



ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΦΑΙΝΕΣΘΑΙ

ΤΕΛΕΤΕΣ ΔΙΑΒΑΣΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ HUSSEIN CHALAYAN

ΦΟΙΤΗΤΗΣ | ΤΟΚΑΤΛΙΔΗΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ | ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΘΑΝΑΣΗΣ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

|

RESEARCH THESIS

ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΦΑΙΝΕΣΘΑΙ

τελετές διάβασης στο έργο του Hussein Chalayan

IN SEARCH OF APPEARANCE

rites of passage through the work of Hussein Chalayan

Φοιτητής

Student

|

Τοκατλίδης Χαράλαμπος

Tokatlidis Charalampos

Επιβλέπων Καθηγητής

Professor Supervisor

|

Μουτσόπουλος Θανάσης

Moutsopoulos Thanasis

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

TECHNICAL UNIVERSITY OF CRETE
SCHOOL OF ARCHITECTURE

σύνοψη

Ο Hussein Chalayan είναι μια ξεχωριστή περίπτωση δημιουργού και αυτό μπορεί να υποστηριχθεί από διαφορετικές σκοπιές. Γεννημένος στη Λευκωσία το 1970, μεγαλωμένος τόσο εκεί όσο και στο Λονδίνο και απόφοιτος Σχεδίου Μόδας του Central Saint Martins. Από το 1993 μέχρι σήμερα διεξάγει καλλιτεχνική έρευνα με κέντρο τη σχέση του σώματος με το χώρο και το χρόνο μέσω του σχεδιασμού κολεξιόν που παρουσιάζονται σταθερά στις εβδομάδες μόδας με το δικό του brand, χωρίς όμως να περιορίζεται σε αυτό. Η σημασία του έργου του εντοπίζεται από νωρίς στην αναγωγή των επιδείξεών του σε περφόρμανς, στην αναφορά των θεματικών του σε καίρια κοινωνικοπολιτικά ζητήματα ως μοναδική προσέγγιση στη βιομηχανία της μόδας και στην εφαρμογή τεχνολογιών μεταβλητότητας στα ενδύματα που σχεδιάζει. Ωστόσο η σταθερή επαναστατική διάσταση του διατομεακού έργου του που σχετίζεται με τη διερεύνηση καινοφανών και ανένταχτων περιπτώσεων ανθρώπινης δραστηριότητας και την ανορθόδοξη διασημειωτική χρήση των μέσων δεν είναι επαρκώς μελετημένη. Η παρούσα ερευνητική εργασία, με αντικείμενο το έργο του σχεδιαστή, αποσκοπεί στη διερεύνηση της αισθητικής του με άξονα το πολιτικό υποκείμενο. Ο Chalayan επιτυγχάνει με διάφορους τρόπους, που πλέον μοιάζουν με λεξιλόγιο, την επιβολή μιας διαλεκτής σχέσης με τον θεατή υφαίνοντας μη λεκτικούς αισθητικούς μηχανισμούς.

abstract

Hussein Chalayan is an exceptional case of creator and this could be asserted from numerous viewpoints. Born in Nicosia in 1970, raised in his birthplace as much as in London and a graduate in Fashion Design at Central Saint Martins. From 1993 and on he conducts artistic research around the relation of the body with time and space though the design of collections which are shown firmly in fashion weeks under his own label, but without being limited to that. The significance of his work is located early on in making performances out of his fashion shows, referring to current sociopolitical issues as a unique approach in the fashion industry and in applying transformative technology on garments. Nevertheless a constant revolutionary aspect in his interdisciplinary work that relates to exploring emerging and unconventional human activity and making an unorthodox intersemiotic use of media is not sufficiently studied. The following research on the work of the designer aims at an exploration of its aesthetics concerned with the political subject. Chalayan manages the imposition of a dialectical relation with the viewer by weaving non-verbal aesthetic mechanisms in different ways, which now could be examined as language.

Λέξεις κλειδιά: **καλλιτεχνική έρευνα, πολιτικό, υποκείμενο, performance, διατομεακό**
Keywords: **artistic research, political, subject, performance, interdisciplinary**

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

ΣΚΟΠΟΣ

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της αισθητικής που συνδέει το έργο του Hussein Chalayan με το πολιτικό υποκείμενο.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Στην εργασία γίνεται αναφορά σε μεγάλο μέρος της δουλειάς του σχεδιαστή. Όμως εμβαθυμένη ανάλυση γίνεται στην περφόρμανς της συλλογής Ενδιάμεσα (Between, S/S 1998) και Πανοραμικά (Panoramic, A/W 1998) και στην χορευτική παράσταση Κόπωση Βαρύτητας (Gravity Fatigue, 2015).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Υπάρχουν τρεις μονογραφίες για τον Hussein Chalayan. Επίσης πληθώρα άρθρων, τόσο από περιοδικά μόδας όσο και από την ακαδημαϊκή κοινότητα για το έργο του. Ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος των κειμένων είναι περιγραφικό αν και υπάρχουν μεμονωμένα κείμενα που εξετάζουν τη δουλειά του σχεδιαστή υπό συγκεκριμένο πρίσμα.

Τα έργα αναφοράς που χρησιμοποιήθηκαν για την εκπόνηση της εργασίας είναι τα εξής:

Yuko Hasegawa, *Hussein Chalayan from fashion and back*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo, 2010

Γιάννης Σταυρακάκης και **Κωστής Σταφυλάκης** (επιμέλεια), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008

Ross Birrell (editor), *Jacques Rancière and The (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research*, ART & RESEARCH, Volume 2. Number 1. Summer 2008

ΜΕΘΟΔΟΣ

A. Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Η συλλογή του ερευνητικού υλικού πραγματοποιήθηκε με βιβλιογραφική έρευνα, διαδικτυακή έρευνα, έρευνα στον τύπο και μαγνητοσκοπημένο υλικό από έργα του σχεδιαστή.

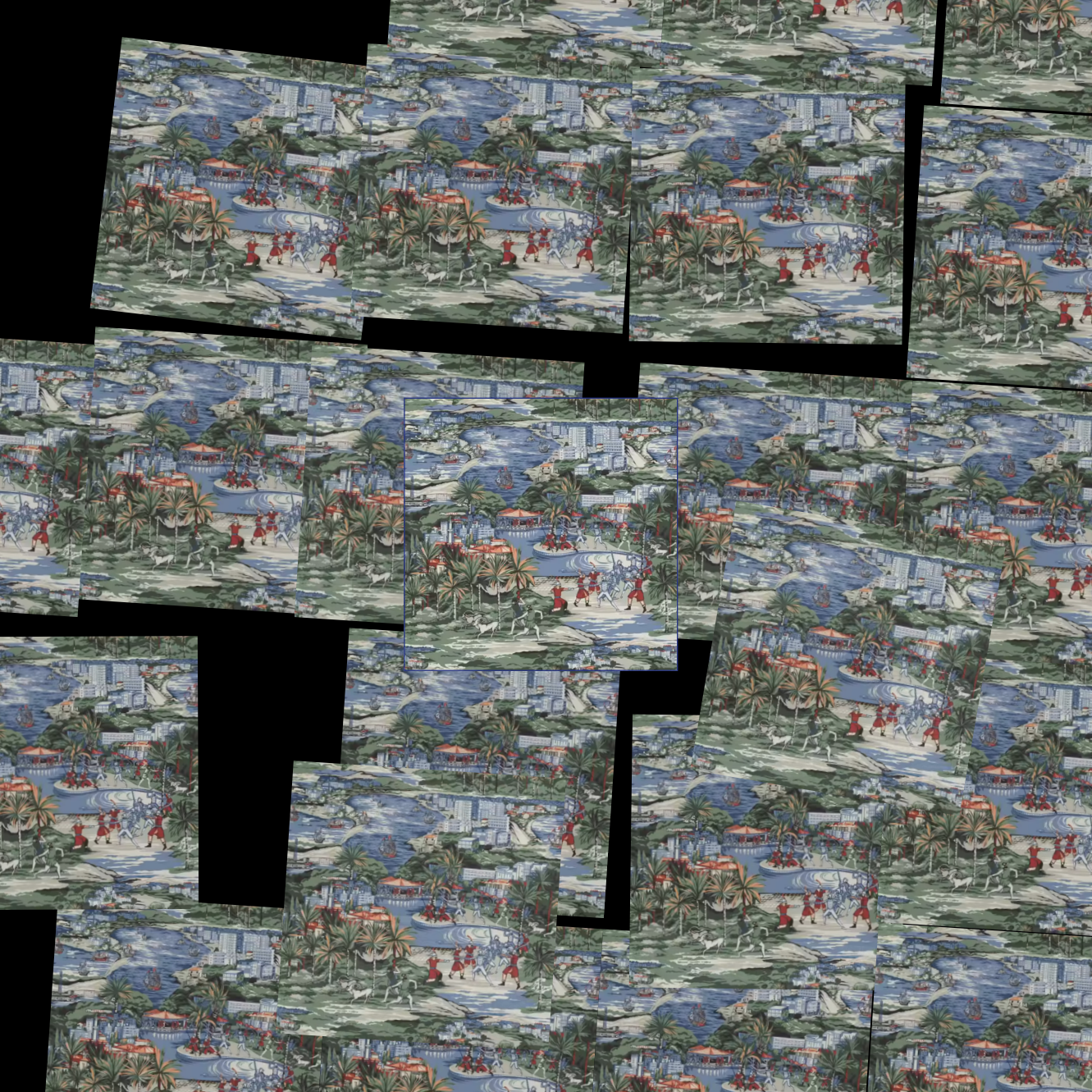
B. Ερμηνευτική μέθοδος

1. Υπόθεση εργασίας

Το ακαδημαϊκό, εικαστικό και οικονομικό ενδιαφέρον γύρω από το πολιτισμικό προϊόν του ενδύματος αλλά και του φαινομένου της μόδας βρίσκεται σε έντονη ακμή. Η επικοινωνιακή διάσταση της ενδυμασίας διατηρείται· όμως ταυτόχρονα λαμβάνει χώρα μια συζήτηση για το τέλος των μορφολογικών τάσεων και ισχυρές κινήσεις ένταξης της μόδας στον χώρο της τέχνης. Σε αυτή την κατάρριψη της διάκρισης των ορίων ο Hussein Chalayn υπήρξε πρωτοπόρος. Κολεξιόν του αγοράζονται και εκτίθενται ως κομμάτια μόνιμων συλλογών σε μουσεία σύγχρονης τέχνης. Μετράει πάνω από τρεις ατομικές εκθέσεις και προσκαλείται από γκαλερί, θέατρα και άλλους παράγοντες για συνεργασία και δημιουργία ακόμη και in-situ εγκαταστάσεων. Εάν το ένδυμα διατηρεί την πολιτισμική του εξέχουσα σημασία ως δημιουργία που προορίζεται να φοριέται κατ' επιλογή από τον άνθρωπο και λειτουργεί επικοινωνιακά, παρόλο που αντιμετωπίζεται ταυτόχρονα ως έργο τέχνης, ποια υποκείμενα σκιαγραφεί ο εν λόγω δημιουργός; Η αναζήτηση αυτή ξεκινά από την πρακτική των διαβατήριων τελετών όπως μελετάται στην ανθρωπολογία στις αρχές του 20ου αιώνα.

2. Συγκρότηση και περιεχόμενο εργασίας

Η εργασία χωρίζεται σε εισαγωγικό μέρος και τρεις κύριες ενότητες που αφορούν συγκεκριμένες περφόρμανς. Στο κείμενο αποτολμώνται αναλογίες μεταξύ των έργων του σχεδιαστή και διάφορων θεωρητικών έργων που μελετούν την υποκειμενικότητα ως μη διακριτή οντολογικά από το περιβάλλον αναλύοντας τρόπους με τους οποίους συσχετίζεται καθώς και συνδέσεις μεταξύ τους.





L'absence qui ne m'accompagnerait pas



ECR → (IST) → LON

Η πτήση. Μία εκτός του σώματος εμπειρία¹. Απογείωση, απομόνωση, προσγείωση. Είναι το φεύγω και το φτάνω δύο διακριτές πράξεις για το υποκείμενο; Και αν τα όρια έχουν σημασία, αν η ώρα απογείωσης και η ώρα προσγείωσης αποκαθιστούν την ασφάλεια της βεβαιότητας για τα πράγματα, αρκούν οι συντεταγμένες για να απαντηθεί το ερώτημα του που βρίσκεσαι κατά τη διάρκεια της πτήσης; Τι γίνεται όταν τα αδιαμφισβήτητα δεδομένα δεν είναι πια αυτούσια χρήσιμα;

Όταν ανεβαίνεις σε μία διεθνή απευθείας πτήση με ανταπόκριση η οποία εκτελείται από μία θυγατρική ιδιωτικής εταιρίας μιας τρίτης χώρας όπου είναι δηλωμένο το αεροσκάφος, και στην οποία θα προσγειωθεί για να μπορεί να απογειωθεί ξανά προς τον προορισμό του², όπου και γίνεσαι δεκτός χωρίς βίζα με ένα νόμιμο διαβατήριο που δεν έχει εκδοθεί από κάποια χώρα, οι κοινά αποδεκτές κατασκευές του ορθού λόγου δεν μπορεί να είναι ούτε κανάλια ούτε μοχλοί της σκέψης σου. Ίσως ο μόνος πυλώνας να είναι το σώμα καθώς η ατομική εμπειρία είναι το μόνο συνεπές σημείο αναφοράς³. Έτσι ταξίδευε ο Hussein Chalayan από τα τότε κατεχόμενα της Κυπριακής Δημοκρατίας στο πολυπολιτισμικό Λονδίνο όπου ζει έκτοτε.

Γεννημένος στη Λευκωσία το 1970 μεγαλώνει με τους γονείς του στο Λονδίνο έως τα 5 του⁴. Μετά το χωρισμό τους περνάει τα σχολικά του χρόνια μετοικώντας εναλλάξ στο Λονδίνο όπου ζει ο πατέρας του και πάλι πίσω στη Λευκωσία με τη μητέρα του. Πρώτη φορά στα 8 του για ένα χρόνο ώστε να επιστρέψει και να φοιτήσει σε αγγλόφωνο κολέγιο της Λευκωσίας μέχρι τα 12. Τα επόμενα τρία χρόνια οικότροφος στην Αγγλία, και από τα 15 του μέχρι και την ενηλικίωση ξανά στην Κύπρο. Το Central Saint Martins όπου φοίτησε· μέχρι τότε έδινε την αίσθηση μίας ενιαίας ακαδημίας τεχνών ενώ ύστερα οι σπουδές εκεί έγιναν πιο εξειδικευμένες ανά τμήμα. Ο Hussein Chalayan παρουσίασε το 1993 μία από τις πιο επιτυχημένες κολεξιόν στην ιστορία του τμήματος του σχεδίου μόδας ως διπλωματική εργασία. Εμπνευσμένες από μία μυθοπλασία που έγραψε ο σχεδιαστής με αφορμή τους προβληματισμούς του πάνω στον Descartes⁵, οι Εφαπτόμενες Ροές (*The Tangent Flows*) ήταν μια συλλογή από διαβρωμένα σκουριασμένα ολομέταξα φορέματα που είχαν προηγουμένως θαφτεί σε μία αυλή με ρινίσματα σιδήρου και παρουσιάστηκαν σκουριασμένα σε ένα χώρο με μαγνήτες Η συλλογή αγοράστηκε ολόκληρη και τοποθετήθηκε στη βιτρίνα του Browns, ίσως του πιο σημαντικού ανεξάρτητου καταστήματος μόδας στο Λονδίνο. Ο John Galliano ήταν ο μόνος απόφοιτος με τη διπλωματική του οποίου συνέβη το ίδιο δέκα χρόνια νωρίτερα.

Έτσι ο Chalayan με τη φήμη που κατέκτησε τότε βρήκε τη χρηματοδότηση και ξεκίνησε να εργάζεται ως σχεδιαστής με τη δική του επωνυμία αμέσως μετά την αποφοίτησή του, στο «ηλεκτρικό»⁶ Λονδίνο των YBA, πράγμα το οποίο κάνει αδιάκοπα παρουσιάζοντας δύο συλλογές το χρόνο μέχρι και σήμερα. Έχει βραβευτεί δύο φορές ως Βρετανός Σχεδιαστής της Χρονιάς, έχει φτάσει πολύ κοντά στην οικονομική κατάρρευση πολλές φορές και έχει ρευστοποιήσει την επιχείρησή του για να μπορέσει να ξεκινήσει ξανά. Καταφέρνει να συντηρεί το brand του και να δημιουργεί ελεύθερα κλείνοντας συμβόλαια με εταιρίες παραγωγής ενδυμάτων, με το να αναλαμβάνει παράλληλα την καλλιτεχνική διεύθυνση άλλων οίκων – Puma, Vionnet, Asprey- και με διάφορα άλλα project, από ταινίες –Σκηνοθετεί την Απούσα Παρουσία (*Absent Presence*) το 2005 για τη συμμετοχή της Τουρκίας στη Μπιενάλε της Βενετίας· μέχρι έκτακτες επιμέλειες περιοδικών όπως για το Wallpaper* Οκτώβριος 2019. Το 1995 στο εξώφυλλο του άλμπουμ POST, η Björk φωτογραφίζεται με ένα τζάκετ εμπνευσμένο από το Airmail

1970

8 Αυγούστου γεννιέται στη Λευκωσία



Ηταν ο πρώτος Λονδίνος με τους γονείς του

1975



Είσοδος στην Λευκωσία με τη μητέρα

Σχολείο για ένα χρόνο στο Λονδίνο



Πορτραίτο στο Turk Maarif Koleji

1980

Ζει σε εκπαράδειο στο Λονδίνο για τρία χρόνια

1985



Πορτραίτο στην Κίνα

1990

Φοίτηση στο τμήμα σχεδίου μόδας του Central Saint Martins

Αποφορτίζει και η διπλωματική του εκτίθεται στο Browns

The Tangent Flows (Diploma Collection), CSM

Carlisle, A.W
Temporary Interference, S/S



Πορτραίτο για το δικό του brand

Παρουσίαση πρώτης συλλογής στην Εβδομάδα Μόδας του Λονδίνου

Dress. Το φόρεμα αυτό έχει επανασχεδιαστεί σε πολλές εκδόσεις από το 1993 όπου και σχεδιάστηκε για πρώτη φορά ενόσω ο Chalayan ήταν ακόμη φοιτητής στο CSM⁷. Είναι φτιαγμένο από χαρτί Tyvek και σχεδιασμένο έτσι ώστε να μπορεί να αποσταλεί με το ταχυδρομείο. Ο αποστολέας μπορεί να γράψει πάνω του και έτσι αυτό να γίνει μία συμβολική πράξη της απόστασης και της παρουσίας κάποιου. Από το σχεδιασμό μέχρι το ξετύλιγμα το φόρεμα λειτουργεί ως πλατφόρμα για την επικοινωνία και όχι ως ποθητό προϊόν. Ήδη μπορεί να καταλάβει κανείς πως η προσέγγιση του έργου του Chalayan απαιτεί έναν σεβασμό στην πολυπλοκότητα. Το αντικείμενο της δουλειάς του δεν είναι περιορισμένο, η αξία του έργου του είναι πολυδιάστατη και παρουσιάζει στις εβδομάδες μόδας ενώ δεν τον αφορά κυρίως το σύστημα της μόδας αλλά το σώμα. Αυτό στο οποίο όμως θα επικεντρωθώ είναι η επιμονή του στις ανοιχτές διαδικασίες είτε έχουν υλική διάσταση είτε όχι. Ο Chalayan φαίνεται να φέρει μια ηθική που υπογραμμίζει τη σημασία των διαδικασιών που οδηγούν στο αποτέλεσμα. Θα έλεγε κανείς πως τα πιο χαρακτηριστικά του έργα είναι αυτά που αναδεικνύουν αυτές τις διαδικασίες και ενσωματώνουν τη διάσταση του χρόνου στην υλικότητα του τελικού αποτελέσματος. Αυτή είναι και η πρώτη πρόκληση που είχα να αντιμετωπίσω μελετώντας για αυτή την εργασία. Πώς να γράψεις για κάτι που πρέπει να εκληφθεί ως ενεργό; Για κάτι που φαίνεται σημαντικότερο εκτός της τελικότητάς του.

Ως επί το πλείστον διερευνά σχέσεις μεταξύ αφηρημένων ή επιστημονικών εννοιών και επιδραστικών καταστάσεων μέσα από το πώς επαναπροσδιορίζουν την τοπολογία του σώματος με το χώρο και το χρόνο⁸. Οι αφορμές του προέρχονται από το παρόν, την ανθρωπολογία, τη βιολογία, την τεχνολογία και διάφορες άλλες πηγές οργανωμένης γνώσης. Αυτή του η στρατηγική εντάσσει τη δουλειά του σε αυτό που αποκαλούμε σήμερα καλλιτεχνική έρευνα, μία καλλιτεχνική πρακτική που αποσκοπεί στο να θίγει ζητήματα και να αναδεικνύει προβληματισμούς γύρω από θέματα που άπτονται της κοινωνίας, της πολιτικής ή άλλων επιστημών. Μία από τις σημαντικότερες συλλογές του - και ίσως από τις πιο σημαντικές επιδείξεις στην ιστορία της μόδας - , η *Επίμετρα (Afterwords AW 2000)*, με αφορμή τα γεγονότα του πολέμου του Κοσσυφοπεδίου διερευνά την εγκατάλειψη της οικίας σε περιόδους πολέμου. Οι εμπειρίες της μετακίνησης πληθυσμών των Τουρκοκύπριων που βίωσαν ο Chalayan και οι οικείοι του ήταν τροφή για να παρουσιαστεί μια επίδειξη κατά την οποία όλα τα στοιχεία ενός σαλονιού εξαφανίστηκαν και η επίπλωσή του μεταμορφώθηκε σε ενδύματα αφήνοντάς το άδειο, υπό τη ζωντανή ερμηνεία των Bulgarka Junior Quartet. Για την περίοδο άνοιξη-καλοκαίρι 2007 παρουσιάζει τη συλλογή *Μία Εκατοντάδα και Έντεκα (One Hundred and Eleven)* διερευνώντας αλλαγές που επέφεραν στη μόδα ιστορικά γεγονότα, από την ίδρυση του οίκου Swarovski το 1895 με τον οποίο ο σχεδιαστής έχει συνεργαστεί αρκετές φορές. Η επίδειξη έκλεισε με μια σειρά από φορέματα που με τη χρήση κρυφών μηχανισμών μετατρέπονταν αυτομάτως, διατρέχοντας την εξέλιξη της μόδας επί σκηνής. Στις δύο συλλογές του 2011, που παρουσιάστηκαν μέσω βίντεο, *Sakoku* και *Kaikoku* – ‘κλειστή χώρα’ και ‘ανοιχτή χώρα’ αντίστοιχα – ο Chalayan με έναν εντελώς προσωπικό και έκδηλο υποκειμενικό τρόπο ψηλαφεί την πολιτισμική τροπή που επιδέχεται η Ιαπωνία από την

παρείσφρηση του δυτικού πολιτισμού τον περασμένο αιώνα. Από μία «κουλτούρα του ορίου»⁹ προς μία κατάρριψη των ορίων. Ο σχεδιαστής λειτουργεί διατομεακά, ερευνά θεματικές που δεν άπτονται του αντικειμένου του αναγνωρισμένα, συνθέτει με εργαλεία και υλικά που δεν προορίζονται για το ένδυμα, επαναπροσδιορίζει το τι μπορεί να σημαίνει επίδειξη μόδας και πασαρέλα αντιμετωπίζοντάς τις μαζί με τα ενδύματα και τη συλλογή σαν σύνολο ως ενιαίο έργο του οποίου τα μέρη προεκτείνονται ανεμπόδιστα προς τα άλλα. Τον Chalayan φαίνεται να τον αφορούν οι συναρμογές αυτών ακριβώς των προεκτάσεων καθώς σκέφτεται για την παρουσίαση σαν πολιτισμική εμπειρία¹⁰. Σε μία θεώρηση της σύγχρονης τέχνης ως είδος και όχι ως εξέλιξης της μοντέρνας τέχνης¹¹, η κατηγοριοποίηση αυτή είναι μάλλον πιο επαρκής από σχεδιασμό μόδας για τη δουλειά του Hussein Chalayan, αν και ο ίδιος δεν σκέφτεται ποτέ με αυτούς τους όρους¹². Μιλάει για τη δουλειά λέγοντας «*κάπως άφησα αυτή τη φυσικά εκτυλισσόμενη διαδικασία να λάβει χώρα από μόνη της..*»¹³. Η απαξίωση κάθε σχολαστικισμού είναι σταθερή επαναστατική διάσταση στο έργο του.

Εξασκεί αυτή τη διατομεακή δραστηριότητα τα τελευταία χρόνια με διαφορετικούς τρόπους καθώς «*τώρα πρέπει η προσοχή να στραφεί πάλι σε στοιχειώδεις αξίες του σχεδιασμού*»¹⁴. Αν και δηλώνει πως το να κάνει κάθε χρόνο κάτι νέο είναι πολύ κουραστικό και πως το συνθετικό λεξιλόγιο που έχει καθιερώσει και κάνει τα ρούχα του αναγνωρίσιμα στην αγορά προσφέρει μια ασφάλεια στην επιχείρησή του, δεν έχει σταματήσει να διοχετεύει την ανάγκη του για πειραματισμό σε άλλα μέσα. Η βιομηχανία της μόδας και της επικοινωνίας την τελευταία δεκαετία έχουν διαμορφώσει μία κουλτούρα εκλεκτικισμού¹⁵ αλλά αυτό δεν έχει καταφέρει να τον περιορίσει δημιουργικά. Το 2015 σκηνοθετεί την πρώτη του χορευτική παράσταση Βαρυτική Κόπωση (*Gravity Fatigue*) στο θέατρο Sadler's Wells. Μπορεί να αντιμετωπιστεί και ως η μεγαλύτερη ρετροσπεκτίβα του και προετοιμαζόταν μαζί με μία πολύ ιδιαίτερη ομάδα για δύο χρόνια. Την ίδια χρονιά ανοίγει και το πρώτο του κατάστημα στο Λονδίνο. Το 2016, σε συνεργασία με επιμελητές και άλλους σχεδιαστές των οποίων η δουλειά βρίσκεται ανάμεσα στην τέχνη και τη μόδα, συμμετέχει σε μία σειρά δράσεων ή οποία στη συνέχεια εξελίσσεται σε μία σειρά εκθέσεων με τίτλο *Transfashional*¹⁶ σε Λονδίνο, Βαρσοβία και Βιέννη. Το κεντρικό ζήτημα που πραγματεύεται αυτή η «έκθεση εν εξέλιξη» είναι η *σημασιολογική απήχηση των σχετικών με τη μόδα πρακτικών όταν αυτές εκτίθενται ως σύγχρονη τέχνη*¹⁷. Το πρόγραμμα γίνεται σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βιέννης, στο οποίο ο Chalayan ήταν διευθυντής στο Τμήμα Μόδας του Ινστιτούτου Σχεδιασμού από το 2015 έως το 2019. Από τον περασμένο Νοέμβριο διδάσκει θεωρία και προσέγγιση σχεδιασμού στο BTW στο Βερολίνο.

Ο Hussein Chalayan είναι ένας χειραφετημένος δημιουργός. Ακολουθεί τις ιδέες του διαπερνώντας τα μέσα που ο ίδιος επιλέγει για να συνθέσει. Όλη του η σταδιοδρομία δείχνει πως συνεχίζει με θαυμαστή και αστείρευτη ενέργεια ελυσόμενος. Έχει καταφέρει να αναδείξει ουκ ολίγα επί του παρόντος καίρια κοινωνικοπολιτικά ζητήματα με εξαιρετικό τρόπο. Το ένδυμα ως πλατφόρμα και η αισθητική του προσέγγιση όπως και η επιλογή των θεμάτων του έχουν δημιουργήσει ένα

μοναδικό και ταυτόχρονα συνεπές παράδειγμα. Αυτό οφείλεται στην πολύ καλή επικοινωνία και συνεργασία που είχε διαχρονικά με αμέτρητους επαγγελματίες άλλων κλάδων, που του επέτρεπε ένα άρτιο αποτέλεσμα σε κάθε πείραμα. Εάν το ένδυμα έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ως μέσο στη σύγχρονη τέχνη αυτό είναι η οικειοποίησή του από το υποκείμενο. Το ένδυμα ως έργο τέχνης υπόκειται σε μία ανοιχτή δυνητικότητα που διατηρεί τις ιδιότητες του ως πολιτισμικό στοιχείο. Οι πολιτικές προεκτάσεις της μόδας είναι ένα μεγάλο κεφάλαιο στη θεωρία του πολιτισμού. Όμως εάν το ένδυμα δεν απομονωθεί, εάν τα έργα του Chalayan αντιμετωπιστούν ως ενιαία με κεντρικό θέμα το σώμα και άξονα τη σχέση του με το χώρο και το χρόνο, για ποια υποκείμενα μας μιλά;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

- 1 **Yuko Hasegawa**, *Hussein Chalayan from fashion and back*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo, 2010, σ. 46
- 2 **Stefan Talmon**, *Luftverkehr mit nicht anerkannten Staaten: Der Fall Nordzypern [Air Traffic with NonRecognized States: The Case of Northern Cyprus]*, Archiv des Völkerrechts [Public International Law Archive], 43 (2005), pp. 1-42.
- 3 *"I went into fashion because I am very excited about the body. In all aspects of culture, the body is the central theme, everything we do will finally affect the body, everything we build and design in a way reflects the body. For me things are never as exciting if they don't connect with experience or physicality or thought."*
Juliana Piskorz, *Hussein Chalayan: 'Everything we build and design in a way reflects the body'* (interview), The Guardian, 15-09-2018 [online] accessed 25-05-2020
- 4 **Hussein Chalayan**, *Hussein Chalayan On Fitting In*, secular sermon form The School oh Life, Conway Hall, 10-02-2013, Vimeo 26-02-2013
- 5 **Sjón**, *"The Stuff Clothes Are Made Of"*, Telegraph, 1995 [online] accessed 25-05-2020
- 6 **Dobriła Denegri** (edit), *Hussein Chalayan About Space, Narrative, Elevation, Temporality, Memory* (συνέντευξη), στο *Transfashional Experimental Fashion in the Context of Contemporary Art*, Die Angewandte, Vienna, [published online] 07-12-2017, accessed 28-05-2020, 26
- 7 Airmail Dress, CSM website [online] accessed 25-05-2020
- 8 **Rosa Bertoli**, *Multi-platform player: Hussein Chalayan lends new form to film, dance and art*, Wallpaper*, 23-09-2016 [online], accessed 27-05-2020
- 9 *"in a real border culture (Northern Cyprus). You are living in a mystery, you don't know what's on the other side."*
- 10 **Caroline Roux**, *Catwalk to Istanbul*, The Guardian, 29-09-2001, [online] accessed 22-05-2020
- 11 όπου παραπάνω, **Dobriła Denegri**, 22
- 12 **Nathalie Heinrich**, (μτφ) **Κωνσταντίνος Βασιλείου**, *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2015
- 13 όπου παραπάνω, **Rosa Bertoli**
- 14 Sadler's Wells Theatre, Behind the Scenes: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue)- Part 1, [video on YouTube], 27-10-2015
- 15 όπου παραπάνω, **Dobriła Denegri**, 28
- 16 **Alexandra Bondi de Antoni**, *hussein chalayan and the current state of fashion*, i-D, 21-06-2016
- 17 <https://transfashional.com/about> , [online] accessed 28-05-2020
- 18 **Dobriła Denegri** (edit), *Transfashional Experimental Fashion in the Context of Contemporary Art*, Die Angewandte, Vienna, [published online] 07-12-2017



κολάζ No.2: *jouissance*, Χάρης Τοκατλίδης, 2020



Πού πηγαίνει αυτός που περιπλανιέται;

Ο Hussein Chalayan δεν είναι φυσικά ο μόνος δημιουργός στο χώρο της τέχνης και των εφαρμοσμένων τεχνών που έχει πειραματιστεί με μέσα διαφορετικά από αυτά που θεωρούνται αναμενόμενα σύμφωνα με τον κλάδο του. Όμως σίγουρα στο χώρο της μόδας θεωρείται μοναδική περίπτωση σχεδιαστή. Σχεδόν πάντα αναφέρονται κομμάτια από την ιστορία του έργου του στα άρθρα που θα αφορούν κάποια πρόσφατη δουλειά, όπως και το ότι οι επιδείξεις και τα ενδύματά του βρίσκονται ανάμεσα στην τέχνη και τη μόδα. Για να μπορέσει να διεξαχθεί μια έρευνα επί της υποκειμενικότητας που μπορεί να σκιαγραφηθεί από το έργο του Chalayan πρέπει αρχικά να διατυπωθούν κάποιες σταθερές τάσεις που να δικαιολογούν την αναλογία.

Αρχικά, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Chalayan ενδιαφέρεται για τις ιδέες. Αυτό που έχει σημασία είναι το σενάριο και η έρευνα γύρω από αυτό, από την οποία μάλιστα απαντά στους προβληματισμούς του. Δεν περιορίζεται από τα μέσα αλλά τα οργανώνει έτσι ώστε να επιτελεστεί το σενάριο. Η διατομεακή του προσέγγιση και το πόσο επιτυχημένα εφαρμόζεται βασίζεται στις επικοινωνιακές του δεξιότητες. Για να μπορεί να περάσει ένα μήνυμα από μία μορφή τέχνης σε μία άλλη, εν προκειμένω για να μπορεί το ένδυμα, η συλλογή και η επίδειξη να θεωρηθούν ενιαίο έργο τέχνης, είναι αναγκαία η παραδοχή της *διασημειωτικής*¹. Η αποδόμηση διαλύει την ιδέα της σταθερής εννοιολογικής σύνδεσης σημαίνοντος και σημαινόμενου και θεωρεί πως η γραφή και η ανάγνωση συνδέονται πάντα με άλλα κείμενα. Πως η απόδοση νοήματος αφορά συνδέσεις που επιτελούνται από τον ίδιο τον αναγνώστη και στη συνέχεια ο μεταδομισμός αναθεωρεί την ίδια την έννοια του σημαινόμενου, το οποίο αντιμετωπίζει ως άλλα σημαίνοντα που συνδέονται με άλλα σημαίνοντα... Εφόσον κάθε κείμενο είναι ένα *διακείμενο*² και κάθε άλλο μέσο, όπως για παράδειγμα η μουσική, μπορεί να γίνει αντικείμενο μελέτης με συμπεράσματα γραμμένα σε κείμενο³ οδηγούμαστε στο να μιλάμε για «*διασημειωτική μεταγλώττιση*»⁴ όπου δικαιολογούνται αναλογίες μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων. Η προσφορά του Roman Jakobson στη διεύρυνση της σημειωτικής θεώρησης και σε άλλα πεδία είναι σημαντική όμως το φαινόμενο δεν είναι νέο. Η συνεχής επανεμφάνιση αναπαραστατικών εικόνων που περιγράφουν χωρικές ποιότητες (κάτοπτρο, καθρέφτης, κατώφλι, όριο κ.ά.) στη φιλοσοφία, από παραβολές όπως η σπηλιά του Πλάτωνα μέχρι τη μεταφορική χρήση των λέξεων στο μεταδομισμό, που λειτουργούν ως τεκμήρια, αποδεικνύει την ύπαρξη των διακειμένων και την ανάγκη της διασημειωτικής. Επίσης αποδεικνύεται πως η αντίληψη διαμορφώνεται από στις σχέσεις μας με τα πράγματα και το χώρο. Άρα το νόημα είναι πάντα διαλεκτικό και δεν ενυπάρχει στα πράγματα. Όταν το σώμα και η ατομική εμπειρία λειτουργεί ως κύρια αναφορά, όπως και στο έργο του Chalayan, είναι μάλλον επόμενο πως μιλάμε για κονστρουξιονιστική αντιμετώπιση του υποκειμένου.

Η απόδοση νοήματος στις σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων προϋποθέτει μία αντίληψη των ιδιοτήτων τους και μία τοπολογική θεώρηση για αυτά. Η τοπολογία είναι δικαιολογημένη στον Chalayan μιας και όπως έχει αναφερθεί αυτό που εξερευνά σταθερά είναι το πως επηρεάζει η κάθε θεματική του τη σχέση του σώματος με το χώρο και το χρόνο καθώς δεν αντιμετωπίζονται ως αυτάρκες έννοιες αλλά ως αλληλοπροσδιοριζόμενες. Συνεπώς και όλη η απόπειρα ανάλυσης δύναται να λειτουργεί τοπολογικά. Ο σχεδιαστής αντιστέκεται σταθερά στην ουσιοκρατική και δυσιστική δυτική σκέψη. Αυτό δε φαίνεται μόνο από την απαξίωση κάθε παρακαταθήκης του σχολαστικισμού που είναι ξεκάθαρη. Οι Εφαπτόμενες Ροές (1993) είναι μια συλλογή της οποίας το εφαλτήριο ήταν ο προβληματισμός του πάνω στην Καρτεσιανή αμφιβολία⁵. Επίσης στη συλλογή Airborne (AW 2007) σχολιάζει την αντιμετώπιση του δίπολου ζωή/θάνατος με το να χρησιμοποιεί μεταφορικά τα καιρικά φαινόμενα προσπαθώντας να τα δει σαν μία συνεχόμενη ροή⁶. Τα υποκείμενα λοιπόν που μας αφορούν δεν μπορούν παρά να ορίζονται τοπολογικά. Εδώ βρίσκεται και η βασική διαφορά των ενδυμάτων του Chalayan από το σύστημα της

μόδας. Η εμπορευματική διάσταση της μόδας όπως τη γνωρίζουμε σήμερα στηρίζεται στην έννοια της ατομικής προσωπικότητας (individual) εφόσον το ένδυμα ως προϊόν απευθύνεται σε κάποιο αγοραστικό κοινό. Αυτό ωστόσο ουσιαστικά επαληθεύει την τάση κάθε σωματικού καλύμματος να εντάσσεται σε ένα *οργανωμένο, κανονιστικό, κοινωνικά καταξιωμένο μορφικό σύστημα*⁷ και συνεχίζει να στηρίζεται στην έννοια της ταυτότητας νοούμενης ως ολοκληρωμένης σταθερής κατασκευής. Αντιθέτως τα ενδύματα του Chalayan δεν είναι μια *συλλογική μίμηση μιας κανονικής καινοτομίας*⁸, δεν φαίνεται να αφορούν κάποιο συγκεκριμένο κοινό και να μπορούν να ενταχθούν σε τάσεις και ας είναι εμπορικά επιτυχημένα. Συνεπώς οι θεωρίες του υποκειμένου που μας αφορούν δεν μπορούν παρά να αντιμετωπίζουν την έννοια της ταυτότητας ως διαδικασία χωρίς τελικότητα ή να την απορρίπτουν.

Ο Chalayan είναι πραγματικά καινοτόμος και επιδραστικός⁹, και αυτό θέτει τις δημιουργίες του σε μια περίεργη σχέση με το χρόνο, διαφορετική από την αντίφαση της σχέσης της μόδας με το χρόνο. Θεωρητικά ένα σύνολο που βρίσκεται στη βιτρίνα του καταστήματος είναι ήδη *passé*. Ή τουλάχιστον έτσι θα έπρεπε να είναι εάν η μόδα είχε να κάνει με τη συνεχή καινοτομία. Στην πραγματικότητα όμως δεν έχει να κάνει με αυτό ακριβώς αλλά με μια ανακύκλωση – πάντα μιλώντας για τη μόδα όσον αφορά τη σημειωτική της διάσταση – που αποδίδει μια αίσθηση ανανέωσης. Η δημοφιλής μόδα κατασκευάζει και κατασκευάζεται εντός ενός πλαισίου συντηρητισμού. Η παράδοση των οίκων μόδας καταδεικνύει αυτή τη διάσταση του φαινομένου. Εάν το αίτημα της μόδας αφορούσε την καινοτομία και τη δημιουργία του σχεδιαστή οι ετικέτες τω ρούχων θα έφεραν το όνομά του. Αντιθέτως τα σχέδια του Chalayan από τα οποία έχουν αφορμιστεί πολλοί γνωστοί σχεδιαστές έχουν τη σχέση που έχει η *αισθητική εμπειρία* με το χρόνο, αφορά τον άνθρωπο που δεν είναι ακόμη εδώ¹⁰ καθώς η καλλιτεχνική



έρευνα κάνει μία παρατήρηση επί του πολιτισμού που δεν είναι εμφανής ακόμη ως τέτοια. Συνεπώς και η συλλογικότητα που δυνητικά συνδέει το κοινό του Chalayan είναι μια κοινότητα της αποσύνδεσης.

Αυτή η διάθεση για ανακάλυψη και σχεδιασμό που αναπτύσσεται σε ένα συνεχή διάλογο συνδέεται με την τάση του σχεδιαστή να θέλει να βρίσκει συνδέσεις μεταξύ κόσμων που μοιάζουν ασύνδετοι. Σκέφτεται για τον κόσμο σαν ένα μεγάλο διασυνδεδεμένο μηχανισμό και προσπαθεί να συνδέει μεταξύ τους πράγματα που αρχικά δεν φαίνονται σε εγγύτητα¹¹. Και αυτό ανάγει το ενδιαφέρον στα πράγματα, συνεπακόλουθα και στα υποκείμενα, που βρίσκονται ανάμεσα στις καλώς ορισμένες καταστάσεις. Υποκείμενα δηλαδή που ενέχουν την ποιότητα της αμφισημίας. Η τραγική γλωσσική συγκυρία είναι πως «Η ίδια η λέξη «αμφισημία» («ambiguity») εμπεριέχει το λατινικό *agere*, «δρω, ενεργώ», γιατί προέρχεται από το ρήμα *ambigere*, «περιπλανιέμαι», από το *ambi-* («περί, γύρω») + *agere* («πράττω»), καταλήγοντας σε μια έννοια με δύο ή περισσότερα πιθανά νοήματα, «κινούμενος από μέρος σε μέρος», ή «αμφίβολης φύσεως»¹² και αυτό οφείλεται επίσης στην κοινή ινδοευρωπαϊκή ρίζα *ambhi-*, *anti-bhi*, *anti-*¹³. Συνεπώς ο ορισμός της αμφισημίας είναι αμφίβολου, ακριβώς όπως και ο ορισμός του *μεθοριακού* υποκειμένου καθώς και οι δύο έννοιες προσπαθούν να καλύψουν το κενό της γλώσσας στην αδυνατότητα προσδιορισμού της χωρικής σχέσης κάθε πρωτόγνωρης ανερχόμενης κατάστασης που κρίνεται σημαντικό να προσδιοριστεί με την ρηματική κατασκευή που καταρρίπτει. Αυτό τεκμηριώνει τόσο την πολιτική σημασία της ίδιας της εμπειρίας της αμηχανίας, καθώς η ανάλυσή μας είναι κονστρουξιονιστική, όσο και το περιεχόμενο νοήματος σε συστήματα εκτός της γλώσσας ως μοχλό εξέλιξης της γλώσσας.



Audition 1 Menswear A/W 2020



Η σχολαστική μελέτη του Van Genner¹⁴ γύρω από τις τελετές διάβασης έδωσε αφορμές για μια ανθρωπολογία που ενδιαφέρεται για τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες ο άνθρωπος διαμορφώνει το πολιτισμικό του περικείμενο και διαμορφώνεται από αυτό. Σύμφωνα με αυτή την ανάλυση στους *μαγικο-θρησκευτικούς* πολιτισμούς τα μέλη της κοινότητας λάμβαναν τον κοινωνικό τους ρόλο εξωτερικά, και σε κάθε στάδιο της ζωής τους - όπως αυτό οριζόταν από την παράδοση - περνούσαν από κάποιες τελετές διάβασης ώστε να διασφαλίζεται η συνέπεια απέναντι στη δομή της κοινότητας και η υποχρέωση του υποκειμένου απέναντι σε αυτή μέσα από τη συλλογική παρουσία της στην τελετή. Οι τελετές αυτές που ο Van Genner κατηγοριοποιεί με διάφορα κριτήρια και σηματοδοτούν διαβάσεις όπως η εγκυμοσύνη, ο τοκετός, η εφηβεία, ο γάμος, η λήψη κάποιας εξέχουσας θέσης στην κοινωνία, ο θάνατος κ.ά., πραγματοποιούνται σε τρία στάδια. Το στάδιο του *αποχωρισμού* όπου το υποκείμενο χάνει τον μέχρι πρότινος κοινωνικό του ρόλο, το *μεθοριακό* στάδιο όπου το υποκείμενο δεν έχει σαφή θέση εντός της κοινωνίας, και το στάδιο της *ενσωμάτωσης* κατά το οποίο αναγνωρίζονται πλέον στο υποκείμενο οι νέες του ιδιότητες. Σε πολλές περιπτώσεις κατά το *μεθοριακό* στάδιο οι άνθρωποι διώχνονται από τους κόλπους της κοινότητας· και τους αναγνωρίζονται περιορισμένα δικαιώματα. Το *μεθοριακό* στάδιο αντιμετωπίζεται ως περίοδος με διαστάσεις ακριβώς λόγω των πρακτικών που εφαρμόζονται κατά τη διάρκειά του. Σε πάρα πολλές φυλές, ακόμη και σήμερα¹⁵, οι άνθρωποι που βρίσκονται σε αυτό το κενό ανάμεσα σε δύο διαφορετικές φάσεις της ζωής τους· αντιμετωπίζονται με συγκεκριμένο τρόπο είτε για να είναι προετοιμασμένοι για το νέο τους ρόλο, όπως στη περίπτωση του αγοριού που θα γίνει άντρας μέσω της περιτομής, είτε για να προστατευτεί η κοινότητα όπως στην περίπτωση ενός νεογέννητου που δεν είναι εξαγνισμένο. Φυσικά οι περιπτώσεις και οι πρακτικές είναι αμέτρητες όμως τις περισσότερες φορές επιβάλλονται συγκεκριμένα κοινωνικά όρια, παροχές, ενδυμασία και σωματικές επεμβάσεις, μόνιμες ή μη.

Αυτό που μας αφορά ωστόσο στην έννοια της *μεθοριακότητας* ως την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το υποκείμενο κατά τη μετάβαση του από μία κοινωνική θέση σε μία άλλη μέσω διαβατήριων τελετών, είναι οι ποιότητες που φέρει και η συγγένειά τους με ότι έχει ειπωθεί για το έργο του Chalayan. Προφανώς η *μεθοριακότητα* δεν μπορεί να είναι σήμερα μία έννοια καίρια με την κυριολεκτική της σημασία όπου οι μηχανισμοί ταυτοποίησης των υποκειμένων λειτουργούν εντελώς διαφορετικά και μιλάμε για αυτοπροσδιορισμό. Το να δοθεί ένας ορισμός στη *μεθοριακότητα* εκτός πλαισίου ενέχει την αντίφαση του αιτήματος για μία ουσιοκρατική αντιμετώπιση μίας έννοιας που λειτουργεί ως τεκμήριο κατά της ουσιοκρατίας. Τα *μεθοριακά υποκείμενα* διακατέχονται από ένα κενό στην απόδοση νοήματος πάνω τους και δεν κατατάσσονται σε αναγνωρισμένους κοινωνικούς ρόλους, όπως και το έργο του Chalayan σε σαφή τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών. Για να αναλυθεί η κατάστασή τους πρέπει να ληφθεί υπόψη η διάσταση του χρόνου και του χώρου πάνω τους, όπως σε μια πτήση και στην τοπολογική αντιμετώπιση του σώματος από τον δημιουργό. Περιγράφονται από τις ιδιότητες που βρίσκονται στα όρια της κατάστασής τους και βρίσκονται εκτός συλλογικότητας. Η μεθοριακότητα φαίνεται να λειτουργεί σαν ένα λείψανο που τη μεταφορική του χρήση κάνουν πολλοί μελετητές για να περιγράψουν καταστάσεις βιογραφικής κρίσης που σχετίζονται με μεταβάσεις στη ζωή των ανθρώπων σήμερα – σπουδές, διαζύγια, εμμηνόπαυση κ. ά. – αλλά και με την ανάγκη παράλληλης χρήσης πολλαπλών ταυτοτήτων, ανάγκη που σχετίζεται για παράδειγμα με την μεταποικιακή εποχή¹⁶. Ο Giddens¹⁷ ωστόσο δεν παύει να μιλά με όρους κατάταξης στην οποία όμως εφαρμόζει απλώς μια νέα πολιτική της ταυτότητας. Η προσέγγιση που πρέπει να γίνει για το έργο του Chalayan απαιτείται να φέρει την ποιότητα της αμφισημίας και απαιτεί μια οντολογική στροφή από τους ορισμούς στους μηχανισμούς. Αυτό μας φέρνει μπροστά σε δύο μελετητές των όποιων το έργο σημειώνει ενδιαφέρουσα συγγένεια: τον Victor Turner και τον Jacques Rancière.

Ο Turner θεωρείται ο πιο σημαντικός μελετητής της έννοιας της *μεθοριακότητας* και αυτός που προέκτεινε τη λειτουργία του *μεθοριακού υποκειμένου* στο πλαίσιο της μεταβιομηχανικής κοινωνίας. Κάποια από τα θεωρητικά του έργα είναι σταθμοί στην ανθρωπολογία και η ερμηνευτική του μέθοδος πάνω στα σύμβολα έρχεται σε αντίθεση με τον στρουκτουραλισμό του Lèvi-Strauss καθώς αντιμετωπίζει τη σημασία τους ως μεταβλητή και παραγόμενη εντός του πολιτισμού¹⁸. Στο τελευταίο του έργο, *Από την Τελετουργία στο Θέατρο* (1982), ο Turner εφόσον έχει μελετήσει εκτενώς το φαινόμενο των τελετών ανθρωπολογικά αποπειράται μια σύνδεση με το σύγχρονο θέατρο και μια κριτική στην ανθρωπολογική μελέτη. Αρχικά ο Turner εντοπίζει την κοινωνική αλλαγή που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση σε σχέση με τη *μεθοριακότητα* στις έννοιες της εργασίας, του παιχνιδιού και τηςσχόλης. Θεωρεί τον χρόνο της πνευματικής εργασίας των διασκεδαστών/καλλιτεχνών ως τέτοιο που δεν απαντά στην φορντική οικονομία που εδραιώνεται μεταβιομηχανικά. Έτσι εισάγει τον όρο του *μεθοριώδους* ανθρώπου που κάνει αυτή την μη απαραίτητη εργασία και παραλληλίζει

το αποτύπωμά του στον πολιτισμό με αυτό του *μεθοριακού* στις προ-μοντέρνες κοινωνίες όπου δεν υπήρχε εκτεταμένος καταμερισμός της εργασίας και παρουσίαζαν έντονη θεοκρατία. Η αναλογία αυτή τεκμηριώνεται από την παρατήρηση του Turner πως τα μεθοριακά υποκείμενα φέρουν κάποια από τα πιο δηλωτικά χαρακτηριστικά της προηγούμενης ή και της επόμενης κοσμικής τους ταυτότητας¹⁹. Αυτό τους δίνει την εξαιρετική ιδιότητα, εντός αυστηρά δομημένων κοινωνιών όπου οι ρόλοι καθορίζονται εξωτερικά, του να «παίζουν» με τα στοιχεία του οικείου και τα αποοικειοποιούν²⁰, ιδιότητα που μοιράζονται με τους διασκεδαστές/καλλιτέχνες. Η πράξη του να δια-σκεδάξεις²¹ λοιπόν είναι εξ ορισμού πολιτική εφόσον αυθαιρετεί πάνω σε έννοιες και σχέσεις που είναι καθιερωμένες κοινωνικά.

Οι προβληματικές που προβάλλουν πάνω στο σύγχρονο θέατρο^{22,23,24} και οι δύο μελετητές έχουν σίγουρα κοινές αρχές, όμως αυτό που τους συνδέει περισσότερο είναι η σχηματική προσέγγιση αυτού που μπορεί να επιφέρει μια αλλαγή παραδείγματος. Το πολιτικό είναι ένας όρος που οι Laclau, Mouffe, Beck και Lefort²⁵ δανείζονται από τον Schmitt²⁶ και στη σύγχρονη πολιτική θεωρία ενσωματώνει το επιχείρημα πως η όποια ριζοσπαστική μεταβολή δεν μπορεί να περιορίζεται στο



χώρο της πολιτικής. Το πολιτικό γίνεται καλύτερα αντιληπτό ως μια στιγμή κατά την οποία η διάσταση του ανταγωνισμού στην πολιτική αποκαλύπτεται ως έκφραση των αντιστάσεων που προκαλεί μια άγνοση ή ανεξερεύνητη καθεστηκυία κατασκευή που υφίσταται εκτός της πολιτικής. Για αυτούς τους μελετητές η δημοκρατία ενέχει και εκπροσωπεί πολιτικά τον ίδιο τον ανταγωνισμό ως σταθερό στοιχείο της κοινωνίας και απορρίπτουν τις πολιτικές μεταθεωρίες ως ουτοπικές και την έννοια της ευημερίας υπό συγκεκριμένο πολιτικό καθεστώς ως δια παντός επιτεύξιμο πολιτικό όραμα. Υπό αυτή την έννοια τούτη η πολιτική θεωρία είναι συνεπής στην απόρριψη της ταυτότητας ως σταθερής κατασκευής και στόχο του υποκειμένου και της ίδιας της αυτονομίας του υποκειμένου εννοιολογικά και συνδέεται με την ταυτοποίηση ως συνεχή ανοιχτή διαλεκτική διαδικασία μέσω της οποίας το υποκείμενο γίνεται αντιληπτό από τις προεκτάσεις του. Για να γίνει ακόμη πιο ξεκάθαρο η διερεύνηση της αισθητικής του Chalayan με άξονα το πολιτικό υποκείμενο αφορά θεωρίες της υποκειμενικότητας που δεν αντιμετωπίζουν το υποκείμενο ως μονάδα με σταθερά χαρακτηριστικά αλλά ως απερίσπαστο από το περιβάλλον του και χρησιμοποιούν το σώμα ως αφετηρία προς ανάλυση των μηχανισμών που το συνδέουν με αυτό.

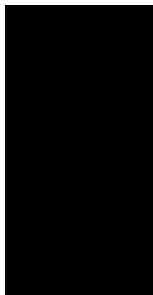
Για τον Rancière η πολιτική φύση της τέχνης προκύπτει από το ότι διαπλέκεται σε μια «*αίσθηση του κοινού*» καθώς συγκροτεί μία κοινή εμπειρία για το τι πρέπει να είναι ορατό. Με τον ίδιο τρόπο ο Turner μιλάει για τη *μέθεξη* (*communitas*) που αφορά τους νεοσύστατους σχηματισμούς, τις απαρχές της ένταξης του νέου παραδείγματος στον ιστορικό χρόνο όταν τα πράγματα δεν είναι πια *μεθοριακά*. Η ορατότητα είναι ένα φλέγον θέμα και αφορά ιδιαίτερα τον Rancière. Για τον ίδιο η πολιτική ξεκινά όταν η σκέψη *εκείνων που δεν «προορίζονται» για να σκέφτονται*²⁷ καταφέρνει να αρθρωθεί μέσω του λόγου κάνοντάς τους ορατούς, πράγμα που για ακόμη μία φορά σημαίνει το πολιτικό βάρος της γλώσσας όπως και όρος της αντι-δομής που χρησιμοποιεί ο Turner για να τεκμηριώσει τη ματαιιότητα του ορισμού της μεθοριακότητας. Έτσι ο τρόπος αναδιαμόρφωσης του ορατού και του αόρατου, που εξασκούν οι καλλιτέχνες και αφορά αυτούς που με άλλα λόγια «δεν έχουν το χρόνο»²⁸ - ζήτημα που όπως έχει ειπωθεί αναγνωρίζει ο Turner ώστε να μιλήσει για το *μεθοριώδες* -, αποκαλείται από τον Rancière «*μερισμός του αισθητού*» και μέσα από αυτό μιλάει για *αισθητική της πολιτικής*. Αντιστοίχως και για πολιτική της αισθητικής υπό την έννοια της υπογράμμισης της συμμετοχής των καλλιτεχνών στην ορατότητα των πραγμάτων. Μια τέχνη του *πολιτικού* μοιάζει



ακτιβισμός με καλλιτεχνικά μέσα. Ποια όμως δεν είναι καλλιτεχνικά μέσα σήμερα; Ένα ζήτημα που απασχολεί τον μελετητή είναι αυτό της μείωσης του ζητήματος της πολιτικής τέχνης ή καλύτερα τέχνης του *πολιτικού* στην αντιπαράθεση ετερόκλητων στοιχείων. Το αναγνωρίζει καλύτερα ως συγκερασμό δύο *πολιτικών της αισθητότητας*²⁹ και οργανώνει μία διάκριση μεθόδων άσκησης της αισθητικής. Αυτή που μας αφορά περισσότερο, το *μυστήριο*³⁰, προτάσσει μια αναλογία. Μαρτυρά μια σχέση, στοχεύοντας σε ομοιώτητες και διαφορές, μεταξύ των ετερόκλητων στοιχείων· τέτοια που φέρνει στην επιφάνεια ένα ευρύτερο, κοινό για αυτά, πλαίσιο. Το *μυστήριο*, όπως και ο Chalayan³¹, αποσκοπεί στο να αποκαλύψει αλληλοσχετισμούς μέσα από μεταφορές. Μιλάμε για αναδιπλώσεις του χώρου και του χρόνου που εφευρίσκουν στιγμές ομοιότητας. Φυσικά στην καλλιτεχνική έρευνα το δίπολο ανακάλυψη/εφεύρεση δεν μπορεί υφίσταται.

« (Η αισθητική εμπειρία) ... είναι μια πολλαπλότητα συνδέσεων και αποσυνδέσεων που επαναπλαισιώνουν τη σχέση μεταξύ σωμάτων, του κόσμου που ζουν και του τρόπου με τον οποίο είναι 'εξοπλισμένοι' να προσαρμόζονται σε αυτόν. »³² Ο Rancière μιλάει για αλλαγή της χαρτογράφησης του

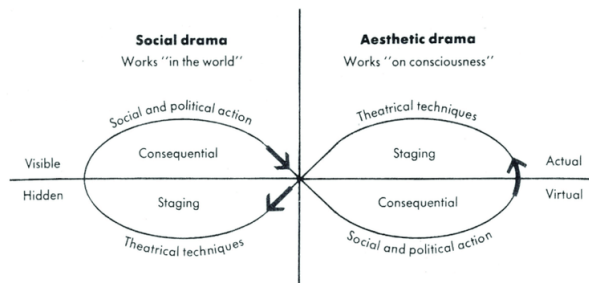
αντιληπτού και για το παράδοξο της κάθε αισθητικής κοινότητας ως κοινότητας α-ταυτοποιήτων.³³ Αυτή η σκέψη προϋποθέτει μια τοπολογική και κονστρουξιονιστική θεώρηση του κόσμου, με μια τάση για έρευνα μεταξύ των σχέσεων που διαμορφώνουν τις ρηματικές κατασκευές. Ταυτόχρονα εντάσσει το ένδυμα – και τη μόδα – στην αισθητική εμπειρία, και μάλιστα δικαιολογείται ένα ερώτημα αν όχι μια αναγνώριση για το αν ο ρόλος του έχει ξεχωριστή αξία στην πολιτική του δυνητικότητα. Το πολιτισμικό φαινόμενο της μόδας και η διπλή επικοινωνιακή διάσταση του ενδύματος³⁴ καθώς και η ξεχωριστή του θέση ανάμεσα στο σώμα και το χώρο έχουν αναγνωριστεί από πολλούς μελετητές και ιδιαίτερα στη μεταμοντέρνα κατάσταση.



Εντούτοις πριν εμβαθύνουμε στον Chalayan πρέπει να ειπωθούν δύο ακόμη ζητήματα. Το ένα είναι η απουσία μιας διαφοράς. Η χρήση της *μεθοριακότητας* από τον Giddens βασίζεται σε μια προσέγγιση που διατηρεί την ποιότητα μιας παθηματικής κατάστασης για το υποκείμενο. Αναφέρεται σε ανθρώπους που βιώνουν μια βιογραφική κρίση κατά την οποία παρατηρείται μια συμπτωματολογία που συνδέεται με την έκφραση της ταυτότητάς τους και αφορά πρακτικές κοινές με αυτές που επιβάλλονταν στα *μεθοριακά υποκείμενα* στις τελετές διάβασης. Αντίθετα η τροπή που δίνει ο Turner αποδίδει στο *μεθοριώδες* έναν επιδραστικό χαρακτήρα τον οποίο ο Rancière μέσω της έννοιας του *πολιτικού* πηγαίνει παραπέρα. Ωστόσο αυτός είναι ένας διαχωρισμός που μπορεί να μοιάζει δομικός αλλά σε μια προσέγγιση που αφορά μηχανισμούς δεν υφίσταται ακριβώς. Δεν μπορούμε να αποτολμήσουμε μια αιτιοκρατική συνέπεια αορατότητας και καινοτομίας μπορούμε όμως να πούμε πως η κατάσταση μιας *μέθεξης* προϋποθέτει είτε την ανάγκη για ορατότητα είτε μια οργανωμένη επέμβαση στη σημειωτική σφαίρα. Το δεύτερο είναι το ζήτημα της ηγεμονικότητας. Ο Turner ασκεί μια κριτική απέναντι στην ανθρωπολογική μονογραφία λέγοντας πως η επιστημονική μέθοδος που εφαρμόζεται για να συνταχθεί αποπλύνει το μεγαλύτερο κομμάτι της αισθητής εμπειρίας

και της διαπλοκής μεταξύ των επιπέδων που την συνθέτουν³⁵, και προτείνει την πρακτική του θεάτρου που επανεκδραματίζει ερμηνευτικά³⁶ ως μέθοδο προς ένταξη στην επιστήμη της ανθρωπολογίας. Μέσα από το σχήμα του Schechner (1977)³⁷ για τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό δράμα³⁸ και το αισθητικοποιημένο σκηνικό δράμα· υπερασπίζεται τη σημασία της καλλιτεχνικής έρευνας μέσα από την όποια ο Rancière εντοπίζει το ζήτημα της ηγεμονικότητας. Αυτό που διακυβεύεται είναι το ερώτημα του ποιος είναι καταρτισμένος να μιλάει και για τι. Ο Rancière προσπαθεί να απορρίψει τον καταμερισμό των επιστημών και να αναδείξει τη σημασία των αιτιατών της καλλιτεχνικής έρευνας ως γνώση πάνω σε αυτή τη βάση³⁹.

Ο Chalayan είναι ένας δημιουργός που διακρίνεται ως καινοτόμος μέσα από τις ρήξεις που προκαλεί σε διάφορα εννοιολογικά πλαίσια. Παράλληλα όμως η καλλιτεχνική του έρευνα αφορμίζεται συχνά από καταστάσεις βίαιες απέναντι στους ανθρώπους. Μάλιστα η λανθάνουσα βία που εγκολπώνεται εντός συστημάτων και συμπεριφορών της εποχής μας απασχολεί σταθερά τον σχεδιαστή. Έργα όπως το ANAESTHETICS, το Remote Control Dress, η Inertia (S/S 2009) δίνουν έμφαση σε αυτήν την παθηματική σχέση του υποκειμένου με το περιβάλλον του⁴⁰. Όμως ο Chalayan φέρνει στην επιφάνεια συστήματα και μηχανισμούς καθώς ενδιαφέρεται για τους τρόπους με τους οποίους το όποιο πάθημα μπορεί να φέρει δράση ή να συντηρεί μια κατάσταση, για τους τρόπους με τους οποίους σχέσεις δυναμικής διαμορφώνονται και ενημερώνονται. Τα έργα που θα αναλυθούν εκτενέστερα παράλληλα με θεωρίες που αμφισβητούν την έννοια του υποκειμένου ως ταυτόσημη με το άτομο διερευνούν τέτοιους μηχανισμούς.

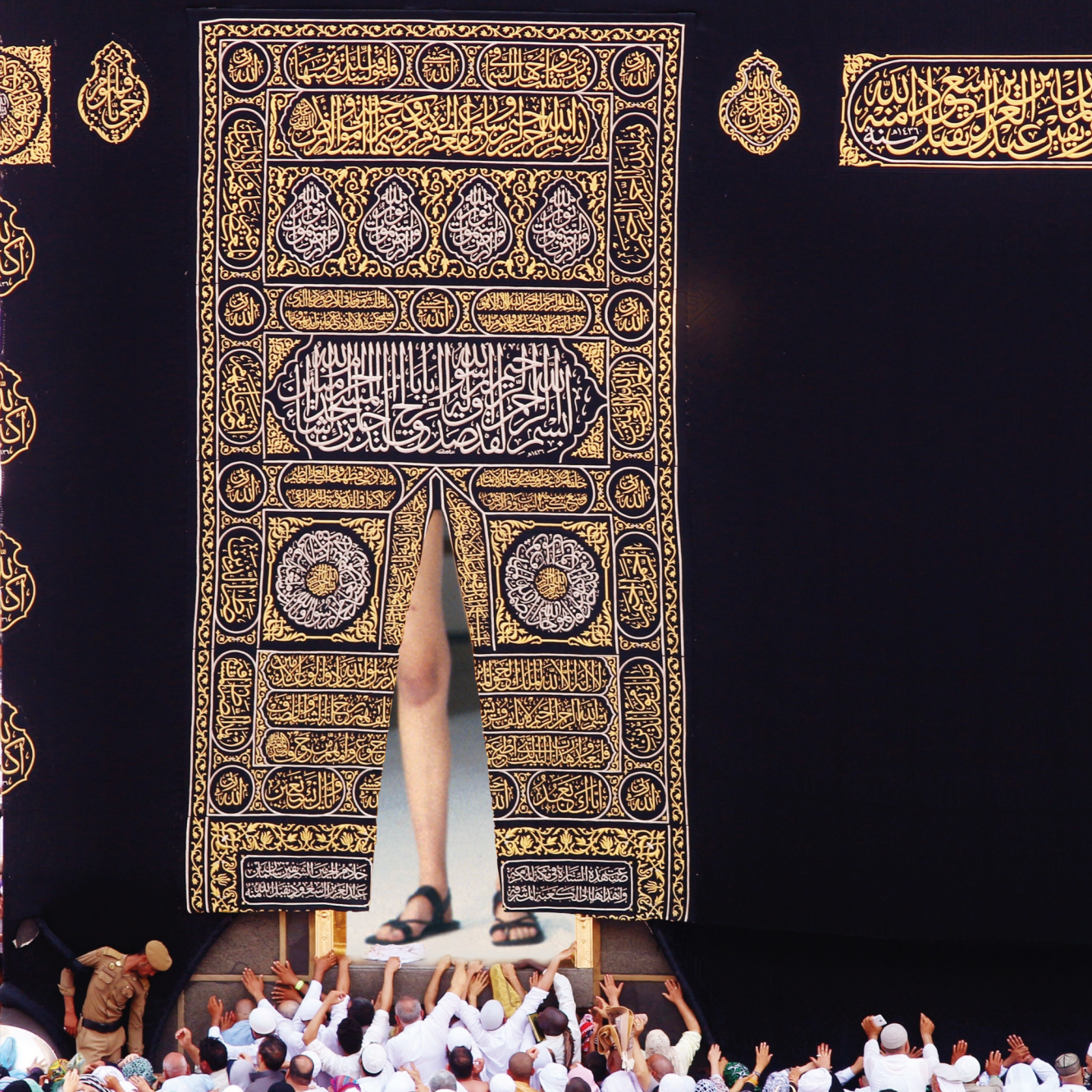


Διάγραμμα του Richard Schechner (1977) για τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό δράμα και το αισθητικοποιημένο σκηνικό δράμα.

- 1 **Kubilay Aktulum**, *What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples*, International Journal of Social Science and Humanity, Vol. 7, No. 1, January 2017, 33-36
- 2 **Roland Barthes**, «Texte (théorie du)», Encyclopedia Universalis, p. 2015, όπως αναφέρεται στην πηγή της σημ. 1
- 3 **A.-C. Gignoux**, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005, p. 98, όπως αναφέρεται στην πηγή της σημ. 1
- 4 **Roman Jakobson**, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1963, p. 79, όπως αναφέρεται στην πηγή της σημ. 1
- 5 **Sjón**, «The Stuff Clothes Are Made Of», bjork.is, 1995 [online] accessed 25.05.2020
- 6 **Yuko Hasegawa**, *Hussein Chalayan from fashion and back*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo, 2010, 60
- 7 **Roland Barthes**, «ΤΟ ΜΠΛΕ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΦΕΤΟΣ ΣΤΗ ΜΟΔΑ» *Κείμενα για την ένδυση και τη μόδα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016, 15
- 8 όπου παραπάνω, 81
- 9 «Chalayan may well be the most referenced and least acknowledged designer working today.»
- 10 **Marion Hume**, *FROCK AS METAPHORE*, AFR Magazine, September 2009, p. 46-49
- 11 **Jacques Rancière**, *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford University Press, 1991, p. 70-1
- 12 **Priya Khanchandani**, *Hussein Chalayan searches for 'blind spots' between design, fashion and sculpture*, ICON, 17.12.2018,
- 13 *PK: Your work brings together a lot of different worlds, from objects like chairs to sculpture. I was wondering how you would describe your influences.*
- 14 *HC: I don't actually have one particular influence. Going to Central St Martins, it was an art school where fashion happened to be a department.*
- 15 *It was very much about looking at different worlds and trying to find a connection between things that would initially seem unrelated. I like to find missing gaps or blind spots, I call them, between entities that initially don't seem connected. I think of the world as this big interconnected mechanism – an organism, an eco sphere – and I'm trying to connect things that maybe at first do not seem to connect.*
- 16 **Victor Turner**, (μτφ.) Φώτης Τερζάκης, ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, Ηριδανός, Αθήνα, 2015, 210
- 17 [ambhi, thefreedictionary.com](http://ambhi.thefreedictionary.com)
- 18 **Arnold Van Gennep**, *The Rites of Passage*, The University of Chicago Press, Chicago, 1960
- 19 *Taboo* (TV series documentary) *Rites of Passage* [S02E07], written by **Michael Dolan**, National Geographic, Dec. 30, 2003
- 20 **David L. Brunsm**, **Daniel Delgado & Kerry Ann Rockquemore**, *Liminality in the Multiracial experience: towards a concept of identity matrix*, *Identities*, 20:5, 2013, 481-502
- 21 **Anthony Giddens**, *Modernity and Self-Identity Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge UK, 1991
- 22 **Victor Turner**, (μτφ.) Φώτης Τερζάκης, ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, Ηριδανός, Αθήνα, 2015, 9
- 23 όπου παραπάνω, 53
- 24 όπου παραπάνω, 59
- 25 Ο Turner ερμηνεύει την ετυμολογική προέλευση του entertainment ως «να κρατείσαι ανάμεσα», όπου παραπάνω, 235
- 26 όπου παραπάνω, 230
- 27 Ζακ Ρανσιέρ, *Ο ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟΣ ΘΕΑΤΗΣ*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2015, 10
- 28 Θα μπορούσε να ειπωθεί πως εκεί που σταματάει το δοκίμιο του Turner (ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ) ξεκινάει αυτό του Rancière (Ο ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟΣ ΘΕΑΤΗΣ)
- 29 Γιάννης Σταυρακάκης, *Ο ΛΑΚΑΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ*, ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα, 2008, 156
- 30 **Carl Schmitt**, Η έννοια του πολιτικού, μτφρ. –εις. Αλίκη Λαβράνου, επιμ. Γ. Σταμάτης, Αθήνα: Κριτική, 1988
- 31 «the thinking of those not “destined” to think – as a ‘redistribution of knowledge and truth’.
- 32 **Jacques Rancière**, *The Nights of Labour: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, translated by **John Drury** (Philadelphia: Temple University Press, 1989), p. xii; p. 22.
- 33 **Jacques Rancière**, *Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ*, στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008, 86
- 34 όπου παραπάνω
- 35 όπου παραπάνω, 98
- 36 **Priya Khanchandani**, *Hussein Chalayan searches for 'blind spots' between design, fashion and sculpture*, ICON, 17.12.2018
- 37 **Jacques Rancière**, *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, ART&RESEARCH, Vol 2. No 1, Summer 2008,
- 38 **αγγλικά στο πρωτότυπο**: It is a multiplication of connections and disconnections that reframe the relation between bodies, the world where they live and the way in which they are 'equipped' for fitting it.
- 39 όπου παραπάνω.
- 40 **Roland Barthes**, «ΤΟ ΜΠΛΕ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΦΕΤΟΣ ΣΤΗ ΜΟΔΑ» *Κείμενα για την ένδυση και τη μόδα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016, σ. 39
- 41 **Victor W. Turner**, (μτφ.) Φώτης Τερζάκης, ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, Ηριδανός, Αθήνα, 2015, 183
- 42 όπου παραπάνω, 213
- 43 όπου παραπάνω, 151-152, από το **Richard Schechner**, *Essays on Performance Theory*, 1977
- 44 όπου παραπάνω, 188, «Ένα κοινωνικό δράμα εγκαινιάζεται όταν η ειρηνική μονοτονία της καθημερινής ζωής διακόπτεται από την παραβίαση ενός κανόνα που ελέγχει μία από τις βασικές σχέσεις.»
- 45 «Art functions as a disturbance of established knowledge structures, so as to reveal their innate power structures and restrictions. It also becomes the site of the production of a different knowledge... knowledge that is equally ambivalent, incommensurable, and singular.»
- 46 **Kathrin Bush**, 'Artistic Research and the Poetics of Knowledge', in *A Portrait of the Artist as a Researcher*, edited by **Dieter Lesage** and **Kathrin Busch**, *AS Mediatijdschrift Visual Culture Quarterly*, No. 179 - 2007 (Antwerp: Belgium, 2007), p. 41. The reference is of course to Jacques Rancière, *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*, translated by Hassan Melehy (Minneapolis: University of Minnesota, 1994).

40 *"Chalayan's models suffer a loss of control over the territory of their own bodies."*

Barbara Brownie, *Acts of Undressing POLITICS, EROTISISM, AND DISCARDED CLOTHING*, Bloomsbury Academic, London, 2017, 51

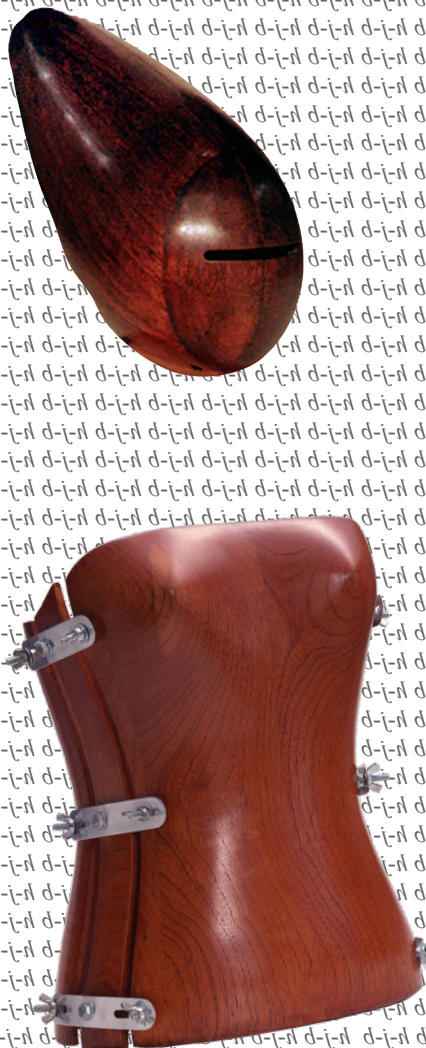




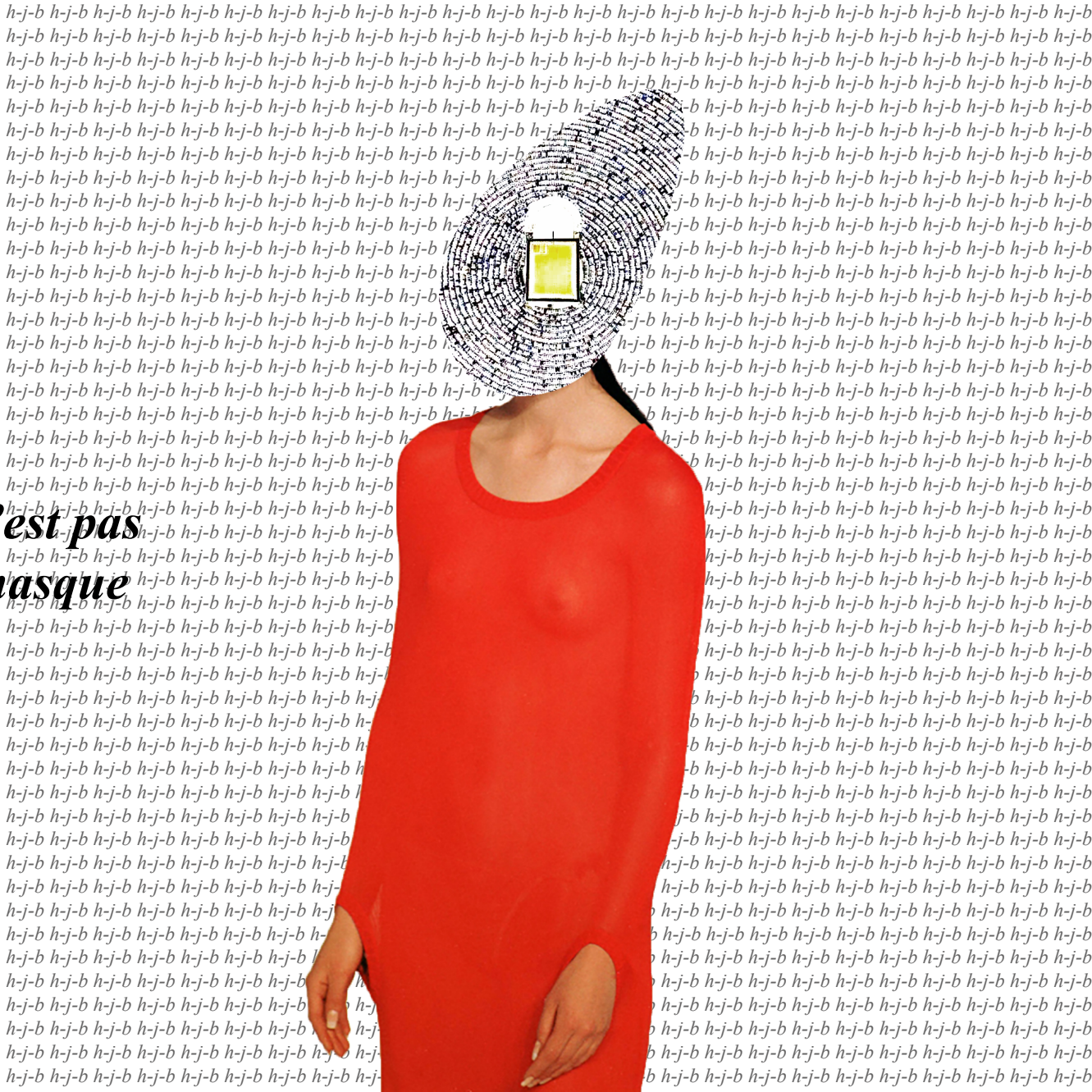
Ενδιάμεσα

Η κολεξιόν Ενδιάμεσα (Between) για την περίοδο άνοιξη-καλοκαίρι του 1998 παρουσιάστηκε με μία από τις πιο αμφιλεγόμενες περφόρμανς που έγιναν ποτέ στην ιστορία της μόδας. Η μορφολογική έμπνευση στην τελευταία πράξη της- τα ενδύματα των γυναικών στο Ισλάμ-, ήταν τουλάχιστον τολμηρή. Από τότε μέχρι σήμερα πολλοί είναι αυτοί που δεν μπορούν να αντιληφθούν αυτή τη συλλογή μέσω ρητορικής πέρα από την προστατευτική ουμανιστική προβληματική που την αντιμετωπίζει ως προσβολή απέναντι στη γυναίκα και το Ισλάμ¹. Αντίθετα ο Chalayan, όντας Τουρκοκύπριος παρόλο που δεν δηλώνει πιστός μουσουλμάνος, φέρει μέσα στην πνευματικότητά του ισλαμικά πολιτισμικά ιδιώματα τα όποια μάλιστα παίρνει από μία έκκεντρη σκοπιά λόγω της καταγωγής του και της ζωής του στο Λονδίνο από μικρή ηλικία. Έτσι λοιπόν, φέρνει στο προσκήνιο της μόδας και της τέχνης το απόθεμα αυτό, και μάλιστα σε διαλεκτική σχέση με τον δυτικό κόσμο. Πολλές από τις κολεξιόν του Chalayan αφορμίζονται από το παρόν και τις θεωρίες επί του παρόντος από διάφορες διευθύνσεις. Ωστόσο, το θέμα που εξερευνάται δύναται σε ισχύ διαπολιτισμικά, και σε αυτό απαντάται η σημασία της. Αυτή η κολεξιόν «...ήταν μια προσπάθεια να αποδομηθεί το πώς προσδιορίζουμε το τοπίο μας μέσω συστημάτων πεποιθήσεων.»

Η πολιτισμική απώλεια του εαυτού, η πράξη του καλύπτομαι για να φανερωθώ κοινωνικά είναι βαθιά ριζωμένη στην Ισλαμική κουλτούρα². Θα ήταν όμως τουλάχιστον δυτικοκεντρική, βιαστική και κατ' επέκταση προσβλητική η πρόθεση ή η προκατάληψη να θεωρηθεί η απώλεια αυτή καταπιεστική. Όχι γιατί δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τέτοια σήμερα αλλά γιατί σε αυτή τη θεώρηση δεν συμπεριλαμβάνεται η κριτική του δυτικού πολιτισμού επί του θέματος. Η απόφαση είναι προσωπική, όμως εάν το να καλύπτει συνιστά επιβεβλημένη πρακτική, συνεπώς καταπίεση, το ίδιο συνιστά και το να εκτίθεται όταν αυτό αντιμετωπιστεί υπό το πρίσμα του πολιτισμικού τοπίου όπως έχει διαμορφωθεί από τον καπιταλισμό. Οι πολιτικές περί ταυτότητας και το εννοιολογικό πλαίσιο της ταυτοποίησης ή διαπραγμάτευσης του γίνεσθαι είναι θέματα που συγκεντρώνουν μεγάλο ενδιαφέρον, το οποίο έχει καιρό τώρα περάσει από τον ακαδημαϊκό χώρο στην δημόσια σφαίρα. Εξετάζοντας τη σύγχρονη ελεύθερη ατομική προσωπικότητα (individual) στον δυτικό κόσμο γίνεται κατανοητό πως ο αυτοπροσδιορισμός και η προάσπιση αυτού του δικαιώματος είναι και αυτή επιβεβλημένη, και δεν αναφέρομαι στον κομφορμισμό αλλά στη διαφοροποίηση. Επιλέγουμε τα ρούχα μας, το μακιγιάζ, τη μουσική που θα ακούσουμε, τα μέρη στα οποία θα διασκεδάσουμε, το φαγητό μας και δημοσιεύουμε αυτές μας τις επιλογές για να διακηρύξουμε τη διαφορετικότητά μας. Αλλά εάν θέλουμε να είμαστε μέρος της συζήτησης το κάνουμε με επιβεβλημένα μέσα. Διότι όλα τα κοινώς αποδεκτά εργαλεία αυτοπροσδιορισμού περνούν από την κατανάλωση και την ιδιοκτησία, και μέσω αυτών των κοινών δεδομένων πάνω στα οποία προβάλλουμε τις ταυτότητές μας, αναγνωρίζουμε και διαβάζουμε και αυτές των άλλων. *«Υπάρχει ένα πολύ αυστηρό μοτίβο για το τι χρειάζεται για να γίνεις ατομική προσωπικότητα»*.³ Συνεπώς η έκθεση μπορεί να είναι σε πρώτη ανάγνωση διαδικασία αντίθετη από αυτή που επιτελεί το τσαντόρ ή το όποιο θεσμοθετημένο Ισλαμικό ένδυμα αλλά ομοίως εξυπηρετεί την κατεστημένη συμβολική οργάνωση του ύστερου καπιταλισμού. Επίσης είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το σχήμα άμφιο-γυναικεία-κάλυψη αποτελεί σύγχυση του δυτικού πολιτισμού για την ισλαμική ενδυμασία. Όπως παρατηρεί η Yegeenoglu⁴ η *«αποκάλυψη» λειτουργεί ως πολιτικό δόγμα της Δύσης απέναντι στους ισλαμικούς πολιτισμούς*. Η επιστημονική μελέτη της ενδυμασίας των γυναικών στην Αλγερία αποτέλεσε πολιτικό όχημα για την επιβολή της υπεροχής της διαφάνειας από τους Γάλλους αποικιοκράτες. Η διαφάνεια ως παρακαταθήκη του Διαφωτισμού εδραιώνει τη γνώση ως δύναμη και αυτό εξοβελίζει τις μουσουλμάνες από το σύνολο των δυνητικά πολιτικών όντων από την περίοδο της αποικιοκρατίας.



*ceci n'
une m*



est pas
lasque

Η μεταφυσική του *άμφιέννυμαι* στην ισλαμική παράδοση

Ο Chalayan είναι ένας εξαιρετικός σχεδιαστής και ράπτης. Τα ενδύματα που φτιάχνει θεωρούνται από τεχνικής άποψης άρτια υλοποιημένα. Ωστόσο αντικείμενο της εργασίας δεν είναι τα ενδύματα, αλλά η αισθητική της επίδειξής τους με αυτά ως ενιαίο έργο τέχνης. Συνεπώς το να αναλυθεί το άμφιο, συγκεκριμένα το τσαντόρ, δεν είναι χρήσιμο. Η βάση της ερμηνείας της Ενδιάμεσα είναι η πράξη του *άμφιέννυμαι* και το τι αυτή στοιχειοθετεί όπως προκύπτει μέσα από έναν διάλογο της ισλαμικής παράδοσης με σύγχρονες θεωρίες.

Το *άμφιέννυμαι* ετυμολογικά καταδεικνύει τη διπλή επικοινωνιακή διάσταση στη λειτουργία των ενδυμάτων και για το λόγο αυτό προτιμώ να το χρησιμοποιώ έναντι του ντύνομαι. Τη θεωρητική αυτή παρατήρηση του Flügel υπογραμμίζει ο Barthes: «(η μόδα έχει) το προνομιακό παράδειγμα μιας διαυγούς διαλεκτικής μεταξύ ατόμου και συλλογικότητας.»⁵, για να ενισχύσει τη μελέτη της φορεσιάς ως εργαλείο των κοινωνιολόγων στη βάση της επικοινωνιακής της διάστασης. Μπορεί αυτή η διάσταση να γίνεται αντιληπτή ως διαλεκτική σε ένα μεταμοντέρνο πλαίσιο όμως χρησιμοποιείται σε διάφορους πολιτισμούς κατακόρυφα από την αρχαιότητα. Ο Ibn Khaldun μάλιστα, το 1377, ξεχωρίζει το ένδυμα ως στοιχείο διάκρισης του πολιτισμικού επιπέδου μιας κοινωνίας από στοιχειώδη *‘umran badawi’* σε πολιτισμένη *‘umran hadari’*⁶. Και παρόλο που η ενδυμασία αντιμετωπίζεται ήδη συμβολικά· το Ισλάμ θεσμοθετεί και παγιώνει τους συμβολισμούς αυτούς. Η El Gwindi ξεκαθαρίζει πως για να κατανοηθεί το φαινόμενο του *άμφιέννυμαι* και η λεπτή επικοινωνιακή του διάσταση πρέπει να μελετηθεί και στα δύο φύλα⁷. Το άμφιο δεν έχει ως πρωτεύων σκοπό το να καλύπτει αλλά φανερώνει και επικοινωνεί ταυτόχρονα. Χαρακτηριστικά αναφέρει το παράδειγμα των *Khanith*, των οποίων η έκφραση του φύλου βρίσκεται ανάμεσα στην αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα, όπου τους επιβάλλεται συγκεκριμένη φορεσιά και τους απαγορεύεται να φορούν την όποια γυναικεία. Η ειδοποιός διαφορά όμως των Αραβικών *‘libas’*, δηλαδή ενδυμάτων, από τη μόδα στο δυτικό κόσμο είναι πως η σημασιολογία τους, πέρα από το κοινωνικό πλαίσιο, εκτείνεται και σε αδιόρατες διαστάσεις του ιερού.

Το ένδυμα διαδραματίζει κομβικό ρόλο τόσο στο *Κοράνιο* όσο και στα *Χαντίθ*⁸ ο οποίος μετουσιώνεται στην υλικότητα του. Στην Αραβική-Ισλαμική παράδοση για το προπατορικό αμάρτημα, το ένδυμα αφαιρείται από τους πρωτόπλαστους οι οποίοι αρχικά το απολάμβαναν για την άνεση και την ιδιωτικότητα που προσέφερε αλλά και ως διάκοσμο. Έτσι η αποκάλυψη του σώματος συνδέεται με το παράπτωμα και την ανυπακοή. Ακολούθως το αίσθημα αυτό της ντροπής με την τιμωρία, λόγω της έκπτωσης του ανθρώπου και του σχίσματος με το ιερό. Σύμφωνα με το *Κοράνιο* ο Γαβριήλ φανερώνεται στο Μωάμεθ, ενόσω ο ίδιος ήταν απομονωμένος, γεγονός που τον στρέφει στη γυναίκα του ζητώντας ύφασμα για να καλυφθεί. Ο Γαβριήλ τον προστάζει να διαδώσει το λόγο του Θεού και παράλληλα να εξαγνίσει τα ιμάτιά του [74 : 1]⁹. Η ανάγκη για ένδυση και ιδιωτικό χώρο λοιπόν δεν λειτουργούν μόνο στη θετικότητά τους. Το ότι καλύπτομαι σημαίνει την αναγνώρισή του ως αυταξία και την πίστη στο Θεό όπως ταυτόχρονα σημαίνει ότι δεν έχω κάνει αρκετά για να είμαι απόλυτα συμβατός με το λόγο

Του. Επίσης σε ένα εδάφιο που αφορά την απαγόρευση της συνουσίας στο ραμαζάνι αναφέρεται: «Οι γυναίκες είναι ένδυμα για σένα και εσύ ένδυμα για αυτές» [2 : 187]¹⁰. Επακόλουθα η σωματική επαφή ανάγεται σε ιερή και ντροπιαστική ταυτόχρονα και η βιωματική και κοινωνική της σημασία επιφορτίζει το ένδυμα νοηματικά με την οικειότητα και το συνδέει με τη συνουσία ενώ παράλληλα ορίζει τον άνδρα ως υπεύθυνο για την προστασία της γυναίκας οδηγώντας σε μία αλληλεξαρτημένη ισότητα των φύλων στην οποία όμως προέχει η σκοπιά του άνδρα καθώς σε αυτόν απευθύνεται το εδάφιο. Έτσι οι πολιτισμικές πεποιθήσεις του Ισλαμικού κόσμου που είναι αφομοιωμένες στο ένδυμα καταλήγουν στη σύνδεση του ενδύματος με την ιδιωτικότητα και τον ιερό χώρο.¹¹ Το ερώτημα του ποιος «βλέπει» ποιον είναι κεντρικό στην Αραβική κοινωνία¹² και η ιδιωτικότητα στην ισλαμική παράδοση εδράζεται σε σημαντικά διαφορετικό περικείμενο από αυτό του δυτικού κόσμου. Η βάση της είναι μια συγκεκριμένη δομή για το χώρο και το χρόνο με λειτουργική αξία για την επικοινωνία με το Θεό, και εκεί βρίσκεται το πολιτισμικό μόρφωμα από το οποίο ο Chalayan αφορμίζεται για την Ενδιάμεσα. Το σχήμα ένδυμα-ιδιωτικότητα-ιερός χώρος προβάλλεται διπλά πάνω στην πράξη του *άμφιέννυμαι*.

Ο χώρος σε αυτή την κατασκευή είναι σχετικός και ενεργός και η ρευστότητά του βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση με την ανθρώπινη συμπεριφορά.¹³ Η κατάσταση αυτή περιγράφεται ξεκάθαρα στις ισλαμικές κοινωνίες μέσω της προσευχής. Ατομικά ή συλλογικά η προσευχή αποτελεί πράξη μετατροπής του χώρου από κοινωνικό και δημόσιο σε ιερό και ιδιωτικό. Μία οργανωμένη συγκέντρωση πιστών στραμμένων προς τη Μέκκα ή οι πέντε ημερήσιες προσευχές, για όσο διαρκούν, ακυρώνουν την καθιερωμένη κοινά αποδεκτή λειτουργία του χώρου. Ο σχεδιασμός του ή το νοηματικό του φορτίο όπως και η σύνδεσή του με το περιβάλλον του παύουν. Είναι προφανές λοιπόν πως «οι άνθρωποι στο χώρο ορίζουν τη φύση του»¹⁴ και η παρατήρηση αυτή εκτείνεται φυσικά και εκτός των ορίων του Ισλάμ. Επομένως σε πραγματικό χρόνο η αντίληψη για το χώρο, που ουσιαστικά καθορίζει τη συμπεριφορά ενός υποκειμένου, συγκροτείται από ένα σύνολο συνθηκών που αφορούν τόσο τις υλικές του διαστάσεις όσο και την ανθρώπινη δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της παρατήρησης του χώρου αυτού. Οι επαληθεύσεις και οι άρσεις που εντοπίζονται κατά τη σύγκριση των αναμενόμενων με την πραγματικότητα καθορίζουν τόσο την παρουσία του υποκειμένου όσο και τα άλλα υποκείμενα υπό το βλέμμα του. Ο συνεχόμενος επαναπροσδιορισμός του χώρου, ως τόπου συμπαρουσίας, από τα υποκείμενα εντός του είναι μία αέναη διαδικασία¹⁵ η οποία μέσω της προσευχής στο Ισλάμ δύναται να αποκρυσταλλωθεί. Τα συμβάντα όμως ιδίως όταν αποτελούν εξαίρεση εντός του χώρου – οπότε και συνήθως γίνονται αντιληπτά ως συμβάντα- προστίθενται ως δυνητικότητα σε αυτόν. Εάν λοιπόν σε κάθε επόμενο χρόνο ο χώρος ορίζεται από την εξαιρεταία ανθρώπινη δραστηριότητα, μπορούμε να δούμε το πολιτικό¹⁶ ως στιγμή-σημείο συνάντησης του χώρου με το χρόνο; Μπορεί το ερώτημα του *άμφιέννυμαι* να αναχθεί σε ερώτημα για το *βλέμμα*¹⁷ στο Ισλάμ και παράλληλα να ανιχνεύσουμε τις απαρχές της διαπραγματεύσεως του γίνεσθαι στην πολιτική σημασία του *βλέμματος* μέσα από την Ενδιάμεσα;

Από την αποφατική θεολογία στο κατώφλι του μεταδομισμού

Οι τελετές μετάβασης¹⁸ στις θεοκρατικές κοινωνίες λειτουργούν ως όχημα της συλλογικής μνήμης και του κοινωνικού ελέγχου που επιβάλλεται στα υποκείμενα. Κάθε μετάβαση από έναν κοινωνικό ρόλο σε έναν άλλο σηματοδοτείται από μία σειρά καθιερωμένων τελετών αποχωρισμού, *μεθοριακότητας* και ενσωμάτωσης, και η παρουσία της κοινότητας στις τελετές αυτές εξυπηρετεί τη διατήρηση της εσωτερικής της οργάνωσης επιβεβαιώνοντας το συμβόλαιο της ιεραρχίας εντός της. Το *μεθοριακό υποκείμενο* προϋποθέτει όμως την ολοκληρωμένη και σαφή ταυτότητα. Η κοινωνική απώλεια του εαυτού - που όπως ήδη έχουμε πει είναι το κεντρικό θέμα της Ενδιάμεσα- ως εξαίρεση απλώς φέρνει στην επιφάνεια το πρόβλημα της Δυτικής σκέψης, που έχει διαμορφώσει το φαινόμενο της μόδας, του καταναλωτικού πρότυπου και του *celebrity* – που αφορά τον Chalayan και το θίγει σε διάφορες στιγμές-, ένα πρόβλημα στο οποίο το Ισλάμ είχε ήδη απαντήσει, και αυτό δεν είναι άλλο από την τελικότητα του υποκειμένου. Το Ισλάμ έχει θεμελιωθεί στην παραδοχή του αδύνατου μιας ολικής αναπαράστασης της αλήθειας έχοντας υιοθετήσει έως και κυριολεκτικά τον ανεικονισμό¹⁹. Η αναπαράσταση του προφήτη Μωάμεθ απαγορεύεται από κάποια *Χαντίθ*, και στη ζωγραφική πολλές φορές απεικονίζεται καλυμμένος με λευκό ύφασμα. Επιπλέον το *Ka'bah*²⁰ στη Μέκκα είναι ίσως το πιο ξεκάθαρο παράδειγμα αρχιτεκτονικής έκφρασης της αποφατικής θεολογίας. Ένας γρανιτένιος κύβος που καλύπτεται από ένα μαύρο ολομέταξο *kiswa* κάθε χρόνο, στο οποίο πάνω είναι ραμμένα εδάφια από το *Κοράνιο*, και το οποίο έχει μία σχισμή που επιτρέπει στη μοναδική πόρτα του *Ka'bah* – τις οποίας το κατώφλι βρίσκεται στα 2,2 μέτρα από το έδαφος- να είναι η υπόμνηση του αδύνατου της προσέγγισης του *al-Haqq*, της απόλυτης δηλαδή αλήθειας του Θεού.²¹ Η πολιτική του σημασία φυσικά είναι ύψιστη. Αποτελεί τόσο γεωγραφικό όσο και χρονικό σημείο αναφοράς για όλο τον ισλαμικό κόσμο καθώς προς αυτό στρέφονται οι πιστοί για προσευχή. Το Θείο πρότυπο λοιπόν δεν είναι σαφές στο Ισλάμ, οριοθετείται *via negativa* όπως και το *μεθοριακό υποκείμενο* του Turner²², και αυτό επιτρέπει στην έννοια του υποκειμένου να μην συνδέεται με την έννοια της ταυτότητας ως στόχο και σε μία τοπολογική αντίληψη για το τι είναι υποκείμενο και τι αντικείμενο.

Η φιλοσοφία του μουσουλμάνου λόγιου Ibn al-'Arabī²³ μοιράζεται τον ίδιο προβληματισμό της αυτονομίας του υποκειμένου με το *χάσμα* στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty και κατ' επέκταση με το λακανικό *βλέμμα*²⁴. Για τον Ibn al-'Arabī η αντίληψη και η εμπειρία της ύπαρξης συνδέονται, γι' αυτό και χρησιμοποιεί τον όρο *wujūd*- που προέρχεται από την Αραβική ρίζα *w-j-d*, από την οποία βγαίνει το *wajada* (εμφανίζομαι ή αισθάνομαι) και το *wujida* (υπάρχω/είμαι)²⁵- υποδηλώνοντας την αλληλεξάρτηση των δύο. Στηριζόμενος στην Ιερή Παράδοση των Σούφι²⁶ αποδοκιμάζει την ηγεμονία της αλήθειας [*al-Haqq*] έναντι του υποκειμένου και θεωρεί πως ενυπάρχουν και επαναπροσδιορίζονται σε μια συνεχή διαδικασία ως αλληλεξαρτώμενα, αν και αναγνωρίζει την αλήθεια του Θεού ως απόλυτη. Επίσης θεωρεί πως η ουσία των πραγμάτων παράγει μία πολλαπλότητα χάρη στην οποία το υποκείμενο συνεχώς μεταλλάσσεται ερήμην του²⁷, κάθε αυτοπροσδιορισμός δημιουργεί μια νέα οντότητα²⁸. Παράλληλα, αν και σε ένα εντελώς διαφορετικό από οντολογικής άποψης πλαίσιο και σε διαφορετικό ιστορικό

χρόνο, ο Lacan παρουσιάζει το σχίσμα μεταξύ *βλέμματος και όψης (Eye/I)*. Το απροσέγγιστο του Θείου και του λακανικού *Πραγματικού*, το σχήμα αυτό της αδύνατης οντότητας που διέπει τη ζωή, το σχήμα που θέλει το νόημα ως τέτοιο που να μην πλησιάζεται ποτέ, είναι δομικό στοιχείο του ιδεαλισμού, πράγμα που σε πρώτη ανάγνωση εγείρει έναν σημαντικό προβληματισμό πάνω στις πολιτικές προεκτάσεις της λακανικής θεωρίας. Όμως η διαφορά στον Lacan είναι πως το *Πραγματικό* ορίζεται ως τέτοιο τοπολογικά και όχι ως στόχος. Ένα σημαντικό ζήτημα που δεν άπτεται του αντικειμένου της εργασίας αλλά πρέπει να σημειωθεί εδώ είναι το κατά πόσο οι γλωσσικές ρίζες μέσω των οποίων οργανώνεται η μεταφορά του νοήματος στην αραβική γλώσσα²⁹ μπορεί να έχουν τροφοδοτήσει τα λογικά εργαλεία του μεταδομισμού και την κριτική στη φαινομενολογία δεδομένης της επεκτεταμένης αποικιοκρατίας³⁰ των Γάλλων στον Αραβικό και ισλαμικό κόσμο.

Η λακανική θεωρία μας ενδιαφέρει για δύο λόγους. Αρχικά η εννοιολογική προσέγγιση της *μεθοριακότητας* εξαρτάται από αυτή του υποκειμένου, που ο Lacan ορίζει ως τον στόχο της ψυχανάλυσης ιστορικά και μάλιστα με την τάση να αναδείξει στο υποκείμενο τη συμβολική του οργάνωση³¹. Συνεπώς, ειδικά η προσέγγιση του Lacan που θεωρεί το υποσυνείδητο οργανωμένο σαν γλώσσα και το υποκείμενο ως φύσι ελλειπτικό, το αντιμετωπίζει πάντα εντός μίας συλλογικότητας πράγμα που υποχρεωτικά συμβαίνει και στο πλαίσιο του Chalayan καθώς εξερευνά την πολιτισμική απώλεια του εαυτού. Δεύτερον η ίδια η έννοια του *βλέμματος* φαίνεται πολύ χρήσιμη καθώς παρουσιάζεται εντός μιας ροής τόσο εσωστρεφούς όσο και εξωστρεφούς από το σώμα του υποκειμένου ακριβώς όπως και η πράξη του *ἀμφιέννυμαι* στον ισλαμικό κόσμο. Επιπλέον διακατέχεται από μία αντίσταση του υποκειμένου στην καθιερωμένη συμβολική οργάνωση του πολιτισμού καθώς αναιρεί το όριο μεταξύ τους και ορίζει το *βλέμμα/αντικείμενο μικρό α* ως κάτι που οργανώνει μέσα από μια πράξη απώθησης³². Και αυτά τα χαρακτηριστικά κάνουν την έννοια του *βλέμματος* σχετική με τον Chalayan γιατί η αισθητική του είναι *σχεσιακή* και γιατί τον αφορούν οι πολιτικές προεκτάσεις του έργου. Η Ενδιάμεσα φαίνεται, όπως και το έργο του Chalayan γενικότερα, να βρίσκεται σε συγγένεια με αυτό που ο Rancière ονομάζει *μυστήριο*³³, με μια προσπάθεια δηλαδή να αν αναδειχθεί το *διακείμενο* εκείνο που συνδέει τα ετερογενή στοιχεία μιας τέχνης που θέλει να αναγνωρίζεται ως πολιτική. Πριν όμως αναλυθεί το αντικείμενο της εργασίας πρέπει να αναγνωριστεί, αν και έχει ήδη υπονοηθεί, η πρώτη διαστροφή στην έννοια της *μεθοριακότητας*. Το λακανικό υποκείμενο δεν είναι *μεθοριακό* γιατί βρίσκεται ανάμεσα σε σταθερές ταυτότητες, ούτε και γιατί βιώνει μία συλλογικά αναγνωρισμένη μετατροπή κοινωνικού ρόλου, αλλά διότι είναι ριζικά ελλειπτικό και αμφίβολο και η θεώρησή του ως τέτοιο διατηρεί τη δυνατότητα του *πολιτικού*³⁴ εφόσον πλέον και η συλλογικότητα είναι ριζικά ελλειπτική.



04



05



07

Between 5/5 1998



08



11



15



Between S/S 1998



Επινοώντας καθρέφτες

Ο Chalayan εξερευνάει σε αυτό του το έργο το βλέμμα που καθορίζει τα υποκείμενα και οδηγεί στην απάρνηση των επιθυμιών και το κάνει ακριβώς με το να κατευθύνει το βλέμμα. Οι κοινοί παρονομαστές των συνόλων της Ενδιάμεσα είναι ο περιορισμός των δυνατοτήτων του σώματος και ο επαναπροσδιορισμός της τοπολογίας του. Πουκάμισα με μανίκια τόσο μακριά που δεν επιτρέπουν στα χέρια την αίσθηση της αφής και τη λειτουργία τους. Μπλούζες και φορέματα με πατρόν που τα κρατούν σταθερά πάνω στον κορμό μέχρι τον καρπό. Μία δεικτική χειρονομία απέναντι στα πλαίσια που μας ορίζουν. Η παγιωμένη σχέση του ατόμου-οργανισμού με τα πράγματα και το περιβάλλον του (*Innenwelt* και *Umwelt* αντίστοιχα) είναι ο μηχανισμός που εδραιώνει στο άτομο τη θεώρηση της ατομικότητάς του³⁵ και τα χέρια είναι διακριτό σημάδι της αυτονομίας του. Αυτή τη Gestalt στην οποία βασίζεται το υποκείμενο επιχειρεί να άρει ο Chalayan με την «απενεργοποίηση» των άκρων, ανάγοντας το σώμα σε τόπο που παθαίνει κάτι και αδυνατεί να δρα κατά βούληση. Η καλλιτεχνική αυτή απόφαση υπονοεί τη μεταγραφή που συντελείται στο υποκείμενο από τις πιέσεις του περιβάλλοντος.³⁶ Τη μεταγραφή αυτή υπογραμμίζει ο σχεδιαστής με τις επιλογές του για το πρόσωπο και το κεφάλι που αναφέρονται ευθέως στα *μεθοριακά υποκείμενα*. Οι μορφές και η ματιέρα του μακιγιάζ θυμίζουν φυλές που μελετά η ανθρωπολογία από τις απαρχές της. Οι μάσκες και οι απροσδιόριστοι κατασκευές που φοριούνται στο κεφάλι εξυπηρετούν ότι και το τσαντόρ, την απώλεια της προσωπικότητας προς την εξυπηρέτηση του οράματος του κατεστημένου. Είναι ξεκάθαρο πως παρακολουθούμε τελετή. Η Gestalt του υποκειμένου που πλάθει όμως το ίδιο για τον εαυτό του απαιτεί και την Gestalt του περιβάλλοντός του. Οι «φόρμες» μας καθορίζουν μέσα από την αντίληψή μας για αυτές και εμάς εντός τους στο βαθμό που υπάρχει χώρος έκφρασης της αντίληψής μας. Η πολιτική διάσταση του *σταδίου του καθρέφτη* γίνεται πιο ξεκάθαρη ως διαλεκτική του *βλέμματος* και της *όψης*.³⁷

Όπως το *niqāb* ³⁸⁻ που χαρακτηριστικά μεταφέρει αυτούσιο ο Chalayan σε λευκό χρώμα στη συλλογή - αντιτίθεται στην Πλατωνική αισθητική των «καθαρών» μορφών που διέπει το βλέμμα του δυτικού άντρα, έτσι και τα υπόλοιπα σύνολα θίγουν το ζήτημα της θηλυκότητας με περίτεχνο τρόπο. Η φαντασίωση της ανδρικής ταυτότητας – ευρέως αντιληπτής ως σημαίνον του κατεστημένου- κατακερματίζεται από τις ισλαμικές φορεσιές καθώς εμποδίζει στην ξεκάθαρη εικόνα για τη θηλυκότητα να λειτουργεί ως *objet petit a* για την επιβεβαίωσή της πρώτης.³⁹ Η άρνηση της αναπαραγωγής κάποιας αναγνωρισμένης θηλυκότητας δεν επιτρέπει στον άντρα να χρησιμοποιεί το σώμα της γυναίκας ως καθρέφτη και την παύει από το να λειτουργεί ως Άλλο, πράγμα που την θέτει εκτός της επικρατούσας συμβολικής οργάνωσης. Αυτή τη μεταφορά, και πάλι μεταφορά ανεικονισμού, αγγίζει ο Chalayan με το να σχεδιάζει τις φόρμες των ενδυμάτων έτσι ώστε φορεμένες στο σώμα να δημιουργούν νέες «*ερωτογενείς ζώνες*» αποτάσσοντας αυτές που συνήθως αναπαράγει η μόδα. Το σώμα γίνεται ένα τοπίο που πρέπει να ανακαλυφθεί ξανά. Τα ίδια ενδύματα που περιορίζουν την κίνηση αφήνουν ανοίγματα γύρω από τον ομφαλό, τα πλαϊνά της τάλιας (άλλοτε από τον ώμο έως τον μηρό άλλοτε από το τελευταίο πλευρό ως τη λεκάνη), τα γόνατα ή μόνο τα μάτια.

Έτσι το ένδυμα κατευθύνει το βλέμμα με τις περιοχές που καλύπτονται να γίνονται το ενιαίο φόντο για την ανάδειξη αυτών που αποκαλύπτονται ενώ ταυτόχρονα κάνει μνεία στις νόρμες εικόνες και συμπεριφοράς που προβάλλονται και επιβάλλονται στα σώματα-άτομα. Ωστόσο η στάση του Chalayan εδώ, όπως και γενικότερα στο έργο του, είναι αυτή του εξερευνητή των θεματικών που επιλέγει. Δεν προσπαθεί να δώσει απάντηση στις προβληματικές τους αλλά να αποδώσει την πολυπλοκότητα των δυναμικών που αναπτύσσουν προς διάφορες κατευθύνσεις. Και πάλι, η αισθητική του Chalayan ενυπάρχει στη διαλεκτική μεταξύ σώματος, ενδύματος και περφόρμανς όπως και η θεματική του ουσιαστικά βρίσκεται στις συνομιλίες μεταξύ σώματος, συμβάντος και χώρου. Η στάση του δεν είναι κριτική με την έννοια της δήλωσης αλλά με το να προσπαθεί να αναδείξει συνδέσεις. Το δίπολο καλυμένο/φανερó είναι απλώς η διϋστική θεώρηση του *άμφιέννυμαι* που καταδεικνύει τον διάλογο με τον οποίο το άτομο επικοινωνεί με το περιβάλλον του μέσω του ενδύματος. Η στροφή σε μία οντολογία των ενεργημάτων είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε τον κόσμο του Chalayan.

Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ μιας κοινής επίδειξης μόδας και της περφόρμανς του Chalayan βρίσκεται στο πως η θεματική που εξερευνάται εφαρμόζεται πάνω στο κοινό. Το κοινό στο έργο του Chalayan είναι πιο συγκεκριμένο από το ευρύ φάσμα που μπορεί να επισκεφτεί ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης ή μια γκαλερί, είναι το κοινό της εβδομάδας μόδας του Λονδίνου ή του Παρισιού. Αυτή του η ιδιότητα μας επιτρέπει να το εντάξουμε στην ανάλυση του έργου καθώς μπορούν να του αποδοθούν κάποια χαρακτηριστικά. Το κοινό στις επιδείξεις των εβδομάδων μόδας αποτελείται κυρίως από ανθρώπους που έχουν επιρροή στο χώρο μόδας. Δεν είναι απλώς οι φοιτητές σχολών σχεδίου μόδας ή θιασώτες της αλλά συντάκτες περιοδικών, buyers, celebrities, επενδυτές, σχεδιαστές. Η περφόρμανς λοιπόν αυτή έχει ένα προβάδισμα σε σχέση με κάποια που λαμβάνει χώρα σε ένα μουσείο ή μια γκαλερί ή ακόμη και στο δημόσιο χώρο διότι απευθύνεται σε παράγοντες της μόδας, σε ανθρώπους δηλαδή με διακριτό ρόλο στη σύγχρονη μηχανή παραγωγής προτύπων. Επίσης η παρακολούθηση της επίδειξης είναι μέρος της δουλειάς του ακροατηρίου που σημαίνει πως αναμένουν να ενταχθεί ο χρόνος τους εκεί στην οικονομία της εργασίας τους. Βέβαια είναι σημαντικό σημειωθεί πως στην οικονομία της εργασίας τους εκείνη την περίοδο εφαρμόζονται δραστικές μεταβολές. Οι πολιτικές του Blair που διαμόρφωσαν το σώμα των Young British Artists⁴⁰ φαίνεται να έχουν ενθαρρύνει σχεδιαστές μόδας όπως ο Chalayan, ο McQueen, η Rei Kawakubo κ.ά. προς μία κατεύθυνση καλλιτεχνική. Μόδα με πολιτικές προεκτάσεις, επιδείξεις που σχεδιάζονται περισσότερο ως θέαμα παρά τους εμπορικούς τους σκοπούς, ρούχα που αδιαφορούν για το πώς θα ενταχθούν σε στιλιστικούς κανόνες είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά της υψηλής μόδας αλλά κυρίως της *αντι-μόδας* στη δεκαετία του 90'⁴¹, που διεκδικούσε αντίστοιχη αντιμετώπιση με τη σύγχρονη τέχνη.



Between S/S 1998



Between S/S 1998

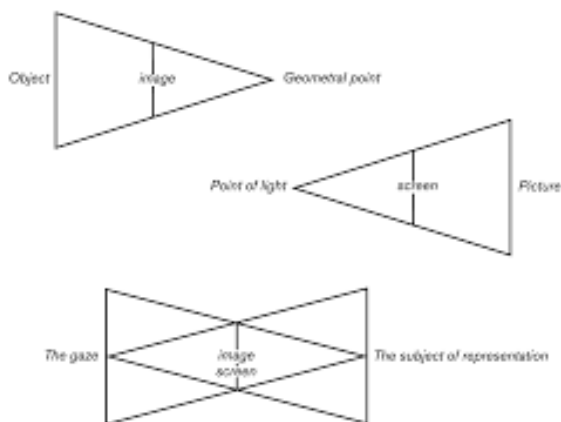
Ένα σύνολο εκπρόσωπων του lifestyle στην καμπή του 21^{ου} αιώνα παρακολουθούν μία επίδειξη στην εβδομάδα μόδας. Ξεφνικά παρουσιάζεται μπροστά τους ένα μοντέλο(;) φορώντας niqāb.

Υπάρχει χώρος για αυτό εδώ; Υπάρχει χώρος για αυτό στη μόδα; Πώς παρακολουθώ αυτή την επίδειξη; Τι είναι εδώ; Τι είμαι εδώ; Τι μπορεί να συμβεί; Επιτέλους συνέβη κάτι!

Πού βρίσκεται η μόδα; Η πολιτισμική απώλεια του εαυτού μπορεί να βιωθεί και σαν ελεύθερη πτώση, όχι μόνο σαν καταπίεση. Πρέπει να προσδιορίσεις επί τόπου ξανά ως τι βρίσκεσαι εκεί για να αποφασίσεις πως θα βλέπεις το ό,τι διαδραματίζεται επί σκηνής. Η διατάραξη της συμβολικής οργάνωσης του κοινού μέσα από ένα αναπάντεχο σημαίνουν όταν το κοινό μοιράζεται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά οδηγεί σε μία νέα συλλογικότητα. Μία μη συλλογικότητα υπό διαπραγμάτευση. Πώς μπορεί να ονοματιστεί αυτή η συγκεκριμένη κατάσταση χωρίς να negatίva των απολεσθέντων συνθηκών που προσδιόριζαν το χώρο μία στιγμή πριν; Επαρκούν οι όροι επίδειξη μόδας ή περφόρμανς για να καταδείξουν πως μπορεί να προσεγγίσει κανείς την Ενδιάμεσα ή το ερώτημα «τι κάνει;» είναι καταλληλότερο; Αν η Ενδιάμεσα ενέχει το στοιχείο του *πολιτικού* απαιτείται μία τοπολογία – που μοιάζει να είναι πάντα εκτός- με όρους τόσο χωρικούς-ουσιακρατικούς όσο και χρονικούς-δυναμικούς για την περιγραφή της. Αυτή η απαίτηση χαρακτηρίζει τις καταστάσεις που είναι εξωθημένες στα όρια (μεταξύ) των κοινωνικά διαθέσιμων ρηματικών κατασκευών.

Στην τελευταία πράξη της περφόρμανς, αρχικά εμφανίζεται ένα μοντέλο που φοράει μόνο μία μάσκα *boregheh*⁴² και σανδάλια – με το υπόλοιπο σώμα ακάλυπτο-, το οποίο σταματάει και στέκεται στραμμένο προς το κοινό κεντρικά της σκηνής. Στη συνέχεια εμφανίζονται άλλα πέντε μοντέλα, ανά ένα, με το κάθε ένα να φοράει μαύρο niqāb ελαφρώς μακρύτερο από το προηγούμενο και να στέκεται δίπλα του. Τελικά έξι μοντέλα σε διαφορετικό βαθμό εκτεθειμένα ή καλυμμένα στέκονται στη σειρά. Πριν καν κάνουμε τη σύνδεση με το υπόλοιπο έργο, έχουμε γυμνό γυναικείο σώμα δίπλα σε niqāb. Αυτό από μόνο του φέρνει ετερογενή στοιχεία σε εγγύτητα. Το δεύτερο στη σειρά μοντέλο, με ακάλυπτα πόδια, αιδοίο και ομφαλό αλλά καλυμμένο από εκεί και πάνω, είναι ίσως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της όλης σύνθεσης. Είναι τόσο παράδοξο να σταματάει το niqāb στο ύψος του ομφαλού και τόσο εύστοχο ταυτόχρονα. Ακόμη και πολιτικά να αντιμετωπιστεί δεν μπορεί να γίνει ξεκάθαρο αν λειτουργεί σαν μνεία της γυμνότητας κάτω από κάθε μαντίλα για το Ισλάμ ή σαν κριτική στην εργαλειοποίηση του γυναικείου σώματος για αναπαραγωγή και σεξ από τη Δύση. Ωστόσο το να αντιμετωπιστεί είτε το γυμνό είτε το καλυμμένο ως σημαίνοντα θα ήταν ασυνεπές σε σχέση με την υπόλοιπη ανάλυση. Αυτό που διαγράφεται στο σύνολο είναι η διαγώνια του ορίου ενδιάμεσα στο λευκό του δέρματος και το μαύρο του άμφιου. Κανένα πρόσωπο δεν φαίνεται γιατί καμία ταυτότητα δεν υπάρχει πλέον αυτόνομα. Όλα τα σώματα, μιας και είναι το μόνο κοινό ανάμεσα στο υποκείμενο πριν και μετά το Lacan, φέρουν αποτυπώματα του βλέμματος και της όψης πάνω τους. Υπάρχουν μέσα από τη διαλεκτική του *ἀμφιέννυμαι* από τη στιγμή που έχουν το χώρο να επιλέγουν. Μπορώ να έρθω σε μία άλλη σχέση ισχύος με το Θείο ή την κάθε ηγεμονική κατασκευή; Μπορώ να θέτω εγώ υπό διαπραγμάτευση τη θέση μου στην κοινωνία και την έκφραση της; Μπορώ να περάσω σε μία αντίσταση που αντιλαμβάνεται τον ανταγωνισμό⁴³;

Η τελετή μετάβασης που επιτελείται εδώ δεν αφορά ένα υποκείμενο αλλά τη συλλογικότητα του ελλειπτικού υποκειμένου. Αφορά την αναγνώριση του ανθρώπου, ίσως με ιδιαίτερη μνεία στις γυναίκες, ως πολιτικού όντος μετά τις θεοκρατικές κοινωνίες. Μπορεί όμως να είναι το θέμα αυτό καίριο στην αυγή του 21^{ου} αιώνα; Συγκεκριμένα όταν επιτελείται απέναντι στο σύστημα της μόδας μπορεί ακόμη και σήμερα. Η ηγεμονία καθιερώνεται και λανθάνει με περίτεχνους τρόπους μέσα στους πολιτισμούς. Το ζήτημα της *εκ-σωτερικότητας*⁴⁴ θα επανέρχεται στην επικαιρότητα, η σύγκρουση με το Άλλο και η αποκάλυψη του ελλείματος πάντα θα συνοδεύουν τις καταστροφές της όποιας καθεστηκυίας κατασκευής.



Διάγραμμα του Jacques Lacan για τη σχέση βλέμματος και όψης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΡΩΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

- 1 **Gabriella Pounds**, *Subverting The Avant-Garde: Nudity and Inferiority in Hussein Chalayan's Spring/Summer 1998 Collection*, THE COURTAULDIAN, 04.03.2016
- 2 **Fadwa El Guindi**, *Veil Modesty, Privacy and Resistance*, Berg, Oxford UK, 1999, σελ. 69
- 3 **Terre Thaemlitz** in Terre Thaemlitz Lecture (London 2010) | Red Bull Music Academy. Ηχητικό απόσπασμα <https://soundcloud.com/redbullmusicacademy/terre-thaemlitz-lecture-rbma> 1:03:20 - 1:07:02
- 4 **Meyda Yegenoglu**, *Colonial Fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 39-40
- 5 **Roland Barthes**, «ΤΟ ΜΠΛΕ ΑΕΝ ΕΙΝΑΙ ΦΕΤΟΣ ΣΤΗ ΜΟΔΑ» *Κείμενα για την ένδυση και τη μόδα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016, 81
- 6 **Fadwa El Guindi**, *Veil Modesty, Privacy and Resistance*, Berg, Oxford UK, 1999, 53
- 7 Στο ίδιο, σ. 4
- 8 Το σύνολο των καταγραφών που πιστεύεται πως εμπεριστατωμένα μεταφέρουν λόγια, δράσεις και απόψεις του Μωάμεθ. Σε αντίθεση με το *Κοράνιο*, τα Χαντίθ δεν έχουν στοιχειοθετηθεί άμεσα από ακόλουθους του Μωάμεθ.
- 9 *The Qur' an / a new translation by M. A. S. Abdel Haleem*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2004, 397
- 10 Στο ίδιο, 21
- 11 El Gwindi [1999], 148
- 12 El Gwindi [1999], 93
- 13 El Gwindi [1999], 77
- 14 **Aderner** [1993, 3] σύμφωνα με **El Gwindi** [1999], 77, αγγλικά στο πρωτότυπο.
- 15 **Πάννης Σταυρακάκης**, *Ο ΛΑΚΑΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ*, ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα, 2008, σ. 137-138
Μόνο στην επιχειρηματολογία του Λακλάου αποκτά κομβική σημασία η στιγμή της αρνητικότητας. Ο Λακλάου δείχνει ότι το επίπεδο της αντικειμενικής, κοινωνικής πραγματικότητας ως παρίωσης του νοήματος βρίσκεται σε μια απερίσταλτη και μη-αναγνώγιμη διαλεκτική σχέση με τη στιγμή (ή τις στιγμές) της εξάρθρωσής της. Η κοινωνική πραγματικότητα είναι αποκεντρωμένη από τον εαυτό της διότι απειλείται διαρκώς από μία ριζική εξωτερικότητα που την εξαρθρώνει. Επιπλέον, η στιγμή της εξάρθρωσης είναι ο παράγοντας εκείνος που προκαλεί την άρθρωση νέων κοινωνικών κατασκευών, οι οποίες προσπαθούν να συρράψουν την έλλειψη που δημιουργεί η εξάρθρωση. Στον βαθμό που η εξάρθρωση εκφράζει την αποτυχία και την καταστροφή του συστήματος αναπαράστασης (φαντασιακού ή συμβολικού) μέσω της μη αναπαράστασιμότητάς της, στο βαθμό που η εξάρθρωση δημιουργεί μια έλλειψη στη θέση της προϋπάρχουσας ρηματικής τάξης, η εξάρθρωση μπορεί να θεωρηθεί ένα είδος επαφής με το πραγματικό, με τη λακανική έννοια της φράσης: Η έλλειψη, όμως, που δημιουργείται από την εξάρθρωση δημιουργεί και την ανάγκη (μάλλον την επιθυμία, στο λακανικό μας λεξιλόγιο) κάλυψής της. Εξού και ο διττός χαρακτήρας των εξαρθρώσεων: «Αν, από τη μία, απειλούν ορισμένες ταυτότητες, από την άλλη, συνιστούν το θεμέλιο πάνω στο οποίο συγκροτούνται νέες ταυτότητες» (Laclau, 1997: 106)
- 16 ... Εδώ το πολιτικό νοείται ως στιγμή, ως ένα συμβάν που διαταράσσει την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη (σε οποιαδήποτε από τις εκφάνσεις ή τα υποσυστήματά της) και θεσμίζει εκ νέου όψεις της κοινωνίας μέσα από τη διαπάλη διαφορετικών εναλλακτικών και τη χάραξη νέων ιδεολογικών συνόρων. Έτσι η διαφορά και ο ανταγωνισμός εντοπίζονται στη ρίζα κάθε κοινωνικοπολιτικής ταυτότητας, κάθε ηγεμονικού λόγου και πρακτικής.
Πάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008, 21.
- 17 Ως λακανικό όρο. **Jacques Lacan**, *THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS The seminar book XI*, Norton & Company, NY, 1998, 1st ed. 1981, σ. 73 "In our relation to things, ...something slips ...and is always to some degree eluded in it – that is what we call the gaze."
- 18 **Arnold Van Gennep**, *The Rites of Passage*, The University of Chicago Press, Chicago, 1960
- 19 **Tim Winter**, "The Chador of God on Earth: the Metaphysics of the Muslim Veil." *New Blackfriars*, vol. 85, no. 996, 2004, σ. 148
- 20 Το *Ka' bah* (κύβος) θεωρείται ο πιο ιερός χώρος για τον ισλαμικό κόσμο. Βρίσκεται στο κέντρο του Μεγάλου Τεμένους στη Μέκκα, και θεωρείται η κατοικία του Θεού.
- 21 **Tim Winter** [2004], σ. 147
- 22 **Victor Turner**, (μτφ.) Φώτης Τερζάκης, *ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ*, Ηριδανός, Αθήνα, 2015
- 23 Άρβας ακαδημαϊκός, μυστικιστής, ποιητής και φιλόσοφος που ζούσε στην Ανδαλουσία (26 July 1165 – 16 November 1240). Θεωρείται από τους επιδραστικότερους εκτός του μουσουλμανικού κόσμου.
- 24 βλ. 18.
- 25 **Ibn al-'Arabī** (1160-1240), *THE BEZELS OF WISDOM*, PAULIST PRESS, New York, 1980, σ. 25-26 (εισαγωγή)
- 26 στο ίδιο, σ. 27 "I was a hidden treasure, and I longed to be known, so I created the Cosmos"
- 27 στο ίδιο, σ. 153
- 28 στο ίδιο, σ. 155
- 29 **Ahmed Achraf**, 'Arabic, Qur'anic Speech and Postmodern Language: What the Qur'an Simply Says', *Arabica*, Vol. 55, 2008, 161-203
- 30 **Pal Ahluwalia**, *Out of Africa: Post-Structuralism's Colonial Roots*, Routledge, London, 2010
- 31 "Όπου παραπάνω **Lacan**, σ. 77 "(Psychoanalysis) It is governed by a particular aim, which is historically defined by the elaboration of the notion of the subject. It poses this notion in a new way, by leading the subject back to his signifying dependence."
- 32 Στο ίδιο σ. 103 "The object a is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as organ"
- 33 **Jacques Rancière**, *Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ*, σ. 98, στο **Πάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης** (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008
- 34 βλ. σημείωση 16
- 35 **Jacques Lacan**, *Το στάδιο του καθρέφτη ως διαμορφωτής της λειτουργίας του Εγώ όπως μας αποκαλύπτεται στην ψυχαναλυτική εμπειρία*

- (μτφ. **Κουκουλάκη Καλλιόπη, Ζορμπάς Νίκος** στο πλαίσιο της Σχολής Ψυχανάλυσης των Φόρουμ του Λακανικού Πεδίου Γαλλίας), 16^ο Διεθνές Συνέδριο Ψυχανάλυσης στη Ζυρίχη, 17^η Ιουλίου 1949, εκδ. Seuil, Παρίσι, 1966, σ. 93-100
- 36 Τέτοια χαρακτηριστικά έργα είναι το Remote Control Dress (Before Minus Now, S/S 2000) του οποίου τη μορφή διαχειρίζεται ζωντανά επί σκηνής ένα παιδί με ένα τηλεχειριστήριο και η ταινία ANAESTHETICS (2004) η οποία αποτελείται από σκηνές λανθάνουσας βίας στην καθημερινή ζωή. Τα περισσότερα από τα θέματα της ταινίας αφορούν κοινές μεταβάσεις όπως ο θάνατος, ο γάμος, το ταξίδι με αεροπλάνο και η πλαστική χειρουργική επέμβαση.
- 37 **Jacques Lacan**, *THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS The seminar book XI*, Norton & Company, NY, 1998, σ. 67-68
- 38 Είδος ισλαμικού άμφιου που αφήνει ανοιχτά μόνο τα μάτια.
- 39 **Meyda Yegenoglu**, *Colonial Fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, σ. 46 με αναφορά στη **Jacqueline Rose**.
- 40 **Angela McRobbie**, *FASHION AS CULTURE INDUSTRY*, p. 255, in **Stella Bruzzi and Pamela Church Gibson**, *Fashion Cultures Theories, explorations and analysis*, Routledge, NY, 2000
- 41 *Fashion! (documentary series) ANTIFASHION [S01E02]*, directed by **Olivier Nicklaus**, LALALA – ARTE France – INA, 2012
- 42 Η μάσκα *Boregheh* συνιθίζεται στους οικισμούς bandari, που είναι λιμάνια στις ιρανικές ακτές του Αραβικού κόλπου. Οι γυναίκες στις περιοχές αυτές συμβάλλουν πιο ενεργά στη διαχείριση των οικονομικών και λέγεται πως φόραγαν αυτές τις μάσκες για να μην αναγνωρίζεται το φύλο τους όταν έπαιρναν μέρος σε μάχες μαζί με τους άνδρες. Η συγκεκριμένη μάσκα μορφολογικά αφορμίζεται από boregheh που θα φορούσε Σουνίτισσα.
- 43 **Chantal Mouffe**, *ΤΟ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ*, σελ. 55 (σημείωση 3), στο **Πάννης Σταυρακάκης** και **Κωστής Σταφυλάκης** (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008
- 44 λακανικός όρος, στα γαλλικά *extimité*, σεμινάριο 23^{ος} Μαΐου 1962. Η εκ-σωτερικότητα είναι μια έννοια που χρησιμοποιεί ο Lacan για να αντισταθεί στο δυισμό της Δυτικής σκέψης για το μέσα και το έξω.





Πουθενά ή παντού;

Η μεταφορική χρήση του όρου της *μεθοριακότητας* ή ακόμη και ο ορισμός της από τον Van Genner ως εφελτήριο για αυτή την διερεύνηση απαιτεί και μια ειδική αντιμετώπιση της έννοιας της τελετής διάβασης. Δεν υπάρχουν πια τελετές διάβασης. Ακόμη και στις τελετές όπως αυτή του γάμου, το ζευγάρι δεν βιώνει στις μέρες μας μια δραστική αλλαγή αντιμετώπισης από την κοινωνία πριν και μετά την τελετή, πόσο μάλλον μεσοδιάστημα. Οι τελετές διάβασης μεταφέρουν εννοιολογικά την ίδια τη στιγμή του *πολιτικού*, το βίωμα των διαρρήξεων του συμβολικού των θεατών. Υπογραμμίζουν διακριτές στιγμές προσωπικής και συλλογικής αποδιοργάνωσης με την επίτευξη μιας αισθητικής εμπειρίας, της αποκάλυψης δηλαδή μιας σχέσης που υποχρεώνει σε μία ευρύτερη επαναδιαπραγμάτευση των σημαίνοντων, χωρίς όμως αυτό να απαιτεί το αποτέλεσμα ενός συνειδητού επαναπροσδιορισμού της προσωπικότητας. Οι τελετές διάβασης, πια νοούμενες ως εμπειρίες επίτευξης μιας *σχεσιακής αισθητικής* με το έργο τέχνης που οδηγεί σε νέα γνώση¹ –και αξιολογείται ως σημαντικό στοιχείο στη συνεχή διαδικασία της ταυτοποίησης-, χωρίς απαραίτητα να καταλήγουν υποχρεωτικά σε νέα *σημεία διαρραφής*² για τη συλλογικότητα καταφέρνουν ακριβώς να χαράξουν αυλάκια-αναμονές για να συμβεί κάτι ακόμα. Υπό αυτή την έννοια οι τελετές διάβασης αφορούν τα έργα εκείνα που ο Rancière αποκαλεί *σκεπτόμενα*³, γιατί οδηγούν σε σκέψεις που δεν έχει συλλάβει απαραίτητα ο δημιουργός.

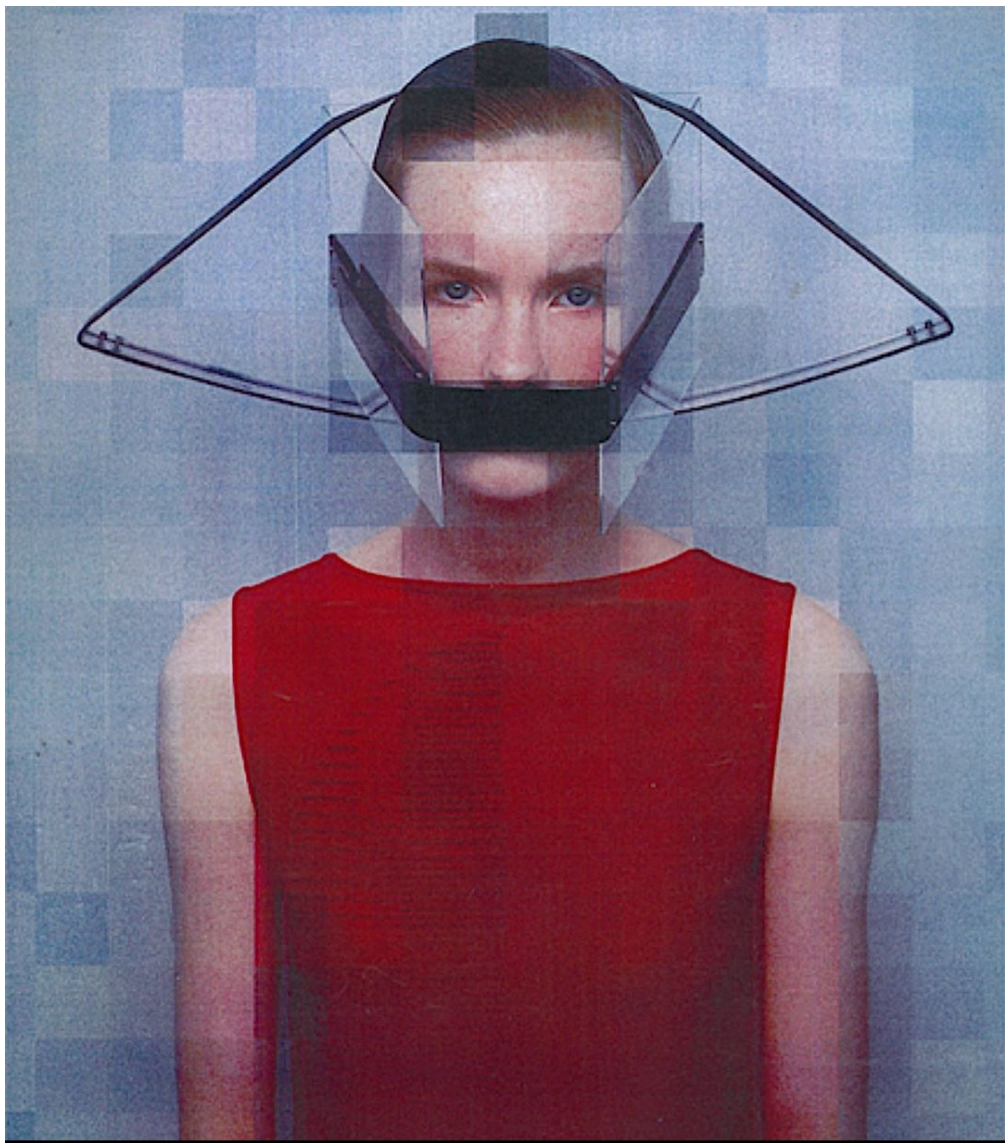
Η αισθητική προσέγγιση των μέσων που ο Chalayan ξεκινά με την Ενδιάμεσα συνεχίζεται στην Πανοραμικά (Panoramic A/W 1998). Η πολιτισμική απώλεια του εαυτού γίνεται ξανά ένα θέμα προς διερεύνηση οργανωμένη σε σκηνές. Αυτή τη φορά όχι πάνω στον ενδυματολογικό κώδικα του Ισλάμ αλλά μέσα από τον *Tractatus*⁴ του Ludwig Wittgenstein. Η λογική αιτιότητα στο έργο του Wittgenstein δεν μπορεί να ενταχθεί ρητά σε κάποιο φιλοσοφικό ρεύμα όμως *καθιέρωσε τη στροφή προς τη γλώσσα ως το καθαυτό αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας*⁵. Υπάρχουν στοιχεία στη σκέψη του τα οποία υπό το πρίσμα της 'τάξης' της γλωσσολογικής προσέγγισης του δομισμού και του μεταδομισμού είναι αντιφατικά μεταξύ τους. Παρ' αυτά ο Wittgenstein κάνει κάποιες σκέψεις που σχετίζονται με την έννοια της *μεθοριακότητας* και κυρίως βοηθούν να περιγραφεί καλύτερα η σχέση του *πολιτικού* με τη γλώσσα. Ο *Tractatus* ξεκινάει αναγνωρίζοντας την έννοια του γεγονότος-συμβάντος ως το βασικό έως μοναδικό στοιχείο που αθροιστικά αποδίδει τον κόσμο στην ολότητά του. Και πάλι μια χωρική έννοια, αυτή του κόσμου, έρχεται να σημάνει την αδυναμία της γλώσσας να περικλύσει τα πάντα σε έναν ορισμό χωρίς τη *διασημειωτική* αλλά και την αδυναμία των μεταθεωριών να απαντούν στο διηνεκές. Ωστόσο η προσέγγισή του είναι σύμφωνη με αυτή του *πολιτικού* ως τέτοιου που οδηγεί στη *μέθεξη* και κατ' επέκταση στην ορατότητα των πραγμάτων, μάλιστα ανάγει την ουσία των αντικειμένων (πραγμάτων) [Trac. 2.011] στα γεγονότα που ταυτίζει με αυτό που αποκαλεί *καταστάσεις πράγματα* [Trac. 2]. Όμως δεν αποτάσσει την ουσιοκρατία [Trac. 2.024, 2.025] και μάλιστα την ταυτίζει με μορφή και το περιεχόμενο. Υπάρχει μια ταύτιση σημαινόντος και σημαινόμενου στη σκέψη του Wittgenstein και αυτό έρχεται να προστεθεί στο ότι οι έννοιες της ουσίας και του νοήματος είναι μεταξύ τους πολύ πιο κοντινές στο δομισμό και το μεταδομισμό από ότι εδώ. Το γνωμικό «*Γιά όσα δεν μπορεί νά μιλάει κανείς, για αυτά πρέπει νά σιωπάει*» [Trac. 7] είναι η τελευταία φράση αυτού του έργου και αυτή που έγινε η αφορμή για να διερευνήσει ο Chalayan σκόπιμα αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί. Αντίθετα από ότι στον *Tractatus*, στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* ο Wittgenstein μέσα από την έννοια του *γλωσσικού παιχνιδιού* σκέφτεται περισσότερο επί του περικειμένου των λέξεων και προσεγγίζει τη σημασία των πραγμάτων μέσα από το πώς αυτή κατασκευάζεται. Βέβαια ο τρόπος που τίθεται το ζήτημα των μηχανισμών κατασκευής της σημασίας τείνει και πάλι προς μία ουσιοκρατική αντιμετώπιση του νοήματος την οποία απλώς μεταφέρει σε συστήματα εκτός τις γλώσσας: κινήσεις, το βλέμμα κλπ. σε συνδυασμό με κοινωνικές σχέσεις και αντικείμενα. Αυτή είναι μια πολύ ελκυστική ιδέα που πρέπει να αποφευχθεί ακριβώς γιατί οδηγεί στη φαινομενολογία. Δεν είναι τυχαία η αναφορά στον Αυγουστίνο⁶ στην αρχή των *Φιλοσοφικών Ερευνών*, ο σχολαστικισμός δεν νοηματοδοτείται με αρνητική χροιά καθώς ο Wittgenstein κρατά στενά δεμένη τη σκέψη του με τις φυσικές επιστήμες. Η έρευνα για το νόημα επικεντρώνεται και πάλι σε μια γλώσσα με σταθερή σημειωτική οργάνωση η οποία μάλιστα νοείται ως πανανθρώπινη και πρωτόγονη⁷.

Η αντίληψη για τη γλώσσα διαμορφώνει και την αντίληψη για τα πράγματα. Η παραγωγή της γλώσσας είναι ταυτόχρονη με την στιγμή της *μέθεξης*, τη στιγμή που συνειδητοποιείται η απόδοση της ορατότητας ως πράξη δικαίου απέναντι σε μία καταστολή που την απέτρεπε και την ορατότητα της καταστολής αυτής ως προβληματική διάσταση στον χώρο. Η γλώσσα έπεται του *πολιτικού* και αυτός είναι ο λόγος που το *πολιτικό* δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένο σύστημα. Συνεπώς η γλώσσα στην πολιτική της διάσταση είναι εργαλείο καταστολής και ελέγχου καθώς η ανάγκη του να

ονοματίζονται τα πράγματα προϋποθέτει την ύπαρξη μιας ομοιότητας. Εάν το αίτημα αναγνώρισης μιας κατάστασης – από την κοινότητα και μέσω της γλώσσας- δεν επαφίεται σε ένα χαρακτηριστικό ή μια δομή που επαναλαμβάνεται δεν προκύπτει πολιτική αναγκαιότητα για νέους ορισμούς. Αυτό όπως φαίνεται από τη μία περιστέλλει την αυτονομία των ατόμων και την ελευθερία της διαχείρισης της ατομικής προσωπικότητάς τους ενώ ταυτόχρονα από την άλλη διατηρεί μια κοινωνική συνοχή. Η γλώσσα είναι μια πάρα πολύ ισχυρή κατασκευή που προβάλλει τεράστιες αντιστάσεις απέναντι στο *πολιτικό* αλλά και αποκλειστικά μέσω αυτής δίνεται ο χώρος για να ξεπεραστεί η αμηχανία του καινοφανούς που προκαλεί το *πολιτικό* υποκείμενο. Επανεμφανίζεται πάντα έτσι το ερώτημα του ποιοι μπορούν να μιλάνε και ποιοι ορίζουν τη γλώσσα. Και η ίδια λοιπόν η έννοια του υποκειμένου και της υποκειμενικότητας συνδέεται στενά με τη γλώσσα ως θεσμό από τη σκοπιά της ορατότητας και της *χειραφέτησης*. Αυτή την αέναη διαδικασία - η οποία μοιάζει φριχτά με την ανάλυση του Fanon για το τέλος της αποικιοκρατίας κατά την οποία το αίσθημα ισότητας και η βία που απαιτείται για την κατάκτησή του παράλληλα δημιουργούν έναν νέο άνθρωπο μέσα από τον αγώνα για αναγνώριση⁸ – αφορά τη θεωρία της προσομοίωσης, με την οποία θα ασχοληθούμε εκτενέστερα αργότερα. Προς το παρόν ο Wittgenstein μας έχει αφήσει μετεώρους μπροστά στο ζήτημα της αναγωγής της σημασίας σε μια προ-γλώσσα. Εάν δεν αποδεχόμαστε πως το νόημα προϋπάρχει, δύο κατευθύνσεις αναζήτησης της υποκειμενικότητας ως μη αυτόνομης και σε σύνδεση με το ελλειπτικό υποκείμενο το Lacan και την προσέγγιση του Chakrabarty πάνω στη συγκεκριμένη φράση μπορώ να αναγνωρίσω. Η μία θα πρέπει να εδράζεται πριν το στάδιο του καθρέφτη και την οργάνωση του *συμβολικού* και η άλλη να αντιτίθεται στον ίδιο τον ορθό λόγο ως επαρκούς συστήματος για τη σκέψη.



Richard Avedon, 'Carmen Kass and Audrey Marnay', Dresses by Hussein Chalayan,
New York City, May 12' (1998)



Panoramic A/W 1998

Πριν την άρνηση

Στην Πανοραμικά (Α/Ψ 1998) ο Chalayan αποτολμά τη δημιουργία μιας κολεξιόν τα κομμάτια της οποίας δεν θα μπορούν να προσδιοριστούν μέσω της γλώσσας⁹ με σκοπό το να εξερευνήσει το πώς χάνουμε τις ταυτότητές μας μέσα στις παραμέτρους που η γλώσσα και οι θεσμοί καθιερώνουν γύρω μας¹⁰. Σε σχέση με τον Wittgenstein και για μια προγλωσσική φάση της υποκειμενικότητας· το έργο της Bracha Ettinger μοιάζει να δίνει μια απάντηση στο δίλημμα που παρουσιάζεται στον απόηχο του *Tractatus*. Η Ettinger κατασκευάζει ένα θεωρητικό μηχανισμό πάνω στον κόμβο του *συμβολικού*, του *φαντασιακού* και του *πραγματικού* της λακανικής ψυχανάλυσης ωθούμενη από μία φεμινιστική προσέγγιση και με βασική αντίρρηση σε αυτήν την κυριαρχία του ευνοχισμού¹¹, της απώλειας δηλαδή μιας ολότητας που ποτέ δεν εκπληρώνεται. Για την ίδια η υποκειμενικότητα πάντα παράγεται διαλεκτικά και ταυτόχρονα με άλλες υποκειμενικότητες μέσα από τις σχέσεις δυναμικής που διαμορφώνονται μεταξύ τους. Το βρέφος στην ανάλυσή της δεν οδηγείται στην ταυτοποίηση μέσω του Άλλου μπροστά στον καθρέφτη αλλά παράγεται μαζί με το Άλλο-μητέρα μέσα από τη διαδικασία της κύησης¹². Είναι σημαντικό να καταλάβουμε ότι τίποτα δεν υπάρχει χωρίς να έχει προκύψει από μια διαδικασία. Έτσι μιλάει για *υποκειμενικότητα-ως-συνάντηση* καθώς μέρη των υποκειμένων/σωμάτων παράγουν σημασία από την επαφή τους την οποία όμως ξεχωριστά αποσαφηνίζουν. Στη λακανική θεωρία το *πραγματικό* λειτουργεί ως ένα απρόσιτο απόθεμα δυνητικών καταστάσεων, η αντίστοιχη κατασκευή της Ettinger, το *Matrixial*, συνδέεται περισσότερο με την προγλωσσική φάση που μας αφορά, καθώς εδώ η συμβολική οργάνωση ενημερώνεται πάντα μέσα από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένων, πρακτική που προσομοιώνει την ενσωμάτωση του βρέφους στον κόσμο της μητέρας πριν από το στάδιο του καθρέφτη ως αλληλοπαθηματική¹³. Εν ολίγοις για την Ettinger η ταυτοποίηση είναι μια συνεχής διαδικασία που γίνεται πάντα συνεργατικά και ποτέ καθολικά αλλά εν μέρει και την ονομάζει *δια-υποκειμενικότητα*. Βέβαια είναι κατασκευασμένη σε τόσο στενή αντίρρηση πάνω στον Lacan που μοιάζει περισσότερο με πολιτικά ορθότερη μετάφρασή του. Όταν λοιπόν η γλώσσα απουσιάζει και συμβαίνει μια πρωτοκαθεδρία του *φαντασιακού* πως μοιάζει η τοπολογία σώματος, χώρου και χρόνου?

Σε αυτή την περφόρμανς καθοριστικό ρόλο για τη σχέση με το κοινό παίζει το σκηνικό και η σκηνή. Οι θεατές κάθονται απέναντι από τη σκηνή με το βλέμμα στραμμένο κάθετα στη διεύθυνση της ροής της πασαρέλας, όπως συνήθως γίνεται, αλλά μόνο από τη μία πλευρά. Στο φόντο ένας λευκός τοίχος με τρία ανοίγματα και μπροστά τους μια σκηνή από καθρέφτες και επιπλέον τρεις κατακόρυφοι διπλοί καθρέφτες μπροστά από τα ανοίγματα με την ανακλαστική τους επιφάνεια παράλληλα στο βλέμμα του κοινού. Οι αντανakλάσεις δημιουργούν ένα δραματικό φόντο από σχηματισμούς φωτός που τρεμοπαίζουν και μαζί με τους αναδιπλασιασμούς που δημιουργεί η σκηνή θυμίζει νερό. Τα μοντέλα βγαίνουν από τα ανοίγματα και περπατούν σε ένα βυθισμένο infinity stage¹⁴. Ο σκοπός αυτής της εγκατάστασης είναι να προκληθούν οφθαλμαπάτες. Η αβεβαιότητα για τη θέση και την κατεύθυνση των μοντέλων, για τα όρια της σιλουέτας των ενδυμάτων αλλά και οι ταυτόχρονες πολλαπλές θεάσεις

εν κινήσει αποδίδουν μια αίσθηση ιλίγγου. Πέρα από το ότι ο βασικός εμπορικός σκοπός της πασαρέ-
λας - που είναι για τους συντάκτες και τους buyers το να μπορούν να ξεχωρίσουν τα κομμάτια που τους
αφορούν - δεν είναι η προτεραιότητα της επίδειξης, το αποτέλεσμα αυτής της αίσθησης του ιλίγγου
αποσκοπεί στο να δημιουργηθούν εντυπώσεις σχετικές με την ισχύ του περικειμένου απέναντι στα
υποκείμενα. Το φαινόμενο της αντανάκλασης μεταφέρει το βάρος του συμβολικού που προβάλλεται
μέσω του βλέμματος πάνω στα υποκείμενα. Αυτή τη φορά όμως όχι με τον τρόπο που έγινε στην
Ενδιάμεσα όπου η αναφορά ήταν αναγνωρίσιμη αλλά με δημιουργίες απροσδιόριστων καταβολών
και προσορισμού καταδεικνύοντας ακριβώς το ότι δεν μπορούν να μιλήσουν, και μιλούν εκ μέρους
τους τα πλαίσια που τα καθορίζουν. Η παρούσα κατάσταση στο τέλος του 20^{ου} αιώνα σχολιάζεται
ως δυσδιάκριτη από τον Chalayan. Τεράστια pixels που προβάλλονται πάνω στη σκηνή στο τέλος της
περφόρμανς και τρισδιάστατα τα οποία κρατούν τα μοντέλα που στέκονται σε σειρά, λειτουργούν ως
σχόλιο απέναντι σε ένα περιβάλλον που είναι αποπροσανατολιστικό¹⁵. Μιλάμε για μια εποχή που η
συζητήσεις για το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης απέδιδαν μια εικόνα που σήμερα μάλλον θα χαρα-
κτηρίζαμε ως τρομολαγνεία.

Περνώντας στη λειτουργία των ενδυμάτων επί της επιτελεστικής διαδικασίας πρέπει να
πούμε και πάλι ότι τα ενδύματα αντιμετωπίζονται ως εργαλείο αυτοπροσδιορισμού επικοινωνιακά
ακόμη και σαν μέρος του ενιαίου έργου που αποτελείται από τα ίδια, την κολεξιόν συνολικά και
την περφόρμανς. Χαρακτηριστικά ο Chalayan περιγράφει τις συγκεκριμένες δημιουργίες σαν
*στολές για μια μη αναγνωρίσιμη τελετή, μία εθνική φορεσιά για ένα έθνος που δεν υπάρχει και ένα
κοστούμι για μια άγνωστη ομάδα*¹⁶. Μπορεί κανείς να ντύσει υποκείμενα των οποίων η ταυτότητα
δεν μπορεί να περιγραφεί; Σίγουρα πάντως έχει μία σημασία το ότι η κολεξιόν βρίσκεται στη μόνιμη
συλλογή του μουσείου Groninger. Η προσέγγιση της Πανοραμικά είναι πρακτικά ένα διερευνητικό
πείραμα *προαγωγής του θεατού/εικονικού έναντι του προφορικού*¹⁷ ή του *φαντασιακού* έναντι του
συμβολικού. Αρχικά παρουσιάζονται κάποια σύνολα με πλεκτά φούτερ που κάνουν μια ογκοπλαστική
επαναδιατύπωση του κρανίου χωρίς να το διαχωρίζουν από τους ώμους και το υπόλοιπο σώμα, επίσης
κάποια σκληρά στοιχεία που θυμίζουν βελόνες κεντήματος βρίσκονται περασμένα στα μανίκια σαν
να είχαν μείνει εκεί από τη πλέξη. Στην επόμενη σκηνή τα μοντέλα έχουν κολλημένο στα χείλη τους
ένα Plexiglas που δεν θα τους επέτρεπε να μιλούν. Σε ένα από τα φορέματα το υπερβολικά μακρύ
μπροστινό μέρος καταλήγει στερεωμένο σε μια λαβή από ξύλο την οποία κρατά το μοντέλο κάνοντάς
το να μοιάζει με όχημα. Ζιβάγκο που καλύπτουν το στόμα, ολόσωμες φόρμες που καλύπτουν ολόκληρο
το κρανίο, μεταλλικές μάσκες και κατασκευές από επιφάνειες γυαλιού και καθρέφτη που στερεώνονται
στο κεφάλι με τεντωμένα ελάσματα έρχονται να συμπληρώσουν την ανυπαρξία της ταυτότητας που
διερευνά ο Chalayan.





Airborne A/W 2007

Μετά την επιθυμία

Η Πανοραμικά θίγει το ζήτημα της υποκειμενικότητας με αφορμή την πρόταση του Wittgenstein «Γιά όσα δεν μπορεί νά μιλάει κανείς, γιά αυτά πρέπει νά σιωπάινει.» υποθέτοντας μια μορφολογία που αντιστέκεται στην ίδια την ταυτοποίηση ή αναζητείται σε ένα επίπεδο οπου η ομιλία είναι αδύνατη. Σίγουρα μιλάμε και πάλι για μια περφόρμανς που συγκαταλέγεται στις πιο αινιγματικές και σημαντικές του σχεδιαστή και με βεβαιότητα γνωρίζουμε πως τα πάντα ήταν κατασκευασμένα και ραμμένα άρτια. Ωστόσο αν και το σκηνικό όπως και η μουσική, που σε κομβικές στιγμές ακουγόταν σαν να κρατάει το βιολί στα χέρια του κάποιος άπειρος οργανοπαίκτης, συνέβαλαν στην επίτευξη μιας *σχεσιακής αισθητικής*: τα πράγματα εδώ δεν είναι τόσο ξεκάθαρα όσο στην Ενδιάμεσα. Το ζήτημα της απροσδιοριστίας ανάμεσα σε *ομοίωμα* και *πολιτικό* στην εικόνα¹⁸ δεν φαίνεται να απαντάται με την ίδια δυναμική, ίσως καθώς και το θέμα του απροσδιόριστου είναι από μόνο του έντονα ασαφές και η υλική του προσέγγιση απαιτεί μια αποκάλυπτη αυθαιρεσία. Γιατί ήταν έτσι και όχι αλλιώς; Σίγουρα δεν υπήρχε μόνο ένας δρόμος για αυτό. Κοιτώντας το έργο του Chalayan μακροσκοπικά θα μπορούσε να πει κανείς πως πέρα από τη διάσταση της καλλιτεχνικής έρευνας είναι πιθανό συνθετικά να φτάνει γρήγορα και αυθόρμητα σε τυπολογικές-μορφολογικές αποφάσεις που έπειτα επιλύει. Αυτό φαίνεται και στα φιλμ του τα οποία συνήθως αποτελούνται από σκηνές ως αυτοτελή επεισόδια ή διατηρούν ένα σταθερό πλάνο. Ο φορμαλισμός δεν μοιάζει να επιτελεί άλλη λειτουργία πέρα από τη σχέση με το σώμα και την τοπογραφία του σε συνδυασμό με τις φυσικές ιδιότητες του υφάσματος και την βέλτιστη διαχείρισή του για την επίτευξη της επιθυμητής συμπεριφοράς στην κίνηση ή του επαναπροσδιορισμού των σωματικών δυνατοτήτων. Αυτός είναι και ο λόγος που τα υπόλοιπα στοιχεία της περφόρμανς υλικά και μη είναι εξίσου σημαντικά.

Η δεύτερη προσέγγιση στο ζήτημα του Wittgenstein, αυτή της κριτικής απέναντι στην επάρκεια του ορθού λόγου αφορά γενικότερα το έργο του Chalayan και τη συναντάμε σαν πρίσμα συχνά στις σύγχρονες εφαρμοσμένες τέχνες και κυρίως στην αρχιτεκτονική. Από το φύσι ελλειπτικό υποκείμενο του Lacan που κυνηγά αδιάκοπα την ολοκλήρωσή του μέσα από το βλέμμα του Άλλου, πηγαίνουμε σε μια θεωρία για την υποκειμενικότητα που επεκτείνει ακόμη περισσότερο τον κατακερματισμό του υποκειμένου. Το *σχιζοειδές* των Deleuze και Guattari αλλάζει το πώς βλέπουμε τον Freud αντιμετωπίζοντας τη σχιζοφρένεια σαν μια θετική διαδικασία επέκτασης και όχι απόσυρσης¹⁹. Οι θεωρητικοί απαντούν στον Μαρξισμό θέτοντας ουσιαστικά το ερώτημα του αν μπορεί να υφίσταται μια αντίσταση στον καπιταλισμό χωρίς να συνοδεύεται από μια αντίσταση στον ορθό λόγο. Ανάγουν και αυτοί τα πάντα σε μηχανές τις οποίες μάλιστα αποκαλούν *επιθυμητικές μηχανές* καθώς σε αντίθεση με τον Lacan εξετάζουν την λιβιδινική ενόρμηση ως μοχλό των αποτελεσμάτων που οδηγούν στους καθιερωμένους σχηματισμούς και αποκηρύσσουν και αυτοί την οποιαδήποτε διάκριση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό, ανάμεσα σε ανθρώπινο και μη ανθρώπινο²⁰. Στην *σχιζοανάλυση* το Οιδιπόδαιο σύμπλεγμα μετουσιώνει την κατασταλτική λειτουργία στην οποία το *σχιζοειδές* αντιστέκεται παράγοντας νέες συνδέσεις όπως το *μεθοριώδες*. Δηλαδή και εδώ αυτό που μελετάται είναι ο

τρόπος με τον οποίο η συμβολική οργάνωση των πραγμάτων προκύπτει από την αυθαιρεσία ενός απροσδιόριστου δράστη πάνω τους. Ο οποίος όμως βρίσκεται πάντα σε συνοχή – πολιτικά συνειδητή και θεωρητικά υποσυνείδητη – και με στάση σεβασμού σε ότι δεν αποτελεί υλικά το σώμα του. Κάθε τι στέρεο, από και ολοκληρωμένο που δεν εντάσσεται στις παραγωγικές διαδικασίες και φέρνει αντίσταση σε αυτές ονομάζεται *δίχως όργανα σώμα* και θεωρείται πως αναπόφευκτα θα βρεθεί σε έκδηλη σύγκρουση με τις *επιθυμητικές μηχανές*. Όλη η ανθρώπινη δραστηριότητα ανάγεται εδώ σε στιγμές *πολιτικού* και *αισθητικού* φαινομένου. Το σημαίνουν πλέον όπως καταλαβαίνουμε συνεχώς κινείται, δεν έχει νόημα να μιλάμε για υποκείμενα και ταυτότητα παρά μόνο για διαδικασίες και μηχανισμούς σύνδεσης. Οι μηχανισμοί που δεν μπορούν να ενταχθούν στον ρασιοναλισμό, αυτοί που ο *σχιζό* διαθέτει και εφευρίσκει είναι αυτοί από τους οποίους θα προκύψουν ανατροπές όμως όχι με την έννοια κάποιου κρυμμένου αποθέματος εντός τους. Η λήμπιντο του *Αντι-Οιδίποδα* οδηγεί σε φαντασιώσεις που είναι πάντα συλλογικές και οι *επιθυμητικές μηχανές* προκύπτουν πάντα εντός της κοινωνικής σφαίρας²¹, αυτή είναι και η αδυναμία του *Matrixial* της Ettinger απέναντι στη *σχιζοανάλυση*. Έτσι ο συμβολικός κώδικας, η σφαίρα των σημαίνοντων, κάθε *επιθυμητικής μηχανής* οριακά ταυτίζεται με την ίδια τη μηχανή²². Η θεωρία του *Αντι-Οιδίποδα* προβάλλει την προβληματική διάσταση του συστήματος της ψυχανάλυσης ως δομής που ανακυκλώνει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στο σχήμα της πυρηνικής οικογένειας την οποία αντιμετωπίζουν ως ένα *δίχως όργανα σώμα* που διατηρεί την καταπίεση του καπιταλισμού²³. Η απελευθερωτική διάσταση της υποκειμενικότητας για τον Deleuze και τον Guattari έγκειται στο ότι το σώμα δεν θα πρέπει να υπόκειται σε ένταξη σε καμία οικονομία, αλλά συνεχώς να μετακινεί τις συνδέσεις του παράγοντας νέα συμβάντα.

Οι αναφορές που σχετίζουν το έργο του Chalayan με το έργο των Deleuze και Guattari δεν είναι λίγες^{24,25}. Εδώ ωστόσο θα επικεντρωθούμε ακριβώς λόγω των τελετών διάβασης σε περιπτώσεις που αναδεικνύουν ακριβώς αυτή την σύνδεση του σώματος με το μη ανθρώπινο με τρόπους τέτοιους που να καταρρίπτουν το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Στην κολεξίον *Αδράνεια* (Inertia S/S 2009) ο Chalayan θίγει το ζήτημα του φετιχισμού της ταχύτητας στην εποχή της επίτευξης του ευρυζωνικού δικτύου και αποσκοπεί στο να προβληματίσει πάνω στην συγγενεία του με αυτόν της ταχύτητας της παραγωγής του 20^{ου} αιώνα. Χρησιμοποιεί το τροχαίο ατύχημα, σκηνές του οποίου τυπώνει πάνω σε τρισδιάστατα γλυπτά φορέματα από χυτό υλικό, και τη ζωντανή μουσική που βάζει στο σόου, η οποία παράγεται από κρυστάλλινα ποτήρια τα οποία στο τέλος σπάνε, για να σημειώσει την ευθραυστότητα του σώματος απέναντι στα συμβάντα που διαφεύγουν τον έλεγχο για χάρη ενός γενικευμένου οράματος εξέλιξης. Στη συλλογή *Geotropics* S/S 1999, με αφορμή τα γεωγραφικά χαρακτηριστικά ενός τόπου και το πώς διαμορφώνουν τον πολιτισμό γύρω τους, ο Chalayan παράγει ένα animation στο οποίο φορεσιές από διάφορες περιοχές και χρονολογίες επεξεργάζονται αλγοριθμικά εξιστορώντας ένα ταξίδι κατά μήκος του δρόμου του μεταξίου.





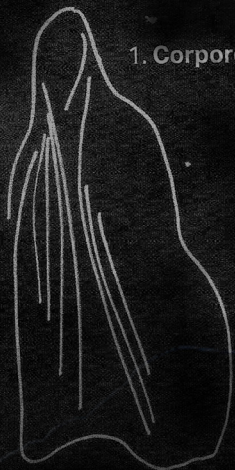
Ο σχολιασμός της συνεχούς διαφοροποίησης σε ενημερότητα με τα στοιχεία της φύσης γίνεται και στη συλλογή Airborne A/W 2007 όπου το δίπολο της ζωής και του θανάτου εντάσσονται σε μία σπειροειδή θεώρηση της ζωής. Για να επιτευχθεί αυτό τα κλιματολογικά φαινόμενα χρησιμοποιούνται μεταφορικά και στα ρούχα χρησιμοποιείται τεχνολογία μεταβλητότητας για μια συνεχή αλληλουχία αλλαγών. Μια τουρμπίνα παράγει ένα τεχνητό ανεμοστρόβιλο στην άκρη της πασαρέλας. Η επίδειξη ξεκινά με ένα φόρεμα που έχει μείνει αξέχαστο στην ιστορία της μόδας καθώς ουσιαστικά είναι μία οθόνη από 15.600 LED (προσοχή δεν πρέπει να γίνει λάθος στο μέτρημα) και πραγματικά ειδικά την εποχή εκείνη απαιτούσε ακραία δεξιοτεχνία και εφευρετικότητα για να κατασκευαστεί. Η κολεξιόν συντίθεται από μια επιλογή μοτίβων που αναφέρονται στις εποχές και τα οποία τα φορέματα αποκαλύπτουν on demand παίζοντας με τους συνδυασμούς των υφών και σχολιάζοντας τη διάκριση στη διαφορά των τάσεων ανά εποχή που έχει καθιερώσει η βιομηχανία της μόδας. Τα ενδύματα αυτά δεν προορίζονται όλα για να αγοραστούν και να φορεθούν από τους πελάτες αλλά για να διερευνηθούν νέα ενδεχόμενα στα όρια του σχεδιασμού με τη χρήση της τεχνολογίας και για χάρη της καλλιτεχνικής έρευνας του Hussein.

Η αναζήτηση του πολιτικού υποκειμένου σε παραλληλισμό με το έργο του Chalayan και η εξερεύνηση θεωριών για την υποκειμενικότητα ως μη διακριτή από το περιβάλλον της που εντοπίζουν την επιρροή του καινοφανούς και την ανάγκη για ένταξη αυτού στη συλλογική συμβολική οργάνωση ως μηχανισμό θα μπορούσε να συνεχιστεί στο διηλεκές. Η αντι-παράθεση των εννοιών του *μεθοριακού*, του *μεθοριώδους*, του *πολιτικού*, του *βλέμματος και της όψης*, της *δια-υποκειμενικότητας* και του *σχιζοειδούς* δεν αποσκοπούν σε καμία περίπτωση στο να αποδώσουν μια εποπτεία με βάση το σκοπό της εργασίας· ούτε με τη μορφή ενός επαρκούς καταλόγου ούτε ως αποκλειστικά εργαλεία για την ερμηνεία της αισθητικής στο έργο του Hussein Chalayan. Συνιστούν απλώς το αποτύπωμα μιας προσωπικής διαδικασίας διερεύνησης προς κατανόηση της έλξης που μου προκαλούσαν το έργο και οι μέθοδοι του σχεδιαστή η οποία και πήρε υλικές διαστάσεις εξαιτίας του καίριου χαρακτήρα των θεματικών των και του ξεχωριστού τρόπου με τον οποίο ερευνά την ανθρώπινη δραστηριότητα παράγοντας τέχνη και μόδα ταυτόχρονα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

- 1 *'Art functions as a disturbance of established knowledge structures, so as to reveal their innate power structures and restrictions. It also becomes the site of the production of a different knowledge... knowledge that is equally ambivalent, incommensurable, and singular.'* **Kathrin Bush**, *'Artistic Research and the Poetics of Knowledge'*, in *A Portrait of the Artist as a Researcher*, edited by **Dieter Lesage** and **Kathrin Busch**, AS Mediatijdschrift / Visual Culture Quarterly, No. 179 - 2007 (Antwerp: Belgium, 2007), p. 41. The reference is of course to Jacques Rancière, *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*, translated by Hassan Melehy (Minneapolis: University of Minnesota, 1994).
- 2 **Πάννης Σταυρακάκης**, *Ο ΛΑΚΑΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ*, ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα, 2008, 125
Τα σημεία διαρραφής είναι σημαίνοντα που σταματούν την απερίοριστη ολίσθηση της σημασίας και αναγκάζουν τη σκέψη σε μια ανακύκλωση. Λειτουργούν σαν σταθερά σημεία αναφοράς του συμβολικού.
- 3 **Ζακ Ρανσιέρ**, *Ο ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟΣ ΘΕΑΤΗΣ*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2015, 134
- 4 **Ludwig Wittgenstein**, **Θανάσης Κιτσόπουλος** (μτφ), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1978
- 5 **Ludwig Wittgenstein**, **Πάυλος Χριστοδουλίδης** (μτφ), *Φιλοσοφικές έρευνες*, Εκδόσεις Παπαζήση, 1977, 7 (εισαγωγή)
- 6 όπου παραπάνω, 25
- 7 όπου παραπάνω, 26
- 8 **Fanon**, *'On Violence' pp1-43 from The Wretched of the Earth* (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020
Fanon, *'On Violence' 'Conclusion' from The Wretched of the Earth* (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020
- 9 **Yuko Hasegawa**, *Hussein Chalayan from fashion and back*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo, 2010, 24
- 10 στο ίδιο.
- 11 **Diana Romanskaite**, *AN INQUIRY INTO THE THEORY OF THE MATRIX: SUBJECTIVITY, GAZE, AND DESIRE IN KRISTINA INČIŪRAITĖ'S VIDEO THE MEETING* (2012)1, Vilnius Academy of Arts, Vilnius, Lithuania, 2019, 86, sciendo
- 12 **Griselda Pollock**, *Thinking the Feminine: Aesthetic Practice as Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metamorphosis*, Theory Culture & Society 2004, (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 21(1): 11
- 13 **Bracha L. Ettinger**, *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, 2006, 63
- 14 ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά με αναφορά στα infinity rooms της Yayoi Kusama.
- 15 **Judith Clark** στο **Robert Violette** (edit), *Hussein Chalayan*, Rizzoli, NY, 2011
- 16 στο ίδιο.
- 17 στο ίδιο.
- 18 **Ζακ Ρανσιέρ**, *Ο ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟΣ ΘΕΑΤΗΣ*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2015, 134
- 19 **Gilles Deleuze & Felix Guattari**, *"The Desiring Machines"* (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020
- 20 **Gilles Deleuze – Félix Guattari**, **Βασίλης Πατσोगιάννης** (μτφ), *ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΕΙΑ 1: Ο Αντι-Οιδίπους*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016, 14
- 21 όπου παραπάνω, **Shannon Bell**
- 22 όπου παραπάνω, **Gilles Deleuze – Félix Guattari**, 50
- 23 όπου παραπάνω, **Gilles Deleuze – Félix Guattari**, 62
- 24 **Stephen D. Seely**, *How Do You Dress a Body Without Organs? Affective Fashion in Nonhuman Becoming*, WSQ: Women's Studies Quarterly 41, 1 & 2 (Spring/Summer), 2013, 247-265, [online] JSTOR
- 25 **Dagmar Reinhardt**, *Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo*, COLLOQUY text theory critique 9, Monash University, 2005, [online]

1. Corporeal



2. Spaces of Wilderness

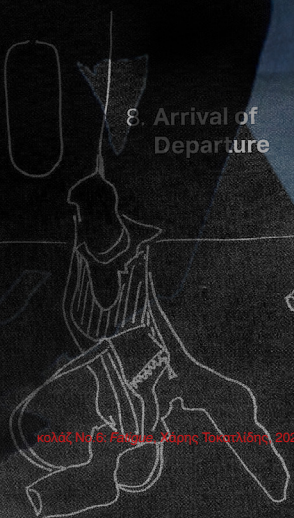


3. Omnipresence

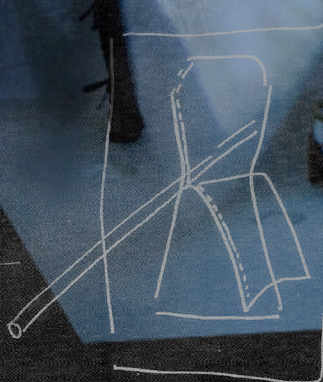
4. Threading the Difference



8. Arrival of Departure



9. Delayed Presence

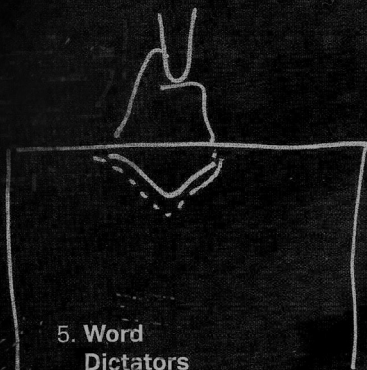


10. Nude Catwalk

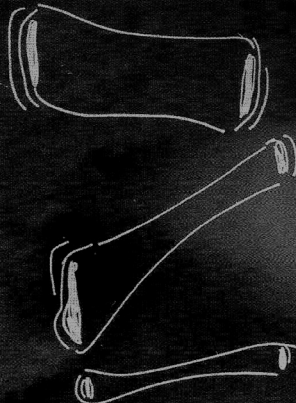


11. Intermittent Alterity





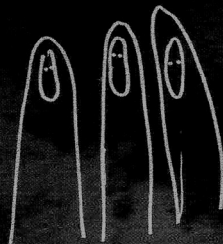
5. Word Dictators



6. Elastic Bodies



7. Body Split



13. Secret Gliders



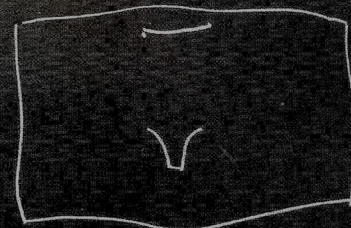
14. Rise Disembodiment



15. 500 Years of Pleats



17. Hong Kong Heights



18. Anticipation of Participation

12. Millionaire Dance



Εκτός...

Το σχήμα του Schechner για την αλληλουχία επιρροής του κοινωνικού δράματος και του σκηνικού πρακτικά αναπαριστά το μοντέλο των μηχανισμών της ταυτοποίησης που μελετήθηκαν εδώ. Τα *πολιτικά υποκείμενα* έχουν αντιμετωπιστεί ως δράστες που οδηγούν στην ορατότητα μιας πραγματικότητας η οποία στη συνέχεια πρέπει να ενταχθεί στη συμβολική οργάνωση της συλλογικότητας. Έτσι το να περνά κάτι από τη γλώσσα συνιστά μια διαστρέβλωση, μια παραλλαγή, καταλήγει να είναι *ομοίωμα* της στιγμής του *πολιτικού*. Η παραλλαγή αυτή δεν αφορά προφανώς μια αντικειμενική μείωση για τη διαχείριση του νοήματος, υπόκειται σε πολλαπλές ελλειπτικές αναπαραστάσεις. Έτσι το *πολιτικό* δεν το φτάνουμε ποτέ καθώς η *μέθεξη* το έχει ήδη αφομοιώσει. Αυτή η διαδικασία νοηματοδότησης, μέσω της οποίας αποπληρώνεται το τίμημα της διάρρηξης με την τάξη, ορίζεται από τον Deleuze ως *προσομοίωση*¹.

Ωστόσο η θεωρία των ομοιωμάτων και της προσομοίωσης έχει διατυπωθεί από τον Baudrillard ο οποίος μιλώντας κυρίως για το ζήτημα της επ' άπειρον αναπαραγωγής των γεγονότων από τα μίντια, τον ψηφιακό κόσμο των οθονών, την κλωνοποίηση και άλλα σύγχρονα φαινόμενα, αναλύει στάδια στα οποία τα σημαίνοντα χάνουν τη σχέση τους με την πραγματικότητα. Μία από τις πιο σκληρές διατυπώσεις του φαινομένου της *προσομοίωσης* από τον Baudrillard είναι πως «ο πόλεμος στον Περσικό Κόλπο δεν έγινε ποτέ»². Πέρα από το ζήτημα της αποκλειστικής παρουσίας των αμερικανικών δυνάμεων στις εικόνες του πολέμου ο Baudrillard θέλει να πει πως η ίδια η αναπαραγωγή του γεγονότος και η κλίμακα της επανερμηνείας των ερμηνειών των εικόνων που μεταδίδονταν ζωντανά στα pixels των τηλεοράσεων απέδιδαν μια εικόνα που απείχε παρασάγγας από την πραγματικότητα. Πέρα από το ζήτημα της υποψίας μιας ανειλικρινούς αναμετάδοσης, υποχρεωτικά αυτό που αποκαλούσε ο δυτικός κόσμος 'πόλεμος του κόλπου', δηλαδή το σημαίνον, ουδεμία σχέση είχε με ότι μπορεί να συνέβαινε στο Ιράκ. Για τον Baudrillard τα σημαίνοντα είναι *ομοιώματα*. Αυτό που σχολιάζει ο Deleuze είναι πως η απόσταση πραγματικού (actual) και δυνητικού (virtual) ουσιαστικά δεν υφίσταται. Πώς η ομιλία για οτιδήποτε δυνητικό το εντάσσει αυτόματα στη σφαίρα των πιθανοτήτων προβάλλοντάς το πάνω σε οτιδήποτε άλλο για το οποίο ο λόγος εκφέρεται. Και πως αυτός ο μηχανισμός εκτείνεται στο διηνεκές. Εάν ο Chalayan δεν είχε δηλώσει πως είχε αφορμιστεί από τον Wittgenstein, η Πανοραμικά δεν θα μπορούσε να είναι κάλλιστα ένα *ομοίωμα* της ίδιας της θεωρίας των *ομοιωμάτων* δεδομένου του χρονικού πλαισίου και των μορφολογικών αναφορών; Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τον πραγματικό λόγο που οδήγησε σε αυτή τη μορφολογική έμπνευση; Αυτή είναι και μια πολύ βασική ποιοτική διάσταση των *ομοιωμάτων*. Το ότι δεν μπορούν να αναγνωριστούν, ακριβώς όπως οι ρέπλικες.

Στο παρόν κεφάλαιο δεν θα αναζητήσουμε άλλη μία θεωρία να προσήκει σε μια υποκειμενικότητα που αναγνωρίζεται πως σκιαγραφείται από το έργο του Chalayan. Θα απομακρυνθούμε από την υποκειμενικότητα για να μπορέσουμε να δούμε ένα ακόμη καθαρότερο *ομοίωμα* αισθητικής πράξης στο έργο του. Και για να μπορέσουμε να επικεντρωθούμε ακόμη περισσότερο στο ζήτημα της γλώσσας που όπως φαίνεται εντός της χάνεται κάθε υπόσταση της υποκειμενικότητας. Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μια πιο ελεύθερη προσέγγιση για την αισθητική στο έργο του Chalayan.



Gravity Fatigue, photographer Manuel Vason



Gravity Fatigue, photographer Manuel Vason

Εγκώμιο του φλερτ

Το φλερτ είναι η απόλυτη σπατάλη του λόγου. Στο φλερτ η χρήση των λέξεων υπεκφεύγει από τη σημασία τους. Γίνεται μόνο για να μιλήσει για κάτι άλλο. Κάθε δήλωση, ερώτηση, αναφορά επιτάσσεται σε έναν λογικό εκτροχιασμό προς μία διαφορετική κατεύθυνση για να υπονοήσει κάτι που δεν περιγράφεται εκείνη τη στιγμή. Η διαλεκτική του φλερτ δεν αποσκοπεί στο να επικοινωνήσουν και να προάγουν τα υποκείμενα την όποια εκτεφρασμένη αντίληψη έχουν για την ταυτότητά τους. Ο σκοπός του φλερτ είναι το ίδιο το παιχνίδι με τις λέξεις. Η λιβιδινική, στιγμιαία και αυθαίρετη χρήση τους αποσκοπεί στη σαγήνη του άλλου με το να σαγηνεύσει ο ίδιος από την ανακάλυψη/εφεύρεση των σημειωτικών σχέσεων που (πλέον) ενέχεις. Η σαγήνη του άλλου είναι σαγήνη του εαυτού και της γλώσσας ταυτόχρονα. Είναι και το φλερτ μια διαλεκτική *επιθυμητική μηχανή* η οποία όμως σε φέρνει αντιμέτωπο με μια στιγμιαία συνειδητοποίηση του ότι χάνεσαι στο χρόνο, με τη συνειδητοποίηση του κενού στην όποια αιτιοκρατία αφ' εαυτόν διατηρείς. Το φλερτ δεν είναι μια μάσκα αλλά η αφαίρεση κάθε προσομοιωμένης ταυτότητας που έχεις οικειοποιηθεί και σε βγάζει έξω από την υποκειμενικότητα και την ασφάλεια της επιτελεστικότητας³ που διατηρείς, αρκεί φυσικά να μπορείς να το κάνεις αυτό. Να δύνασαι και να επιτρέπεις στο σώμα σου να διανοιχτεί σε ένα αγωνιστικό εγκεφαλικό παιχνίδι δίχως σκοπό αλλά με απώτερο στόχο και να αφήσεις τη γλώσσα να ξεπεράσει κάθε λόγο. Η γλώσσα μπορεί να προσεγγίσει τις πιο εκπληκτικές τις διαστάσεις μόνο με την εξαφάνιση του υποκειμένου⁴. Μόνο όταν βρίσκεται έξω από κάθε αιτιοκρατικό δεσμό⁵. Τότε προκαλεί την εμπειρία του *αισθητικού/πολιτικού* όπου οι δυνατότητες νέων νοηματικών σχέσεων επιτρέπονται και δεν μπορούν απευθείας να μιληθούν. Τα υποκείμενα για όσο φλερτάρουν είναι *πολιτικά*.

Έτσι συναντιέται σταθερά η διάσταση του *πολιτικού* στο έργο του Hussein Chalayan. Οι μορφολογικές επιλογές στις περφόρμανς του δεν είναι εκεί παρά για να επιτελέσουν μια λειτουργία που δεν σχετίζεται με τη λειτουργικότητά τους. Επιτάσσονται στο να υποσημειώσουν μια ανακάλυψη/εφεύρεση που δεν αφορά τη σημειωτική τους σφαίρα αλλά φλερτάρει σε *διασημειωτική μεταγλώττιση*⁶. Τα μανίκια στην Ενδιάμεσα δεν εξυπηρετούν κάποια τάση, ούτε αποσκοπούν στο να καταδείξουν αυτό που θέλουν με μια ευθεία μορφολογική αναφορά. Εξερευνούν την απώλεια του εαυτού με το να περιορίζουν τις δυνατότητες κίνησης του σώματος. Αυτή η ολίσθηση του νοήματος επιτρέπει μια πολλαπλότητα συμπερασμάτων και συνδέσεων με άλλα πράγματα ακόμη και αν δεν γίνει αντιληπτή έτσι ακριβώς από τον θεατή. Ο Chalayan δεν κάνει άλλο από το να φλερτάρει διατομεακά, αφήνοντας τα σημαίνοντα να περνούν από μια μηχανή αντίθετη της προσομοίωσης καθώς οδηγεί σε μια προσαύξηση και όχι σε μια μείωση. Ο Foucault εξερευνά τη δυνητικότητα της γλώσσας στη λογοτεχνία του Blanchot⁷ και ο Baudrillard την πολιτική δυνατότητα της πλάνης⁸. Και οι δύο στοχάζονται πάνω στη γλώσσα. Αλλά αν μια εμπειρία του αισθητικού μπορεί να βιωθεί και από άλλα μέσα ή τον συνδυασμό τους τότε κάθε σημειωτική σφαίρα, κάθε μέσο δεν είναι και αυτό ένα σύστημα που λειτουργεί σαν γλώσσα; Εάν στη σύγχρονη καλλιτεχνική έρευνα η διάσταση του πολιτικού και η αισθητική εμπειρία επιτυγχάνονται διατομεακά μπορεί το μέσο να είναι πια το μήνυμα;⁹

Η προσέγγιση του αισθητικού από τον Chalayan γίνεται εκτενώς στην πρώτη χορευτική παράσταση που σκηνοθετεί το 2015 στο θέατρο Sadler's Wells στο Λονδίνο. Και ήταν εξαιρετική σύμπτωση για αυτή την εργασία το ότι προβλήθηκε για μία εβδομάδα στην ψηφιακή πλατφόρμα του θεάτρου. Η Gravity Fatigue μπορεί να θεωρηθεί ως η μεγαλύτερη ρετροσπεκτίβα του¹⁰. Η παράσταση έγινε σε συνεργασία με τον χορογράφο Damien Jalet και μετά από πρόσκληση του διευθυντή του Sadler's Wells Alistair Spanding στον ίδιο τον Chalayan για να κάνει το δικό του έργο στο θέατρο. Τα ενδύματα συνήθως έρχονται σε μια αρκετά ώριμη φάση ενός χοροδράματος ενώ εδώ λειτουργούσαν εξ αρχής σαν εργαλεία υπόμνησης προς όφελος της αφήγησης. Εδώ η διαδικασία της χορογραφίας γινόταν πάνω σε ενδύματα που είχε ήδη επινοήσει ο Chalayan είτε για αυτό το σκοπό είτε και πολλά χρόνια νωρίτερα. Ο σκοπός της παράστασης βρισκόταν στην ίδια την μεταστροφή της σύνθεσης της χορογραφίας καθώς οι χορευτές κλήθηκαν να επιτελέσουν διαλόγους με τις υλικές ιδιότητες των ενδυμάτων και να μεταφέρουν σωματικά τις ιδέες του Chalayan με το δικό τους τρόπο μαζί με αυτά. Η κίνηση του σώματος εδώ γίνεται με βάση το αποτέλεσμα που επιφέρει στην κίνηση του ενδύματος. Η πειραματική αυτή προσέγγιση ήταν ένα πάρα πολύ μεγάλο πρότζεκτ που διήρκεσε δύο χρόνια απασχολώντας καθημερινά την ομάδα με ιδιαίτερα απαιτητικό τρόπο. Ο Chalayan είχε την ευκαιρία να δοκιμάσει ιδέες που ο χρόνος της πασαρέλας και οι δεξιότητες των μοντέλων δεν του επέτρεπαν. Όπως εξηγεί και ο Alistair Sanding¹¹, ακριβώς εξ' αιτίας της διάρκειας μιας παράστασης, που είναι πολύ μεγαλύτερη από τη διάρκεια μιας επίδειξης μόδας, ο δημιουργός μπορεί να παίζει με τον χρόνο και την προσοχή. Η ίδια η ιδέα της επίπονης εμπειρίας κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς θεωρείται και από τον Chalayan ιδιαίτερα σημαντική για τον θεατή. Το να νιώθει κάποιος υποταγμένος σε μια κατάσταση που δεν ελέγχει κρίνεται σημαντικό στο περιβάλλον του σύγχρονου, εύπορου και γρήγορου δυτικού κόσμου. Μιλώντας για την Pina Bausch, ο Chalayan λέει πως η πειθαρχία που διέπει έντονα τη ζωή σήμερα πρέπει να απολεσθεί για να δοθεί χώρος για μια ανθρωπολογική εμπειρία του σώματος που μπορεί να είναι πραγματικά επιδραστική. Είναι ξεκάθαρο πως και ο ίδιος αναζήτησε στιγμές *πολιτικού* μέσα από αυτό το έργο.

Η παράσταση αποτελείται από δεκαοκτώ πράξεις που ο σχεδιαστής αντιλαμβάνεται σαν tableau¹² αποβλέποντας στην απόδοση της πολυπλοκότητας που προέκυπτε από τη διαδικασία με μία απλότητα. Πράγμα τεχνικά δύσκολο να επιτευχθεί ακριβώς λόγω της αφηρημένης σύνδεσης της κίνησης με το ένδυμα. Και πάλι η κίνηση έγινε όχημα για την ενεργοποίηση άλλων μέσων, όπως και η χρήση του χώρου με έναν ασυνήθιστο τρόπο για να δημιουργηθεί μια νέα γλώσσα από το πώς το ένδυμα, το σώμα και χώρος αλληλοεπιδρούν¹³. Σύμφωνα με τον Hussein Chalayan τα αόρατα στοιχεία, οι σχέσεις των ενδυμάτων με το σκηνικό και το πέρασμα από μία σκηνή σε μια άλλη φέρουν το νόημα που επιχειρείται εδώ ως σαγήνη και εξώθηση.

1. **Corporeal**, δύο χορευτές κάτω από το ίδιο πέπλο-οθόνη προβολών.

Είναι το σώμα ένα πράγμα; Ή μήπως είναι απλώς μια επιδερμίδα που μορφοποιείται από εσωτερικές και εξωτερικές τάσεις; Από συμβάντα που το μεταλλάσσουν ακατάπαυστα;



2. **Spaces of wilderness**, χορευτές με ασύμμετρες μπλούζες και κολάν, φωτισμός που αποδίδει έναν κατακερματισμένο θόλο από φωτεινές επιφάνειες.

Περιστροφή → Αναστοχασμός; Η ερημιά του ερευνητή; Η αγωνία του να μην γυρίζει γύρω από τον εαυτό του;

3. **Omnipresence**, δύο χορευτές συγχρονισμένοι με έναν τοίχο ανάμεσά τους.

Όριο και ιδιωτική σφαίρα. Ο αναδιπλασιασμός του *βλέμματος και της όψης*. Η σκηνή ξεκινά με μια οθόνη η οποία μόλις σβήνει βρισκόμαστε στα δωμάτια των πρωταγωνιστών οι οποίοι γδύνονται συγχρονισμένα και έπειτα ξαπλώνουν ημίγυμνοι επικοινωνώντας μέσω του κινητού τους μέχρι να γδυθούν εντελώς και να αποχωρήσουν από τη σκηνή.



4. **Threading the difference**, τέσσερις χορευτές ανάμεσα σε αναρτημένα σχοινιά.

Χορευτές διατεταγμένοι σε σειρά σύμφωνα με το ύψος τους. Όμοια σχοινιά. Σαν να αγγίζουν τα σχοινιά για να διαλέξουν με ποιο θα παίξουν. Σαν να αναζητούν μια διαφορά, μια ιδιαιτερότητα μεταξύ όμοιων στοιχείων. ..Όταν τραβούν τα σχοινιά ακούγεται μια νότα! Εσύ ψάχνεις να βρεις τη διαφορά λόγω του τίτλου ενώ οι χορευτές παίζουν αυτό το αυτοσχέδιο μουσικό όργανο. Έτσι τονίζεται πως το σημαίνουν και η ονομασία των πραγμάτων σε καθοδηγούν. Αυτό στο οποίο πρέπει να εστιάσεις ξανά είναι η επαγρύπνηση των αισθήσεών σου. Να μην επαφίεσαι σε καμία αποδοχή για το πώς λειτουργούν τα πράγματα.

5. **Word Dictators**, τέσσερις χορευτές, φόρεμα με υδραυλικό μηχανισμό, γραφεία με ελαστικές επιφάνειες.

Με; Η επιφάνεια των γραφείων είναι ελαστική και η πίεση που τους ασκείται προκαλεί μια ανταπόκριση του φορέματος που σφίγγει βασανιστικά τη χορεύτρια που το φορά και ακροβατεί στις μύτες των παπουτσιών της. Πώς οι θεσμοί περιχαράκωνουν τους ανθρώπους από μια απόσταση; Πώς ο λόγος και οι νόμοι σου δίνουν μορφή, σε πιέζουν για να μπεις στο καλούπι τους. Πως ο ορθός λόγος γίνεται επιβολή.



6. **Elastic Bodies**, χορευτές που ανά δύο φορούν ελαστικό ένδυμα.

Σώμα και υλικές διασυνδέσεις. Επικοινωνία και αντίσταση. Κάθε δράση επηρεάζει το τοπίο με το οποίο και συνδέομαι. Κάθε κίνηση έχει αντίκρισμα στις θέσεις και τις τάσεις άλλων σωμάτων. Πρέπει να λειτουργώ αντιλαμβανόμενος την πραγματικότητα ως τέτοια; Πρέπει να καλλιεργώ μια κοινωνική ενσυναίσθηση για τα έμμεσα αποτελέσματα της δράσης μου; Η υλικότητα των άυλων δομών έχει επίσης βάρος. Το σωματικό βάρος και η αντίσταση μαζί με την ελαστικότητα των ενδυμάτων δημιουργούν εξαιρετικά δυναμικές μορφές που διατηρούνται πάντα ανά ζεύγη.

7. **Body Split**, τρεις χορευτές, λευκές φούστες με πιέτες, χρωματιστές ζακέτες.

Μια οφθαλμαπάτη που διακόπτει τη συνέχεια του σώματος στη μέση. Οι μορφολογικές διαφοροποιήσεις που προκαλούν οι κινήσεις στα ενδύματα δημιουργούν ένα απολαυστικό παιχνίδι από το οποίο φαίνεται πολύ καλά το ότι ο Chalayan επίσταται του πως τα ενδύματα διαμορφώνουν την εικόνα του σώματος εν κινήσει και σε στάση.

8. **Arrival of Departure**, οι χορευτές του Body Split και τρεις επιπλέον με doublefast παλτό/φορέματα, όψη αεροπλάνου στο σκηνικό.

Αναφορά στο αεροπλάνο, τους Δερβίσηδες και το άμφιέννυμαι. Το ταξίδι από την Κύπρο μέσω της Ιστανμπούλ γίνεται για άλλη φορά θέμα στο έργο του Chalayan. Ο χορός μοιάζει να εκτυλίσσεται σε ανάποδο χρόνο, μία τεχνική που έχει ήδη δουλευτεί στο βίντεο του Marcus Tomlinson για το Airplane Dress. Εδώ πρωταγωνιστούν οι ίδιες οι ιδιότητες των υλικών και του πατρόν. Ίσως σε αυτή τη σκηνή να βλέπουμε τις πιο πρωτόλειες ιδέες που εξερευνήθηκαν για το Gravity Fatigue.



9. **Delayed Presence**, το σκηνικό της όψης αεροπλάνου, τρεις χορευτές, Airmail Dresses, επιτελεστές Ningyōzukai.

Στα παράθυρα των αεροπλάνων βρίσκονται Airmail Dresses, που ο σχεδιαστής έχει επινοήσει ως είδωλα της απουσίας. Οι χορεύτριες τα φορούν με τη βοήθεια των μαριονεττιστών Ningyōzukai. Στη συνέχεια η μία βγάζει το φόρεμά το οποίο και φεύγει από το σκηνικό σαν να ιπτάται με τη βοήθεια μια μηχανής. Αυτή είναι η τρίτη στη σειρά σκηνή που σχετίζεται με την εμπειρία του αποχωρισμού και το ταξίδι. Για να 'φτάσω' πρέπει να 'απαρνηθώ';

10. **Nude Catwalk**, υποβολείς, χορεύτριες καλυμμένες με λευκά σεντόνια.

Κολεξιόν, μη-κολεξιόν. Οι υποβολείς παρουσιάζουν την κολεξιόν Dolce Far Niente περιγράφοντας τα outfits και την έμπνευση πίσω από αυτά. Εκείνη η κολεξιόν αφορούσε τη φαντασίωση του ελεύθερου χρόνου και σχεδιάστηκε πάνω σε μορφές του 50', την εποχή της έκρηξης του μαζικού τουρισμού στη Μεσόγειο, έως και το 90', όπου η έννοια του τουρισμού έχει αλλάξει δραματικά. Επίσης σε εκείνη την επίδειξη υποβολέας ήταν ο ίδιος ο Chalayan. Ωστόσο οι χορεύτριες εδώ φορούν όλες τις ίδιες μαύρες γόβες και το ίδιο λευκό σεντόνι καθώς περπατούν σε ακανόνιστα πάνω στη σκηνή. Μπορεί να αντιμετωπιστεί αυτή η πράξη και σαν σχολιασμός στο σύστημα της μόδας; Η απουσία του σχεδιαστή; Η απουσία του μεθοριώδους;



9



10

12. **Millionaire Dance**, δέκα χορευτές, μαύρα κορμάκια, οθόνη πληροφοριών

Μουσική από το τηλεπαιχνίδι Εκατομμυριούχος. Όνειρο. Αδιανόητη ευκαιρία. Σεκάνς από καρέ. Κατασκευασμένη απόδοση κίνησης. Ελπίδα / Απάτη. Στο τέλος μένει πίσω από το σκηνικό μία χορεύτρια που κερδίζει τα χρήματα. Μόνο ένας μπορεί να κερδίσει; Όλοι οι υπόλοιποι έχασαν; Μπορεί να είναι το κυνήγι μιας ατομικής επιτυχίας οτιδήποτε πέρα από μια αυταπάτη εφόσον ούτε διακριτό υποκείμενο υπάρχει ούτε και τέλος, αλλά αυτό που μετράει είναι το ίδιο το παιχνίδι;



11. **Intermission on Alterity**, χορευτής πίσω από οθόνη προβολής.

Η εικόνα του σώματος και η ταυτότητα ως βία εναντίων του. Αρχικά δεν είναι ξεκάθαρο τι είναι προβολή και τι συμβαίνει ζωντανά πάνω στη σκηνή. Ο ήχος του κλείστρου της φωτογραφικής μηχανής επαναλαμβάνεται εμμονικά ενώ το σώμα από μία σχέση αμηχανίας με το προβαλλόμενο σύνολο πάνω του καταλήγει να το κυνηγά ή να τρέχει για να ξεφύγει από αυτό. Σταδιακά τέτοια σώματα πολλαπλασιάζονται και άμεσα γίνεται το πέρασμα στην επόμενη σκηνή.



13. **Secret Gliders**, χορευτές, πισίνα με μπάλες

Εδώ οι χορευτές παίζουν απολαυστικά με το σκηνικό. Γλιστρούν, χοροπηδούν, περιστρέφονται πάνω στις μπάλες. Κουνούν τα πόδια του άτακτα κάνοντάς τις να εκσφενδονίζονται στον αέρα και κινούνται εκστατικά υπό τη μουσική φωνητικών και ήχων που θυμίζουν τελετή στην Αϊτή από ταινία της Maya Deren.

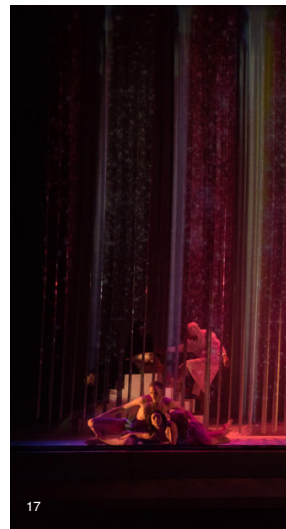


14. **Rise Disembodiment**, τρεις χορεύτριες, αυτοκινούμενα φορέματα.

Φορέματα που χορεύουν μαζί με τα σώματα που τα φορούν καθώς τα άκρα τους σέρνονται αυτόνομα πάνω στη σκηνή.

15. **500 years of pleats**, δεκατρείς χορευτές, ύφασμα, σαλοπέτες, προβολή βίντεο.

Μουσική και ραφή. Πιέτα και κατασκευή υφάσματος. Ένα ύφασμα σέρνεται μπροστά στους καθισμένους στα γόνατα χορευτές. Είμαι μια ραπτομηχανή. Εργατική τάξη; Βιοτεχνίες; Σε ποια ιστορικά γεγονότα της μόδας αναφέρεται; Μοτίβα ραφής. Αυτό που έχει ενδιαφέρον εδώ είναι η κλίμακα. Πως στη ραπτική με μια συγκεκριμένη επέμβαση πλάτους χιλιοστών μπορεί να δημιουργηθεί ένα εφέ στη φόρμα που είναι ορατό στην κλίμακα του μέτρου. Επέμβαση στην ιδιότητα του υλικού. Μια μακρά ιστορία αντίστασης μικρών τοπικών επεμβάσεων; Προβάλλεται μια γραφική αναπαράσταση κόμπων και ραφών που θυμίζει παρτιτούρα.



17



16

16. **Gravity Fatigue**, δεκατρείς χορευτές, ελαστική σκηνή.

Το έδαφος. Σώμα και έδαφος. Η απόλαυση των ιδιοτήτων του σκηνικού. Μια παράλογη επανάληψη. Ένα σκηνικό που ανταποκρίνεται στην κίνηση των χορευτών βοηθώντας τους να αναπηδούν. Η συγχρονισμένη επαφή με τη σκηνή είναι η μουσική υπόκρουση εδώ. Στο τέλος το σκηνικό σπάει και το κοινό γελά και χειροκροτεί.



18



Ιντερλούδιο, μία χορεύτρια, ένα μαύρο πολυμορφικό ένδυμα.

17. ***Hong Kong Height***, δεκατρείς χορευτές, προβολή βίντεο, βάθρο, στύλοι, πλαίσιο περιστροφής.

Οι χορευτές βρίσκονται σε ένα πάρτι και λικνίζονται στο ρυθμό της μουσικής. Η σωματική επαφή και ο ερωτισμός είναι διάχυτα και το σύνολο θυμίζει όργιο.



18. ***Anticipation of Participation***, δεκατρείς χορευτές, πισίνα με νερό, πολυμορφικά ενδύματα.

Οι χορευτές γυμνοί από τέλος της προηγούμενης πράξης ντύνονται για πρώτη φορά επί σκηνής. Στη συνέχεια αρχίζουν να παίζουν με τις δυνατότητες των πολυμορφικών ενδυμάτων τους καταλήγοντας σύσσωμοι ημίγυμνοι και μπλεγμένοι μεταξύ τους σε μια πολύ ελκυστική κατάσταση που σε προσκαλεί να σηκωθείς και να χορέψεις μαζί τους.

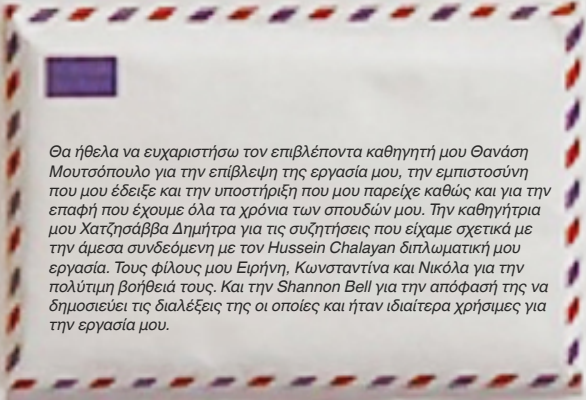
Σύμφωνα με τον Baudrillard το σύγχρονο χάπενινγκ, που σήμερα αποκαλούμε περφόρμανς, επί σκηνής είναι ίσως το πιο ευρύ πεδίο άσκησης της σαγήνης¹⁴. Ειδικά στην περίπτωση της διατομεακής περφόρμανς μπορούμε να βρεθούμε μπροστά σε πολλαπλές και παράλληλες αποδιοργανώσεις και επανεδαφικοποιήσεις της συμβολικής μας τάξης. Πέρα από την συνειδητή διασημειωτική επέμβαση του καλλιτέχνη προς μία ορατότητα· ο Baudrillard προτάσσει και μια αναλογία του έργου τέχνης με τη λατρεία του ειδώλου που ουσιαστικά ήδη θεωρεί την πιο παραδειγματική στιγμή απώλειας του νοήματος. Το έργο τέχνης όμως δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπίζεται ως αυτόφωτο. Όπως κάθε δίπολο έτσι και αυτό του πομπού και του δέκτη δεν είναι παρά ένας μηχανισμός επικοινωνίας. Κάτι λείπει τόσο από τον πομπό όσο και από τον δέκτη και αυτό επιτρέπει στην τέχνη, όπως και σε κάθε τι άλλο, να είναι διαλεκτική. Βέβαια αυτή η συνειδητοποίηση δεν είναι αναγκαία για να θεωρηθεί ένα έργο επιδραστικό στη χαρτογράφηση του νοήματος για κάθε υποκείμενο, ούτε και κάθε έργο που θεωρείται σχεσιακό είναι επιδραστικό¹⁵. Οι κανόνες δεν βοηθούν ακριβώς γιατί αρθρώνονται μέσω της γλώσσας ενώ η επίδραση της τέχνης έξω από αυτήν. Με τον ίδιο τρόπο και η έννοια της ταυτότητας δεν είναι πια καίρια στις μέρες μας. Είτε θα αποδέχεται μια σαφή πολιτική υπόσταση στο διηλεκές και κατ' επέκταση μια μεταθεωρία επί της προσωπικότητας και της συλλογικότητας, είτε θα είναι δυναμική ή πολλαπλή όποτε και δεν έχει δομική σημασία πέρα από την αναπαραγωγή ενός αισθήματος ασφάλειας και προορισμού. Το πολιτικό υποκείμενο είναι εκείνο που άγει ότι βρίσκεται εκτός συναγωνισμού και εκπροσωπεί ότι δεν εκπροσωπείται, δεν είναι μια επιπρόσθετη κοινότητα προς αναγνώριση¹⁶ αλλά μια στιγμιαία ιδιότητα που μπορεί να αναγνωριστεί τοπολογικά στο πλαίσιο μιας φύσι αγωνιστικής δημοκρατίας. Για τον Rancière η χειραφέτηση ξεκινά όταν το βλέμμα γίνει δράση και ο θεατής, ως *επιθυμητική μηχανή*, παράγει νοήματα σε συνομιλία με την τέχνη. Μπορεί οποιαδήποτε φιλολογική έρευνα πάνω στην καλλιτεχνική έρευνα, εάν είναι κριτική, να είναι οτιδήποτε άλλο πέρα από καλλιτεχνική έρευνα ή ίδια; Μια επανάσταση κατά των ορίων της γλώσσας είναι απαραίτητη για κάθε αναμορφωτική τροπή στον χώρο. Όπως και η διαστροφή της σημειωτικής του μέσου. Το ένδυμα ως έργο τέχνης έχει το μοναδικό προνόμιο της υλικής διερεύνησης του δυναμικού διαλεκτικού συσχετισμού με αυτόν που το οικειοποιείται, σε αντίθεση με κάθε εικαστικό έργο που εκτίθεται σε ένα μουσείο. Το ζήτημα είναι η αντιμετώπιση του ενδύματος από το δημιουργό, της δημιουργίας από αυτόν που το φορά και του χώρου προς αυτόν. Εάν το ένδυμα βγει από το σύστημα της μόδας και καταφέρει να σημειώσει μια τέτοια *διαρραφή* τότε κάλλιστα μπορεί να αντιμετωπιστεί ως τέχνη στο δημόσιο χώρο. Αρκεί να το φορά και να το σχεδιάζει κάποιος που περιπλανιέται.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΡΙΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

- 1 **Claire Clorebook**, *Gilles Deleuze*, Routledge, London, 2006, 98-99
- 2 **Jean Baudrillard**, *La Liberation*, 1990 σύμφωνα με **Ανδρονίκη Γ. Καλογηράτου**, *Η έννοια της πραγματικότητας και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας* (διδακτορική διατριβή), ΑΠΘ, Τμήμα Δημοσιογραφίας & Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, Θεσσαλονίκη, 2004, 112
- 3 όπως εννοείται στο έργο της **Judith Butler**
- 4 **Michel Foucault**, *Ο ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΞΩ*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016, 14-15
- 5 «Εντυπώσεις διόλου ασήμαντες, αλλά τόπος ενός παιχνιδιού και ενός διακυβεύματος, ενός πάθους παραπλάνησης – η σαγήνη των ιδίων των σημείων είναι σημαντικότερη από την ανάδυση οποιασδήποτε αλήθειας-...»
Jean Baudrillard, *Περί Σαγήνης*, Εξάντας, 2009, 75
- 6 **Roman Jakobson**, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1963, p. 79
- 7 όπου παραπάνω **Michel Foucault**
- 8 όπου παραπάνω **Jean Baudrillard**
- 9 αναφορά στον τεχνολογικό ντετερμινισμό του Marshall McLuhan
- 10 **Dobriša Denegri** (edit), *Transfashional Experimental Fashion in the Context of Contemporary Art*, Die Angewandte, Vienna, [published online] 07-12-2017, 28
- 11 HUSSEIN CHALAYAN MBE IN CONVERSATION WITH ALISTAIR SPALDING CBE, IGTV, @chalyanstudio
- 12 στο ίδιο.
- 13 *Gravity Fatigue* (dance performance), directed by **Hussein Chalayan**, choreographer **Damien Jalet**, Sadler's Wells Theatre, London, 2015, available on Digital Stage, YouTube, 29-05-2020 – 06-01-2020, (introduction)
- 14 **Jean Baudrillard**, *Περί Σαγήνης*, Εξάντας, 2009, 240
- 15 **Claire Bishop**, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική» στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008
- 16 **Jacques Ranciere**, Jacques Ranciere and Indisciplinary, interview by **Marie-Aude Baronian** and **Mireille Rosello**, *ART&RESEARCH*, Vol 2. No 1, Summer 2008, 4 στο **Ross Birrell** (editor), *Jacques Rancière and The (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research*, *ART & RESEARCH*, Volume 2· Number 1· Summer 2008, [online]







Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Θανάση Μουτσόπουλο για την επίβλεψη της εργασίας μου, την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και την υποστήριξη που μου παρείχε καθώς και για την επαφή που έχουμε όλα τα χρόνια των σπουδών μου. Την καθηγήτρια μου Χατζησάββα Δημήτρα για τις συζητήσεις που είχαμε σχετικά με την άμεσα συνδεδεμένη με τον Hussein Chalayan διπλωματική μου εργασία. Τους φίλους μου Ειρήνη, Κωνσταντίνα και Νικόλα για την πολύτιμη βοήθειά τους. Και την Shannon Bell για την απόφασή της να δημοσιεύει τις διαλέξεις της οι οποίες και ήταν ιδιαίτερα χρήσιμες για την εργασία μου.

Πού πηγαίνει αυτός που
περιπλανιέται;
Ενδιάμεσα

Πουθενά ή παντού;

Εκτός...

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	10
	15
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	20
Από τη μεθοριακότητα και έπειτα	25
	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	34
	35
Η μεταφυσική του αμφιέννυμαι στην ισλαμική παράδοση	
Από την αποφατική θεολογία στο κατώφλι του μεταδομισμού	40
Επινοώντας καθρέφτες	45
	50
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	54
	55
Πριν την άρνηση	60
Μετά την επιθυμία	65
	70
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	72
	75
Εγκώμιο του φλερτ	
	80
ΕΠΙΜΕΤΡΟ	85
	86
	90
	95
	100

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

Alissa de Witt-Paul & Mira Crouch (edit), *Fashion Forward*, Inter-Disciplinary Press, Oxford UK, 2011

Şölen Kıpöz and Deniz Güner, *Conceptual Resistance of Hussein Chalayan within the Ephemeral World of Fashion*, 329-341

Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge MA, 2016

Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge UK, 1991

Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, The University of Chicago Press, Chicago, 1960

Barbara Brownie, *Acts of Undressing POLITICS, EROTISISM, AND DISCARDED CLOTHING*, Bloomsbury Academic, London, 2017

Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, 2006

Brooke Hodge (συλλογικό), *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, Thames and Hudson, NY, 2006

Fadwa El Guindi, *Veil Modesty, Privacy and Resistance*, Berg, Oxford UK, 1999

The Qur'an / a new translation by **M. A. S. Abdel Haleem**, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2004

Gilles Deleuze – Félix Guattari, **Βασίλης Πατσγιάννης** (μτφ), *ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΕΙΑ 1: Ο Αντί-Οιδίπους*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016

Homi Bhabha, *The location of culture*, Routledge Press, London, 1994

Ibn al-'Arabi, **R.W.J. Austin** (translate), *THE BEZELS OF WISDOM*, PAULIST PRESS, New York, 1980

Jacques Lacan, *THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS The seminar book XI*, Norton & Company, NY, 1998, 1st ed- 1981

Jacques Rancière, *The Politics Of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London, 2004

Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, Polity Press, Cambridge UK, 2009

Ζακ Ρανσιέρ, *Ο ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΜΕΝΟΣ ΘΕΑΤΗΣ*, ΕΚΚΕΜΕΣ, Αθήνα, 2015

Jean Baudrillard, *Περί σαγίνης*, Εξάντας, Αθήνα, 2009

John Flügel, *The Psychology of Clothes*, HOGARTH PRESS, London, 1940

László Munteán, Liedeke Plate, and Anneke Smelik, *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, Routledge, New York, 2017
[Chapter 5] **Lianne Toussaint and Anneke Smelik**, *Memory and Materiality in*

Hussein Chalayan's Techno-Fashion, 89-105, [available online] Routledge

Ludwig Wittgenstein, G. E. M. Anscombe (translation), *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell Ltd., Oxford UK, 1969

Ludwig Wittgenstein, **Θανάσης Κιτσόπουλος** (μτφ), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1978

Ludwig Wittgenstein, **Πάυλος Χριστοδουλίδης** (μτφ), *Φιλοσοφικές έρευνες*, Εκδόσεις Παπαζήση, 1977

Meyda Yegenoglu, *Colonial Fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Michael Gilsenan, *RECOGNIZING ISLAM An Anthropologist's Introduction*, Routledge, New York, 2013, 1st published 1982

Michel Foucault, *Ο ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΞΩ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΟΡΙΣ Μπλανσό*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, TRANS, University of Texas Press, Austin, 1981

Nathalie Heinich, (μτφ) **Κωνσταντίνος Βασιλείου**, *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2015

Nicolas Bourriaud, Simon Pleasance & Fronza Woods (translation), *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002

Pal Ahluwalia, *Out of Africa; Post-Structuralism's Colonial Roots*, Routledge, London, 2010

Robert Violette (edit), *Hussein Chalayan*, Rizzoli, NY, 2011

Roland Barthes, *The fashion system*, University of California Press, Berkeley, 1983

Roland Barthes, «ΤΟ ΜΠΛΕ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΦΕΤΟΣ ΣΤΗ ΜΟΔΑ» *Κείμενα για την ένδυση και τη μόδα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016

Stella Bruzzi and Pamela Church Gibson, *Fashion Cultures Theories, explorations and analysis*, Routledge, NY, 2000

Nathalie Khan, *CATWALK POLITICS*, p.114-127

Angela McRobbie, *FASHION AS CULTURE INDUSTRY*, p. 253-263

Thomas Doherty, *Postmodernism: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, NY, 1993

Ihab Hassan, *Toward a Concept of Postmodernism*, p. 146-157

Victor W. Turner, *The forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1967

Victor W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Routledge and Kegan Paul, London, 1969

Victor W. Turner, (μτφ) **Φώτης Τερζάκης**, *ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΛΕΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ*, Ηριδανός, Αθήνα, 2015

Ziba Mir-Hosseini, *ISLAM AND GENDER The Religious Debate in Contemporary Iran*, Princeton University Press, New Jersey, 1999

Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2008

Ernesto Laclau, *Για την επανάσταση της εποχής μας*, σ. 47-49

Hal Foster, *Για μια έννοια του πολιτικού στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 65-84

Jacques Rancière, *Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ*, σ. 85-100

Claire Bishop, *Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική*, 215-252

Γιάννης Σταυρακάκης, *Ο ΛΑΚΑΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ*, ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα, 2008

ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗ (συλλογικό), *ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ*, ΝΗΣΟΣ, Αθήνα, 2004

Κώστας Ντάφλος, *τακτικές τεχνοπολιτικών μέσων διαδικασίες συγκρότησης κοινωνιών τόπων: διατάξεις*, ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015

ΑΡΘΡΑ

Ahmed Achrati, 'Arabic, Qur'anic Speech and Postmodern Language- What the Qur'an Simply Says', *Arabica*, Vol. 55, 2008, 161-203, DOI: 10-1163/157005808X310624

Bayraktar-Aksel, Damla, Transnationalism and hybridity in the art of Hussein Chalayan, *Trespassing Journal*, Spring 2012

Bracha L. Ettinger, Matrixial Trans-subjectivity, *Theory Culture & Society* 23(2-3): 218-222, DOI: 10-1177/026327640602300247

Bradley Quinn, A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology, *Fashion Theory*, 6-4, 359-368, 2002, DOI: 10-2752/136270402779615325

David L. Brunsmma, Daniel Delgado & Kerry Ann Rockquemore, Liminality in the Multiracial experience: towards a concept of identity matrix, *Identities*, 20-5, 2013, 481-502, DOI:10-1080/1070289X-2013-827576

Damla Bayraktar-Aksel, Transnationalism and hybridity in the art of Hussein Chalayan, *Trespassing Journal, Issue 1*, Spring 2012, [online] *Trespassing Journal*

Dagmar Reinhardt, Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo, *COLLOQUY text theory critique* 9, Monash University, 2005, [online]

Diana Romanskaite, AN INQUIRY INTO THE THEORY OF THE MATRIX: SUBJECTIVITY, GAZE, AND DESIRE IN KRISTINA INČIŪRAITĖ'S VIDEO THE MEETING (2012)1, Vilnius Academy of Arts, Vilnius, Lithuania, 2019, sciendo

Fiona Anderson, Exhibition Review: Hussein Chalayan, *Fashion Theory*, 4-2, 2000, 229-233, DOI: 10-2752/136270400779108717

George Simmel, Fashion, *American Journal of Sociology* 62, 1957, p. 541-558

Gabriella Pounds, Subverting The Avant-Garde: Nudity and Inferiority in Hussein Chalayan's Spring/ Summer 1998 Collection, *THE COURTAULDIAN*, 04-03-2016

Gordana Vrencoska, POLITICAL STATEMENTS IN CONCEPTUAL FASHION: THE VOICE OF NATIONAL SENTIMENTS AS A SELF-REFERENCE IN THE READY-TO-WEAR COLLECTIONS OF ALEXANDER McQUEEN AND HUSSEIN CHALAYAN, European University – Republic of Macedonia, 2009, [online] ResearchGate

Griselda Pollock, Thinking the Feminine: Aesthetic Practice as Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metamorphosis, *Theory Culture & Society* 2004, (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 21(1): 5-65, DOI: 10-1177/0263276404040479

Harry Wels, Kees van der Waal, Andrew Spiegel & Frans Kamsteeg, Victor Turner and liminality: An introduction, *Anthropology Southern Africa*, 34:1-2, 1-4, 2011, DOI:10-1080/23323256-2011-11500002

John W. Schouten, Selves in Transition: Symbolic Consumption in Personal Rites of Passage and Identity Reconstruction, *The Journal of Consumer Research*, Vol. 17, No. 4 (Mar., 1991), 412-425, [online] ResearchGate

Kizilyürek Niyazi, The politics of identity in the Turkish Cypriot community: a response to the politics of denial? In: *Méditerranée: Ruptures et Continuités- Actes du colloque tenu à Nicosie les 20-22 octobre 2001*, Université Lumière-Lyon 2, Université de Chypre- Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2003. pp. 197-204. (Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen, 37); [online] perseo

Kubilay Aktulum, What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples, *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 7, No. 1, January 2017, 33-36

Madeleine Schechter (Tel Aviv University, Israel): Liminal and Hybrid Aspects of Intersemiotics. In: *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften- No. 16/2005*

Marion Hume, FROCK AS METAPHORE, *AFR Magazine*, September 2009, p. 46-49

Stefan Talmon, Luftverkehr mit nicht anerkannten Staaten: Der Fall Nordzypern [Air Traffic with NonRecognized States: The Case of Northern Cyprus], *Archiv des Völkerrechts* [Public International Law Archive], 43 (2005), pp. 1-42. An English translation of this article was commissioned by the British Foreign and Commonwealth Office for submission in legal proceedings [online], accessed 19-05-2020

Tim Winter, "The Chador of God on Earth: the Metaphysics of the Muslim Veil." *New Blackfriars*, vol. 85, no. 996, 2004, pp. 144-157

Ross Birrell (editor), «Jacques Rancière and The (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research», *ART & RESEARCH, Volume 2: Number 1: Summer 2008*, [online] accessed 22-05-2020

Jacques Rancière, Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art, *ART&RESEARCH, Vol. 2 No 1*, Summer 2008

Sophie Berrebi, Jacques Rancière: Aesthetics is Politics, *ART & RESEARCH, Vol 2- No 1*, Summer 2008

Johnathan Lahey Dransfield, Nowhere is aesthetics contra ethics: Rancière the other side of Lyotard, *ART & RESEARCH, Vol. 2 No 1*, Summer 2008

All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art An Interview with Jörg Heiser, *ART & RESEARCH, Vol. 2 No 1*, Summer 2008

Sophie Berrebi, Stephen Wright, Johnathan Dransfield, Jacques Rancière, An Exchange with Jacques Rancière, [After conference Q&A session] 21-06-2006, *ART&RESEARCH, Vol 2- No 1*, Summer 2008

Jacques Rancière, Jacques Rancière and Indisciplinarity, interview by **Marie-Aude Baronian and Mireille Rosello**, *ART&RESEARCH, Vol 2- No 1*, Summer 2008

Sierk Ybema, Nie Beech & Nick Ellis, Transitional and perpetual liminality: An identity practice perspective, *Anthropology Southern Africa*, 34:1-2, 21-29, DOI:10.1080/23323256.2011.11500005

Stephen D. Seely, How Do You Dress a Body Without Organs? Affective Fashion in Nonhuman Becoming, *WSQ: Women's Studies Quarterly* 41, 1 & 2 (Spring/Summer), 2013, 247-265, [online] JSTOR

Sue Maton, Hussein Chalayan: From Fashion and Back (exhibition review), *Textile*, 8:2, 2002, 242-247,

ΣΥΝΕΤΕΥΞΙΣ ΤΟΥ ΗΟΥΣΕΙΝ ΧΑΛΑΨΑΝ

Alexandra Bondi de Antoni, *hussein chalayan and the current state of fashion*, i-D, 21-06-2016, [online] accessed 27-05-2019

Brooke Roberts-Islam, *In Conversation With Hussein Chalayan: Gravity Fatigue, Celebrity "Designers" and Using Technology in Fashion*, Huffington Post, 22-11-2016 [online], accessed 28-05-2020

Caroline Roux, *Catwalk to Istanbul*, The Guardian, 29-09-2001, [online] accessed 22-05-2020

Juliana Piskorz, *Hussein Chalayan: 'Everything we build and design in a way reflects the body'*, The Guardian, 15-09-2018 [online] accessed 25-05-2020

Marion Hume, *Hussein Chalayan, FASHION INTERVIEW*, ELLE UK, March 2014, p. 340-343

Priya Khanchandani, *Hussein Chalayan searches for 'blind spots' between design, fashion and sculpture*, ICON, 17-12-2018

Rosa Bertoli, *Multi-platform player: Hussein Chalayan lends new form to film, dance and art*, Wallpaper*, 23-09-2016 [online], accessed 27-05-2020

Sandy Black, *Designer Hussein Chalayan in Conversation with Sandy Black*, Fashion Practice, 1:2, 239-250, 2009, DOI: 10.2752/175693809X469184

Sjón, *"The Stuff Clothes Are Made Of"*, bjork.fr, 1995 [online] accessed 25-05-2020

Behind the Scenes: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue)- Part 1, Sadler's Wells Theatre, YouTube, 27-10-2015

ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

Hussein Chalayan, *Hussein Chalayan On Fitting In*, secular sermon form The School of Life, Conway Hall, 10-02-2013, Vimeo 26-02-2013

Hussein Chalayan, *My life as an outsider* (video), TEDTalks, YouTube, 2015

Jacques Lacan, Το στάδιο του καθρέφτη ως διαμορφωτής της λειτουργίας του Εγώ όπως μας αποκαλύπτεται στην ψυχαναλυτική εμπειρία (μτφ. **Κουκουλάκη Καλλιότης, Ζορμπάς Νίκος** στο πλαίσιο της Σχολής Ψυχανάλυσης των Φόρουμ του Λακανικού Πεδίου Γαλλίας), 16ο Διεθνές Συνέδριο Ψυχανάλυσης στη Ζυρίχη, 17η Ιουλίου 1949, εκδ. Seuil, Παρίσι, 1966, σ. 93-100

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Dobriła Denegri (edit), *Transfashional Experimental Fashion in the Context of Contemporary Art*, Die Angewandte, Vienna, [published online] 07-12-2017, accessed 28-05-2020

Yuko Hasegawa, *Hussein Chalayan from fashion and back*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokyo, 2010

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Gravity Fatigue (dance performance), directed by **Hussein Chalayan**, choreographer **Damien Jalet**, Sadler's Wells Theatre, London, 2015, [published online] accessed 29-05-2020

ΒΙΝΤΕΟΣΚΟΠΗΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ HUSSEIN CHALAYAN

<i>Panoramic</i>	(A/W 1998),	YouTube, 24-11-2016
<i>Geotropics</i>	(S/S 1999),	YouTube, 24-11-2016
<i>Echoform</i>	(A/W 1999),	YouTube, 23-11-2016
<i>Before Minus Now</i>	(S/S 2000),	YouTube, 23-11-2016
<i>After Words</i>	(A/W 2000),	YouTube, 23-11-2016
<i>Medea</i>	(S/S 2002),	YouTube, 23-11-2016
<i>Ambimorphous</i>	(A/W 2002),	YouTube, 22-11-2016
<i>Manifest Destiny</i>	(S/S 2003),	YouTube, 22-11-2016
<i>Kinship Journeys</i>	(A/W 2003),	YouTube, 22-11-2016
<i>One Hundred and Eleven</i>	(S/S 2007),	YouTube, 22-11-2016

Gravity Fatigue (dance performance), directed by **Hussein Chalayan**, choreographer **Damien Jalet**, Sadler's Wells Theatre, London, 2015, available on Digital Stage, YouTube, 29-05-2020 – 06-01-2020

ΦΙΛΜ ΤΟΥ HUSSEIN CHALAYAN

ANAESTHETICS, written and directed by **Hussein Chalayan**, 2004, Vimeo 13-04-2014

ABSENT PRESENCE, written and directed by **Hussein Chalayan**, Venice 'La Biennale' for Turkey, Vimeo 09-06-2014

KAIKOKU (film for A/W 2011 collection), directed by **Hussein Chalayan**, edited by **Daniel Goddard**, [YouTube](#), 11-11-2016

SAKOKU (film for S/S 2011 collection), **hussein chalayan**, [YouTube](#), 22-11-2016

NTOKIMANTEP

Fashion! (documentary series) *ANTIFASHION* [S01E02], directed by **Olivier Nicklaus**, LALALA – ARTE France – INA, YouTube, 2012

Taboo (TV series documentary) *Rites of Passage* [S02E07], written by **Michael Dolan**, National Geographic, Dec-30, 2003

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΑ ΑΡΧΕΙΑ

Airmail Dress, CSM website [online] accessed 25-05-2020

VOGUE's Chalayan fashion shows archive, [vogue.com](#) [online] accessed 03-06-2020

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Fanon, 'On Violence' pp1-43 from The Wretched of the Earth (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020

Fanon, 'On Violence' 'Conclusion' from The Wretched of the Earth (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020

Gilles Deleuze & Felix Guattari, "The Desiring Machines" (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020

Lacan, 'The Split Between the Eye and the Gaze' IMG 0495 (video recorded ex cathedra lecture / York University), **Shannon Bell** (lecturer), YouTube, 07-01-2020

Hussein Chalayan, *Hussein Chalayan On Fitting In*, secular sermon form The School of Life, Conway Hall, 10-02-2013, Vimeo 26-02-2013

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εξώφυλλο: Study on Between S/S 1998, Χάρης Τοκατλίδης, 2020

σ-8-9	Κολάζ No-1: Tribute, Χάρης Τοκατλίδης, 2020 Marcus Tomlinson, Table light, table by Hussein Chalayan, 2000, Print form Temporal Meditations (S/S 2004), 23-04-2019,	marcustomlinson-com @chalayanstudio,
σ. 12-13	Εικ. Π01: Ο Η. Chalayan επιστρέφει στην Κύπρο (1975), Hussein Chalayan, Εικ. Π02: Ο Η. Chalayan την ημέρα της περτομής, Hussein Chalayan, Εικ. Π03: Ο Η. Chalayan στην ηλικία των 11, Hussein Chalayan, Εικ. Π04: Ο Η. Chalayan στην ηλικία των 16, Hussein Chalayan, Εικ. Π05: Ο Η. Chalayan με τους Bulgarka Junior Quartet (1999), Εικ. Π06: Πορτρέτο, φωτ. Daniel Stier (2003), Εικ. Π07: Στην επίδειξη Manifest Destiny (2003), Εικ. Π08: Στην έκθεση I am a Sad Leyla, Lisson Gallery (2010), φωτ. Marc Broussely, Εικ. Π09: Στις πρόβες του Garvity Fatigue με τον Damien Jalet, ©Sadler's Wells Theatre, Εικ. Π10: Το κατάστημα Chalayan στο Mayfair του Λονδίνου, φωτ. Leon Chew, Εικ. Π11: Ο Η. Chalayan, φωτ. Hannah Starkey, Εικ. Π12: Επίδειξη Dreamtracks A/W 2020, φωτ. Altor Rosas Sune	The School of Life The School of Life The School of Life The School of Life Vogue National Portrait Gallery Hussein Chalayan Timeline Vogue Italia YouTube Dezeen Wallpaper* WWD
σ. 18-19	Κολάζ No-2: jouissance, Χάρης Τοκατλίδης, 2020 Draft from Hussein Chalayan, Rizzoli Koyu capsule collection A/W 2012 poster AW19 Sale Ends Soon, 04-02-2020 Red Dress from ANAESTHETICS, 2004, courtesy of Hussein Chalayan The Shoulder Strap Top, 23-06-2019 Chalayan flagship Store	Pinterest @chalayanstudio @chalayanstudio Wallpaper*
σ. 22	Εικ. E01-06: Από την επίδειξη Post-Colonial Body S/S 2020	VOGUE
σ. 23	Εικ. E07-12: Από την επίδειξη Audition 1 A/W 2020	VOGUE
σ. 24	Εικ. E13-16: Remote Control Dress, καρέ από την επίδειξη Before Minus Now S/S 2000	YouTube
σ. 25-26	Εικ. E17-24: καρέ από την ταινία ANAESTHETICS, 2004	Vimeo
σ. 27	Εικ. E25, E26: φωτ. Chris Moore, Ambimorphous A/W 2002	Tumblr
σ. 31-32	Κολάζ No-3: Hide, Χάρης Τοκατλίδης, 2020 Between S/S 1998, courtesy of Hussein Chalayan Kishwa as pictured on May 7 2016, φωτ. Abdullah Shakoor	Heroine Wikipedia
σ. 35-36	Κολάζ No-4: ceci n' est pas une masque, Χάρης Τοκατλίδης, 2020 κορσές από την συλλογή Along False Equator A/W 1995 Σύνολο με ξύλινη μάσκα από την Between S/S 1998 αεροφωτογραφία του Ka'bah	Pinterest Pinterest pinimg
σ. 42-43	Εικ. A1-12: σύνολα από την επίδειξη Between S/S 1998,	VOGUE
σ. 46	Εικ. A13: από την επίδειξη της Between S/S 1998,	@chalayanstudio
σ. 47	Εικ. A14: από την επίδειξη της Between S/S 1998,	indie mag
σ. 52-53	Κολάζ No-5: Emerge, Χάρης Τοκατλίδης, 2020 Swirl Bag, δημοσίευση 12-02-2020, PANORAMIC A/W 1998, Shalom Harlow photographed by Carter Smith for i-D Magazine, 1998	@chalayanstudio @chalayanstudio
σ. 58	Εικ. B1: Richard Avedon, 'Carmen Kass and Audrey Marnay', Dresses by Hussein Chalayan, New York City, May 12' (1998)	@chalayanstudio
σ. 59	Εικ. B2: Panoramic A/W 1998, Hussein Chalayan,	@chalayanstudio
σ. 62	Εικ. B3: Panoramic A/W 1998,	
σ. 63	Εικ. B4: Panoramic A/W 1998, δημοσίευση 04-01-2019	@chalayanstudio
	Εικ. B5: Airborne A/W 2007	

σ. 64	Εικ. Β6:	Airborne A / W 2007	fashionstalker
σ. 65	Εικ. Β7:	LED Dress, Airborne A / W 2007	flickr
σ.70-71	Κολάζ No-6:	Fatigue, Χάρης Τοκατλίδης, 2020	techstyler
	Running Order for Gravity Fatigue,	2015	lemonframe
	Maya Almeida, Strawberry Infusion, από την Gravity Fatigue,	2015	instyle
	Floating Dress από την κολεξιόν Kaikoku A / W 2011, φωτ. Nicholas Alan Cope		styleclicker
	Hussein Chalayan, 'Son' of Sonzai Suru, 2010		
σ. 74-75	Εικ. Γ1-2:	Gravity Fatigue φωτ. Manuel Vason	DARC archive
σ. 78-85	Εικ. Γ3-14:	φωτογραφίες από την παράσταση Gravity Fatigue, 2015	Dezeen
σ. 88-89	Κολάζ No-7:	Catwalk, Χάρης Τοκατλίδης, 2020	@chalyanstudio
	Shot from Place to Passage, 2003, δημοσίευση 13-05-2018		@chalyanstudio
	Σύνολο από την κολεξιόν Room Tone S / S 2017, δημοσίευση 30-09-2016		@chalyanstudio
	Swarovski x Chalayan, One Hundred and Eleven S / S 2007, Salt Magazine,		
	Tangent Flows, Hussein Chalayan, 1993,		
σ. 90	Airmail, Hussein Chalayan		@chalyanstudio

