horst P. Horst,
Σκέδιο για κουτούπι του Tableay
Vivant "The Dream of Venus", 1939

Spellbound 1945 (Dream Sequence)

Director: Alfred Hitchcock

Costume Designer: Salvador Dalí

Set Designer: Salvador Dalí



Η ταινία βασίζεται στην θεωρία ότι μια καταπιεσμένη εμπειρία μπορεί να μετατραπεί σε νεύρωση. Ο Dalí συνεργάστηκε με τον Hitchcock για την παραγωγή της σκηνής, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής, μέσω της ψυχανάλυσης, διηγείται το όνειρό του· σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης μηνυμάτων προς τον εαυτό του, καθώς πάσχει από αμνησία. Ο καλλιτέχνης σχεδίασε κοστούμια και περιβάλλοντα¹³. Διαμόρφωσε έναν σουρεαλιστικό κόσμο ονείρων όπου επικρατούσαν οι σκιές, ατέρμονες αποστάσεις, έντονες προοπτικά συγκλίνουσες γραμμές, άμορφα πρόσωπα.

13 Όπως αναφέρει ο Alfred Hitchcock, σε συνέντευξη του το 1962, επέλεξε τον Dalí εξαιτίας της αρχιτεκτονικής οξύτητας του έργου του. Ο κόσμος των ονείρων, περισσότερο από καθετί άλλο στην ταινία, ήθελε να απεικονιστεί με οπτική ευκρίνεια και καθαρότητα.



The blood of a Poet 1932

Director: Jean Cocteau

Costume Designers: Chanel (uncredited)

Set Designer: Jean d'Eaubonne



Ο Jean Cocteau ήταν ένας παραγωγικός ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος και κινηματογραφιστής. Το “The blood of a Poet” (Le Sang d’un Poète) ήταν η πρώτη του ταινία με στόχο να δημιουργήσει ένα οπτικοποιημένο ποίημα, ένα αφιέρωμα στην καλλιτεχνική διαδικασία τον πόνο και την αυτοανακλαστική αμφιβολία που προκαλεί βασισμένος στην εμμονή του για τα όρια μεταξύ της ζωής και του θανάτου. Ανθρώπινα στοιχεία -χέρια, χείλη και μάτια- σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα και τις υποσυνείδητες επιθυμίες που προεβδύονται στη σουρεαλιστική τέχνη¹⁴. Με μια κινηματογραφική τεχνική που χρησιμοποιεί τα τεχνάσματα της φωτογραφικής μηχανής, ο Cocteau δημιουργεί εικονικές ψευδαισθήσεις. Πρόκειται για μια έκφραση της φαντασίας ως μεταβαλλόμενη κατάσταση της πραγματικότητας. Η ταινία δεν έχει γραμμική αφήγηση, αλλά αποτελείται από τέσσερις ακολουθίες που εναποθέτουν αλληγορικά την καλλιτεχνική διαδικασία, δηλαδή την σύλληψη της ιδέας και την έρευνα, την δημιουργία, την ολοκλήρωση και την κατάληξη του έργου. Το έργο του καλλιτέχνη υποδύεται η Lee Miller¹⁵ όπου εμφανίζεται σε κάθε ακολουθία ως ένα γλυπτό εν ζωή λειτουργώντας ως σουρεαλιστικό αντικείμενο που αντανάκλα το υποσυνείδητο του καλλιτέχνη.

14 Ο Cocteau απέρριψε τη συσχέτιση με τον σουρεαλισμό όσον αφορά τις εκδηλώσεις του ασυνείδητου. Το “The blood of a poet” δεν αντιλείπει τίποτα από όνειρα ή σύμβολα. Αφήνοντας το μυαλό να χαλαρώσει, όπως στον ύπνο, επιτρέπει τις μνήμες να περιπλέκονται, να κινούνται και να εκφράζονται ελεύθερα ώστε ο θεατής να μπορεί να κάνει σύμβολα εάν το επιθυμεί.

«Μια ταινία δεν είναι η αφήγηση ενός ονείρου, αλλά ένα όνειρο στο οποίο όλοι συμμετέχουμε μαζί μέσα από ένα είδος ύπνου» Jean Cocteau

15 Η Lee Miller (1907-1977) ήταν μοντέλο και μούσα του Man Ray.

Τα συγκεκριμένα στιγμιότυπα απεικονίζουν πτυχές της καλλιτεχνικής έρευνας. Η πρώτη σκηνή αναφέρεται στην ταινία ως «*απεγνωσμένο ερμαφρόδιτο*» (“*desperate hermaphrodites*”) και παρουσιάζει το γλυπτό ενσωματωμένο με ένα ανάκλιτρο πάνω στο οποίο ένας δίσκος με μια σπείρα ζωγραφισμένη στην επιφάνεια του περιστρέφεται· παράλληλα ένα γραμμικό σχέδιο αποτυπώνεται πάνω στον καναπέ, συμπληρώνοντας το υπόλοιπο σώμα είτε με ανδρικά είτε με γυναικεία στοιχεία. Το ανάκλιτρο αποτελεί ένα σουρεαλιστικό αντικείμενο που αντανakλά τις σφαίρες τις σωματικής και ψυχολογικής φύσης του καλλιτέχνη ως πυχή της εξερεύνησης της σεξουαλικότητας του. Η δεύτερη σκηνή αναφέρεται ως «*μαθήματα για να πετάξεις*» (“*flying lessons*”) και διαδραματίζει ένα είδος σαδιστικού τελετουργικού. Η περίεργη βαρύτητα στον χώρο, που μαγνητίζει τα σώματα στους τοίχους, τον καθιστά σουρεαλιστικό. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από τον ήχο που πηγάζει από τα κουδούνια που φέρονται στο ένδυμα του παιδιού που μαθαίνει να πετάει.





Ο Cocteau παρουσιάζει
την καλλιτεχνική προσπάθεια
ως μια επικίνδυνη, σκοτεινή,
αυτοτραυματική πράξη
πάθησης, ενώ η αυτοκτονία¹⁶ ή
ο βίαιος θάνατος είναι επίσης
επαναλαμβανόμενα μοτίβα
στην ταινία. Ο καλλιτέχνης
μεταμορφώνεται σε μια υψηλή
κοινωνικά φιγούρα που παίζει
χαρτιά με μια γυναίκα δίπλα στο
νεκρό σώμα ενός αγοριού. Το
σκοπικό παρακολουθούν από τα
μπαλκόνια-θεωρεία καλοντυμένοι
άνθρωποι της υψηλής
κοινωνίας. Η χώρα θεωρείται
σουρεαλιστικός, καθώς τα στοιχεία
που τον συνθέτουν -χιόνι,
πολυέλεος- δεν προσδιορίζουν
είναι εσωτερικός ή εξωτερικός.
Ο φύλακας άγγελος του νεκρού
αγοριού αντί για φτερά, φέρει ένα
γλυπτικό σουρεαλιστικό αξεσουάρ
από σύρμα και ένα κοχύλι στην
ραχοκοκαλιά.

16 Αυτά τα μοτίβα αυτοκτονίας και τα-
λαιπωρίας είναι πιθανότατα όχι αμελητέα
καθώς ο πατέρας του αυτοκτόνησε όταν ο
Cocteau ήταν εννέα ετών. Ο καλλιτέχνης
παραδέχθηκε ότι η αυτοκτονία του πατέρα
του άφησε ένα ανεξίτηλο σημάδι, που τον
έκανε να σκεφτεί για τις ανθρώπινες αδυ-
ναμίες και την αδυναμία της ύπαρξης σε
όλο το έργο του.

Brazil 1985

Director: Terry Gilliam

Costume Designer: James Acheson

Set Designer: Norman Garwood



Στην ταινία διαδραματίζεται μια αλληλουχία ονείρων που αντικατοπτρίζουν τον εφιάλτη της αδιανόητης πραγματικότητας, που κυριαρχείται από τη γραφειοκρατία, την τρομοκρατία, την εμμονή με την εικόνα και την κατανάλωση.


Στο συγκεκριμένο στιγμιότυπο, η Jill Layton λειτουργεί η ίδια ως ένα σουρεαλιστικό αντικείμενο, μέσω των ενδυμάτων και της εικόνας της ως σύμβολο της κοινωνίας του Brazil, σε έναν δυστοπικό¹⁷ χώρο όπου συμβαίνουν εκρήξεις, ενώ οι άνθρωποι δειπνούν και συζητούν αμέριμνοι.

17 Η *δυστοπία* είναι μια μορφή λογοτεχνίας που διερευνά κοινωνικές και πολιτικές δομές. Είναι η δημιουργία ενός εφιαλτικού κόσμου- σε αντίθεση με την *Οντοπία* που είναι ένας ιδανικός κόσμος. Η δυστοπία συχνά χαρακτηρίζεται από μια αυταρχική ή ολοκληρωτική μορφή κυβέρνησης. Συχνά υπάρχουν διαφορετικοί τύποι κατασταλτικών συστημάτων κοινωνικού ελέγχου, έλλειψη ατομικών ελευθεριών και εκφράσεων και κατάσταση συνεχούς πολέμου ή βίας.

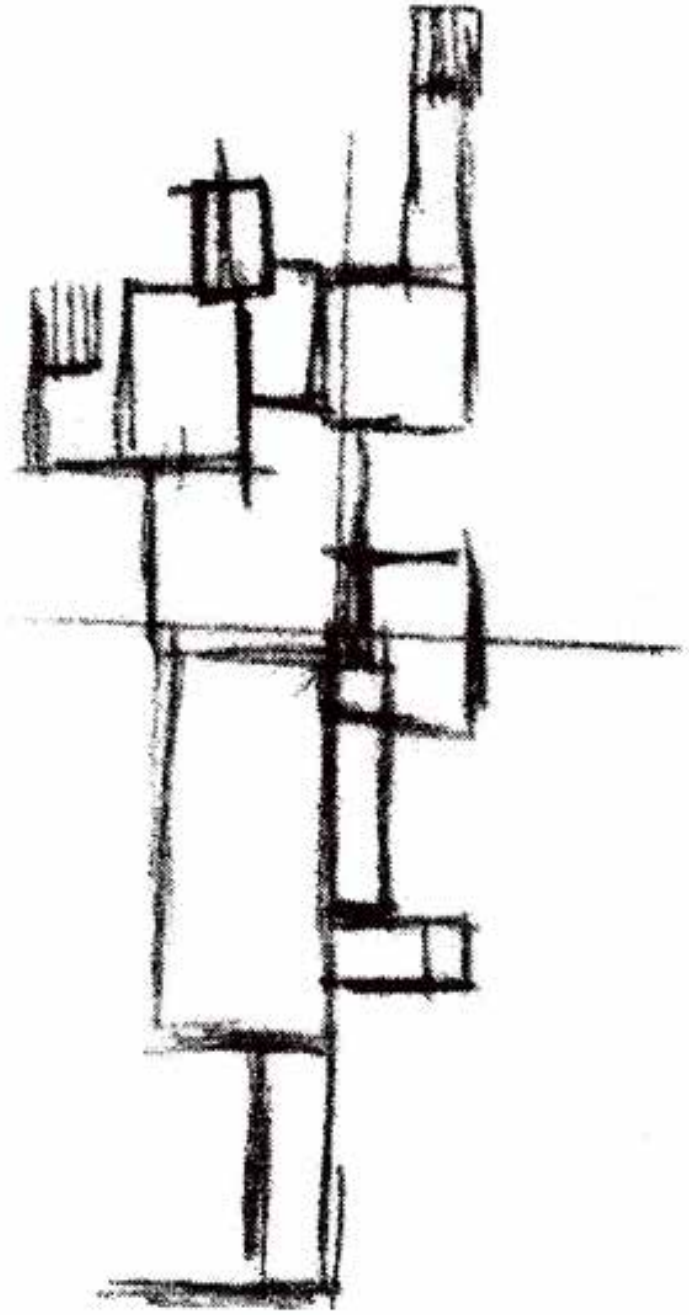


D E S T I J L

1 9 1 7 - 1 9 3 1

The background is an abstract composition of large, solid-colored rectangular blocks. A large red block occupies the top-left corner. A white block is in the top-right corner. A black block runs vertically down the left side, separating the red and white blocks. A yellow block is in the top-right corner. A blue block occupies the bottom-right corner. A white block is in the bottom-left corner. The text is centered in the white block in the middle of the page.

*“Beauty is obscured by
the appearance of objects;
therefore, objects must be
eliminated.”*



02. Μελέτη για τον πύργο "Rhythm of a Russian Dance"
Theo van Doesburg (1917-18)

Το DeStijl, ή αλλιώς Νεοπλαστικισμός, ήταν ένα από τα πολλά κινήματα τέχνης και αρχιτεκτονικής που ανταποκρίθηκαν στο χασοκό τραύμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με επικεφαλής τους ολλανδούς καλλιτέχνες Piet Mondrian και Theo van Doesburg. Οι φιλοδοξίες τους ήταν τόσο κοινωνικές όσο και αισθητικές. Επιπηρεασμένοι από την έννοια της παγκοσμιοποίησης, οι υποστηρικτές του επιδίωξαν να εκφράσουν ένα νέο ουτοπικό ιδεώδες πνευματικής αρμονίας και τάξης. Για να μεταρρυθμιστεί η κοινωνία, το μανιφέστο του DeStijl διακήρυττε την απελευθέρωση της τέχνης από την παράδοση και την λατρεία του ατομικισμού, ενώ η αισθητική τους είχε ως στόχο να εξαλείψει τις διαφορές μεταξύ της λεγόμενης «υψηλής τέχνης», της «εφαρμοσμένης τέχνης» και την αρχιτεκτονική¹.

Το De Stijl απέρριπτε τις προπολεμικές διακοσμτικές τάσεις (Art Nouveau) και με επιρροές από τον κυβισμό και την νεοπλατωνική φιλοσοφία του μαθηματικού M.H.J. Schoenmaekers για τις «ιδανικές» γεωμετρικές μορφές (όπως η «τέλεια ευθεία γραμμή»), προήγαγε την απόλυτη αφαίρεση, υποστηρίζοντας την χρήση των βασικών στοιχείων της μορφής και του χρώματος. Δεδομένου ότι το όνομα του κινήματος ήταν, κυριολεκτικά, το στυλ, αποτέλεσε και ένα συνολικό ύφος, Gesamtkunstwerk, απελευθερωμένο όμως από τις βιολογικές αναλογίες του συνθετικού συμβολισμού του 19^{ου} αιώνα. Η ενσωμάτωση των διαφόρων κλιμάκων στον σχεδιασμό ήταν χαρακτηριστική: από κτίρια και εσωτερικούς χώρους, μέχρι έπιπλα και ενδύματα.

Το πιο διάσημο παράδειγμα της επίδρασης του De Stijl στη μόδα είναι αναμφισβήτητη η εφαρμογή των χαρακτηριστικών μοτίβων του Mondrian από τον Yves Saint Laurent σε μια συλλογή μινιμαλιστικών φορεμάτων τη δεκαετία του 1960 (YSL Winter Collection 1965). Η έμπνευση τους προερχόταν από ένα βιβλίο για τον Mondrian που δόθηκε στον νεαρό Saint Laurent από τη μητέρα του.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εμφανίστηκαν *διαπολιτισμικές επιρροές* στις τέχνες. Ο σχεδιαστής *Yves Saint Laurent* -ο οποίος προώθησε μια αρρενωπή και μοντέρνα φιγούρα- το 1965, ανακάλυψε τις γεωμετρικές συνθέσεις του *Mondrian*, και μελέτησε τον τρόπο με τον οποίο ο ρυθμός των χρωμάτων μπορεί να συνδυαστεί με έντονες και δυναμικές γραμμές². Μετέφρασε την σχεδιαστική και την κατασκευαστική λογική, τόσο του *Mondrian* όσο και του *De Stijl*, στην λυτή κατασκευή ενός φορέματος σάκου (sack dress),

1 Το 1917, ο καλλιτέχνης, αρχιτέκτονας και κριτικός τέχνης Theo van Doesburg (1883-1931) κάλεσε ορισμένους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες στην Ολλανδία να γράψουν άρθρα για το νέο περιοδικό τέχνης De Stijl. Στο εξώφυλλο δήλωσε ότι στόχος του περιοδικού ήταν η περαιτέρω «ανάπτυξη μιας νέας αισθητικής συνείδησης» προκειμένου ο «σύγχρονος άνθρωπος» να γίνει πιο δεκτικός σε νέες ιδέες για την τέχνη.

2 Ο Piet Mondrian, επικεφαλής του κινήματος DeStijl, δημιούργησε οπτικές συνθέσεις με κάθετες και οριζόντιες γραμμές, που αντιπροσώπευαν δύο αντιτιθέμενες δυνάμεις: θετική και αρνητική, δυναμική και στατική, αρσενική και θηλυκή, ενώ χρησιμοποίησε μόνο πρωτογενή χρώματα μαζί με το ασπρόμαυρο. Στα έργα του αποφεύγει την συμμετρία και επιτυγχάνει την αισθητική ισορροπία μέσω της ανυπαρξότητας των στοιχείων.

όπου καμουφλάρονταν επιδέξια οι ραφές των υφάσματος³. Το γεωμετρικό σχήμα των ενδυμάτων του ήταν ιδανικό για την εφαρμογή των παραλληλόγραμμων μοτίβων και οδήγησε στην πλήρη ανεξαρτητοποίηση της κατασκευής του ενδυματός από την μορφολογία του σώματος.

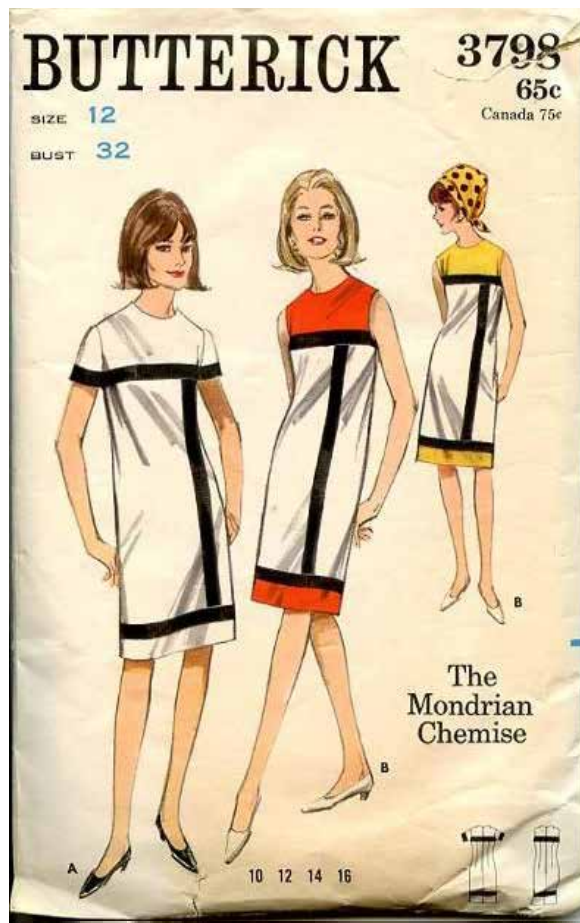
Η έρευνα για τον Mondrian βοήθησε τον Saint Laurent να εμπλουτίσει την εμφάνιση της δεκαετίας του 1960, με πνευματική σοβαρότητα και ανησυχία, η συλλογή του σχολιάστηκε ως τα *“φορέματα του αύριο”* (*Harper's Bazaar*, 1965) και η επεξεργασία των ενδυμάτων ως καμβάδες, ήταν η αφετηρία για την έντονη σχέση μόδας και τέχνης.

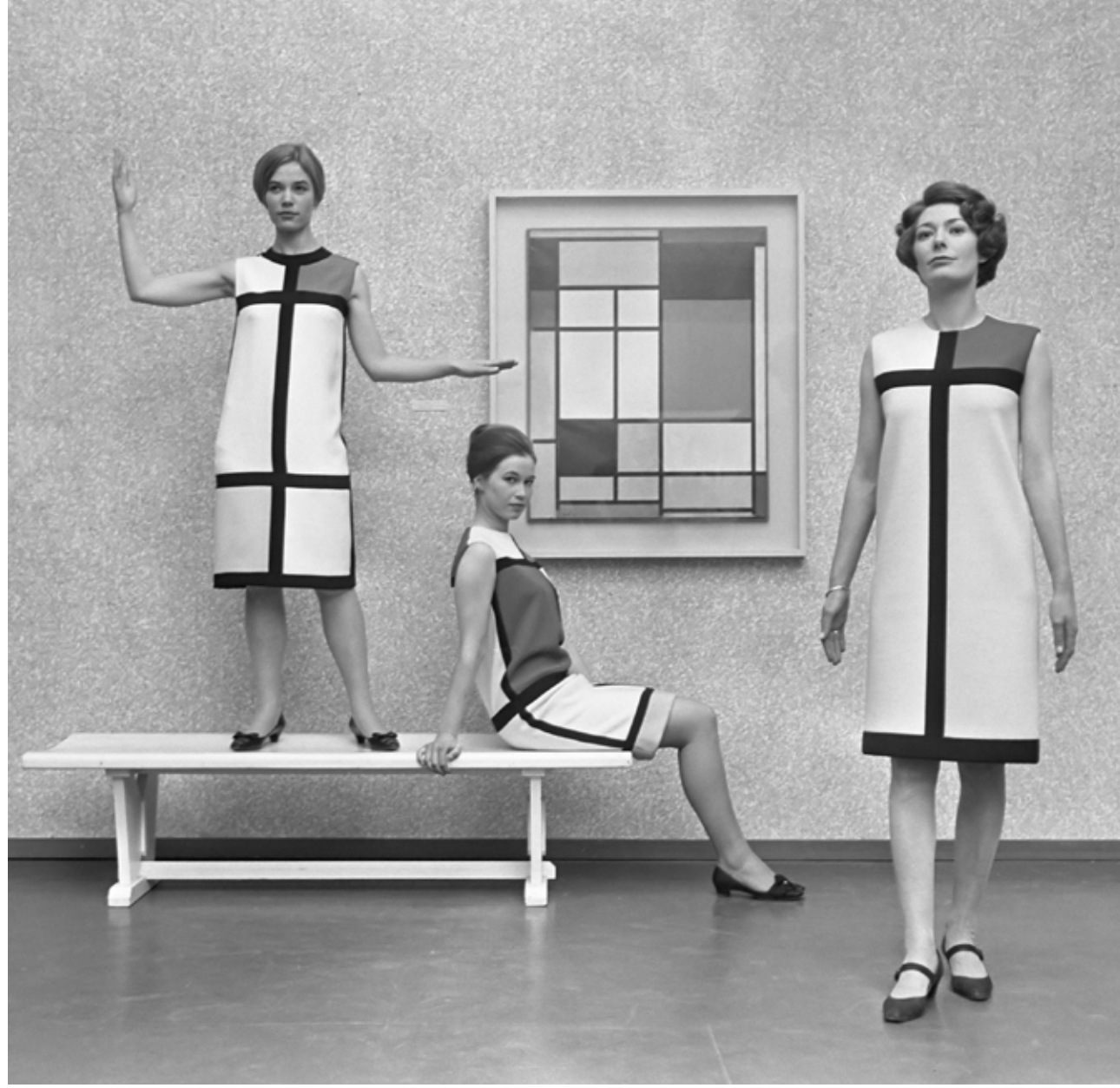
Η ιδέα του Saint Laurent καταλήφθηκε αμέσως από τις βιοτεχνίες όπου μετέφρασαν τα φορέματα σε φτηνά αντίγραφα από τεχνητά υφάσματα για τη μαζική αγορά. Έτσι ο ίδιος ο σχεδιαστής, αναγνωρίζοντας τις οικονομικές ανάγκες της αγοράς, στην πρώτη του Rive Gauche Pret-a-porter μπουτίκ το 1966 λάνσαρε λιγότερο ακριβά ενδύματα ώστε να προσεγγίσει ευρύτερο πελατολόγιο. Ο Yves Saint Laurent πίστευε ότι το Pret-a-porter ήταν το μέλλον. Οι γυναίκες εισέρχονταν πλέον στο εργατικό δυναμικό σε τεράστιους αριθμούς και ο σχεδιαστής υποστήριξε αυτόν τον εκδημοκρατισμό μέσα από τα σχέδιά του⁴.

3 Οι αξίες του De Stijl, εκφράστηκαν στην κατοικία Schröder, του Gerrit Rietveld, όπου με την διάρθρωση του χώρου πειραματίστηκε σε ένα νέο μοντέλο τρόπου ζωής για τον σύγχρονο άνθρωπο, με στόχο την αφύπνιση της συνείδησης. Ο σχεδιασμός, η διάταξη και η μορφή των αρχιτεκτονικών μελών, εκφράζουν την έμφαση που δόθηκε στην λειτουργία και στην κατασκευή, ενώ παράλληλα δίνουν την αίσθηση ενός χώρου «χωρίς δομή».

4 Η ενσωμάτωση της τέχνης και της μαζικής κουλτούρας αποτελούσε ιδανικό για το De Stijl, χωρίς αυτό όμως να προάγει αυτόματα τη μαζική παραγωγή. Κάθε περιβάλλον απαιτούσε εξειδικευμένο χειρισμό και, το κίνημα υποστήριζε την χειροτεχνία και την εξατομίκευση στην παραγωγή. Σύμφωνα με τον Gerrit Rietveld, η αρχιτεκτονική και ο σχεδιασμός «στο μέλλον θα πρέπει να ενσωματώσει τις δυνατότητες της μηχανής αγγίζοντας πάντα υπό τη δημιουργική εποπτεία του καλλιτέχνη».

**“Αν δεν
μπορούσες να
το αγοράσεις,
μπορούσες να
το φτιάξεις
μόνη σου!”
Mondrian**





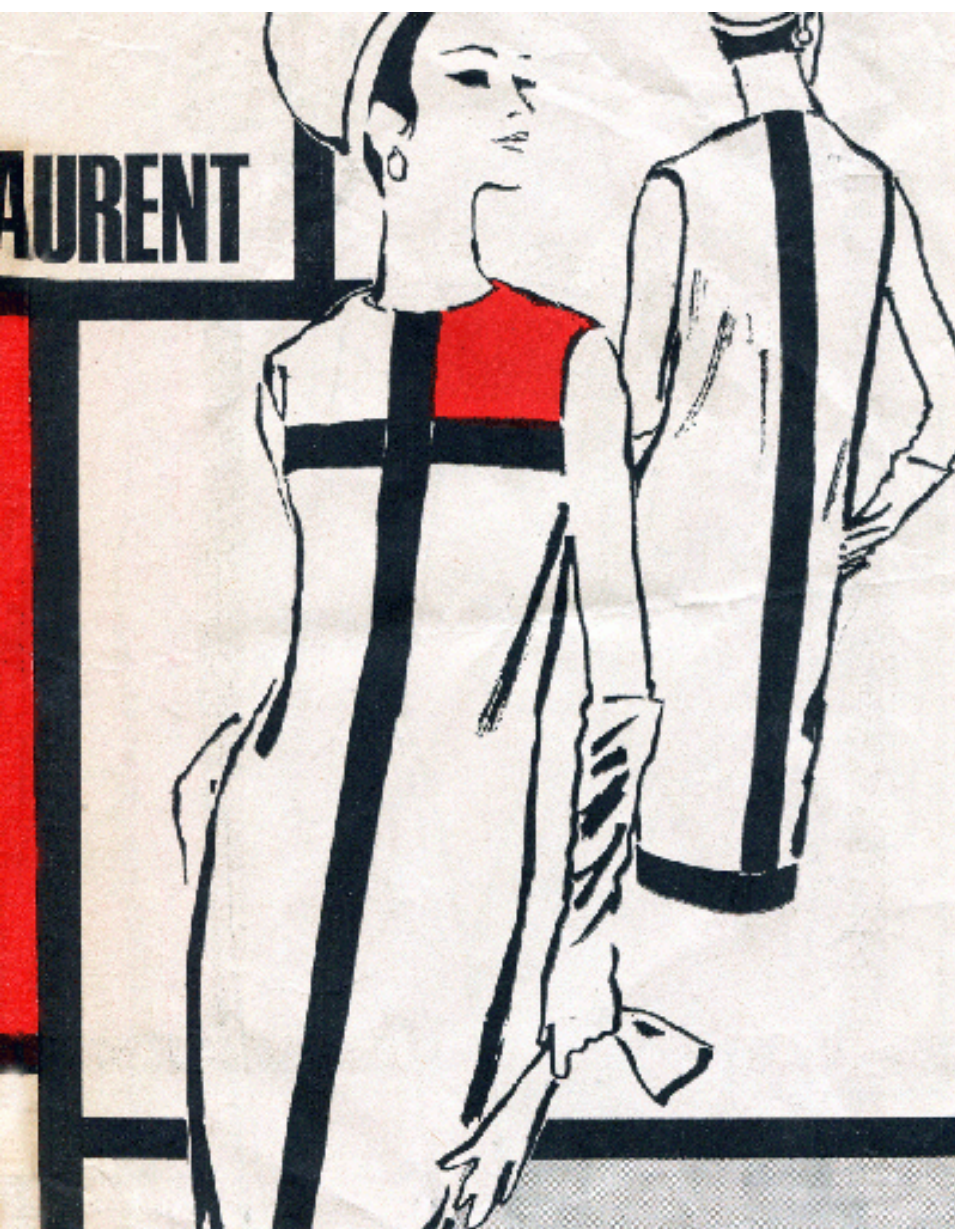
04. Mondrian, Πατρόν,
1965

03. Cocktail dress
που φορούσε η
Muriel, αφιέρωμα
στον Piet Mondrian,
συλλογή haute couture
φθινόπωρο-χειμώνα
1965, Παρίσι, Ιούλιος
1965.

05. Η κολλεξιόν
Mondrian στο μουσείο
Haagse Gemeente, 1966



VOGUE 1556: A marvelous this-moment dress, very young . . . with high yoke, hem band and sleeve cuffs in perfectly proportioned contrast. Sizes 10-18. \$2.50.



D E S T I J L

T a b l e a u V i v a n t

La Chinoise 1967

Director: Jean Luc Godard

Set designer: Philippe Dussart

Costume designer: Gitt Magrini



Το 1967 στο Παρίσι πέντε αριστεροί φοιτητές αποφασίζουν να περάσουν τις καλοκαιρινές διακοπές τους στο διαμέρισμα ενός ευκατάστατου φίλου τους. Η ομάδα, η οποία αποτελούνταν από τους *Veronique* (Anne Wiazemsky), *Guillaume* (Jean-Pierre Léaud), *Henri* (Michel Semeniako), *Yvonne* (Juliet Berto) και *Kirilov* (Lex de Bruijin), διαβάζουν πολιτικά κείμενα, δίνουν διαλέξεις ο ένας στον άλλον, συζητώντας πως θα εφαρμόσουν τις ιδέες του *Mao Tse-tung* στις ζωές τους. Μετά την ανάγνωση μια σειράς κειμένων αποφασίζουν να διαπράξουν μια πολιτική δολοφονία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αποχώρηση του *Henri*, ενώ μετά την αποτυχία της προσπάθειάς τους και την δολοφονία ενός αθώου ανθρώπου, η ομάδα χωρίζεται και συνεχίζουν τις ζωές τους πιστεύοντας πως βρίσκονται ένα βήμα παραπέρα στη προσωπική τους επανάσταση⁵.

Επηρεασμένος από το πολιτικό κλίμα της εποχής του, ο *Godard* εγκαταλείπει τον ξεπερασμένο ρομαντισμό της παρισινής μπουρζουαζίας και συμμετέχει στην προκειμένη επανάσταση με τον έργο του, χρησιμοποιώντας τις ριζοσπαστικές αφαιρετικές ιδέες του *Destijl* περί χρώματος, τέχνης και χώρου, καταφέρνει να δώσει επαναστατική χροιά στην αφελή νεότατη ομάδα με το έντονο κόκκινο χρώμα.

5 Το *Destijl* αν και αποτέλεσε ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό και μορφολογικό κίνημα στην θεωρία, είχε άδοξο τέλος λόγω αντικρουόμενων απόψεων των μελών του.

Στους χώρους του Godard ξεδιπλώνονται τρισδιάστατα οι πίνακες του Mondrian⁶. Το αριστοκρατικό παρισινό διαμέρισμα επαναπροσδιορίζεται από επιφάνειες και αντικείμενα στα βασικά χρώματα. Τα καθημερινά και μοντέρνα ενδύματα, κίτρινα, κόκκινα και μπλε, με την κίνηση των ηθοποιών, ενεργοποιούν τον χώρο. Ο σκηνοθέτης δεν ντύνει τους ηθοποιούς του με συγκεκριμένα κουστούμια αλλά φοράνε δικά τους ενδύματα, διαμορφώνοντας μόνο την χρωματική παλέτα προκειμένου να ικανοποιεί το μοναδικό χρωματικό σχέδιο.

Με την ιδιαίτερη κινηματογραφική τεχνοτροπία του ο Godard προσπάθησε να ανταποκριθεί στις μεταβαλλόμενες συνθήκες της νέας εποχής -με ανάλογο τρόπο με τον YSL και το DeStijl-, για αφαίρεση και ένα απόλυτα καθορισμένο λεξιλόγιο. Ο τρόπος με τον οποίο συνθέτει την εικόνα του στο Chinoise και η σημασία που δίνεται στο χρώμα, διαμορφώνει έναν αφηρημένο χώρο - που περιβάλλεται από επιφάνειες και ιδέες και λειτουργεί ως αναφορά στο μανιφέστο του Destijl.

6 Αν και ο Mondrian δεν ασχολήθηκε με την αρχιτεκτονική, καθώς χρησιμοποιούσε τον καμβά ως μέσο κατασκευής και αναδιαμόρφωσης του τρισδιάστατου χώρου, οι σχεδιαστικές προτάσεις του για την βιβλιοθήκη της Ida Bienert, καθώς και το εργαστήριο του - έργο τέχνης από μόνο του - αποτέλεσαν τον τρόπο του καλλιτέχνη να προβάλλει την αρχιτεκτονική ως εικαστική σύνθεση, δηλαδή ως καθαρή πλαστική τέχνη. Οι υποστηρικτές του κινήματος πίστευαν πως ο αρχιτεκτονικός χώρος, ήταν κενός, μέχρι το χρώμα να του προσδώσει μορφή, καθώς «οι άνθρωποι δεν ζουν στην κατασκευή, αλλά στην ατμόσφαιρα που δημιουργεί η επιφάνεια!».



B A U H A U S

1 9 1 9 - 1 9 3 3

01. "Bauhaus Stairway", Oskar Schlemmer
1932





"The Weavers on the Bauhaus Stairway", T. Lux Feininger
1927

Στην διάσημη φωτογραφία του Erich Consemüller, που τραβήχτηκε το 1926 όντας ακόμα φοιτητής στο Bauhaus, μια γυναίκα απεικονίζεται να κάθεται στην καρέκλα B3 του Marcel Breuer, κοιτάζοντας την κάμερα μέσα από μια μεταλλική μάσκα σχεδιασμένη από τον Oskar Schlemmer. Η ασπρόμαυρη σύνθεση του Consemüller μαρτυρεί τις χαρακτηριστικές **πρακτικές συνεργασίες** μεταξύ των εργαστηρίων του Bauhaus, αλλά απεικονίζει επίσης και ένα μη τυπικό αντικείμενο σε σχέση με το περίφημο πρόγραμμα σπουδών της Σχολής: **το γυναικείο ένδυμα**. Με μήκος ενός μέτρου, το φόρεμα κατασκευάστηκε από βαμβάκι και τεχνητό μετάξι (Rayon) στο εργαστήριο υφαντικής του Bauhaus, σε σχέδιο της Lis Beyer. Σε αντίθεση με το πλήθος των κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων του εργαστηρίου, τα «φορέματα του Bauhaus» αποτελούν σπάνια έργα τέχνης, καθώς από το πλούσιο και ετερόκλητο πρόγραμμα σπουδών της Σχολής απουσίαζε ο σχεδιασμός ενδυμάτων.





005. Gunta Stölzl - Bauhaus Master - Σχέδιο για Jacquart
εμπλοξίσι υφαντικό, 1927, 23 x 16

Υπό το πρίσμα του «*συνολικού έργου τέχνης*» (Gesamtkunstwerk) – όπως το όρισε εκ νέου ο Walter Gropius στο μανιφέστο του 1919 – τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα θεωρούνταν αναπόσπαστο τμήμα της αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων, και με την καθοδήγηση των George Muche και Helena Borner, υπεύθυνων για την διδασκαλία της μορφής και την χειροτεχνία στα προκαταρκτικά μαθήματα, οι φοιτήτριες του τμήματος – μεταξύ των οποίων οι Corona Krause, Anni Albers, Gunta Stolz – προσέγγισαν την **υφαντική** με πειραματικό τρόπο, επανεξετάζοντας την χειροτεχνία και την τεχνική σε σχέση με τις αναδυόμενες τεχνολογίες της εποχής. Αυτή η καινούρια προσέγγιση εκφράστηκε με ποικίλους τρόπους, όπως οι κλωστοϋφαντουργικές δημιουργίες από πλαστικά νήματα υφασμένα μαζί με βαμβάκι της Krause. Πέραν από το πειραματισμό με φυσικά και τεχνητά νήματα, το εργαστήριο υφαντικής χρησιμοποίησε τις αρχές και την φιλοσοφία των ζωγράφων του Bauhaus ως πηγή έμπνευσης, για την δημιουργία υφασμάτων για ποικίλες χρήσεις, εσωτερικούς χώρους, έπιπλα, ακόμα και ρούχα.



06. Corona Krasuse, Female Dress, 1927



Έμφαση δόθηκε στην καλλιτεχνική έκφραση, στην προσωπική δημιουργία, εκφράζοντας την καθοδήγηση και την σχεδιαστική φιλοσοφία των ζωγράφων.

Στα έργα της **Corona Krause**, ως μια από τους εκπροσώπους της εποχής εκείνης, συμπεριλαμβάνεται η δημιουργία υφασμάτων που προορίζονταν τόσο για ταπετσαρίες όσο και για μια σειρά γυναικείων και παιδικών ενδυμάτων, προσδιορίζοντας με τον δικό της τρόπο τον ορισμό του σύγχρονου οικιακού περιβάλλοντος. Το φόρεμα που δημιούργησε η Krause ανταποκρίνεται πλήρως στις μεταβαλλόμενες απαιτήσεις του νέου τρόπου ζωής. Απογυμνωμένο από υπερβολική διακόσμηση, το ένδυμα «κάλυπτε» το σώμα με τρόπο που έδινε σημασία στο νέο ρόλο και την εκτίμηση της γυναικείας ανατομίας, χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής της περιόδου. Οι απλές του γραμμές προωθούσαν την απρόσκοπτη κίνηση του ανθρώπινου σώματος και ο γρήγορος ρυθμός της σύγχρονης



07. Bauhaus dress, Lis Beyer-Volger, 1928.

ζωής εκφράστηκε μέσα από τα δυναμικά σχέδια. Ως εκ τούτου, μπορεί να θεωρηθεί ως μια *συμβολική και απλή εκδήλωση των νέων τρόπων «ύπαρξης» μέσα στο ρούχο και κατ' επέκταση στην κοινωνία.*

Τα φορέματα που δημιουργήθηκαν κατά την περίοδο λειτουργίας του Bauhaus ακολουθούν τις ίδιες αρχές, με τα υφάσματά τους και τις απλές τους μορφές να φέρουν ομοιότητες. Η **Lis Beyer-Volger** σχεδίασε το δικό της φόρεμα Bauhaus το 1928, ακολουθώντας μια καθαρή και πλήρως λειτουργική φόρμα, δημιουργώντας ένα είδος στολής για τη σύγχρονη γυναίκα. Αυτή η αφαιρετική προσέγγιση χαρακτηρίστηκε ως μια *«αναγκαιότητα»*, από τον σχεδιαστή μόδας Wolfgang Joop, η οποία συνέβαλε στη ριζική απόρριψη της εικόνας της γυναίκας ως απλή διακόσμηση για τον άνδρα. Με το φόρεμα της, η Beyer-Volger ακολούθησε τα βήματα της Coco Chanel.

Η **Coco Chanel** απέρριψε τους περιοριστικούς κορσέδες και τον επιφανειακό χαρακτήρα της διακόσμησης στην ένδυση και στα αξεσουάρ, αντ' αυτού χρησιμοποίησε ανδρικά κομμάτια ρουχισμού και υφάσματα προκειμένου να δημιουργήσει γυναίκεια ενδύματα, συμπεριλαμβανομένων και παντελόνια. Το χαρακτηριστικό της στυλ και η ριζοσπαστική της προσέγγιση στο ζήτημα της γυναικείας ένδυσης αποτέλεσε *σημείο τομής στην ιστορία και φιλοσοφία της μόδας*. Τόσο η ίδια, όσο και η ταυτότητα του οίκου της, αναδιαμόρφωσαν τις σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη, την βιομηχανία, την ψυχαγωγία, την καταναλωτική συμπεριφορά και την σύγχρονη ταυτότητα, με τρόπο ανάλογο με αυτόν του Bauhaus. Η απλότητα που χαρακτήριζε τα σχέδιά της, προσέδωσε μια καινούρια πτυχή στην έννοια του σχεδιαστή μόδας¹.

Ο Harold Koda ταυτίζει την Chanel με τις *αφαιρετικές αισθητικές αρχές στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική* και επισημαίνει την ικανότητά της να αντιλαμβάνεται και να επικεντρώνεται σε στοιχεία πολύ πιο θεμελιώδη από τον συμβατικό στολισμό της γυναικείας εμφάνισης. Η αντίληψή της για το ένδυμα μπορεί να παραλληλιστεί με την προτροπή του Adolf Loos για την *αφαίρεση της διακόσμησης από τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης*², ως επακόλουθο, αλλά και προαπαιτούμενο της πολιτισμικής εξέλιξης. Η ευκολία της κίνησης και η άνεση αποτελέσαν κεντρικό ζήτημα της επικείμενης επανάστασης στην μόδα, και η Chanel έδινε μεγάλη σημασία στην λειτουργία, μετατρέποντας το χρηστικό ένδυμα σε αντικείμενο υψηλής αισθητικής αξίας. Η ίδια λειτούργησε περισσότερο ως ένα επιτυχημένο βαρόμετρο των αλλαγών στον χώρο του ενδύματος και όχι μόνο, παρά επιβάλλοντας - συνειδητά τουλάχιστον - κάποιο συγκεκριμένο στυλ, με τον ίδιο τρόπο που και το ίδιο το Bauhaus λειτούργησε ως βαρόμετρο των επικείμενων εξελίξεων στον χώρο³.

1 Όταν η Chanel συναντήθηκε με τον σχεδιαστή Paul Poiret στο δρόμο, ντυμένη με τα χαρακτηριστικά μαύρα ρούχα της, την ρώτησε για ποιόν πενθούσε. Η ίδια φώναξε φημισμένα, «Για σας, αγαπητέ κύριε!»

2 Driscoll, Catherine, Chanel: The Order of Things, p.142, Fashion Theory. Volume 14, Issue 2, 2010 Berg

3 Με την δημιουργία του θρυλικού αρώματος της Chanel no5, στο οποίο για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε μείγμα φυσικών και χημικών συστατικών προκειμένου να πέτυχει μεγαλύτερη διάρκεια, η Chanel βρέθηκε ακόμα πιο κοντά στους πρωτοπόρους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Οι συνεχείς τελειοποιήσεις και απλοποιήσεις στην σχεδίαση της συσκευασίας του αρώματος, εκφράζουν με μοναδικό τρόπο τις αρχές για εξ ορθολογισμό, λογική και ακρίβεια στην *κατασκευή* που χαρακτήριζαν τόσο τις μορφές του Bauhaus, όσο και τα *objet- types* του Le Corbusier. Η Chanel κατάφερε με το άρωμα της να πέτυχει τον στόχο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής πολύ νωρίς, συνδύασε την *μόδα* και το πνεύμα της εποχής της με την διάρκεια και την διαχρονικότητα. Αν και το Bauhaus είχε μικρό χρόνο ζωής, η ζωντανή παρουσία του σε ποικίλες πτυχές της ανθρώπινης ζωής σήμερα, πιθανώς αποδεικνύει το ίδιο πράγμα.

08. Gabrielle Chanel at her house La Pausa in the french riviera with her dog Gigot, 1930
09. Coco Chanel, 1920's



10. Anni Albers in her weaving studio at Black Mountain College, 1937

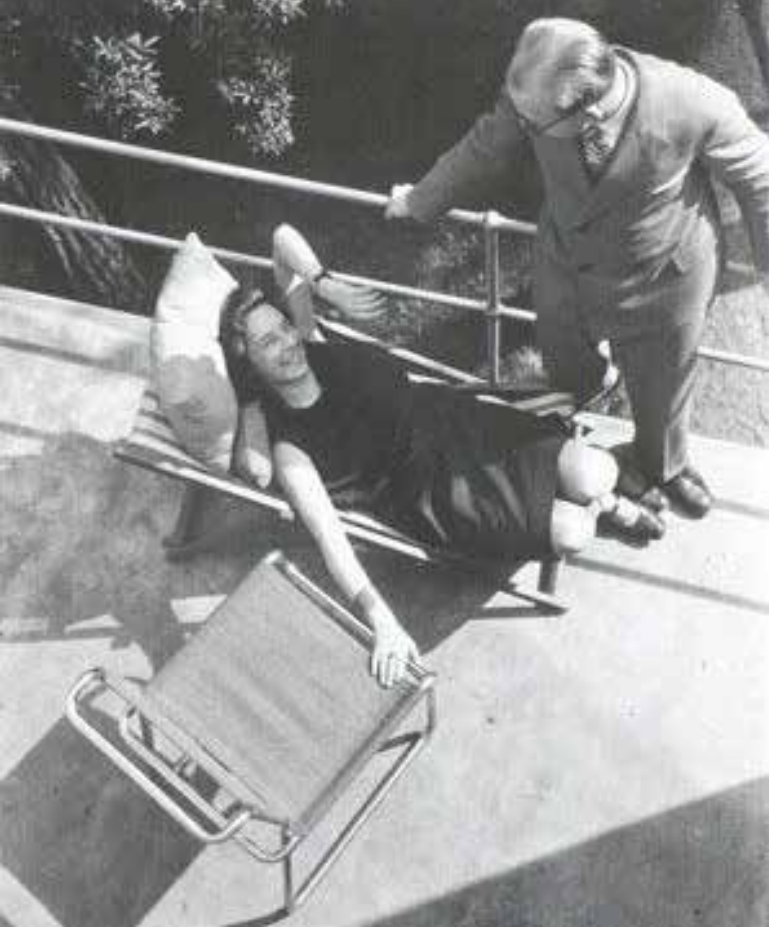


12. the modern women of Bauhaus left to right: Alexa von Porewski, Lena Ansel, Rut Landshoff, unknown, circa 1929



13. Marcel Breuer and his 'harem' from left to right: Marta Erps-Breuer, Katt Both and Ruth Hollos-Consemüller



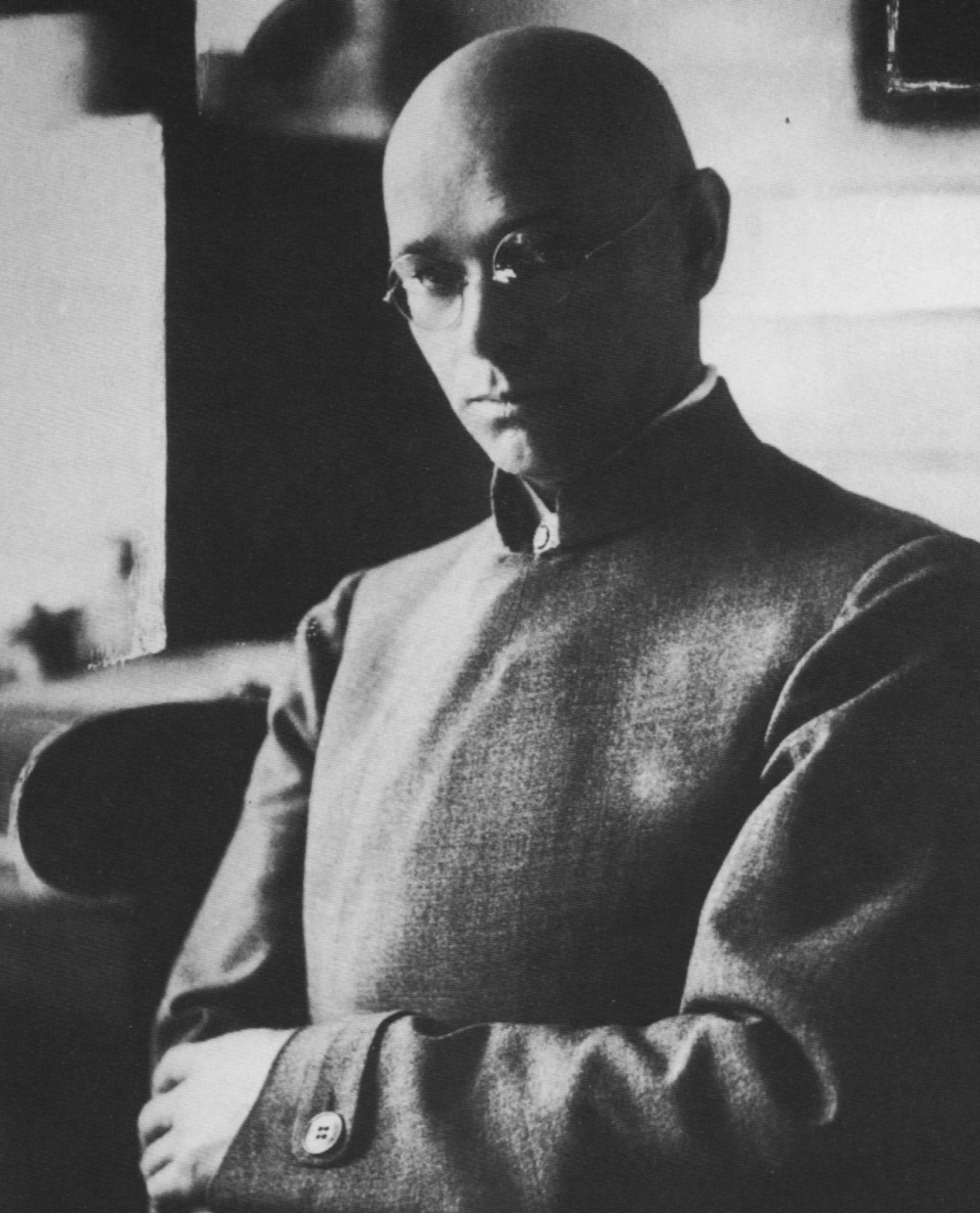


14. Moholy-Nagy Laszlo Bauhaus Balcony, Dessau, 1925



15. Members of the Bauhaus band (with Oskar Schlemmer, Werner Jackson, Xanti Schawinsky, Hermann Clemens Röseler, circa 1928.

Στην καθημερινότητά τους, οι φοιτητές έκαναν λιγότερο εξεζητημένες ενδυματολογικές επιλογές. Ακόμα και σε αυτή την πτυχή της ζωής στην σχολή, ακολουθούνταν η γενικότερη φιλοσοφία της, πως *η μορφή και η δομή έπρεπε να αντιστοιχεί στην λειτουργία*. Στο πλούσιο φωτογραφικό αρχείο του Bauhaus, οι φοιτήτριες εμφανίζονται σχεδόν αποκλειστικά με κοντά φορέματα - για την εποχή - τα οποία εφαρμόζουν με χαλαρό τρόπο στην γυναικεία σιλουέτα, φούστες και παντελόνια σε ευθεία γραμμή συνδυασμένα με απλά μπλουζάκια, πουλόβερ και πανωφόρια. Οι αμέτρητες φωτογραφίες προσφέρουν πλήθος ενδείξεων και για την ανδρική ενδυμασία, από τα στυλιζαρισμένα κουστούμια του μουσικού συγκροτήματος της σχολής μέχρι εικόνες από φοιτητές που με ένα τσιγάρο στο στόμα φορώντας κοντομάνικα πουκαμισά χωρίς γραβάτες ή άλλα αξεσουάρ, καθόντουσαν ανέμελα στο πάτωμα ή στέκονταν μπροστά από το κτίριο της σχολής. Η σχεδιάστρια υφασμάτων και καθηγήτρια Gunta Stölzl, η οποία σχεδίαζε τα περισσότερα από τα ρούχα της, αναφέρει πως οι φοιτήτριες της σχολής αφαιρούσαν τα κολλάρια από τις στρατιωτικές στολές και τα αντικαθιστούσαν με πολύχρωμα κεντήματα, *προσδίδοντας τους καινούρια αισθητική ταυτότητα*.





Αν και η μόδα δεν αποτελούσε σημείο αναφοράς στο Bauhaus, καθώς η ενδυμασία προσαρμοζόταν στις περιστάσεις, στα πολυάριθμα πάρτι που διοργανώνονταν, καθώς και στις περίφημες θεατρικές παραστάσεις του Oskar Schlemmer, οι παρευρισκόμενοι ντυνόταν με γούστο και ιδιαίτερα ευφάνταστα. Οι συγκεντρώσεις αυτές αποτελούσαν πάντα αφορμή για περεταίρω διερεύνηση της δημιουργικότητας στο Bauhaus, καθώς η κατασκευή χειροποίητων κουστουμιών, ρούχων και αξεσουάρ, ήταν προαπαιτούμενο για την συμμετοχή σε αυτές. Από τα εκκεντρικά κουστούμια του Schlemmer, τα οποία επέκτειναν και διαστρέβλωναν τα όρια της ανθρώπινης μορφής (Comme des Garçons, Body Meets Dress–Dress Meets Body, spring/summer 1997), μέχρι τους χιτώνες με τους οποίους συνθίξε να κυκλοφορεί ο Johannes Itten, τα καθημερινά χειροποίητα ρούχα και τα πιο επίσημα ενδύματα, οι ενδυματολογικές επιλογές και η φιλοσοφία των μελών του Bauhaus δεν έχουν χάσει την δυναμική τους και εμπνέουν μέχρι και σήμερα δημιουργούς, τόσο για τις ζωνρές χρωματικές τους συνθέσεις εμπνευσμένες από την θεωρία των χρωμάτων των Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, και Josef Albers, όσο και για την ευρύτερη φιλοσοφία του.⁴

«Το θέατρο υπήρχε από την πρώτη μέρα στο Bauhaus, καθώς από την αρχή υπήρχε η προδιάθεση για παιχνίδι. Το παιχνίδι, σύμφωνα με τον Schiller, ορίζεται ως η γενεσιουργός δύναμη από την οποία προκύπτουν όλες οι πρωταρχικές, γνήσιες δημιουργικές αξίες της ανθρώπινης ύπαρξης. [...]»⁵

4 Όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο του International Style, το 1965 ο Yves Saint Laurent εμπνευσμένος από το κίνημα του De Stijl (1917 – 1931), και συγκεκριμένα από τα έργα του Piet Mondrian, σχεδιάζει την συλλογή Mondrian. Το κίνημα αναπτύχθηκε στην Ολλανδία από τους Theo Van Doesburg, Gerrit Rietveld, Piet Mondrian. Όπως και το Bauhaus, προήγαγε την απόλυτη αφαίρεση, υποστηρίζοντας την χρήση βασικών στοιχείων της μορφής και του χρώματος. Ενώ κύριος στόχος ήταν η απαλοιφή των διαφορών μεταξύ της «υψηλής τέχνης» και της «εφαρμοσμένης τέχνης». Ο Van Doesburg το 1921 μετακόμισε στην Βαϊμάρη, πιθανότητα με την επιθυμία να ενταχθεί στο προσωπικό της Σχολής, εκδίδοντας εκεί το περιοδικό De Stijl και δίνοντας διαλέξεις σε μαθητές του Bauhaus. Οι συνθετικές αρχές της αισθητικής θεωρίας του διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της φιλοσοφίας του Bauhaus.

5 Απόσπασμα από διάλεξη του Oscar Schlemmer, “Circle of Friends of the Bauhaus”, March 16, 1927, Inside the Bauhaus, Howard Dearstyne, Elsevier Science, 2014

B A U H A U S

T a b l e a u V i v a n t

How do we live healthy and economically? 1926-28 (Documentary)

Director: Ernst Jahn



Η απάντηση σε αυτή την ερώτηση δόθηκε από το ντοκιμαντέρ του *Ernst Jahn*, όπου απεικονίζει την κουζίνα στην κατοικία των Gropius, εξοπλισμένη πλήρως με όλες τις τελευταίες οικιακές συσκευές. Τα σπίτια *Dessau Masters* λειτούργησαν όχι μόνο ως πρότυπα - βιτρίνες της «νέας ζωής» (*Neues Wohnen*), αλλά και ως χώροι επίδειξης όλων των καινοτόμων ιδεών του *Bauhaus*. Η ταινία του *Ernst*, η οποία αρχικά αποτελούνταν από εννέα μέρη, ήταν σύλληψη του ίδιου του *Gropius*, όπου μαζί με τους *Bruno Traut*, *Ernst May*, *Adolf Behne*, *Leberecht Migge*, παρουσίαζαν το *Νέο Κτίριο*, τα σύγχρονα οικοδομικά υλικά· χάλυβα, σκυρόδεμα και γυαλί, καθώς και τις μεθόδους συναρμολόγησης προκατασκευών και κατασκευής πλακών.

Οι αρχές της σχολής παρουσιάζονται σε αυτό το κινηματογραφικό τεκμήριο με πολύ σαφή και απλό τρόπο. Η ταινία συνοψίζει τους κανόνες σχεδιασμού του *Bauhaus*, των Gropius και Hannes Meyer, με σκηνές στις οποίες έπιπλα και εξοπλισμός παρουσιάζουν τη σύγχρονη λειτουργικότητά τους. Κεντρικό γίνεται το θέμα του νέου σχεδιασμού που στοχεύει στην κοινωνική και σωματική ευημερία, στην ευελιξία του σπιτιού και σε μια θετική οικονομία που επιτυγχάνεται με τα σύγχρονα δομικά υλικά, αρθρωτές και ενιαίες συνθέσεις



χώρων. Τα εξωτερικά και εσωτερικά πλάνα γυρίζονται στις νεόδμητες κατοικίες των καθηγητών στο Dessau, όπου η *Ise Gropius* αποδεικνύει τα πλεονεκτήματα της σύγχρονης κουζίνας· περνώντας τον χρόνο που εξοικονομεί με την φίλη της, καπνίζοντας.

Triadic Ballet 1926

Director: Oscar Schlemmer

Costume Designer: Oscar Schlemmer

Set Design: Oscar Schlemmer



20. Oskar Schlemmer, ομαδική φωτογραφία του Triadisches Ballett, 1927, Karl Grill

Με την μεταφορά της σχολής στο Dessau το 1926, η σχολή απέκτησε την δική της θεατρική σκηνή. Χωρικά συνδεόταν με την εστίαση, και μπορούσε να μετατραπεί με τέτοιο τρόπο ώστε η σκηνή να αποτελεί το κεντρικό στοιχείο του χώρου. Αυτή η διάταξη οδήγησε τον Schlemmer να διερευνήσει στις τρεις διαστάσεις τα θεατρικά του έργα, με καινοτόμα αποτελέσματα στην κινησιολογία και στην ακουστική. Αυτή η διερεύνηση του χώρου και του ανθρωπίνου σώματος μέσα σε αυτόν, αποτέλεσε την ουσία των **“Bauhaus Dances”**.

Τα θεατρικά του Schlemmer αποτελούνταν από ένα έως τρία άτομα, δεν υπήρχαν λόγια, δεν υπήρχε πλοκή, καμία ανθρώπινη αλληλεπίδραση με τους θεατές. Οι παραστάσεις αποτελούνταν από απότομες, διακεκομμένες σωματικές κινήσεις συγχρονισμένες με τη μουσική, ένα είδος χορού που έμοιαζε με *κινούμενη γεωμετρική σύνθεση*. Αν και οι φιγούρες στα θεατρικά του έμοιαζαν να έχουν στερηθεί κάθε ανθρώπινη ιδιότητα, εγκλωβισμένες μέσα σε σύνολα από κυλίνδρους, κώνους, σφαίρες, δίσκους, ο Schlemmer δεν πίστευε στην απόλυτη αφαίρεση. Ο κυρίαρχος και επαναλαμβανόμενος σκοπός του ήταν να *«τοποθετήσει την ανθρώπινη φιγούρα στον χώρο»*, να δημιουργήσει συνθέσεις κινούμενες ή στατικές, ημιανθρώπινες, γεωμετρικές μορφές σε αντιπαράθεση με πραγματικό ή φανταστικό χώρο. Ο άνθρωπος διατηρεί τον κεντρικό του ρόλο στην τέχνη, *μετονωμένος σε μια πιο γενικευμένη μορφή*.

Το σημαντικότερο θεατρικό επίτευγμα του Schlemmer, στα πλαίσια του *Bauhaus* ήταν το *Triadic Ballet* (Τριαδικό Μπαλέτο). Αποτελείται από τρία μέρη· η πρώτη σκηνή διαδραματιζόταν σε ένα κίτρινο σκηνικό, και



21. "Το κύριο ως σκηνή", 1927

22. Das triadische Ballett, 1970



ο χορός, των ζωντανών μαριονετών είχε κωμικό χαρακτήρα με στοιχεία *burlesque*. Στο δεύτερο μέρος η σκηνή εξελισσόταν σε ροζ φόντο, ενώ στην τελευταία, η οποία είχε ένα μυστηριώδη και φανταστικό χαρακτήρα, οι φιγούρες διαγράφονται σε μαυρο φόντο και χορεύουν πάνω σε μια ασπρομαυρη σκασκίερα. Σε κάθε ένα σκηνικό οι συνθέσεις των κοστούμιών αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους.

«Αυτός που αναζητά «κάτι» πίσω από όλη αυτά δεν βρίσκει «τίποτα», γιατί δεν υπάρχει τίποτα πίσω από αυτό. Η ουσία βρίσκεται σε αυτό που αντιλαμβάνεται κανείς με τις αισθήσεις του. Δεν εκφράζονται αβήλα περισσότερο προκαλούνται συναισθήματα ... Το όλο θέμα είναι το παιχνίδι ... Η καθαρή, απόλυτη μορφή, όπως και στη μουσική.»⁶

«Τι συμβαίνει όταν ο μοντερνισμός γίνεται τερατώδης; Το σίτι στην ταινία του Jacques Tati διερευνά πως ο βιομηχανικός σχεδιασμός μπορεί να οδηγήσει σε οικιακή δυσλειτουργία.»

6 "dt", review in the Basel National-Zeitung, April 20, 1929. File of Walter Gropius, Inside the Bauhaus, Howard Dearstyne, Elsevier Science, 2014

Mon Oncle 1958

Director: Jacques Tati

Set Designer: Henri Schmitt, Eugène Roman

Costume Designer: Jacques Cottin



Στην ταινία του, το 1958, ο Jacques Tati, γνωστός για το καυστικό του ύφος, προκειμένου να απεικονίσει τους *κινδύνους* της μοντέρνας αισθητικής και σχεδιασμού, παρουσιάζει την οικογένεια Argel και το νεόδημο σπίτι τους στα περίχωρα του Παρισιού. Η εξωτερική όψη της κατοικίας αποτελεί μια καρικατούρα των αρχών του κινήματος για απλοποίηση, ειλικρίνεια υλικών, μεγάλα ανοίγματα, προκατασκευασμένα στοιχεία, καθώς η μορφή της μας φέρνει στο νου μια μάσκα, κατάλληλη για βιομηχανική χρήση⁷. Στο εσωτερικό υπάρχει ένας καναπές που μοιάζει με ιατρικό εξοπλισμό και μια κουζίνα που προκαλεί κάθε είδους ατυχήματα. Αποτελεί το όνειρο κάθε σχεδιαστή: κομψό, μοντέρνο και εξορθολογισμένο, αλλά εντελώς ακατάλληλο για κατοίκηση.

Παρακολουθούμε την κυρία Argel, ντυμένη με απλά και λειτουργικά ενδύματα να επιδεικνύει (αν και όχι πάντα επιτυχημένα) την κατοικία της και τις λειτουργικές ανέσεις της στην ιδιόμορφη γειτονιά της, η οποία εμφανίζεται με εντυπωσιακά σύνολα ένδυσης τα οποία παρόλη την ιδιαιτερότητά τους μοιάζουν να ανταπαρτίθενται επιτυχημένα χρωματικά και μορφολογικά στους χώρους και στα έπιπλα. Ο *αντί – μοντέρνος* πρωταγωνιστής του Tati, M.Hulot, αποτελεί μια μοναδική παραφωνία στο απόλυτο αισθητικό σύνολο της

7 Επεκτείνοντας τις ιδέες του Bauhaus για την οικονομική κατοικία στην ιδέα του Le Corbusier για την «μηχανή κατοίκησης», γίνεται ξεκάθαρο η κριτική του Tati στις ιδέες του μοντέρνου σχετικά με το πρότυπο διαβίωσης και κατοικίας που πρόβαλε.



κατοικίας. Ακόμα και στοιχεία της ενδυμασίας του ή αξεσουάρ του είναι παράταιρα σε αυτό το περιβάλλον όπου κοινότοπες δραστηριότητες δεν έχουν θέση, καθώς αδυνατεί να βρει ένα μέρος να τοποθετήσει το καπέλο του, ενώ η ομπρέλα του καταλήγει ως *διακοσμητικό στοιχείο* στον κήπο.

Όλη η ταινία αναφέρεται στις προσπάθειες των άτυχων αστών ιδιοκτητών να συμβαδίσουν με την μοντέρνα επίπλωση και στις περιπέτειες των επισκεπτών τους να αποφύγουν τις παγίδες που τους επιφυλάσσει η μοντέρνα αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Tati, ο μοντέρνος τρόπος ζωής παρουσιάζεται ως ένα κλειστό σύστημα, το οποίο δεν φέρει καμία ρωγμή και ο πραγματικός κόσμος δεν καταφέρνει να διεισδύσει⁸.

8 «Μια ολόκληρη γενιά αξιολογών αρχιτεκτόνων, Bruno Taut, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Charles Rennie Mackintosh, Hendrik Berlage, Peter Behrens, Henry van der Velde, δημιούργησαν χωρικά σύνολα, τα οποία περιβάλαν με απόλυτο τρόπο τους κατοίκους τους με ένα ενιαίο πολυδιάστατο ένδυμα»
Wigley, M. (Summer 1998) Whatever Happened to Total Design? In Harvard Design Magazine, No.5.

La piel que habito 2011

Director: Pedro Almodovar

Set Designer: Vicent Díaz

Costume Designer: Paco Delgado



Στην ταινία ο *Dr. Robert Ledgard* (Antonio Banderas), διακεκριμένος πλαστικός χειρουργός -με αφορμή τον θάνατο της γυναίκας του από εκτεταμένα εγκαύματα-, μετά από δώδεκα χρόνια προσπαθειών, δημιουργεί ένα συνθετικό ανθεκτικό δέρμα απέναντι σε κάθε είδους εξωτερικούς παράγοντες. Αν και τα πειράματά του χρειάστηκαν πλήθος *πειραματόζων*, στην ταινία πρωταγωνιστεί η *Vera* (Elena Anaya).

Η αισθητική του Bauhaus που χρησιμοποιείται για να διαμορφώσει τους χώρους της κατοικίας λειτουργεί ως συμβολισμός της επιστημονικής αυθεντίας του πρωταγωνιστή και της ορθολογικής προσωπικότητάς του. Η μάσκα με την οποία εμφανίζεται η Vera, όμοια με την μάσκα του Schlemmer, θίγει το

ζήτημα της ταυτότητας, κεντρικής σημασίας στην πλοκή της ταινίας⁹.

Οι προσεκτικά διαμορφωμένοι εσωτερικοί χώροι του Almodovar, αποτέλεσμα της ιδιαίτερα απαιτικής προσωπικής αισθητικής του, συμπληρώνουν την σκηνοθετική του ματιά. *“Ήξερα μόνο ότι η αφήγηση έπρεπε να είναι ανστηρή και νηφάλια, απαθληλαγμένη από οπτική ρητορική και καθόλου αποτροπιαστική.”*



9 Η Ματίνα Κουσίδη στο κείμενό της *“Masking the identity”*, αναφερόμενη στην φωτογραφία του Erich Consemuller, αναλύει τους μηχανισμούς ελέγχου που εμφανίζονται στην φωτογραφία. Πέραν του οράματος του Bauhaus για ένα συνολικό έργο τέχνης *-gesamtkunstwerk-*, αναφέρει πως η παρουσία μάσκας μπορεί να συσχετιστεί με τον δευτερεύοντα ρόλο που αρχικά διαδραμάτισαν οι γυναίκες στην σχολή, αλλά και στην απόσταση που ήθελε ο Walter Gropius να κρατήσει από το φαινόμενο της «μόδας» και την εφήμερη φύση των τάσεών της. Η μάσκα αποκρύπτει την ταυτότητα της εικονιζόμενης και οποιαδήποτε συσχέτιση με την πραγματική ζωή.

M.Kousidi, Masking the identity, FASHION THINKING: International conference discussing Fashion in Theory, History, Practice (2014), σ.6

Verussumma Templarorum Portico
Ione consumpta
An 1678
Nunc Hanc
Sumptibus Medii Templi exstructa
An 1681
Gulielmo Windbocke Arm. Tefant



Στο εισαγωγικό κείμενο των Alfred H. Barr, Jr. και Philip Johnson, για την διεθνή έκθεση αρχιτεκτονικής το 1932 στο MOMA της Νέας Υόρκης, αναφέρθηκε για πρώτη φορά ο όρος **International Style**. Οι *σύγχρονες κατασκευαστικές μέθοδοι*, η *οικονομία υλικών*, η *απόρνητη ανεξαρτητοποίηση της μορφής από την κατασκευή* και η *υποταγή της στην λειτουργία*, καθώς και η *απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από τις συνεχείς αναβιώσεις των ιστορικών ρυθμών και την μνημειακότητα*¹, αποτελούσαν κεντρικό σημείο των ιδεών τους. Τις συνθετικές αρχές της αρχιτεκτονικής τους αποτελούσαν οι *καθαροί όγκοι*, η *κανονικότητα*, και η *εξαφάνιση κάθε επιπρόσθετης διακόσμησης*. Στο μανιφέστο τους καλούσαν τους μοντέρνους αρχιτέκτονες να αντιλαμβάνονται το κύριο ως έναν σκελετό τον οποίο θα περιβάλλαν με επίπεδα και επιφάνειες.

Στόχος της έκθεσης ήταν η διαμόρφωση ενός **προκαθορισμένου λεξιλογίου**, το οποίο θα αποκρυστάλλωνε και θα προήγαγε τις κυριότερες από τις αρχές των μοντέρνων κινήματων. Αν και το ένδυμα δεν ανέπτυξε ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο που να αναφέρεται στο συγκεκριμένο κίνημα, πολλοί σχεδιαστές υιοθέτησαν τις αρχές του International Style και μετέφρασαν στα ενδύματά τους, την προσπάθεια που εκφράστηκε και από το ίδιο το αρχιτεκτονικό κίνημα για την διαμόρφωση ενός στυλ και όχι μιας μόδας².

Στην διάρκεια του μεσοπολέμου η φιγούρα που δημιούργησε η Coco Chanel καθιέρωσε ένα καινούριο τύπο ενδύματος, στον οποίο η **διάρκεια (σικ)** αποτελούσε μοναδική και πολύτιμη ιδιότητα. Οι συνθετικές αρχές στις δημιουργίες της ανταποκρίνονταν στο κάλεσμα των μοντέρνων αρχιτεκτόνων για *απλοποίηση και αφαίρεση, κατασκευαστική τελειότητα και αρμονικές αναλογίες*. Με το έναυσμα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, η έλλειψη πρώτης ύλης οδήγησε σε μια σειρά από περιορισμούς στην χρήση υφασμάτων, ενώ η διανομή τους πραγματοποιούνταν με κουπόνια. Η γυναικεία φιγούρα διαμορφώνεται από ένα πιο στρατιωτικό και επιβλητικό ύφος. Το στυλ Chanel που χαρακτηριζόταν από ανδρόγυνο ύφος, καθώς και την λιτή και οικονομική χρήση υφασμάτων, παρέμεινε η κυρίαρχη μόδα.

1 Μπούρας Χ., Φιλλιπίδης Δ., *Αρχιτεκτονική*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 2013, σελ.94

2 «Style or fashion, that is the question; not a battle of styles but a battle for style».

Leila W. Kinney, "Fashion and Fabrication in Modern Architecture", Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.58, No.3, Architectural History (Sep. 1999), pp.477



02. Jacques Heim atome bikini



03. Louis Réard bikini

Η ανάγκη για μείωση της ποσότητας του υφάσματος που χρησιμοποιούνταν για την παραγωγή γυναικείων ρούχων οδήγησε στην ανακάλυψη του **μπικίνι**³. Τον Ιούνιο του 1946, ο Jacques Heim κυκλοφόρησε το μαγιό του που αποτελούνταν από δυο μέρη, *Atome*, προς τιμήν του ατόμου που είχε ανακαλυφθεί πρόσφατα. Ενώ, η Micheline Bernardini, γαλλίδα αισθησιακή χορεύτρια, ήταν το μοναδικό μοντέλο που βρήκε ο σχεδιαστής Louis Réard να ποζάρει φορώντας το μπικίνι του στις 5 Ιουλίου 1946. Το όνομα αναφερόταν στην περιοχή *Bikini Atoll*, που έγινε η πρώτη δοκιμή της ατομικής βόμβας. Επέλεξε το συγκεκριμένο όνομα καθώς ήλπιζε πως θα προκαλούσε το ίδιο σοκ και ταραχή με την πυρηνική βόμβα. Όπως ανέφερε η *Wall Street Journal*: «Το μαγιό δύο τεμαχίων είναι πλέον συνδεδεμένο με τον πόλεμο όσο το φόρεμα χωρίς φερμουάρ και η φούστα χωρίς πτυχώσεις».

////////////////////

3 Η ανάγκη για οικονομία και ορθολογική χρήση υλικών εμφανίστηκε σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στα ενδύματα.



04. Coco Chanel, Rue Cambon 31, Paris, February 1954

Με το τέλος του πολέμου, οι γνώμες δίσταντο σχετικά με το αν οι γυναίκες έπρεπε να υιοθετήσουν ένα νέο, ριζικά διαφορετικό ύφος ή αν θα συνέχιζαν να βρίσκουν τα λειτουργικά ενδύματα καταλληλότερα για τον τρόπο ζωής τους⁴. Το 1947, ο **Christian Dior** (1905-1957) επαναστάτησε ενάντια στο διαδεδομένο αρρενωπό στυλ των πολεμικών χρόνων με το **“New Look”**. Μετά από τα χρόνια στέρσης και δυστυχίας, η επιθυμία για ένα λαμπρό μέλλον ώθησε τους ανθρώπους σε μια επιθυμία για πολυτέλεια. Ως αντίδραση σε αυτό που αποκαλούσε «ειδεχθής μόδα» πρότεινε μια γλυπτική γυναικεία φιγούρα, πλήρως αντίθετη με τη στρατιωτική εμφάνιση. Αν και παρουσιάστηκε ως κάτι νέο, μορφολογικά αποτέλεσε επιστροφή στην εποχή του κρινολίνου. Το New Look, με τους στρογγυλεμένους ώμους του, την στενή μέση, τις πληθωρικές και μακριές φούστες, ήταν καινούριο, μονάχα μέσα από μια πολύ σύντομη ιστορική ματιά⁵. Ως αντίδραση σε αυτές τις νέες μόδες της εποχής, η Chanel ανοίγει ξανά τον οίκο της το 1954, προκαλώντας μια δεύτερη επανάσταση στην μόδα του ενδύματος με τις πρωτότυπες δημιουργίες της.

4 Η ασυνήθιστη έκθεση που διοργάνωσε ο Bernard Rudofsky το 1944 για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Are Clothes Modern? παρουσίασε το ένδυμα ως μια ασυνήθιστη αρχιτεκτονική αναδιαμόρφωση του ανθρώπινου σώματος. Εξέτασε το ρούχο ως κριτική της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, σχετικά με τον υπερβολικό εξορθολογισμό και την αμέλεια των οικιακών συνθηκών, χαρακτηριστικά σημάδια κριτικής του International Style. Καθώς θεωρούσε πως η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως μια τυποποίηση της κατοίκησης και της συμπεριφοράς, υποστήριξε πως η αλλαγή της σχέσης του ενδύματος με το σώμα, θα συνεπαγόταν και αλλαγή στους χώρους που κατοικούν οι άνθρωποι. Αυτή η έκκληση για μια αρχιτεκτονική της καθημερινής ζωής, δεν προσλήφθηκε θετικά από τα αρχιτεκτονικά περιοδικά της εποχής του, κατά την οποία κυριαρχούσε το International Style

5 «Ο βαθμός βραδύτητας είναι άμεσα ανάλογος με την ένταση της μνήμης. ο βαθμός ταχύτητας είναι άμεσα ανάλογος με την ανάγκη να ξεχάσεις».

Milan Kundera, *Βραδύτητα*, Ιούλιος 2009, σελ.34-5 ,

Svenden, Lars , *Fashion A Philosophy, The Principle of Fashion: The New*, Reaktion Books 2006, p.30

Η Anne Hollander [Sex and Suits: 9]

επισημαίνει πως ουσιαστικά δεν υπήρχε τίποτα μοντέρνο⁶ στην γυναικεία μόδα- που να λειτουργήσει ως αισθητικός κανόνας, όπως συνέβη στην αρχιτεκτονική και την τέχνη-, μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα όπου και άρχισε να δανείζεται και να ενσωματώνει στοιχεία της ανδρικής ενδυμασίας. Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως ο στόχος επιτεύχθηκε με το γυναικείοκουστούμι του Yves Saint-Laurent⁷. Δύο χρόνια πριν την παρισινή επανάσταση του Μάν του 1968, ο Saint Laurent, χάρισε στην γυναίκα ένα *ένδυμα δύναμης*. Ανάμεσα στα σύνολα της haute couture συλλογής του F/W 1966-1967, υπήρχε το #262 **“Le Smoking”**, το πρώτο γυναικείο κουστούμι σχεδιασμένο από άντρα. Αποτελούνταν από παντελόνι σε ευθεία γραμμή, λευκό πουκάμισο, παπιγιόν, και μια σατέν ζώνη που ένωνε όλα τα κομμάτια σε ένα ενιαίο σύνολο συνδυασμένο με ένα μακρύ σακάκι προσαρμοσμένο στο γυναικείο σώμα. Το “Le Smoking” έγινε το νέο πρότυπο στα νεανικά ενδύματα. Αν και οι *garçonnes* και οι *ομοφυλόφιλες γυναίκες* ήταν οι πρώτες που τολμήσαν αυτό το νέο στυλ, σύμφωνα με τον Pierre Bergé, η γυναίκα του Saint Laurent δεν αποτελεί μια ανδρόγυνη φιγούρα, αλλά *δανείζεται ρούχα από τους άνδρες προκειμένον να αυξήσει τη θηλυκότητά της*. Συνεχίζει λέγοντας πως, *είναι γνωστό πως η Chanel έδωσε στις γυναίκες την ελευθερία τους, χρόνια μετά ο Saint Laurent τους έδωσε δύναμη*⁸.

6 Το ανδρικό κουστούμι στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, αποτέλεσε ένα παραδειγματικό μοντέλο για τις αρχές κατασκευής της μοντέρνας κατοικίας. Οι Adolf Loos και Hermann Muthesius επιστράτευσαν το αγγλικό ανδρικό κουστούμι ως αναλογία για την μοντέρνα αρχιτεκτονική, υποστηρίζοντας πως πέτυχε μια σταθερότητα εμφάνισης σε αντίθεση με την ασταθή θηλυκότητα της μόδας. Charles Baudelaire, "The Salon of 1845," in Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists, trans. P. E. Charvet (Cambridge and New York, 1972), 105.

7 Svenden, Lars, *Fashion A Philosophy, The Origins and Spread of Fashion*, Reaktion Books 2006, p.43-45

8 Με το πέρασμα στον εικοστό αιώνα, οι καταλυτικές μετατροπές του γυναικείου ενδύματος και οι μορφολογικές έρευνες αυτές της εξέλιξης από αρχιτέκτονες, συμπεριλαμβανομένων των Bruno Taut και Le Corbusier, προκάλεσαν μια μορφή αγωνίας για την στάσιμη ανδρική ενδυμασία, σε σχέση με την ομοιομορφία της με το μοντέρνο περιβάλλον.

Leila W. Kinney, "Fashion and Fabrication in Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.58, No.3, *Architectural History* (Sep. 1999), pp.474-475)

"I always wanted to put myself at the service of women. I wanted to accompany them in the great movement for liberation that occurred last century."



05. Yves Saint Laurent και Catherine Deneuve, 1966



Αν και την εποχή του ένα τέτοιο ένδυμα μπορούσε να θεωρηθεί κατάλληλο μόνο για την haute couture, ο σχεδιαστής αναγνωρίζοντας τις ανάγκες της γυναίκας, αλλά και της αγοράς, αποφασίζει να το λανσάρει, στην πρώτη του **Rive Gauche, Prêt-à-Porter** μπουτίκ. Με αυτήν την κίνηση, θόλωσε την διάκριση ανάμεσα στον θεατρικό χώρο της haute couture και του καθημερινού street fashion, μετατρέποντας το “*Le Smoking*” σε αναπόσπαστο κομμάτι της γυναικείας ενδυμασίας και, όπως αποδείχτηκε, στο *μανιφέστο* του. Ο *Saint Laurent* πίστευε πως το **prêt-à-porter** ήταν καταλληλότερο για την εποχή του, καθώς θεωρούσε *démodé* να εγκλωβίζεις την γυναίκα σε ένα προκαθορισμένο ένδυμα διαμορφώμενο για να ενισχύσει το θέλγητρο της μόδας, ενώ η haute couture χρoσίμευε ως μέσο τελειοποίησης της τεχνικής. Για τον ίδιο το **prêt-à-porter** αποτελούσε μια συλλογή ενδυμάτων για τις διαφορετικές περιστάσεις της καθημερινής ζωής μιας γυναίκας, και η οποία πήγαζε από το «*στυλ*» και όχι από την κυρίαρχη μόδα της στιγμής⁹. Ο Saint Laurent επέτρεψε στην γυναίκα να μην αισθάνεται ποτέ ξεπερασμένη αλλά πάντα *in fashion*, καθώς της έδωσε ένα ένδυμα διαχρονικό.

“*Fashions pass, style remains.*” ¹⁰



07. Le Corbusier, Σχέδια ενδυμάτων, *Forms et Vie*, 1951

9 Στο περιοδικό *Forms et Vie*, ο Le Corbusier δημοσίευσε το παράπανω σκίτσο με την ακόλουθη περιγραφή, «*αυτό είναι ένα κοστούμι για την σημερινή γυναίκα, και όχι μια δημιουργία της haute-couture. Είναι ένα ένδυμα με διάρκεια, και όχι κάτι περαστικό - διάκριση η οποία δεν είναι απόλυτη, αβήλα οριοθετεί δυο πλήρως αποδεκτές συνθήκες στο γυναικείο ένδυμα.*»

Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Take Six. pp.268-269. MIT Press, (2001)

10 (le Corbusier “για μια αρχιτεκτονική”) : Τα “στυλ” είναι ψέμα. Το στυλ είναι κάποια ενότητα αρχής που εμψυχώνει όλα τα έργα μιας εποχής και που κατάγεται από κάποιο χαρακτηρισμένο πνεύμα. Η εποχή μας κάθε μέρα αποκρυσταλλώνει το στυλ της. Τα μάτια μας, δυστυχώς, δεν γνωρίζουν ακόμα να το διακρίνουν.

08. YSL, *Scandal Collection*, Rive Gauche, Paris 1971





Ο **Balenciaga** ήταν από τους πρώτους που *δημιούργησαν χώρο μεταξύ σώματος και ενδύματος*, με την εμφάνιση του περίφημου sack dress το 1957. Στα μεταπολεμικά χρόνια, οι γραμμές του έγιναν πιο αεροδυναμικές και ροικές, και του επέτρεψαν να αλλάξει τον τρόπο συσχέτισης των ρούχων με το γυναικείο σώμα. Αν και οι σιλουέτες του δεν άλλαξαν ποτέ δραστικά, αλλά εξελίχθηκαν σταδιακά, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, τα σχέδια του Balenciaga έγιναν όλο και πιο *αφαιρετικά*. Οι γυναίκες μεταμορφώθηκαν σε γεωμετρικά σχήματα και πλούσια υφάσματα περιέκλειαν το σώμα. Η αισθητική του ήταν απόλυτα μοντέρνα και διαχρονική, ενώ ποτέ δεν υπέκυψε πλήρως στις επικρατούσες τάσεις της μόδας. Τα καινοτόμα σχέδιά του, που υποστήριξε με τις εξειδικευμένες κατασκευαστικές του γνώσεις, λάμβαναν υπόψη την γυναίκα που περιβάλλαν με απλότητα. Με το αριστουργηματικό του νυφικό φόρεμα, εξέλιξε τον σχεδιασμό ενδυμάτων, δημιουργώντας ένα αντικείμενο υψηλής τεχνικής ποιότητας, το οποίο συγκρατούνταν από μια μοναδική ραφή. Πλαισιώνοντας τους ώμους και τα χέρια, ***έχει την μορφή κελύφους που προστατεύει το γυναικείο σώμα***¹¹. Αποτελεί από παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Balenciaga έπαιζε με τα σχήματα και την ανθρώπινη φιγούρα, δημιουργώντας *γλυπτικά έργα τέχνης απόλυτης απλότητας*. Μέσω των ενδυμάτων του, το μέλλον που οραματίστηκε, ήταν *λειτουργικό και κομψό, χωρίς ποτέ να χάνει τη θηλυκότητα ως στοιχείο, αβλήα προστατεύοντάς την και διατηρώντας την συνοχή των παραπάνω, σχεδόν, ως δια μαγείας*.



10. Cristobal Balenciaga,
Alberta Tiburzi in
envelope dress, Harper's
Bazaar, Ιούνιος 1967.

11 Στις μινιμαλιστικές δημιουργίες του Balenciaga, εμφανίζονται οι αρχές του International Style, σύμφωνα με τις οποίες ο χώρος αποτελεί ένα σύνολο όγκων που περιβάλλονται από επιφάνειες, και η επιταγή για τεχνική αρτιότητα και τελειότητα, καινοτόμα υλικά και εξαφάνιση κάθε ένθετης διακόσμησης.

I N T E R N A T I O N A L S T Y L E

T a b l e a u V i v a n t

Alphaville 1965

Director: Jean-Luc Godard

Set Designer: Pierre Guffroy



Ο μυστικός πράκτορας *Lemmy Caution* (Eddie Constantine), ταξιδεύει στον δυστοπικό, τεχνοκρατικό κόσμο του *Alphaville* - μια νυχτερινή διαδρομή μέσα από τον «αστρικό χώρο» με το Ford Galaxie - όπου παριστάνει τον δημοσιογράφο από τα *Outlands* με μυστική αποστολή να εξουδετερώσει τον αρχηγό της Alphaville, τον καθηγητή von Braun (Howard Vernon) και να καταστρέψει τον *Alpha 60*. Πρόκειται για έναν υπολογίσιμη τεχνητής νοημοσύνης που ελέγχει την πόλη και τους κατοίκους της, επιβάλλοντας έναν **ορθολογικό τρόπο σκέψης και δράσης** σε όλες τις πτυχές της κοινωνικής οργάνωσης. Στον κόσμο της Alphaville ο **ατομικισμός** είναι απαγορευμένος, ενώ όποιος εκδηλώνει ποιαδήποτε **συναισθηματική συμπεριφορά**, συλλαμβάνεται και εκτελείται δημοσως. Η *Natacha von Braun* (Anna Karina) - κόρη του επιστήμονα- αποτελεί μια μοιραία φιγούρα, έρμαιο της κλινικά παγερής, τεχνοκρατικής, *neon* κοινωνίας που την ανέθρεψε, αγνώνοντας οποιαδήποτε έννοια συναισθήματος. Η Natacha αναλαμβάνει να παρακολουθήσει τον Lemmy και έτσι θα γεννηθεί μεταξύ τους ένα ιδιαίτερο ειδύλλιο.

Παρά το γεγονός ότι είναι ταινία επιστημονικής φαντασίας, η σκηνογραφία του *Alphaville* δεν απέχει από την πραγματικότητα. Το περιβάλλον, ένα *φοντοριλιστικό και δυστοπικό Παρίσι*, δεν απαιτούσε τη δημιουργία μιας ψευδούς μοντερνικότητας. Ο Godard επέλεξε να κινηματογραφήσει στα νέα, κομψά προάσια και στις επιχειρηματικές συνοικίες που είχαν αρχίσει να αναπτύσσονται στο Παρίσι του De Gaulle. Σύμφωνα με τον Lawrence Webb, ο κινηματογράφος του Godard ανταποκρίθηκε στην ιδέα πως η **μυτρόπολη βρισκόταν υπό απειλή** και αμφισβήτησε την ταχύτατη επέκταση του **ανώνυμου και αφηρημένου χώρου** της αστικής

περιφέρειας που προκάλεσε την ποιότητα και φύση του ίδιου του Παρισιού¹². Η ταινία αποκρύπτει την ιστορικότητα και το «μεγαλείο» του Παρισιού, μετατρέποντάς την πόλη σε ένα *ασαφές «βιομηχανικό τοπίο»*, μιας νέας αρχιτεκτονικής γλώσσας η οποία χαρακτηρίζεται από απογοήτευση για οτιδήποτε παλιό και προτίμηση για το εντυπωσιακό και φουτουριστικό «νέο»¹³.

Η Alphaville λειτουργεί ως ένα υπνωτικό θέλγιστρο για τον θεατή, επαινώντας το γούστο και την προτίμησή του στην μοντέρνα αισθητική. Η σκηνογραφία του Godard μοιάζει με *διαφημιστική προσούρα*, όπου παρουσιάζονται τα κυριότερα τεχνολογικά επιτεύγματα που πλαισιώνουν την μοντέρνα ζωή αυτοκίνητα, ραδιόφωνα, τηλεοράσεις και κάθε φύσης οθόνες. Η σκηνή όπου η Natacha ντυμένη με μια κομψή μαύρη γούνα κατεβαίνει την ελικοειδή μαρμαρίνη σκάλα, αποτελεί την επιτομή της αισθητικής που προωθεί ο Godard, η οποία συμπληρώνεται από τους χώρους υποδοχής του ξενοδοχείου, - όπου επικρατεί το λευκό, το χρυσό, και η διαφάνεια - και τους σιλιπνούς διαδρόμους των κυρίων γραφείων.

Η *πολιτέλεια* που παρουσιάζεται στην ταινία διαταράσσεται συνεχώς από *δυσαρμονίες* και *ασυνέχειες*, με κυριότερη τον *poir* πρωταγωνιστής Lemmy Caution, ο οποίος εμφανίζεται ως *παρωχημένος φρουρός της παλιάς εποχής*. Με την δυσανάλογη και σκανδαλιστική φιγούρα του - για τον *απόλυτα τυποποιημένο και αυτοματοποιημένο* κόσμο της Alphaville - και την αδιάφορη έκφρασή του αρνείται να συμμορφωθεί στο στο αυταρχικό καθεστώς του *Alpha60*.



12 Στην διάρκεια της δεκαετίας του 1960, ο κινηματογράφος του Godard λειτουργησε ως μέσο κοινωνικής κριτικής προκειμένου να εκφράσει την αγωνία για την *ανωνυμία και αποξένωση που προκαλούσε η Αμερικανική παγκοσμιοποίηση*, καθώς άρχισε να επαναπροσδιορίζει τις σχέσεις μεταξύ *αναγκής και εργασίας, αρχιτεκτονικής και οθόνης*.

13 Η τάση αυτή κορυφώθηκε το 1971, όταν ο αρχιτέκτονας **Renzo Piano** κέρδισε τον διαγωνισμό για το εικονικό κέντρο *Pompidou* - μια πραγματικά ενθουσιώδης, εμπνευσμένη, λειτουργικά φουτουριστική κατασκευή - που σηματοδότησε την *μετατροπή της μοντέρνας πόλης σε μια τεχνική πόλη*.

Playtime 1967

Director: Jacques Tatti

Set Designer: Eugène Roman

Costume Designer: Jacques Cottin



Το *Playtime* ασκεί κριτική στην μοντέρνα αρχιτεκτονική και αστικοποίηση. Ο *Mr. Hulot* και μια ομάδα Αμερικανών τουριστών επιχειρούν μια περιήγηση στο Παρίσι, το οποίο εμφανίζεται ως ένα σύνολο εικόνων από ουρανοξύστες, δρόμους μεγάλης κυκλοφορίας, ατέλειωτους χώρους στάθμευσης αυτοκινήτων, και διεθνείς εκθέσεις τυποποιημένων και βιομηχανικών προϊόντων, ενώ τα φημισμένα ιστορικά μνημεία του Παρισιού, αντανακλώνται μόνο στις στυλινές επιφάνειες των γυάλινων προσόψεων. Το *Play Time* απεικονίζει ξεκάθαρα την αρχή της ανόδου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και του αντίστοιχου τρόπου ζωής της γαλλικής κοινωνίας. Η πόλη παρουσιάζεται σχεδιασμένη αποκλειστικά για αισθητική υπεροχή και νεωτερικότητα και εμφανίζεται επανειλημμένα η παράλογη σχέση που διαμορφώνεται μεταξύ ανθρώπων και του σύγχρονου τυποποιημένου περιβάλλοντος.¹⁴ Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, παρουσιάζονται κρύα, αποστειρωμένα και άψυχα υπερούγχρονα κτίρια, *streamlined* έπιπλα, ενώ τόσο τα γραφεία όσο και οι κατοικίες έχουν την μορφή

14 Ο Le Corbusier, είχε ισχυρές πεποιθήσεις για πως θα έπρεπε να μοιάζει η σύγχρονη αρχιτεκτονική και πόλη. Όλα έπρεπε να είναι αποτέλεσμα μαζικής παραγωγής και τυποποίησης, πλήρως συνυφασμένα με την λειτουργία τους. Η πόλη του Le Corbusier λειτουργεί ως σύστημα, είναι ομοιογενής, πανομοιότυπη και ομοιόμορφη. Ο μοντερνισμός εξουδετερώνει κάθε ιδιαιτερότητα. Τα άτομα ενεργούν με τον ίδιο τρόπο. Φορούν τα ίδια ενδύματα, οδηγούν το ίδιο αυτοκίνητο, κατοικούν σε ίδιες μονάδες σπιτιών, τα πάντα μοιάζουν να είναι ίδια. Στην ταινία του ο Tati μετατρέποντας την μοντέρνα μητρόπολη σε ένα ατελείωτο παιχνίδι, αποδομεί πλήρως την οσοβαρότητα των ασικών θεωριών του Le Corbusier. Όπως ο ίδιος έλεγε, «δεν είμαι καθόλου εναντίον της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, σκέφτομαι μόνο ότι, όπως υπάρχει η άδεια οικοδόμησης, θα πρέπει να υπάρχει και άδεια κατοίκησης».

γυάλινων κουτιών σιβαγμένα το ένα με το άλλο. Το επιμελώς διαμορφωμένο περιβάλλον της ταινίας¹⁵ παρουσιάζει χαρακτηριστικά του International Style: η επανάληψη και η κανονικότητα εκπροσωπούνται από τα αντικείμενα του εσωτερικού χώρου, τα ενδύματα έως και την κλίμακα της πόλης.

Στην ταινία οι άνθρωποι, διατηρούν μια αισιόδοξη αν και κωμική πτυχή, περιφέρονται αμήχανα διαμέσου απρόσωπων πόλεων και αποστειρωμένης αρχιτεκτονικής. Οι σύγχρονες βιομηχανικές τεχνολογίες, αποδεκτές ως αναγκαίες από την κοινωνία, παρουσιάζονται ως εμπόδια στην καθημερινή ζωή και ως παρεμβολή στη φυσική ανθρώπινη αλληλεπίδραση. Ο χαρακτήρας του Tati, *Mr. Hulot*, με το χαρακτηριστικό περπάτημά του, την καπαρντίνα και το καπέλο του, το κοντό παντελόνι που αφήνει να φανούν οι πολύχρωμες κάλτσες του, λειτουργεί ως ένα σύμβολο της χαμένης ανθρωπιάς στην αμείλικτα εκουγχρονιστική μοντέρνα εποχή της τεχνολογίας.

Μέσω του χρώματος, ο Tati δίνει νόημα και δημιουργεί συσχετισμούς ανάμεσα στα



15 Σε ένα ανοιχτό πεδίο ανατολικά του Παρισιού, ο Tati δημιούργησε την Tativille ένα συνδυασμό θερματικού αεροδρομίου, αστικών δρόμων, καταστημάτων, ουρανοξύστες γραφείων και κόμβους κυκλικής κυκλοφορίας - όλα σχεδιασμένα με την αισθητική του ύστερου διεθνούς στυλ.



αντικείμενα και στις σκηνές. Αν και αποτελεί ένα έγχρωμο φιλμ, το αποτέλεσμα θυμίζει ασπρόμαυρη ταινία. Στο πρώτο μέρος της ταινίας χρησιμοποίησε μια αυστηρή χρωματική παλέτα – μπλε, μπεζ, γκρι, λευκό, μαύρο – χρωμάτων γραφείου. Κάθε τοίχος και πάτωμα, καρέκλα ή γραφείο, κάθε φόρεμα ή κοστούμι είναι μια παραλλαγή αυτών των μονότονων χρωμάτων, με διακριτικές αλλά χαρακτηριστικές αναλαμπές κόκκινων και πράσινων στοιχείων, που ως στόχο είχαν να προσδώσουν σημασία και ζωντάνια στο φιλμ.

Στην εκσυγχρονισμένη κοινωνία του Play Time, η ομοιομορφία είναι συνώνυμη με την εκλέπτυνση της αισθητικής και οι ντόπιοι γίνονται μέρος του συνολικού σκηνικού. Οι τουρίστες δεν καταφέρνουν να ενσωματωθούν στο υπερβολικά σχεδιασμένο περιβάλλον και κατά την είσοδο τους στο εστιατόριο διαχωρίζονται αμέσως από τους τυπικούς πελάτες και γίνονται δέκτες αρνητικών σχολίων. Τα φορέματα και η στάση των *παρείσακτων* γυναικών ξεχωρίζουν μέσα στην ουδετερότητα του πλήθους και του σκηνικού. Έτσι, όταν η Barbara φτάνει στο εστιατόριο του Royal Garden ντυμένη με ένα «ξεπερασμένο» σμαραγδένιο φόρεμα, αντιπαραβάλλεται οπτικά όχι μόνο με τους υπόλοιπους πελάτες, αλλά και με την συνολική αισθητική της ταινίας. Καθώς οι χαρακτήρες στην σκηνή του εστιατορίου αρχίζουν να απελευθερώνονται από τις κοινωνικές αναστολές τους και επαναστατούν, ως αναλογία με την απογύμνωση του περιβάλλοντός τους, ο Tatí εντείνει τόσο το χρώμα όσο και το φωτισμό: οι καθυστερημένες αφίξεις στο εστιατόριο είναι λιγότερο συντηρητικές, ντυμένες με έντονα χρώματα, μοτίβα, στενά παντελόνια pret a porter.



S P A C E A G E

1 9 6 0 - 1 9 6 9

“Galactic beauty to the rescue”



01. Jean Shrimpton, φωτογραφία: Richard Avedon,
Harpers Bazaar, April 1965

Τα φουτουριστικά οράματα, τα φανταστικά τεχνολογικά σενάρια, οι εναλλακτικές πραγματικότητες, το παρόν και το μέλλον, αποτελούσαν πάντα θέματα της επιστημονικής φαντασίας. Ένα διαφορετικό μέλλον επιδιώχθηκε μετά τη φρίκη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Με τον ενθουσιασμό για τη νεοσύστατη βιομηχανία πυραύλων και την πρώτη παρατήρηση ενός UFO το 1947, η επιστημονική φαντασία μετατράπηκε σε ένα κοινωνικό φαινόμενο. Οι άνθρωποι δεν είχαν περπατήσει στο φεγγάρι μέχρι το 1969, αλλά η επικείμενη άφιξή τους είχε ήδη καταγραφεί στο παγκόσμιο ημερολόγιο από την αρχή της δεκαετίας. Η πρόσφυση του διαστημικού εξερευνητή στη λαϊκή συνείδηση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 συνέβαλε σε μια νέα φιλοσοφία της τέχνης, της μόδας και της αρχιτεκτονικής καθιστώντας την εικασία για ένα ριζικά μετασχηματισμένο μέλλον ως έμπνευση σχεδιασμού.¹

Στο τεύχος Απριλίου 1965 του Harper's Bazaar, ο Richard Avedon φωτογράφησε την Βρετανίδα Jean Shrimpton φορώντας κράνος και στολή αστροναύτη. Η μόδα της διαστημικής εποχής αφομοίωσε την αεροδυναμική απλότητα και την αυστηρότητα μιας διαστημικής κάψουλας αναδεικνύοντας μια σκληρή σιλουέτα που ενσωμάτωνε βιομηχανικά υλικά. Το σώμα, λειτούργησε ως ένα πλαστικό αντικείμενο, το οποίο ανάλογα με την εκάστοτε τάση της μόδας έμπαινε και στο αντίστοιχο καλούπι.²

1 **Googie**, ήταν το κίνημα που εξέφρασε την εποχή του διαστήματος στην αρχιτεκτονική. Γεννήθηκε στην Καλιφόρνια διατυπώθηκε από μια νέα γενιά σχεδιαστών που πειραματίστηκαν με νέα υλικά και φόρμες. Αεροδυναμικές μορφές, εμπνευσμένες από διαστημόπλοια και πυραύλους, που στοιχεία του αποτελούσαν οι παραβολές και οι έντονες αιχμηρές γωνίες. Με τον σχεδιασμό αντικειμένων πρόσθεσαν μια δραματική αίσθηση στους εσωτερικούς χώρους, ενώ απομακρύνθηκαν από τη βιομηχανική αισθητική και τη μαζική παραγωγή των μεταπολεμικών χρόνων.

2 Lars Svendsen, *Fashion A Philosophy*, chapter: *Fashion and the Body*, Reaktion Books, London 2006



02, 03. André Courrèges, φωτογραφία: William Klein, Vogue, Μάρτιος, 1965
04. André Courrèges, φωτογραφία: William Laxton, 1964

Ως σχεδιαστικό κίνημα, η διαστημική εποχή στη μόδα ήταν κυρίως ένα γαλλικό φαινόμενο. Πρωτοπόρος του κινήματος, ο **André Courrèges**, ήταν μέλος του οίκου Balenciaga για δέκα χρόνια πριν ξεκινήσει τη δική του επιχείρηση το 1961 σε συνεργασία με τη σύζυγό του Coqueline. Πριν στραφεί στη μόδα, ο Courrèges είχε εργαστεί ως αρχιτέκτονας και μηχανικός, γεγονός που αντανακλάται στα ρούχα του. Τα φορέματα, τα κοστούμια και τα παντελόνια που σχεδίαζε δεν εφάρμοζαν στο σώμα αλλά παρουσίασαν μια τολμηρή και γραφική σιλουέτα, που την οριοθετούσαν αλληλοσυνδεδεμένες γεωμετρίες με ράβδους και σωληνώσεις. Αφηρημένη και ταυτόχρονα υλική, η μόδα του Courrèges φαίνεται να διαθέτει μόνο μια λειτουργία· αυτή που καθιστά το ένδυμα ένα σαφέστατο σημάδι του σώματος³. Χρησιμοποιούσε περιορισμένη παλέτα μονόχρωμων και παστέλ και λάτρευε την καθαρότητα του λευκού χρώματος, το οποίο για τον ίδιο αντιπροσώπευε το απόλυτα καινούριο.

Μια γυναίκα φορώντας ένα ένδυμα του Courrèges, αντιπροσώπευε ένα είδωλο εξορθολογισμένου δυναμισμού, όπως ένα γλυπτό του Brancusi⁴, καθώς και ένα σύμβολο νεότητας, η καινούρια τάξη της εποχής. Ο Courrèges τάχτηκε εναντίον των παραδοσιακών προσεγγίσεων της θηλυκότητας. Το 1964, σχεδίασε πολύ μικρές φούστες καθώς και παντελόνια για όλες τις περιπτώσεις, μια εξαιρετικά αμφιλεγόμενη πρόταση για εκείνη την εποχή.⁵ Στην μόδα του, το γυναικείο σώμα φαντάζει πάντα κοντινό, οικείο, θελκτικό, προσίτο και έντιμο.

Ο Courrèges θαύμαζε τις εργαζόμενες γυναίκες.⁶ Η άνεση αποτέλεσε πρωταρχικό παράγοντα στις προτάσεις του. Θεωρούσε, τα ψηλά τακούνια παράλογα και για αυτό τα μοντέλα του φορούσαν επίπεδες παντόφλες *Mary Jane*⁷ ή λευκές μπότες που ενίσχυαν την ορθογώνια γραφική σιλουέτα.

Αυτό που παρήγαγε δεν μπορούσε εύκολα να μεταφερθεί σε κάποιο χώρο εργασίας, αυτό που πρότεινε όμως απομιμήθηκε από πολλές βιοτεχνίες μαζικής παραγωγής σε όλο τον κόσμο και ενέπνευσε πολλούς ακόμη σχεδιαστές.

3 R. Barthes, «Το μπλε είναι φέτος στην Μόδα», Πλέθρον, 2016, σελ.107

4 Seminal modern sculptor Constantin Brancusi created metal castings and carvings in stone and wood that, unadorned and reduced in form, fulfilled his famous principle: "What is real is not the appearance, but the idea, the essence of things."

5 "Τα πράγματα δεν ήταν ποτέ τα ίδια δεδομένου από τότε που ο Courrèges έκανε την εμφάνισή του", δήλωσε ο Yves Saint Laurent σε καθημερινή εφημερίδα για τα γυναικεία ενδύματα (1966)

6 Οι γυναίκες του μέλλοντος. "Οι εργαζόμενες γυναίκες πάντοτε με ενδιέφεραν περισσότερο", δήλωσε ο Courrèges στο Life Magazine το 1965. "Ανήκουν στο παρόν, στο μέλλον" (21 Μαΐου, σελ. 57).

7 Γνωστά και ως «παπούτσια για κούκλες». Είναι ένας αμερικανικός όρος για ένα κλειστό παπούτσι χαμηλού κοψίματος με έναν ή περισσότερους ιμάντες. Το όνομα προέρχεται από τα παπούτσια που φορούσε η Mary Jane, ένας χαρακτήρας από την ταινία Buster Brown (που σχεδιάστηκε από την RF Outcault) που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο Herald της Νέας Υόρκης το 1902.



05. Πασαρέλα, André Courrèges, 1965



06. André Courrèges, 1965

07. Pierre Cardin, "Pret A Porter", 1959
08. Pierre Cardin, "Cosmonauts", 1959





09. Pierre Cardin, βιβλίο: Nicole De Lamargé, φωτογραφία: Peter Knapp, περιοδικό: Sunday Times, Αύγουστος 1966
10, 11, 12 . Pierre Cardin, βιβλίο: L'Officiel, 1968

Την ίδια χρονική περίοδο, ο **Pierre Cardin**, διερεύνει την ιδέα του μελλοντικού ενδύματος ξεπερνώντας τις συμβατικές διαστάσεις των ενδυμάτων, ενάντια στα πρότυπα της εποχής. Η εξέλιξη της επιστήμης και της τεχνολογίας, εκφράστηκαν στη προοδευτική συλλογή του **“Space Age Collection”**. Προσέφερε ουτοπικά ενδύματα για μια νέα γενιά. Τα φορέματα του εμφάνιζαν το ενδιαφέρον του για την αρχιτεκτονική, καθώς ήταν διακοσμημένα με γεωμετρικά μοτίβα που εμφανίζονται είτε ως εξογκώματα είτε ως τρύπες. Χρησιμοποιούσε χαρακτηριστικά ασημένια ασύμμετρα φερμουάρ, μεταλλικές ζώνες, ογκώδη περιλαίμια και καπέλα, κατασκευασμένα από χυτό πλαστικό, στοιχεία που θυμίζουν στολή αστροναυτών.

Για τις συλλογές του εμπνεόταν από την επιστήμη και την τεχνολογία, καθώς πειραματιζόταν με πρωτοποριακά και ασυνήθιστα υλικά για την παραγωγή των φορεμάτων του, μέταλλο, βινύλιο και ασημένια υφάσματα. Χαρακτηρίστηκε ως ο επιστήμονας της μόδας, αφού εφνύρε μέχρι και δικό του υλικό, το *Cardine*, ένα ύφασμα με δεσμευμένες ίνες που κρατούσε άκαμπτα τα γεωμετρικά σχήματα του⁸. Την ίδια λογική χρησιμοποίησε και στην συλλογή του **“Cosmonauts”**, ένα συμπληρωματικό όραμα για τα ενδύματα των ανδρών.

Το 1959, ο Cardin εκδιώχθηκε από το *Chambre Syndicale*. Η απέλασή του αφορούσε τη δημιουργία μιας **“Pret A Porter”** συλλογής που για ένα πολυκατάστημα του Παρισιού. Η κίνησή του θεωρήθηκε απειλή για τις παραδοσιακές αξίες του κόσμου της μόδας.

8 «Τα ενδύματα που προτιμώ είναι αυτά που εφευρίσκω για την ζωή που δεν υπάρχει ακόμα. Τον κόσμο τον αύριο.»

Pierre Cardin Past, Present, Future, 1990

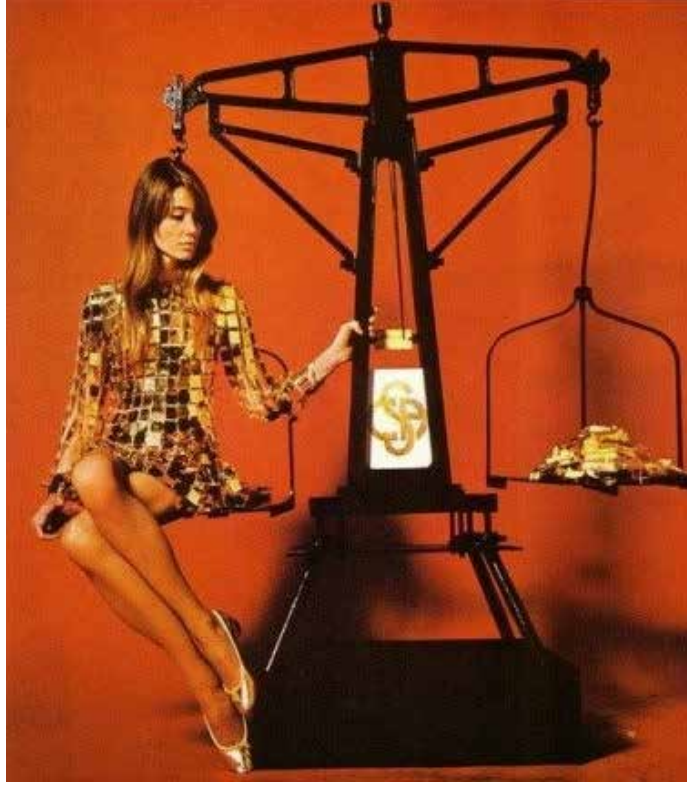
13. Ο Paco Rabanne, στο στούντιό του, 1966



Ο **Paco Rabanne** αρχικά σπούδασε αρχιτεκτονική στην Ecole des Beaux-Arts στο Παρίσι. Η σχέση του με τον χώρο της μόδας ξεκίνησε όταν άρχισε να κατασκευάζει πλαστικά κουμπιά για μεγάλους οίκους του Παρισιού. Το 1966 ξεκίνησε να σχεδιάζει ενδύματα εμπνευσμένα από την διαστημική εποχή. Η πρωτοποριακή τεχνοτροπία του έκανε τα φορέματά του να μοιάζουν με γλυπτά· χρησιμοποιώντας μικρά πλαστικά ή μεταλλικά γεωμετρικά κομμάτια που είτε ένωσε με μεταλλικούς συνδέσμους είτε τα αναρτούσε πάνω σε ύφασμα. Η διερεύνσή του για ενδύματα τόσο περίπλοκα κατασκευασμένα σήμανε μια νέα εποχή στις παραδόσεις της μόδας.⁹

9 προκάλεσε την αγανάκτηση της **Coco Chanel**, η οποία την περιέγραψε το κίνημα ως τη *μεταβλητικότητα της μόδας*

14. Anny Duperey wearing Paco Rabanne, 1965
16. Η πόουα του Paco, Françoise Hardy, 1967



- 17, 18. Η Brigitte Bardot, με ενδύματα του Paco Rabanne



19, 20, 21, 22. Συνεργασία του Paco Rabanne με τον φωτογράφο Jean Clemmer για ένα fashion foto book, 1968



S P A C E A G E

T a b l e a u V i v a n t

2001: A Space Odyssey 1968

Director: Stanley Kubrick

Costume Designer: Hardy Amies

Set Designers: Ernest Archer, Harry Lange, Anthony Masters



Για να εξασφαλίσει την επιστημονική ακρίβεια της ταινίας του, ο Kubrick και ο συγγραφέας Arthur C. Clark προσέλαβαν συμβούλους από την NASA. Το σχέδιο του διαστημόπλοιου ακολουθούσε την αεροδιαστημική μηχανική ενώ υπήρχε έλλειψη βαρύτητας.

Η σχολαστική προσοχή της Kubrick στη λεπτομέρεια κατέστησε την ταινία ως πλατφόρμα προοδευτικής σύγχρονης σχεδίασης και ως ένα από τα πρώτα παραδείγματα καινοτομικού σχεδιασμού, μέσω στρατηγικής τοποθέτησης προϊόντων¹⁰. Η ομάδα του προσκάλεσε κατασκευαστές και σχεδιαστές προϊόντων, εσωτερικών χώρων και επίπλων της εποχής, για να δημιουργήσουν εκδοχές για το πώς τα προϊόντα τους μπορούν να είναι δεκαετίες αργότερα, το 2001.

Ο σχεδιαστής ενδυμάτων στην ταινία ήταν ο Hardy Amies –σχεδιαστής των ενδυμάτων της βασίλισσας. Εμπνευσμένος από τις συλλογές για την διαστημική εποχή του Pierre Cardin και του Andre Courrèges, ωστόσο με καθαρές γραμμές, ματ υφάσματα, παστέλ και λευκά χρώματα που ενσωματώνονταν αρμονικά στον εσωτερικό χώρο και το ήσυχο περιβάλλον που είχε δημιουργήσει ο Kubrick.



Barbarella 1968

Director: Roger Vadim

Costume Designer: Paco Rabanne

Set Designer: Mario Garbuglia



Η Jane Fonda πρωταγωνίστησε στην Καλι ταινία Barbarella. Λειτουργήσε ως πρότυπο μιας σεξουαλικά απελευθερωμένης και ανεξάρτητης γυναίκας. Οι τολμηρές διαστημικές της φόρμες όπως και στοιχεία του εσωτερικού χώρου του διαστημόπλοιου, σχεδιάστηκαν από τον Paco Rabanne. Χρησιμοποίησε υλικά όπως μέταλλο, αλουμίνιο, πλαστικό, πλεξιγκλάς ακόμα και οπτικές ίνες, δημιουργώντας εξεζητημένα κουστούμια, τα οποία αν και θα τα χαρακτηρίζαμε ως μη πρακτικά, παρουσιάζουν με ιδιαίτερα σαφή τρόπο τη μόδα της Space Age.

Ολόκληρος ο εσωτερικός χώρος του διαστημόπλοιου και στις 3 διαστάσεις ήταν επενδυμένος με γούνα – κατάλληλη επιλογή λόγω έλλειψης βαρύτητας- ενώ η «φωνή» του έβγαινε πίσω από μια κουρτίνα κατασκευασμένη από τα χαρακτηριστικά μεταλλικά στοιχεία που αποτελούνταν και τα ενδύματα του Paco Rabanne. Ο μετα-ιμπρεσιονιστικός πίνακας¹¹ και το γλυπτό, που απεικονίζει μια γυναικεία μορφή με αναφορά πιθανόν στην ελληνική μυθολογία, ενισχύουν την εικόνα της μοντέρνας γυναίκας, καθώς αντιπροσωπεύουν τον θαυμασμό της Barbarella για πρότυπα γυναικών άλλων εποχών.

11 Πρόκειται για τον πίνακα "Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte" του Ζωρζ Σερά, που ανήκει στο **πουαντιγισμό**, καλλιτεχνικό ρεύμα που ξεκίνησε στη Γαλλία το 19ο αιώνα. Στηρίζεται στη επιστημονική θεωρία του Michel Eugène Chevreul, σχετικά με την ανθρώπινη οπτική αντίληψη και η βασίζεται στην ψευδαίσθηση του ματιού όταν επηρεάζεται από τα γειτονικά χρώματα.



James Bond 007 - Casino Royale 1967

Director: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Richard Talmadge

Costume Designer: Paco Rabanne

Set Designer:



Το Casino Royal του 1967, μια κωμωδία που διαφέρει από όλες τις υπόλοιπες ταινίες για τον James Bond, καθώς αποτελεί σάτιρα απέναντι τους και γενικότερα σε ότι αφορά την κατασκοπεία. Βασίζεται στο πρώτο μυθιστόρημα του Ian Fleming για τον James Bond που δημοσιεύτηκε το 1953, και είναι διαμορφωμένη από έξι διαφορετικούς σκηνοθέτες. (Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Richard Talmadge)

Στη συγκεκριμένη σκηνή, σκηνοθετημένη από τον Val Guest απεικονίζεται το υπόγειο επιτελείο του ιδιοκτήτη του Casino Royal, Jimmy Bond, ανηψιός του James Bond, τον οποίο υποδύεται ο Woody Allen. Η είσοδος στο χώρο γίνεται μέσω ενός διαστημικού οχήματος, και οι χώροι παραπέμπουν σε διαστημικό σταθμό με ψυχεδελικά χαρακτηριστικά¹². Τα κοστούμια είναι σχεδιασμένα από τον Paco Rabanne και εμπνευσμένα από την Space Age συλλογή του.

12 Η ψυχεδελεία - το εύρος των αισθήσεων και των ψευδαισθήσεων που προκαλούνται από τα χημικά διεγερτικά - ήταν ένα εποχικό πολιτιστικό φαινόμενο της δεκαετίας του '60. Εκ των υστέρων, φαίνεται ότι δεν αποτέλεσε μόνο ένα βασικό στοιχείο της ευαισθησίας της δεκαετίας, αλλά ένα σύμβολο της αναδιάταξης των κοινωνικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών δομών της.





COLTRANE

food



drink



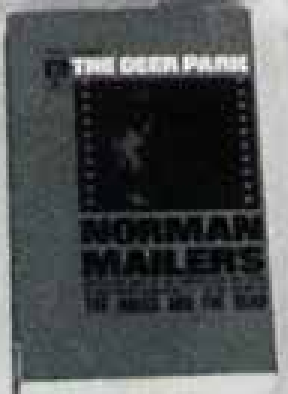
fags



make up



sex





01. *Living city survival kit*, Archigram, Φωτογραφία, Warren Chalk

P o p A r t F a s h i o n

Η Pop Art είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που πρόσβευε την αντιπαράθεση του λαϊκού με το κοσμικό. Εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Βρετανία και αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Απομάκρυνε τις παραδόσεις των καλών τεχνών συμπεριλαμβάνοντας εικόνες από τη **μαζική κουλτούρα** όπως την διαφήμιση, τα νέα, τις ταινίες και τα comics. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν σύμβολα, υλικά, προϊόντα και εικόνες με τις οποίες μπορεί να ταυτιστεί ο μέσος άνθρωπος, πράγματα που μπορούσαν να βρεθούν στο σπίτι, στο ντουλάπι της κουζίνας ή σε μια φωτογραφία σε μια εφημερίδα.¹

Με θέματα που αφορούν την *κοσμική ζωή* και τη *μαζική κοινωνία*, ενσωματώνοντας συχνά *εμπορικές εικόνες*, σε μια εποχή έκρηξης του καπιταλισμού μετά τη λιτότητα του πολέμου, όπου ο πολιτισμός χαρακτηριζόταν από ένα πλήθος στρωματοποιημένων απεικονίσεων και συμβολισμών, το Pop Art έγινε ένα από τα πιο άμεσα αναγνωρίσιμα στυλ της σύγχρονης τέχνης.² Βρίσκοντας έκφραση σε σκηνές μόδας και μουσικής, το νέο αυτό κύμα καλλιτεχνών προώθησε τον *καταναλωτικό και υπερκορεσμένο γλαϊκό ποπλισμό*. Ήταν η πρώτη φορά που οι έφηβοι ήταν αναγνωρίσιμοι ως ξεχωριστή ομάδα. Διακρίνονταν με ένα νέο στυλ ρουχισμού, απελευθερώθηκαν από ταμπού και τόλμησαν να δείξουν την ευπάθεια τους. Με αυτόν τον τρόπο απέρριψαν τους παραδοσιακούς κανόνες και τις αξίες των ενήλικων.

Το *Living Survival Kit*, δημοσιεύθηκε στην έκθεση Living City που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Σύγχρονων Τεχνών του Λονδίνου (Institute of Contemporary Arts, London) το 1963. Απεικονίζεται σε μία φωτογραφία που αποδίδεται στον Warren Chalk και τραβήχτηκε στο εργασιακό περιβάλλον των **Archigram**. Όπως προσβέουν και οι ιδέες της Pop Art, η εικόνα αντιπροσωπεύει τον *εκμοντερνισμό της καθημερινής ζωής*. Αφορά την αρχιτεκτονική, αλλά σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αρχιτεκτονικές εικόνες, δεν απεικονίζεται κάποιο κτίριο. Η προσωπικότητά του αρχιτέκτονα αποστασιοποιείται από την παραδοσιακή του εικόνα. Η συμπεριφορά και οι δραστηριότητες του συμπληρώνονται από ένα σύνολο προϊόντων απαραίτητα για την επιβίωση του. Η εικόνα ασχολείται τελικά με την κατασκευή του ίδιου του χρήστη, στο σημείο που μπορεί να αναγνωστεί ως αυτοπροσωπογραφία.

1 Το 1957 ο pop καλλιτέχνης Richard Hamilton ανέφερε τα «*χαρακτηριστικά της pop τέχνης*» σε μια επιστολή στους φίλους του και αρχιτέκτονες Peter και Alison Smithson: «*Η Pop Art είναι: δημοφιλής (σχεδιασμένη για μαζικό κοινό), μεταβατική (βραχυπρόθεσμη ήυση) αναλώσιμη (ξεχνιέται εύκολα), χαμηλού κόστους, μαζικής παραγωγής, νέα (στοχεύει στη νεολαία), Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous, Big business*»

2 Η **Archigram**, μια ομάδα αρχιτεκτόνων με εντυπωσιακές διακηρύξεις, σχέδια ουτοπικών πόλεων κι ανατρεπτικό σαρκασμό πρωταγωνίστησε σε μια αστική φιλοσοφία που επεδίωκε να συνθέσει την Pop Art με την επιστημονική φαντασία χρησιμοποιώντας τεχνικές του κολάζ, των comics και ποικίλα δοκίμια αναμειγνύοντάς τα με προτάσεις μανιφέστων, στις οποίες διευκρινίζονταν πλευρές των προτεινόμενων ουτοπιών.



02. *Factory*, Fred W. McDarrah

Η Pop Art και η μόδα συναντήθηκαν μέσω του **Andy Warhol**. Ο Warhol ξεκίνησε την καριέρα του στην εμπορική απεικόνιση (commercial illustration). Η ζωή και το έργο του καλλιτέχνη διερευνούν αλλά και σατιρίζουν τη σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική έκφραση, την κουλτούρα διασημοτήτων, την εμπορευματοποίηση και τη διαφήμιση³. Το 1964, ο Warhol άνοιξε το δικό του στούντιο τέχνης, μια μεγάλη αποθήκη, στην οποία κυριαρχούσε το ασημένιο χρώμα, γνωστή απλά ως «*The Factory*»⁴. Το στούντιο έγινε γρήγορα ένα από τα κορυφαία πολιτιστικά σημεία της Νέας Υόρκης γνωστό για τα πολυτελή πάρτυ του όπου παρευρίσκονταν οι πλουσιότεροι σοσιαλιστές και οι διασημότητες της πόλης. Αποτελούσε το κέντρο της αυτοέκφρασης και αναπαραγωγής κάθε είδους πειραματικής τέχνης.⁵

Το 1962 ο Warhol άρχισε να εκτυπώνει τα σχέδιά του πάνω σε **χάρτινα φορέματα** επιδιώκοντας τη σύνδεση μεταξύ μόδας, Pop τέχνης και καταναλωτισμού. Τα φορέματα αυτά δεν κυκλοφόρησαν στο εμπόριο. Σχεδιάστηκαν για γυναίκες της κοινωνίας της Νέας Υόρκης που αποτελούσαν μέρος ενός αποκλειστικού συλλόγου. Τα φορούσαν στα εγκαίνια των γκαλερί και σε μεγάλα κοσμικά γεγονότα δηλώνοντας μια ειρωνική αποστροφή του μαζικά παραγόμενου καταναλωτικού αντικειμένου.

3 Ο Andy Warhol δόξασε την **Coca-Cola** για το ότι ήταν ένα εξισωτικό προϊόν: «Μια Coke είναι μια Coke και κανένα χρηματικό ποσό δεν μπορεί να σας φέρει μια καψίτερη Coke από εκείνη που ο τύπος στη γωνία πίνει. Όλες οι Coke είναι ίδιες και όλες οι Coke είναι καλές. Η Liz Taylor το ξέρει, ο Πρόεδρος το ξέρει, ο τύπος το ξέρει και εσύ το ξέρεις».

4 Η εκμετάλλευση ενός παράδοξου χώρου για την εποχή, με τη χρήση ευτελών καθημερινών υλικών, κατέληξε να είναι το Tableau Vivant ολόκληρης της Pop κουλτούρας

5 «Μόδα πλέον δεν είναι απλά κάτι που φοράς κάποιον. Είναι ο μόνος βλόγος για να πας.» Andy Warhol

02, 03. Χάρτινα φορέματα, κατασκευασμένα και σχεδιασμένα από τον Andy Warhol



Το 1965 η Campbell εκμεταλλεύτηκε την ιδέα αυτή και παρουσίασε το **Souper Dress**. Ένα φόρεμα επίσης κατασκευασμένο από χαρτί, του οποίου το τύπωμα ήταν ένα μοτίβο από τις ετικέτες που είχε σχεδιάσει ο Warhol για την ετικέτα της κονσέρβας σούπας της εταιρείας. Οποιοσδήποτε μπορούσε να το αποκτήσει στέλνοντας 1 δολάριο και δύο ετικέτες από τις κονσέρβες στην εταιρεία. Το 1966 χρησιμοποίησε αυτό το διαφημιστικό κόλπο η εταιρεία *Scot paper Company* προσφέροντας χάρτινα φορέματα με τυπωμένα ψυχεδελικά μοτίβα και γραφιστικές απεικονίσεις καλλιτεχνών και αφισών της εποχής για 1,25 δολάρια. Μέσα σε 6 μήνες είχαν πουληθεί μισό εκατομμύριο τεμάχια.

Η μεταπολεμική λιτότητα συνδυασμό με τις προοδευτικές ιδέες για τον κύκλο ζωής και την διαθεσιμότητα των καταναλωτικών προϊόντων, οδήγησε στο να ξεπεραστεί η ιδέα ότι ενδύματα έπρεπε να είναι πολυτελή και ανθεκτικά, αφού πλέον οι γυναίκες μπορούσαν να φορέσουν ένα φόρεμα και μετά κυριολεκτικά να το πετάξουν.⁶

6 Όπως Kant είπε: *"It is always better[...]
to be a fool in fashion than a fool out of
fashion."*

05. Souper Dress, Campbell Company
06. Souper Dress, διαφήμιση, Campbell Company



The Souper Dress

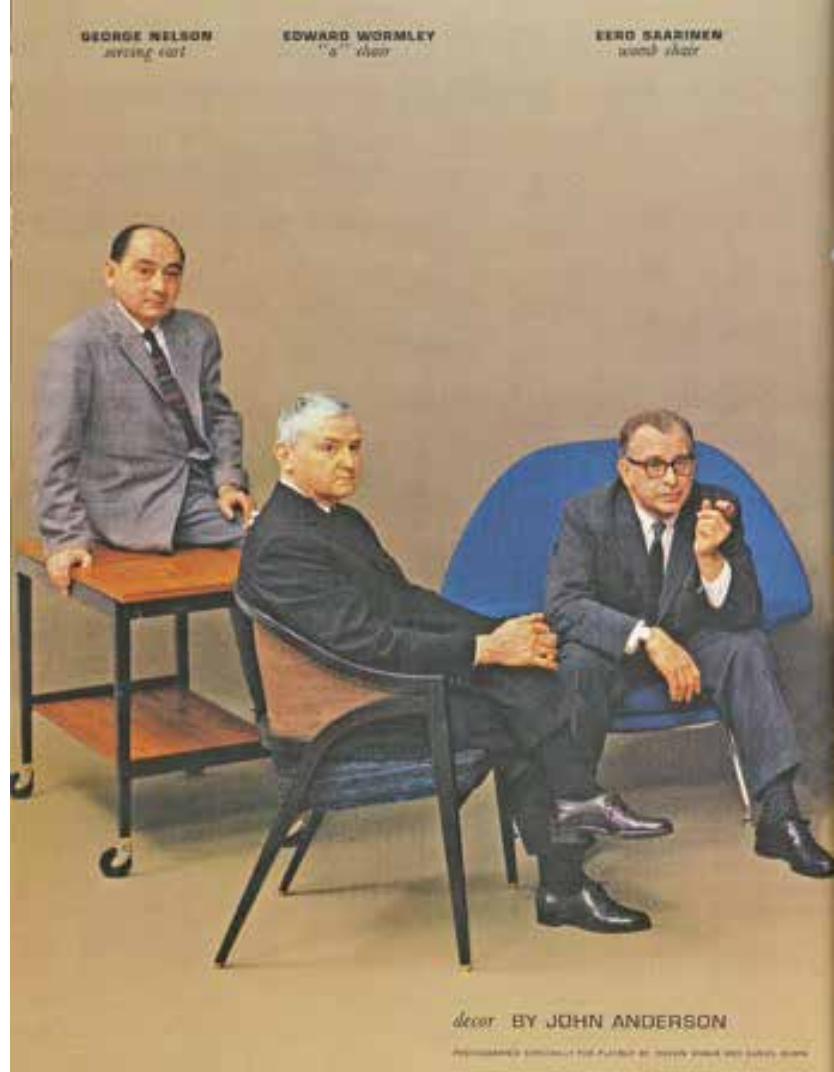
It's a pretty groovy deal just for enjoying Campbell's Vegetable Soup

Now's your chance to get the one, the only Souper Dress . . . a smashing paper put-on that could only come from Campbell. It's got eye-poppin' Campbell's cans coming and going! And it's all yours for eating your vegetables . . . your Campbell's Vegetable Soups, that is. You can choose from: Campbell's Old-Fashioned Vegetable, Vegetable Beef, Chicken Vegetable, Vegetarian Vegetable and Turkey Vegetable, as well as good old Campbell's Vegetable Soup.

To get your Campbell Paper Dress, send the labels from any 2 different kinds of Campbell's Vegetable Soups, \$1.00 apiece, your size (the Souper Dress comes Small/5-8, Medium/9-11 or Large/13-16) with your name and address (remember your zip code!) to Dress Offer, Box 56 Maple Plain, Minn. 55359. Offer expires Mar. 31, 1968. Good only in the United States and Puerto Rico.* Campbell's Souper Dress. On you, it'll look like M'm! M'm! Good!



07. Ρυγέ χάρυνο μίνι φόρεμα, Scott Paper Company



Η pop art ήταν η απόδειξη για την αναγνώριση του κόσμου της τέχνης ως μια μεγάλη επιχείρηση και ως μιας έντιμης αντανάκλασης του τρόπου με τον οποίο η εμπορικότητα ακόμα και του σώματος κυριάρχησε σε μεγάλο μέρος του κόσμου.

Στα πρώτα χρόνια της έκδοσής του (1953-1979), το **Playboy**, αποτέλεσε σημαντικό μέσο διαμόρφωσης της μαζικής κουλτούρας. Περιοδικό με τα μεγαλύτερα νούμερα πωλήσεων της εποχής αντλούσε την δύναμή του από την εμπορευματοποίηση του ανθρωπίνου, και κυρίως του γυναικείου σώματος. Λάνσαρε έναν νέο τρόπο ζωής για τον μητροπολιτικό άνδρα⁷, ενώ ασκούσε κριτική για γενικότερα κοινωνικά θέματα· αποσκοπώντας στην

7 *The metropolitan playboy bunny* όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό σημείωμα του πρώτου τεύχους του περιοδικού το 1957.



07. George Nelson, Edward Wormley, Eero Saarinen, Harry Bertolia, Charles Eames,
Jens Risom, Ιούλιος 1961 Playboy Issue



08. Frank Lloyd Wright Slacks "New Idea In Lap-Sitting"
διαφήμιση στο περιοδικό Playboy, 1965

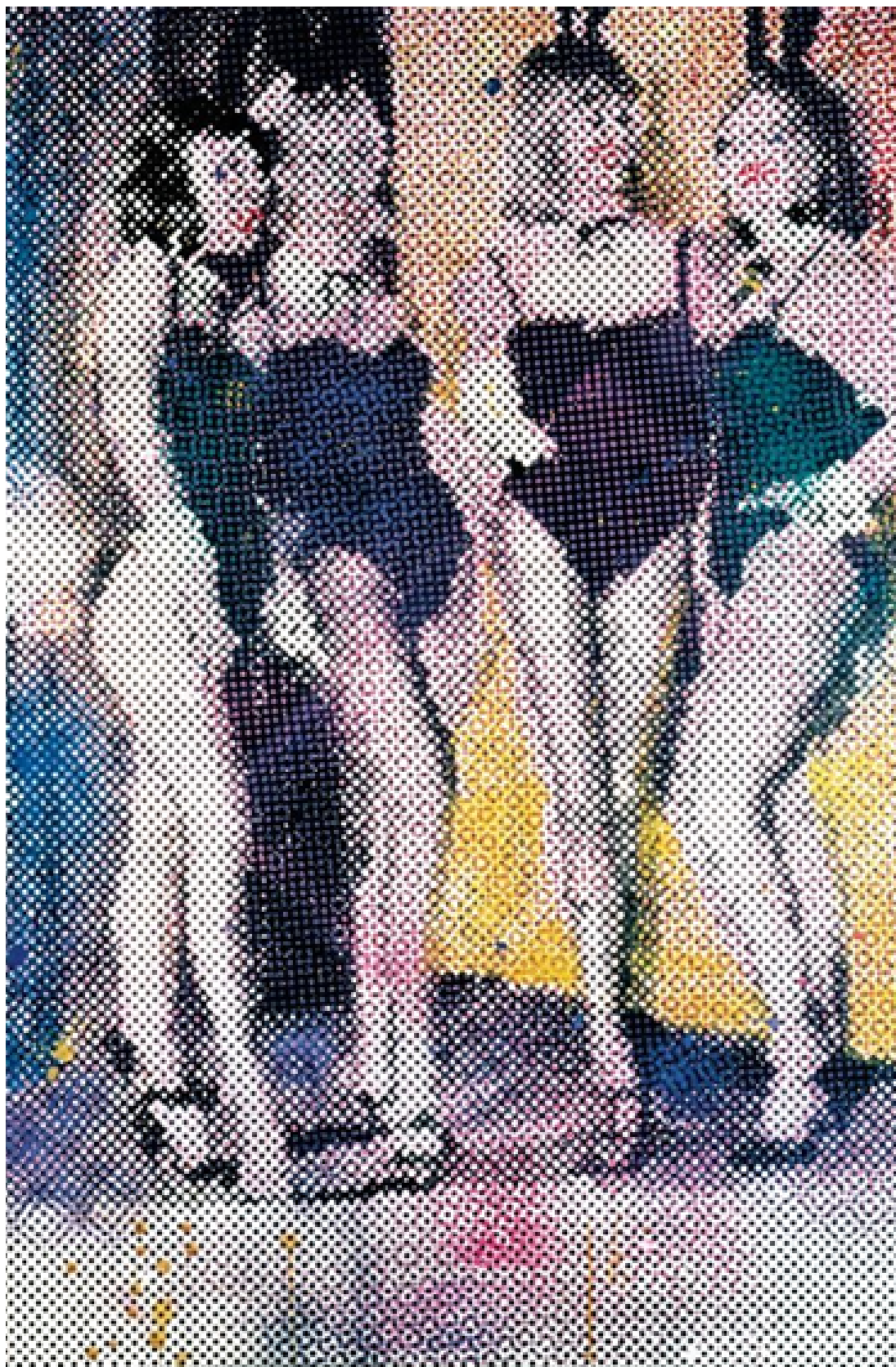


απελευθέρωση της σεξουαλικότητας⁸. Στις σελίδες του Playboy συχνό θέμα αποτελούσε η διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού χώρου ως κύρια έκφραση της σεξουαλικότητας.

8 Με το συγκεκριμένο θέμα ασχολήθηκε η αρχιτέκτονας Beatriz Colomina στην έκθεσή της με τίτλο *The Total Interior: Playboy 1953-79*, (Nai Maastricht, 2012) διερευνώντας την επίδραση του περιοδικού στη διάδοση του μοντέρνου κινήματος. Όπως η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά: « Σεξουαλικές και αρχιτεκτονικές φαντασιώσεις αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι η μία της άλλης »

Στον πίνακά του *Bunnies*, ο Sigmar Polke μέσω της τεχνικής εκτύπωσης Raster dot εκφράζει την αντιπαράθεση μεταξύ της ελκυστικής σεξουαλικότητας της εικόνας των κουνελιών Playboy και του αποστασιοποιητικού αποτελέσματος των κουκίδων. Η διαφωνία αυτή αντικατοπτρίζει τα αντικρουόμενα συναισθήματα του καλλιτέχνη, τόσο για τη λατύρα της μαζικής κουλτούρας της πολυδιαφημισμένης ζωής και της εμπορευματοποίησης του θηλυκού σώματος όσο και την απώθηση από αυτά ταυτόχρονα. Ο Polke κατακρίνει τη μαζική εμπορία της σεξουαλικής έκφρασης καθώς όσο περισσότερο πλησιάζει ο θεατής το έργο, τόσο λιγότερο μπορεί να διακρίνει αυτό που απεικονίζει.

10. *Bunnies*, ακρυλικό σε καμβά, Sigmar Polke, 1966



Kitchen 1965

Director: Ronald Tavel

Costume Designer: Uncredited

Set Designer: Uncredited



«... Ο Warhol μου είπε: «Θέλω ποητικά πράγματα αυτή τη φορά, πρώτα απ' όλα, θέλω ένα όχημα για την Edie Sedgwick, θα την κάνουμε Superstar, και θα είναι η βασίλισσα του factory, και θέλω να γίνει σε ένα κουζίνακι, γιατί το θέλω τώρα, φευκό, τελείως φευκό ... θέλω αυτή τη φορά να εμπλεκείται περισσότερο από όλες τις προηγούμενες». Έτσι, του απάντησα με απόλυτη έκπληξη, «Αρα θες πλοκή;» και τότε, δήλωσε, «Οχι, δεν θέλω ούτε μια συζήτηση, αηλιά θέλω κατάσταση ή καταστάσεις». Εύπα, «Εντάξει»»⁹

Το Kitchen μαγνητοσκοπήθηκε σε μια κοινότυπη κουζίνα 6 τετραγωνικών μέτρων και προοριζόταν να εξυψώσει την καριέρα της Edie Sedgwick¹⁰. Η Edie εκείνη την περίοδο αναλωνόταν σε καταχρήσεις και είχε δυσκολία να απομνημονεύσει το σενάριο¹¹. Για αυτό το λόγο υπήρχαν σενάρια κρυμμένα σε διάφορα μέρη στο χώρο ενώ στην Edie είχε υποδειχθεί να φτερνίζεται όταν δεν θυμόταν τα λόγια της¹². Το αποτέλεσμα ήταν χαοτικό, δεν υπήρχε καμία ροή και επιπλέον τα φτερνίσματα της Edie δημιουργούσαν μια κωμική ατμόσφαιρα.

Η ταινία αποτέλεσε ένα ανεκτίμητο ιστορικό έγγραφο. Δεν καταγράφει απλά τα συμβάντα και τις καταστάσεις μιας ομάδας ανθρώπων σε μια κουζίνα του 1964, αλλά μαρτυρεί μια ξεχωριστή ιστορικά δεσμευμένη και πολιτισμικά παραγόμενη στιγμή, καθώς οι συντελεστές της πίστευαν πως η συγκεκριμένη

⁹ Δήλωσε ο σκηνοθέτης Ronald Tavel στην συνέντευξη του "CBS Interview with Stan Brakhage" στο CBS News το 1966

¹⁰ Edie Sedgwick (1943-1971) Αμερικάνα ηθοποιός και μοντέλο, γνωστή ως μούσα του Andy Warhol

¹¹ Ο Chuck Wein, παιδικός φίλος της Edie, με το πρόσχημα να την προωθήσει στη Νέα Υόρκη, την ενθάρρυνε στις καταχρήσεις για να σαμποτάρει το έργο του Tavel.

¹² Edie Sedgwick για το "Kitchen" «Ζω κι εγώ το κομμάτι μου, μόνο δεν μπορώ να καταλάβω ποιος είναι ο ρόλος μου σε αυτή την ταινία.», ό.π.



ταινία θα ήταν *φαινόμενο*. Το “Kitchen”, όπως και πολλές άλλες ταινίες του Warhol, αναφέρεται σε μια περίοδο, όταν μαζί με τον σκηνοθέτη όρισαν ένα ταχύτατα αναπυσοσόμενο πολιτισμικό σχήμα. Πρόκειται για εικονικές μοντέρνες κατασκευές, που καθιερώθηκαν μέσα από τον αμερικανικό πολιτισμό και συνέβαλαν στην ιστορία της τέχνης μέσα από την διαδικασία κατασκευής τους.¹³

13 «Νομίζω ότι οι ταινίες του Warhol είναι ιστορικά έγγραφα. Σε εκατό χρόνια από τώρα θα παρακοιμηθούν το “kitchen” και θα δουν αυτό το απίστευτα περιοριστικά μικρό σκηνικό, το οποίο ήταν πράγματι μια κουζίνα, να έχει καταγράψει την ουσία κάθε βαρετής, νεκρής ημέρας στην πόλη, σε μια εποχή που τα πάντα είναι ποτισμένα με την οσμή των νγρών πλημμένων ρούχων και παιδιών αποχετεύσεων. Υποψιάζομαι ότι εκατό χρόνια από τώρα οι άνθρωποι βλέποντας το “kitchen” θα πένε: «Ναι, έτσι ήταν τα '60s στην Αμερική». Το “kitchen” το δείχνει αυτό καμότερα από οποιαδήποτε άββλο έργο εκείνης της εποχής» Norman Mailer, ό.π.

Flesh 1968

Director: Paul Morrissey

Costume Designer: Uncredited

Set Designer: Uncredited



Το *Flesh* κυκλοφόρησε ως ταινία του Andy Warhol¹⁴, όμως γράφηκε, γυρίστηκε και επεξεργάστηκε από τον κινηματογραφιστή Paul Morrissey. Με αυτήν την ταινία γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα στις πειραματικές ταινίες του Warhol και το εμπορικό Hollywood.

Το σενάριο αναφέρεται σε έναν άντρα χωρίς εισόδημα, όπου απελπισμένος για να βγάλει χρήματα στρέφεται στην πορνεία και αλληλεπιδρά με μεγάλη ποικιλία εραστών. Στο συγκεκριμένο στιγμιότυπο η Jackie Curtis και η Candy Darling¹⁵ συζητούν τρόπους για να γίνουν “fabulous” ξεφυλλίζοντας ένα περιοδικό με αστέρες του Hollywood. Η ταινία προεβούει τις αρχές της Pop Art για την εμπορευματοποίηση του σώματος και την μόδα που μετατρέπεται σε εμμονή για μίμηση της διαφημισμένης ζωής.

14 Χρησιμοποίησε τη διασημότητα του, ως εργαλείο μάρκετινγκ.

15 Transgender που συνεργάζονταν με τον Andy Warhol



A Clockwork Orange 1971

Director: Stanley Kubrick

Costume Designer: Milena Canonero

Set Designer: John Barry



Το “A Clockwork Orange” του Stanley Kubrick, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Anthony Burgess (1962), διαδραματίζει ένα μέλλον στο οποίο η νεολαία απεικονίζεται να τρέφει μια άγρια επιθυμία για βία. Σε μια δυστοπική Αγγλία, ο Alex (Malcolm McDowell) ένας νεαρός εγκληματίας είναι ο πρώτος άνθρωπος που δέχεται κρατική χορηγία για ψυχολογική αποκατάσταση της έκτροπής του συμπεριφοράς. Το μυθιστόρημα σατιρίζει τα ακραία πολιτικά συστήματα που υποστήριζαν αντιτιθέμενα μοντέλα τελειοποίησης της ανθρωπότητας. Η ταινία κατηγορήθηκε¹⁶ για προβολή πορνογραφικού και βίαιου περιεχομένου στο πλαίσιο του επαναπροσδιορισμού της αισχύρας και κυρίως απέναντι στη στάση προς το θηλυκό ανθρώπινο ον, που θεωρήθηκε άγρια και βάνανουσ.¹⁷ Η γυναικεία μορφή απεικονίζεται είτε ως καρικατούρα όσον αφορά τους χαρακτήρες, είτε ως στοιχείο της διακόσμησης. Πίσω από αυτές τις εικόνες βίας εναποθέτονται τα πρότυπα της

16 Το σεξουαλικό περιεχόμενο της ταινίας ταυτίστηκε με την άσκηση βίας. Αυτές οι δύο έννοιες προκάλεσαν τις δημόσιες διαμαρτυρίες τη δεκαετία του 1960 καθώς συνδέθηκαν με κάθε τι ανέναντο όταν οι νόμοι βρίσκονταν σε μεταβατική φάση σχετικά με αυτό το θέμα. Ενώ τελικά προστατεύτηκε νομικά ως έργο τέχνης, κατακρίθηκε στη δημόσια σφαίρα.

17 Perverse Spectators: The Practices of Film Reception, Janet Staiger, New York University Press. 2000

εποχής,¹⁸ μια αποκαλυπτικά πλήρη εικόνα της μοντέρνας ζωής των καταναλωτών. Ο ίδιος ο Kubrick υπερασπίστηκε την ταινία δηλώνοντας απλά «*Είναι όβια στην προβολή.*»¹⁹

Στην σκηνή έναρξης απεικονίζεται το Korona Milk Bar. Αντί για αλκοόλ, πωλούσε ένα δημοφιλές κοκτέιλ γνωστό ως Moloکو, το οποίο ήταν γάλα με ναρκωτικές ουσίες που ενίσχυαν την αδρεναλίνη και την *επιθυμία για υπερβολική βία*. Το κοκτέιλ αυτό έβγαινε από το στήθος των λευκών γυάλινων μανεκέν, που λειτουργούσαν και ως τραπέζια. Οι δημιουργίες της Liz Moore, εμπνευσμένες από την συλλογή γλυπτών του Allen Jones²⁰, έχουν την μορφή γυμνών γυναικών σε σεξουαλικά φορτισμένες στάσεις επισημαίνοντας τις αρχές του Ροκ κινήματος ως προς την μαζική εμπορευματοποίηση της σεξουαλικής έκφρασης και του θηλυκού σώματος. Τα ενδύματα του Alex και της συμμορίας του, τονίζουν τα αρσενικά γεννητικά όργανα, καθώς η δράση εστιάζει όχι μόνο στη βία αλλά πολύ περισσότερο στη σεξουαλική βία.

18 Ο κριτικός του περιοδικού **Playboy** ισχυρίστηκε πως η ταινία αποτέλεσε ένα έργο τέχνης που συνθέτει τον πυρήνα της κινηματογραφικής εμπειρίας. Σε οποιαδήποτε άβηλα χέρια, το αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι απδιαστικό ή μισοτικό, αβήλα, ο τρόπος που περιγράφει ο Kubrick, τον μυθικό αυτό ρεαλισμό γίνεται καθολικός» Ιανουάριος 1972: κεφ. 2, σ. 13.

19 Ο Stanley Kubrick δήλωσε στον Craig McGregor, “Nice Boy from the Bronx?” New York Times

20 Τα γλυπτά του **Allen Jones** απεικονίζουν θηλυκές σιλουέτες που λειτουργούσαν ως έπιπλα. Ο καλλιτέχνης δεν δέχθηκε να συνεργαστεί στην ταινία, καθώς η πληρωμή του θα γινόταν μέσω της προβολής και όχι με χρηματικό αντίτιμο. Επομένως η ιδέα του μεταφέρθηκε στις γυάλινες μορφές που δημιούργησε η Liz Moore.



Στα συγκεκριμένα στιγμιότυπα διαδραματίζεται μία από τις εισβολές σε κατοικίες από τον Alex και τη συμμορία του (“droogs”). Απεικονίζει μια γυναίκα με τις γάτες της κατά τη διάρκεια μια άσκησης Yoga την οποία αιφνιδιάζουν χτυπώντας, βιάζοντας και τελικά σκοτώνοντας την. Ο χώρος κοσμείται από ένα σύνολο γνωστών έργων τέχνης²¹ της pop art και από το φαλλικό γλυπτό «Rocking Machine»²² του Herman Makkink που έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην σκηνή, αφού κατέληξε ως φονικό όπλο.

////////////////////
21 Πίνακες του Cornelis Makkink

22 Το φαλλικό γλυπτό “Rocking Machine”(1969) του Herman Makkink στο σπίτι της γυναίκας με τις γάτες ήταν μέρος μιας έκδοσης από έξι γλυπτά. Ο Herman Makkink είπε: «Δεν σχεδιάστηκε ειδικά για το ‘A Clockwork Orange’. Ήταν μέρος της δουλειάς μου, και αφού το είδε στο στούντιό μου, ο Kubrick ήθελε να το χρησιμοποιήσει στην ταινία, επειδή πιθανότατα είχε την φοντορριστική ματιά που ήθελε. Στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα και στις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα, εμείς, οι καλλιτέχνες του Λονδίνου, **δεν θέλαμε να πολεμήσουμε το κατεστημένο, αηλιά να το σοκάρουμε. Η Pop Art** ήταν σε πλήρη εξέλιξη παράβηλα με τη σεξουαλική επανάσταση, γι’ αυτό συνδύασαμε ένα πέος με ένα όμορφα διαμορφωμένο θηλυκό πίσω μέρος στην στο γαλί. Νόμιζα ότι αυτό θα ήταν πραγματικά συγκλονιστικό.» [2000 Drencom V.O.F.]



10. *Bunnies*, ακρολικά σε καρβιά, Sigmar Polke, 1966



M I N I M A L I S M

1 9 6 7 - N O W

“ L e s s i s M o r e ”
M i e s V a n D e r R o h e



01. Beaton, Cecil. Japanese. First Edition. 1959.

Η αρχή του μοντέρνου για παραίτηση από οποιαδήποτε περιττή διακόσμηση -ως προσέγγιση του ανώτερα αισθητικού- επιτεύχθηκε με την επιστροφή σε μια **πρωταρχική σύνθεση** και την εμφάνισή του **Μινιμαλισμού**.

Διεθνής -πολλαπλών κατευθύνσεων- τάση στην τέχνη και στο design, στις εικαστικές τέχνες και τη μουσική, στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, όπου το *έργο απογυμνώνεται*, έτσι ώστε να προβληθούν μόνο τα βασικά του συστατικά. Η κατεύθυνση αυτή θεωρείται πρόδρομος του **Μεταμοντερνισμού**.¹

Ο Μινιμαλισμός υπηρετεί την ιδέα της μορφής πάνω από τη λειτουργία (*form over function*). Η αντι-εικονιστική (*anti-figurative form*) συνιστώσα του κινήματος αφαιρεί την ιδέα της **«φιγούρας»** - ως αναφορά στο φύλο και την ανθρώπινη μορφή από το ένδυμα. Το κιμονό ως αναφορά αποτέλεσε το τέλειο παράδειγμα ένδυσης που *εξαλείφει τη διάκριση των φύλων και αναιρεί τη σεξουαλικότητα*. Η έμφαση που δίνεται στις αναλογίες και τον όγκο, στο χρώμα και στο φως σχηματίζει μια εικόνα ενός **ανύπαρκτου, αιώνιου και άνευ βάρους σώματος**.²

Η ποιότητα, η λειτουργικότητα και υψηλή αισθητική είναι τα κύρια χαρακτηριστικά αυτού του στυλ. Η παλέτα χρωμάτων μειώνεται, τα μη χρώματα -λευκό και μαύρο- κυριαρχούν, ενώ συμπληρώνονται από ουδέτερες αποχρώσεις- κρεμ, γκρι, μπεζ και σκούρο μπλε.³ Τα αξεσουάρ χαρακτηρίζονται από απλότητα, βασικά γεωμετρικά σχήματα και έντονες αναλογίες. Το μινιμαλιστικό ύφος διακρίνεται από ανώτερα υλικά που δίνουν την εντύπωση μιας *φαινομενικής απλότητας, η οποία όμως είναι αποτέλεσμα προσπαθειών - μισού αιώνα- για τελειότητα, μαθηματική ακρίβεια και ψεπομέρεια στην τεχνική*. Στη μόδα του ενδύματος, το στυλ προωθεί την **απόρνητη μοντερνικότητα, την ελαχιστοποίηση της ιδέας ενός ενδύματος**.

1 Στην αρχιτεκτονική ο Μινιμαλισμός έχει δεχθεί επιδράσεις από το κίνημα *De Stijl*, την παραδοσιακή αρχιτεκτονική και το design της *Ιαπωνίας*. Βασίζεται στις βασικές γεωμετρικές σχέσεις ανάμεσα σε περιορισμένου αριθμού στοιχεία, στο παιχνίδι του φωτός πάνω στις επιφάνειες, σε ανοιχτές κατόψεις (open plan) και σε εξοπλισμό βιομηχανικής αισθητικής. Μπούρας Χ., Φιλλιπίδης Δ., *Αρχιτεκτονική*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 2013, σελ.225

2 Issey Miyake once said, "I learned about space between the body and the fabric from the traditional kimono... not the style, but the space."

3 "Black is modest and arrogant at the same time. Black is lazy and easy - but mysterious. But above all black says this: 'I don't bother you - don't bother me'." Yohji Yamamoto



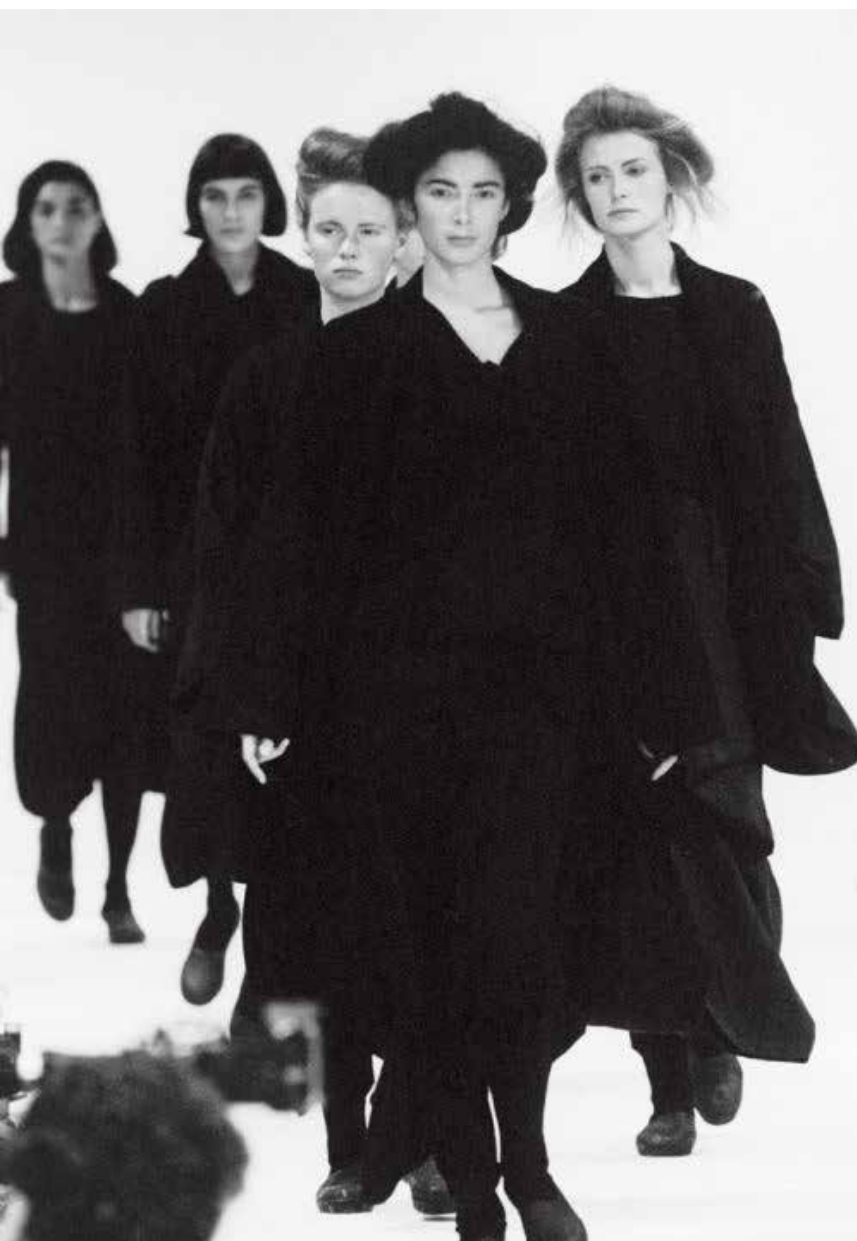
02. Issey Miyake, Jacket from the A-POC (A Piece Of Cloth) Collection, photographed by Noriaki Yokosuka, 1976

Από το 1970, ο **Issey Miyake** δημιουργεί προϊόντα και είδη ένδυσης, ενώ ασχολήθηκε και με τον σχεδιασμό επίπλων, με βασικές αρχές την καινοτομία, την υψηλή αισθητική και την ιαπωνική κατασκευαστική λογική. Από τις τεχνολογικά πρωτοποριακές πτυχώσεις του μέχρι τα ενδύματά του που κατασκευάζονται από ένα μοναδικό κομμάτι υφάσματος -από τις συλλογές *Pleats Please* και *A-POC (A Piece Of Cloth)*. Ο σχεδιαστής επαναπροσδιορίζει τα όρια του του ενδύματος και την συσχέτισή του με το ανθρώπινο σώμα.

«Τα ρούχα μου γίνονται μέρος ενός ατόμου», είπε κάποτε ο Miyake. *«Τους δημιουργώ εργαλεία. Οι άνθρωποι αγοράζουν τα ρούχα μου και αυτά γίνονται εργαλεία στην υπηρεσία της δημιουργικότητας τον καθενός»*

03. Comme des Garçons
campaign, 1975

04. Comme des Garçons
Fashion Show, Fall/Winter
1982



Η Rei Kawakubo το 1969 ιδρύει στο στο Τόκιο τον οίκο της “*Comme des Garçons*” -«όπως τα αγόρια»-, και μέχρι το 1973 καθιερώνεται ανάμεσα στα κυρίαρχα ονόματα της Ιαπωνικής μόδας. Μινιμαλιστικά γυναικεία ενδύματα καθιστούσαν διφορούμενο το φύλο, ενώ τα σχέδιά της αποτέλεσαν απτή δήλωση του *anti-fashion movement* της δεκαετίας του 1980. Το 1981, η Comme des Garçons κάνει το πρώτο *fashion show* στο Παρίσι, προσελκύει προσοχή και ενδιαφέρον, ενώ διαφοροποιείται με την κυριαρχία του μαύρου χρώματος και του δραματικού ύφους των ενδυμάτων της.

M I N I M A L I S M

T a b l e a u V i v a n t

Equals 2015

Director: Drake Doremus

Costume Designers: Alana Morshead, Abby O'Sullivan

Set Designers: Katie Byron, Tino Schaedler



Η ταινία διαδραματίζει μια δυστοπική μελλοντική κατάσταση, όπου μια τεχνητή νοημοσύνη ελέγχει τις πράξεις των «μελών». Η αποστειρωμένη, high-tech αισθητική του Μινιμαλισμού δημιουργεί αισθήματα ανασφάλειας και αμηχανίας¹.

Η άσκηση ελέγχου πάνω στο σώμα και στον χώρο εκφράζεται μέσω της ραγδαίας τεχνολογικής εξέλιξης, και θίγει ζητήματα απώλειας του φύλου και της ταυτότητας. Τόσο οι χώροι όσο και τα ενδύματα, απαγορεύουν την διαφοροποίηση. Οι πολίτες είναι διανοητικά απαθείς και όλα τα συναισθήματα, η βία και οι ασθένειες εξαλείφονται.

1 Η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι και πρέπει να παραμένει ξεκάθαρα βασισμένη στα σταθερά επιτεύγματα της σύγχρονης επιστήμης, τεχνολογίας και μηχανικής. Γιατί όμως τότε τείνει τόσο συχνά να γίνει κάτι απάνθρωπο; [...] Μια πιθανότητα είναι να εμπεριέχονται τα ανθρώπινα στοιχεία στην ίδια την επιστήμη, την τεχνολογία και την μηχανική. Όταν ο άνθρωπος επιχειρεί να κατανοήσει ένα συγκεκριμένο φαινόμενο, η επιστήμη το αναζητεί κατακερματίζοντας το στα απλούστερα δυνατά στοιχεία. [...] Το ερώτημα που προκύπτει είναι, μήπως η χρήση τέτοιων οδηγεί στην απομάκρυνση από την ανθρώπινη πραγματικότητα.

Μοντέρνα Αρχιτεκτονική - Ιστορία και Κριτική, Frampton Kenneth, 2010



Ringu 1998

Director: Hideo Nakata

Costume Designer: Uncredited

Set Designers: Iwao Saitô



Η ψυχολογική ιστορία τρόμου από την Ιαπωνία, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Kôji Suzuki συνδυάζει τα υπερφυσικά στοιχεία με τις ανησυχίες για την μοντέρνα τεχνολογία. Αναφέρεται σε μια φήμη για ένα συγκεκριμένο βίντεο, όπου αν κάποιος παρακολουθήσει σε μια συγκεκριμένη ώρα της νύχτας, το τηλέφωνο θα χτυπήσει αμέσως μετά και έπειτα από μια εβδομάδα θα πεθάνει.

Στο στιγμιότυπο απεικονίζεται η πρωταγωνίστρια που έχει στοιχειώσει αυτό το βίντεο σε μια σκηνή σε ψυχιατρική κλινική αναφορικά στην παιδική της ηλικία. Το ανοίκειο² συναίσθημα που προκαλείται στους χώρους ενός ψυχιατρείου αλλά και η αισθητική τους μπορούν να παραλληλιστούν με των μινιμαλιστικών χώρων. Αντίστοιχα και ένας ζουρλομανδύας έχει εμφανείς αναφορές στο μινιμαλιστικό ένδυμα.

2 Το ανοίκειο στην ψυχανάλυση αναγνωρίζεται ως το αίσθημα ανησυχίας που προκύπτει αναπάντεχα όταν αποθηκευμένα παιδικά συμπλέγματα αναβιώνουν με κάποιο ερέθισμα ή όταν ξεπερασμένες αρχαϊκές πεποιθήσεις επιβεβαιώνονται εκ νέου.

«Το ανοίκειο είναι μια μορφή του τρομακτικού η οποία ανάγεται σε κάτι παιχαιόθεν γνωστό» Κύρκος Δοξιάδης, επίμετρο στον Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ. 15



Οι σχεδιαστές ενδυμάτων μετέφεραν τις αρχές της μόδας που επηρέασαν τον μοντέρνο χώρο στο σώμα, είτε μέσω του ενδύματος είτε μέσω της κοινωνικής στάσης και συμπεριφοράς. Με δεδομένο την εναλλαγή των μοντέρνων κινημάτων, παρατηρήθηκε πως η εξέλιξη του ενός λειτούργησε ως καθρέπτης της εξέλιξης του άλλου. Αν και ο στόχος του μοντέρνου ήταν *η κατάρριψη της μόδας και ο καθορισμός ενός απόλυτα ορθολογικού στυλ*, οι υποστηρικτές του υπηρέτησαν τις τάσεις της. Το ίδιο το μοντέρνο αποτέλεσε τμήμα του καθολικού φαινομένου της μόδας και όπως όλα τα προηγούμενα μορφολογικά στυλ ξεπεράστηκε, με την εμφάνιση του μεταμοντέρνου.

Στα tableau vivant που μελετήθηκαν, οι χώροι που ακολουθούσαν την αισθητική ενός κινήματος, συνδέονταν με το σώμα είτε μέσω των ενδυμάτων είτε με τη στάση και την προσωπικότητα των χαρακτήρων. Οι ταινίες αποτέλεσαν τεκμήριο και «βιτρίνα» της ανάλογης εποχής, και ο συσχετισμός ενδύματος, ατόμου και χώρου αποσκοπούσε στο να προωθήσει ή και να σατιρίσει τις αρχές της εκάστοτε μόδας.

Οι εκπρόσωποι όλων των κινημάτων του μοντέρνου προσπαθούσαν να καταρρίψουν οποιαδήποτε σχέση με το παρελθόν, οραματιζόμενοι ένα *ουτοπικό μέλλον*. Τα αποτελέσματα αυτής της ιδέας είναι έκδηλα σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης. Δεν είναι τυχαίο πως ακόμα και σήμερα όταν κάποιος θέλει να αναφερθεί σε κάτι σύγχρονο και νέο χρησιμοποιεί λανθασμένα την λέξη μοντέρνο. Μέσω της απόλυτης ρητορικής του μοντέρνου καθιερώθηκε και προωθήθηκε η **παγκοσμιοποίηση του στυλ**. Κεντρικό σημείο κριτικής του αποτέλεσε η ομοιογενοποίηση και η ανωνυμία που καθιερώθηκε μέσω της ριζοσπαστικής πρακτικής και αισθητικής του. Η ακραία μαζικοποίηση της κουλτούρας των πολιτισμικών αντικειμένων, συμπεριλαμβανομένων ενδύματος και αρχιτεκτονικής, έχει οδηγήσει σε μεταβολή του ρυθμού της μόδας, όπως τον είχε ορίσει ο Kroeber.

Σήμερα το στυλ δεν αποτελεί ένα γενικό φαινόμενο, αλλά προσαρμόζεται στην κάθε **προσωπικότητα**. Πλέον τα νήματά της μόδας κινούνται μέσω των bloggers και των social media, όπου προβάλλουν και προωθούν την ζωή, τις ιδέες, το δικό τους προσωπικό στυλ. Διαφορετικά μορφολογικά στυλ συνυπάρχουν, συνδυάζονται και επανεμφανίζονται. Η μόδα δεν διαμορφώνεται μόνο από κάποιες αρχές και κοινωνικές συνθήκες, αλλά κυριώς από την ανάγκη για διάκριση της κάθε ατομικότητας, η οποία στην συνέχεια δημιουργεί όπως πάντα τις ανάλογες τάσεις μίμησης.

Όπως εύστοχα αναφέρεται σε βίντεο του οίκου Courrèges, στην καμπάνια του AW2018,

«I am a spanned firework but at least I am a firework like utopia the actual future and the actual past exist only in a hazing distance, when they are no good to anyone nothing is more dated than yesterday's vision of tomorrow the future is behind you».

Ελληνική Βιβλιογραφία:

- George Simmel «Η μόδα», μετάφραση: Κωνσταντίνος Βασιλείου, επιμέλεια: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, 2018
- Barthes R., «Το μπλε είναι φέτος στην μόδα», μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, 2016
- Roland Barthes «Εικόνα - Μουσική - Κείμενο», μετάφραση: Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, 1997
- Frampton K., «Μοντέρνα αρχιτεκτονική», Θεμέλιο, 2009
- Watkin D., Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005
- Μπούρας Χ., Φιλιππίδης Δ., Αρχιτεκτονική, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 2013
- De Fusco, Renato, «Ιστορία του design», μετάφραση Ανθή Λουρίδα, επιμέλεια Κυριάκος Κοσμάς, Αθήνα: Nova, 1989
- Heidegger M., «Η τέχνη και ο χώρος», Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια: Γιάννης Τζαβαράς, Τνδικτος, 2006

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία:

- Wigley, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. MIT Press, (2001)
- Bradley Quinn, «The Fashion of Architecture», Berg, 2003
- Alla Myzelev & John Potvin, Fashion, Interior Design And The Contours Of Modern Identity, Ashgate Publishing Company, 2010
- Nancy J. Troy, Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion , MIT, 2003
- Harry Francis Mallgrave, Adolf Loos Ornament and Sentimentality, Plumbers
- Svenden, Lars , Fashion A Philosophy, The Principle of Fashion: The New, Reaktion Books 2006
- Rebecca Houze, Fashionable Reform Dress and the Invention of “Style” in Fin-de-siecle Vienna, Fashion Theory, Volume 5, Issue 1, pp.29-56, 2001
- Urdea Olimpia, Klimt, From Painting To Fashion, nnals Of The Oradea University, “Fascicle Of Textile - Leatherwork” 16, 89-95, 2015
- Matina Kousidi, THE THREAD OF CORONA KRAUSE, BEYOND THE BAUHAUS, A/I/S Design, 2014
- Richard Striner, Art Deco Polemics and Synthesis, Winterthur Portfolio, Vol. 25, No. 1 (Spring, 1990), pp. 21-34
- « Are clothes modern? An essay on contemporary apparel» Rudofsky, Bernard, (1905-1988) 1947
- Valerie Mendes, Amy de la Haye, «Fashion since 1900», 2010
- Amber Butchart, The Fashion of Film: How Cinema has Inspired Fashion, Hachette UK, 2016
- Elyssa Dimant, Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era, Harper Design (2010)
- Branham J., «Encyclopedia of Interior Design», Routledge. New York, 2015

Άρθρα, Ερευνητικές Εργασίες:

- Adrian Forty, Of Cars, Clothes and Carpets: Design Metaphors in Architectural Thought: The First Banham Memorial Lecture, Journal of Design History, Vol. 2, No. 1 Oxford University Press on behalf of Design History Society, 1989, pp. 1-14
- Geoffrey Beene, Tom Kalin, Grace Mirabella and Matthew Yokobosky .Fashion and Film: A Symposium, A Journal of Performance and Art, Vol. 20, No. 3 (Sep., 1998), MIT, pp. 12-21
- Penny Sparke, Interior Decoration and Haute Couture: Links between the Developments of the Two Professions in France and the USA in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries: A Historiographical Analysis, Journal of Design History, Vol. 21, No. 1, Spring, 2008, pp. 101-107
- AGNÈS ROCAMORA, Fields of Fashion: Critical insights into Bourdieu’s sociology of culture, Goldsmiths College, University of London, 2002 SAGE Publications
- Carma R. Gorman, Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright, Winterthur Portfolio, Vol. 30, No. 4 (Winter, 1995), pp. 259-277
- Γ. Κοκκοτή, Το ρούχο στην Πόλη και τα ρούχα της Πόλης, μια θεώρηση της σχέσης Αρχιτεκτονικής και ένδυσης, Μεταπτυχιακή Εργασία, ΕΜΠ, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2011
- M.Kousidi, Masking the identity, FASHION THINKING: International conference discussing Fashion in Theory, History, Practice (2014)
- Albers, A. (1957). The Pliable Plane: Textiles in Architecture. Perspecta, 4
- Σηφάκη, Ε, Σπουδές φύλου και λογοτεχνία. Κεφάλαιο Δομισμός, μεταδομισμός και σπουδές φύλου, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015

- Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1996)
- Kirki, Betty, "Vionnet: Fashion's Twentieth Century Technician" , *Thresholds – Fashion*, 2001, MIT
- Anton Giulio Bragaglia's "Thaïs"; or, The Death of the Diva + The Rise of the Scenoplastica = The Birth of Futurist Cinema [JOURNAL article]
- Driscoll, Catherine, Chanel: The Order of Things, p.142, *Fashion Theory*. Volume 14, Issue 2, 2010 Berg
- Leila W. Kinney, "Fashion and Fabrication in Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.58,No.3, *Architectural History* (Sep. 1999)
- Catherine Driscoll, Chanel: The Order of Things, *Fashion Theory*. Volume 14, Issue 2, pp. 135-158, 2010
- Kat Buckley, Emilie Flöge: Gesamtkunstwerk Embodied, 2015, Buckley
- Caroline Evans & Marketa Uhlirova, *MARCEL L'HERBIER: DOSSIER*, Published by Fashion in Film, London, June 2014
- Martina Kousidi, The Case of Korona Krouse, Textiles as a Spatial Apparatus, *MOMOWO: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945*
- Lucia Re, Futurism, Film and the Return of the Repressed: Learning from "Thaïs", *MLN*, Vol. 123, No. 1, Italian Issue , The Johns Hopkins University Press (Jan., 2008)
- Flavia Loscialpo, Utopian clothing: The Futurist and Constructivist proposals in the early 1920s, *Journal Clothing Cultures*, 1.3, October 2014
- Beatriz Colomina, «Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt», No.37 «Sex», *Thresholds*, MIT University, 2010, pp.70-81

Εισαγωγή

01, 02, 03, 04 - Στιγμιότυπα από την ταινία “Ou etes vous Polly Magoo?”

Ευρήματα

Ιστορική αναδρομή

01. Fashion and Fabrication in Modern Architecture Author(s): Leila W. Kinney Source: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), pp. 472-481 JSTOR
02. « Are clothes modern? An essay on contemporary apparel»
Rudofsky, Bernard, (1905-1988) 1947, p120-121
www.moma.org/calendar/exhibitions/3159
03. Αφίσα από την Jacqueline Casey για την έκθεση Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design
<http://a-g-i.org/design/intimate-architecture-contemporary-clothing-design>

Art Nouveau Fashion

1. <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/52>
2. Houze, Rebecca, Fashionable Reform Dress and the Invention of “Style: in Fin-de-siecle Vienna, Fashion Theory, Volume 5, Issue 1, σ.34
3. <https://tlmagazine.com/henry-van-de-velde/>
4. <http://www.klimt.com/>
5. Buckley, Kat, Emilie Flöge: Gesamtkunstwerk Embodied, Buckley, 2015, σ.24
6. Buckley, Kat, Emilie Flöge: Gesamtkunstwerk Embodied, Buckley, 2015, σ.27
7. Buckley, Kat, Emilie Flöge: Gesamtkunstwerk Embodied, Buckley, 2015, σ.16
8. <https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/art-deco>
9. <https://theartofdress.org/tag/paul-poiret/>
10. <https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1252-view-1910s-profile-paul-poiret-3.html>
11. <https://collection.maas.museum/object/118782>
12. <http://electromode.org/?s=fortuny>
13. <https://www.vogue.com/article/mariano-fortuny-exhibition-delphos-dresses-palais-galliera>
14. <https://artsandculture.google.com/partner/kyoto-costume-institute>
15. 16. [https://en.wikipedia.org/wiki/Redfern_\(couture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Redfern_(couture))
17. 18. 19. <https://theredlist.com/search?q=paquin>
20. <https://artsandculture.google.com/asset/1/swGuvIG1V7DQFA?childAssetId=6AEhPhiyEGGbDA>
21. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Climax_\(illustration\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Climax_(illustration))
22. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peacock_Skirt

Art Deco Fashion

01. <https://www.vintag.es/2015/12/48-extraordinary-vogue-covers.html>
02. <https://gr.pinterest.com/pin/21814379419707637/>
03. <https://gr.pinterest.com/pin/21814379421749372/>
05. 06. <http://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-fashion-part-1>
07. http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4246

08. <http://silverscreenmodes.com/joan-crawford-screen-fashion-designed-by-adrian/>
09. <http://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=person&itemid=58594>
10. <https://www.nytimes.com/2007/04/01/books/review/weber.t.html>
11. <https://gr.pinterest.com/pin/259449628515960994/?lp=true>
12. https://www.imdb.com/title/tt0028575/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm
13. <http://www.artnet.com/artists/george-hoyningen-huene/>
14. <https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2013/10/Steichen-Deco-Media-Kit-FINAL.pdf>
15. <http://www.artnet.com/artists/george-hoyningen-huene/>
16. <https://theredlist.com/search-image?q=Jean%20Patou>
17. http://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-fashion-part-3?fbclid=IwAR1sdFvA2bVyXs1Ts8mI0GA4dEo7VdZuMS7TdTS MJGkD8P-vUj_BJi00p5M
18. http://www.erte.ru/graphics/the_graphics121.php#1
19. <http://www.erte.ru/graphics/graphics-last10.php#1>
20. <http://www.erte.ru/graphics/graphics-last19.php#1>
21. <http://www.erte.ru/miridon.php>
22. <http://www.erte.ru/graphics/graphics-last38.php#1>
23. <https://www.parismatch.com/Vivre/Mode/Jean-Patou-l-homme-qui-aimait-les-femmes-542190>
24. <https://daphneverzosa.com/that-little-black-dress/>
25. <http://chagalov.tumblr.com/post/1094464711/woman-in-crepe-romain-pajamas-ca-1931-by-george>
26. https://www.allposters.ie/-sp/Vogue-October-1932-posters_i8608967_.htm
27. 28. 29. <https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1253-view-1920s-profile-madeleine-vionnet-3.html>
30. <https://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1193-view-absolut-glam-profile-lucien-lelong-2.html>
31. <https://fromthebygone.wordpress.com/2013/10/28/parisian-designer-lucien-lelong-fashion-photos/>
32. <https://www.artsy.net/artist/horst-p-horst>
33. <http://crossingilandmono.tumblr.com/post/51152456016/arpeggia-lisa-fonssagrives-wearing-dress-by>
34. <https://collection.cooperhewitt.org/objects/68775933/>

Futurist Fashion

01. <http://creativemindsandfashion.com/2014/02/22/sonia-delaunay/>
- 02, 03. https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/who-wore-it-best-8-wearable-sculptures-from-artists-like-matisse-dali-and-bourgeois-54082
04. <https://alicecardiffcostumedesign.wordpress.com/2014/01/23/who-are-the-futurists/>
05. <http://www.arenario.it/futurismo/storia-del-futurismo-1914-il-vestito-antineutrale/attachment/14-0520-balla-0900-vestito-4/>
06. <https://visualmelt.com/Fortunato-Depero>
07. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Futuristi_con_panciotti_futuristi.jpg
- 08, 09. <http://www.jett.fr/le-chant-du-rossignol-stravinsky-3178/>
10. <http://web.tiscali.it/pierantozzisilvia/ita.costume.html>
- 11, 12, 13. <http://web.tiscali.it/pierantozzisilvia/ita.costume.html>
- 14, 15. <https://g1b2i3.wordpress.com/2010/01/06/aleksandra-eksterpictorita-si-designer-ruso-ucraineana/#jp-carousel-18002>
16. <http://pictify.saatchigallery.com/1103614/sonia-delaunay-fashion-history-the-red-list>
17. <https://www.artsy.net/show/tate-modern-the-ey-exhibition-sonia-delaunay>
18. Bibliotheque National de France, Paris, Courtesy Tate Modern
<https://www.artsy.net/show/tate-modern-the-ey-exhibition-sonia-delaunay>
19. Bibliotheque National de France, Paris, Courtesy Tate Modern
<https://www.artsy.net/show/tate-modern-the-ey-exhibition-sonia-delaunay>

Constructivist Fashion

01. <https://arthistoryproject.com/artists/varvara-stepanova>
- 02, 03, 04, 06. image source: The Charnel-House),
<http://www.wearenotamuse.co.uk/varvara-stepanova/>
05. image source: The Conversation
<http://www.wearenotamuse.co.uk/varvara-stepanova/>
- 07, 08, 09 <https://arthistoryproject.com/artists/varvara-stepanova>
- 10, 11. <http://www.russianavantgard.com/unseen-objects-a-217.html>
- 12, 13. <http://www.wearenotamuse.co.uk/varvara-stepanova/>
- 14, 15, 16, 17. Συλλογή T. & E. Tatsinian
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>
18. <http://www.russianfashionblog.com/index.php/2013/06/constructivism-russia-1920s/#axzz5VVX06U00>
19. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Alexandra_Exter_-_Aelita_\(Lobanov-Rostovsky_coll.\)_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Alexandra_Exter_-_Aelita_(Lobanov-Rostovsky_coll.)_01.jpg)
20. <http://www.artvalue.com/auctionresult--exter-alexandra-alexandrovna-1-aelita-projet-pour-un-costume-907204.htm>
- 21, 22, 23. <http://espina-roja.blogspot.com/2011/10/disenio-de-vestuario-de-la-muerte-de.html>
24. Εικονογράφηση από τον κατάλογο της έκθεσης Avant-Garde του Αμαζονίου. Ίδρυμα Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη. 2000, σελ. 195
<http://artguide.com/posts/418-arkhiv-lievyye-i-liefyie?page=63>
- 25 <http://espina-roja.blogspot.com/2011/10/disenio-de-vestuario-de-la-muerte-de.html>

Surrealist Fashion

01. <https://twicemodern.wordpress.com/2012/07/19/lobster-lunch-or-dinner/>
- 02, <https://theadventurine.com/culture/jewelry-history/salvador-dalis-eye-of-time-brooch-goes-on-the-auction-block/>
03. <http://ww3.onvacations.co/salvador-dali-the-eye/>
- 04, 05. http://www.all-art.org/art_20th_century/dali-3-2.html
- 06, 07. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/>
08. https://arthive.com/artists/12619~Salvador_Dali/works/316593~Clothing_of_the_day_and_night
09. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/89/>
- 10, 11, 12, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-elsa-schiaparelli/>
13. <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/tears-dress-elsa-schiaparelli-and-salvador-dali>
14. <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
- 15, 16. <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
- 17, 18 The Victoria and Albert Museum, London.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-elsa-schiaparelli/>
- 19, 20, 21, 22. <https://collections.vam.ac.uk/name/elsa-schiaparelli/A2375/>
- 23, 24. <https://www.schiaparelli.com/en/collections/story-story-1-man-ray/the-collection/spiral-glasses-brooch/>
- 25, 26. <http://www.thehistorialist.com/2014/12/1937-shoe-hat-by-elsa-schiaparelli.html>
- 27, 28, 29, 30. https://dangerousminds.net/comments/dream_of_venus_salvador_dalis_spectacular_perverse_surrealist_funhouse_from
- 31, 32. <https://photolicioux.wordpress.com/2013/10/01/the-dream-of-venus/>

De stijl

01. Piet-Mondrian-Composition-II-in-Red-Blue-Yellow-1930 <https://thecharnelhouse.org/2015/09/04/mondrian-order-and-randomness-in-abstract-painting-1978/>
02. <https://www.moma.org/collection/works/33351>

03. Cocktail dress worn by Muriel, homage to Piet Mondrian, autumn-winter 1965 haute couture collection, Paris, July 1965. Photograph by Louis Dalmas. © DALMAS/SIPA <https://museeyslparis.com/en/biography/lhommage-a-piet-mondrian>
04. <https://gr.pinterest.com/pin/593067844655503639/>
- Models in The Mondrian Collection at Haagse Gemeente Museum, 1966 Photography by Eric Koch
05. <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/10534/the-yves-saint-laurent-show-where-art-and-fashion-collided>
06. <http://opolnocywparyzu.pl/yves-saint-laurent-i-kolekcja-mondrian/vogue-mondrian-2/>

Bauhaus

1. <https://www.moma.org/collection/works/80049>
2. <https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/On-the-Bauhaus-Staircase/>
3. <https://www.bauhausmuseumweimar.de/en/home/das-bauhaus-in-bildern-fotoausstellung-im-schiller-museum>
4. The Thread of Corona Krause, Beyond The Bauhaus, Matina Kousidi
5. <https://www.guntastolz.org/>
6. The Case of Corona Krause: Textiles as a Spatial Apparatus, Matina Kousidi
7. <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba-zrc/catalog/download/2/1/71-1?inline=1>
8. <http://cms.bauhaus100.de/en/past/works/design-classics/bauhaus-kleid/>
9. <https://archzine.net/lifestyle/architektur/die-luxusvilla-von-chanel-la-pausa/>
10. <https://archzine.net/lifestyle/architektur/die-luxusvilla-von-chanel-la-pausa/>
11. <https://albersfoundation.org/>
12. Photo: Erich Consemüller, around 1927. Klassik Stiftung Weimar / © Dr. Stephan Consemüller. <https://www.bauhausmuseumweimar.de/en/home/das-bauhaus-in-bildern-fotoausstellung-im-schiller-museum>
13. Bauhaus photographers Umbo and Paul Citroen captured the modern women of their day: Untitled (left to right: Alexa von Porewski, Lena Amsel, Rut Landshoff, unknown), before 1929. Berlinische Galerie, Photographic Collection.
14. https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/the-other-art-history-the-forgotten-women-of-bauhaus-55526
15. <https://www.pinterest.de/pin/224335625158339125/>
16. Members of the Bauhaus band (with Oskar Schlemmer, Werner Jackson, Xanti Schawinsky, Hermann Clemens Röseler), photo: T. Lux Feininger, around 1928. Bauhaus-Archiv Berlin / © T. Lux Feininger Estate. <http://cms.bauhaus100.de/en/past/people/students/theodore-lux-feininger/>
17. <https://www.cultuurarchief.nl/impressies/kunst-en-kleur-johannes-itten.htm>
18. https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/46_leben_am_bauhaus/
19. Συμμότωνα από την ταβία How do we live healthy and economically
<https://vimeo.com/user29304076>
20. https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/214_buehne/382
21. <https://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/buehne/der-bau-als-buehne/index.html>
22. <http://www.openculture.com/2016/10/avant-garde-bauhaus-ballet-in-brilliant-color.html>

International Style

01. <https://www.telegraph.co.uk/journalists/anna-saunders/9877044/Great-fashion-moments-from-Londons-past.html>
02. <https://www.linternaute.com/actualite/societe/1315873-vous-saurez-tout-sur-le-bikini/1315926-les-createurs-du-bikini>
03. https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/07/05/a-scandalous-two-piece-history-of-the-bikini/?noredirect=on&utm_term=.18fef0ac91b5
04. Fashion Since 1900, Valerie Mendes, Professor Amy de La Haye, Thames & Hudson, 2010, σ.138
05. <https://en.vogue.fr/fashion-culture/fashion-exhibitions/articles/en-vintage-image-weekend-catherine-deneuve-yves-saint-laurent/57335>
06. <https://www.gettyimages.co.jp/detail/%E3%83%8B%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%82%B9%E5%86%99%E7%9C%9F/model->

strikes-a-masculine-look-wearing-a-pinstriped-trouser-%E3%83%8B%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%82%B9%E5%86%99%E7%9C%9F/2669381

07. Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Take Six. pp.268-269. MIT Press, (2001)

08. <http://www.osmanahmed.co.uk/blog/2015/11/30/the-ysl-collection-that-shook-couture-to-its-core>

09. <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-cristobal-balenciaga>

Space Age

01. <https://www.harpersbazaar.com/fashion/photography/g4597/ruth-ansel-daring-moments/?slide=1>

02, 03. <https://www.wmagazine.com/story/space-age-style-history-courreges>

04. <https://www.glasgowuniversitymagazine.co.uk/space-age/>

05, 06. <https://www.formidablemag.com/andre-courreges/>

07, 08. <https://www.nytimes.com/2010/03/23/fashion/23iht-fcardin.html>

09. https://en.vogue.fr/fashion-culture/fashion-exhibitions/diaporama/a-paris-exhibition-showcases-peter-knapps-best-fashion-photography/49696#pour-sunday-times-nicole-de-lamarge-en-cardin-1966-c-knapp_image1

10, 11, 12 <http://avengers-in-time.blogspot.com/2012/07/1968-fashion-pierre-cardin-space-age.html>

13, 14, 15, 16, 17, 18. <https://www.formidablemag.com/paco-rabanne/>

Pop Art

01. <http://www.pencil.com/museum.php?show=8117&p=167822139283>

02. <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/11613298/Warhol-and-Lichtenstein-before-they-were-famous.html>

03, 04. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/90585>

05, 06. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79778>

07. Valerie Mendes, Amy de la Haye, «Fashion since 1900», 2010

08, 09, 10. <http://www.pencil.com/museum.php?show=8117&p=167822139283>

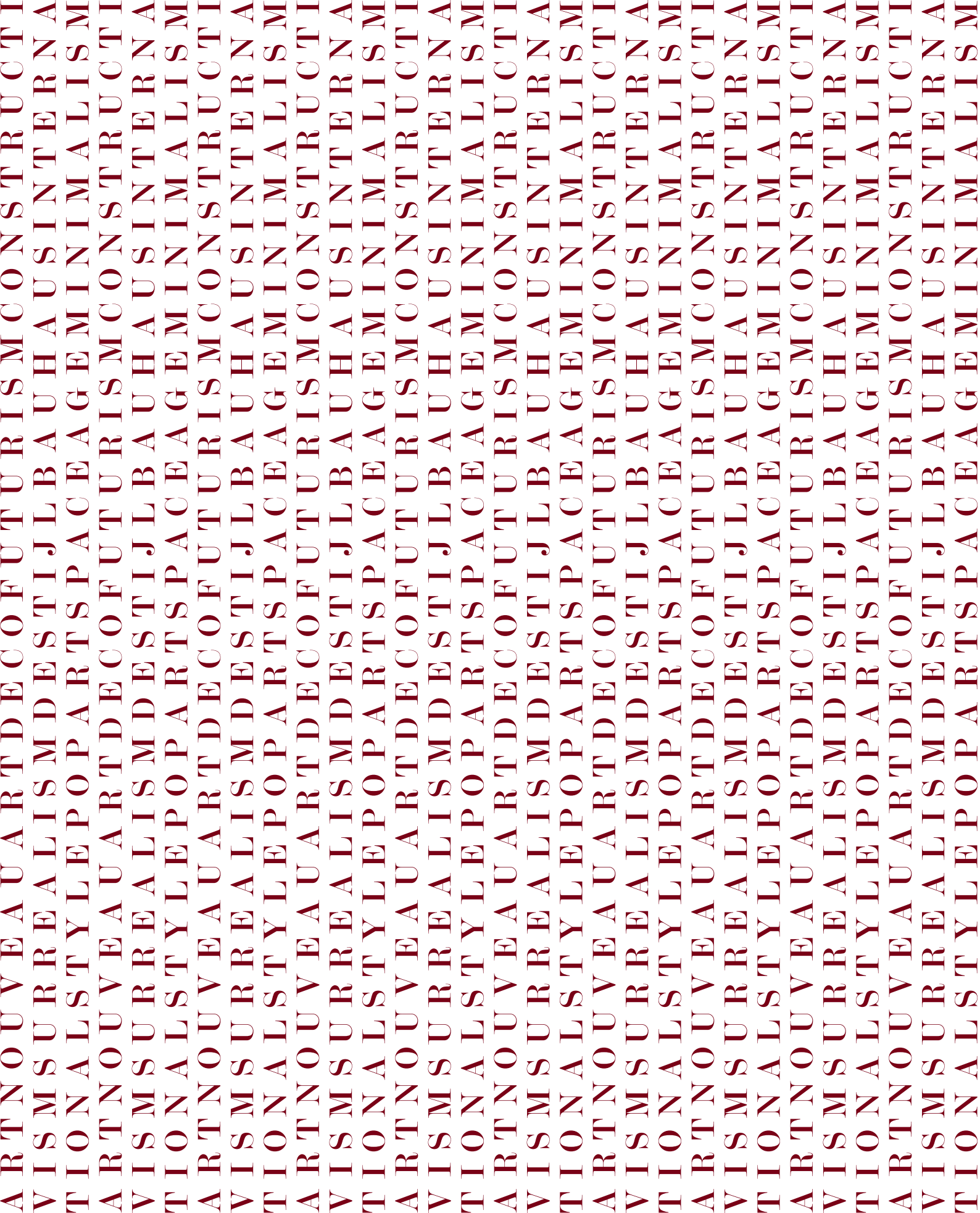
11. <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/sigmar-polke-bunnies>

Minimalism

01, 02, 03, Beaton, Cecil. *Japanese*. First Edition. 1959, σ. 103

<http://mds.isseymiyake.com/mds/en/collection/>

04. <https://www.heroine.com/the-editorial/comme-des-garcons-diversity>



[illegible]

