

Τίτλος: Μόδα & Κινηματογράφος Βαφέα Βαρβάρα 2011

550
KA



Επιβέπων καθηγητής, ο σχεδιαστής μόδας Κος Ρίγας Κυριάκος Τριπολιτσιώτης



Τ.Ε.Ι. ΠΕΙΡΑΙΑ

ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΠΕΙΡΑΙΑ

ολογικών Εφαρμογών

λωστοϋφαντουργίας

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ

ΑΤΕΙ Πειραιά

Σχολή Τεχνολογικών Εφαρμογών

Τμήμα: Κλωστοϋφαντουργίας

Πτυχιακή Εργασία

Μάιος 2011

Επιβλέπων Καθηγητής :

κ. Rigas Κυριάκος Τριπολιτσιώτης

Εισηγήτρια:

Βαφέα Βαρβάρα

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου τον σχεδιαστή μόδας κ. Ρήγα Κυριάκο Τριπολιτσιώτη, για τη πολύτιμη βοήθεια και συνεργασία καθώς επίσης την οικογένεια και τους φίλους μου που συμμετείχαν ενεργά σε όλη διάρκεια της φοιτητικής ζωής μου.

Πρόλογος

Στόχος της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι να μελετηθεί η επίδραση των κινηματογραφικών κοστούμιών στη δημιουργία μόδας.

Θα γίνει αναφορά στις βασικές έννοιες της ένδυσης και της μόδας και στη συνέχεια στην εξέλιξη του κινηματογράφου, στα πρότυπα που από νωρίς δημιούργησε και την επίδραση που άσκησαν και ασκούν στο κοινό

Από την αρχή του τεχνολογικού θαύματος που ονομάζεται κινηματογράφος έως και σήμερα, παρατηρούμε την άρρηκτη σύνδεση της βιομηχανίας του θεάματος με την καλλιτεχνική δημιουργία κοστούμιών, τα οποία προβάλλονται στη μεγάλη οθόνη και μέσω του ενστερνισμού των προτύπων δημιουργούν ενδυματολογικό στιλ και αποτελούν δημιουργική πηγή για τη μόδα

Θα εξετάσουμε περιπτώσεις κινηματογραφικών ταινιών οι οποίες επηρέασαν το κοινό και δημιούργησαν τάσεις στην μόδα.

Θα καταλήξουμε σε συμπέρασμα ότι από νωρίς κινηματογράφος και μόδα έχουν άμεση αλληλεπίδραση αλλά επίσης μέσω των κινηματογραφικών ταινιών δημιουργούνται νέες τάσεις που εμπνέουν δημιουργικά τη βιομηχανία της μόδας

Πινάκας Περιεχομένων

Ευχαριστίες.....	1
Πρόλογος.....	2
Πίνακας Περιεχομένων.....	3
Περίληψη.....	5
Εισαγωγή.....	6
1. Ενδυμασία.....	8
1.1 Τα πρώτα ενδύματα.....	9
1.2 Η ένδυση δηλώνει καταγωγή.....	9
1.3 Κοινωνία- Ένδυμα – Ιστορία.....	11
1.4 Η Μόδα.....	13
1.5 Τι είναι μόδα.....	14
1.6 Η μόδα και η ένδυση.....	15
1.7 Οι χρήσεις της Ένδυσης.....	16
1.8 Οι τρεις κουλτούρες της Μόδας.....	16
1.9 Κύκλοι της Μόδας.....	18
1.10 Υψηλή Ραπτική (Haute Couture).....	19
1.11 Το Έτοιμο ένδυμα (Ready to wear - Prêt-a-porter).....	21
2. Κινηματογράφος.....	24
2.1 Η αρχή.....	25
2.2 Η πορεία του κινηματογράφου από τα βαριετέ στις κινηματογραφικές αίθουσες.....	27
2.3 Ομιλών και έγχρωμος κινηματογράφος.....	29
2.4 Τα πρώτα κινηματογραφικά θέματα.....	31
2.5 Οι πρώτοι Σταρ.....	33
2.6 Τα κοστούμια.....	35
2.6.1. Το Κινηματογραφικό Κοστούμι.....	35

2.6.2 Η ιστορία του κουστουμιού στον κινηματογράφο.....	37
2.7 Κινηματογράφος και Σχεδιαστές Μόδας.....	39
3. Οι ταινίες που αντιγράφηκαν και έγιναν μόδα.....	42
4. Συμπεράσματα.....	51

Βιβλιογραφία

Ευρετήριο Εικόνων

Περίληψη

Ο άνθρωπος ικανοποίησε τις ενδυματολογικές του ανάγκες με πολλούς τρόπους, παράγοντας ποικίλα υλικά και επινοώντας διάφορα πρότυπα, αντιπροσωπευτικά κάθε φορά και της μοναδικότητας του συνδυασμού των πολιτισμικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία ως σύνολο. Η εμφάνιση της μόδας στην ένδυση - που ουσιαστικά ξεκινά μετά το ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, δρα μέχρι σήμερα- αντανακλά τόσο την ομοιομορφία και τη διαφοροποίηση, την μίμηση, την οριοθέτηση και την κοινωνική υπακοή με την ατομική έκφραση.

Ο κινηματογράφος από την αρχή αγαπήθηκε και υιοθετήθηκε ως μαζική δραστηριότητα ψυχαγωγίας. Δημιούργησε πρότυπα-είδωλα που το κοινό προσπάθησε να αντιγράψει το ενδυματολογικό του στυλ.

Με την παρούσα εργασία γίνεται προσπάθεια να μελετηθεί η επίδραση των ενδυμάτων των προτύπων-ειδώλων του κινηματογράφου στη βιομηχανία της μόδας, μέσα από παραδείγματα κινηματογραφικών ταινιών.

Εισαγωγή

Η ενδυμασία- όπως η κατοικία και η τροφή- δημιούργησε το επιστημονικό ενδιαφέρον με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η επιστήμη της «ενδυματολογίας», που ερευνά σε βάθος τα ενδύματα και την ένδυση από ιστορική, οικονομική, ψυχολογική, κοινωνιολογική, γεωγραφική και κατασκευαστική σκοπιά.

Δεν είναι δυνατόν να μάθουμε πώς και πότε οι άνθρωποι άρχισαν να αναπτύσσουν την ένδυση, τα αξεσουάρ και άλλα μέσα για να αλλάξουν την εμφάνισή τους. Μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε και να συμπεράνουμε τους σκοπούς που εξυπηρέτησε η ενδυμασία σε διάφορες περιόδους και σε διαφορετικές κουλτούρες.

Οι προσπάθειες των ανθρώπων να παρουσιάσουν τον εαυτό τους με αυτή ή την άλλη εμφάνιση αντανακλούν πάντα τις κοινωνικές σχέσεις μιας δεδομένης χρονικής περιόδου.

Η ανάγκη του ανθρώπου να αναγνωρίζεται η μοναδικότητά του, καθώς επίσης ότι είναι μέλος μιας ή περισσοτέρων συγκεκριμένων ομάδων, είναι μια από τις κυριότερες λειτουργίες του ενδύματος των λαών σε κάθε τόπο και εποχή.

Η Μόδα στην ένδυση ως ιστορικό φαινόμενο συμπορεύεται με το μοντερνισμό: τη ρήξη με την παράδοση και την ακατάπαυστη προσπάθεια για την επίτευξη «του νέου» και συνδέεται με την εμφάνιση της εμπορικής κεφαλαιοκρατίας στην Ευρώπη προς το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου.

Η μόδα με τη σύγχρονη έννοια της χρονολογείται από την εποχή της εμφάνισης του μοντέρνου ανθρώπου της μοντέρνας σκέψης και της μοντέρνας τέχνης. Ξεκινά δηλαδή ιστορικά λίγο μετά το ήμισυ του 19^{ου} αιώνα δρα ουσιαστικά στον 20^ο αιώνα και συνεχίζεται μέχρι σήμερα

Η μόδα εκφράζει την "ανταγωνιστική τάση της ζωής " έγραψε ο George Simmel στο κλασσικό άρθρο του 1904. Αντανακλά τόσο την ομοιομορφία και τη διαφοροποίηση, την μίμηση και την οριοθέτηση και την κοινωνική υπακοή με την ατομική έκφραση.

Από το τέλος του 19^{ου} αιώνα η ανερχόμενη κινηματογραφική βιομηχανία κατέβαλε προσπάθειες βελτίωσης των τεχνικών αλλά και μεθόδων προβολής.

Από τις βωβές μαυρόασπρες ταινίες στις ομιλούσες, από τα βαριετέ στις nickelodeons αίθουσες και αργότερα στα πολυτελή θέατρα, από απλές κινηματογραφήσεις των καθημερινών δραστηριοτήτων και σημαντικών γεγονότων στις ταινίες με σενάριο από

τους ανώνυμους πρωταγωνιστές στα επώνυμα πρότυπα -ειδωλα που αγαπήθηκαν από το κοινό που πολλές φορές αντέγραψε το στυλ και τα ενδύματα τους .

Με την παρούσα εργασία γίνεται προσπάθεια να μελετηθεί η επίδραση των ενδυμάτων των προτύπων – ειδώλων του κινηματογράφου στη βιομηχανία της μόδας, μέσα από παραδείγματα (ερευνητικό ερώτημα)

Ερευνητικό ερώτημα

Η επίδραση των ενδυμάτων των προτύπων – ειδώλων του κινηματογράφου στη βιομηχανία της μόδας

Μεθοδολογία

Η βιβλιογραφική έρευνα-δευτερογενείς πηγές-για συλλογή και σύγκριση τεκμηριωμένων πληροφοριών που σχετίζονται με τα ζητήματα ένδυσης μόδας αλλά και του κινηματογράφου.

1. Ενδυμασία

Η συστηματική έρευνα του υλικού πολιτισμού, άρχισε στα τέλη του 19ου αιώνα στα πλαίσια της δημιουργίας και ανάπτυξης της Λαογραφίας και Εθνολογίας.

Η ενδυμασία- όπως η κατοικία και η τροφή- δημιούργησε το επιστημονικό ενδιαφέρον με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η επιστήμη της «ενδυματολογίας», που ερευνά σε βάθος τα ενδύματα και την ένδυση από ιστορική, οικονομική, ψυχολογική, κοινωνιολογική, γεωγραφική και κατασκευαστική σκοπιά.

Οι κλιματολογικές αντιξοότητες στην αρχή, και το ξύπνημα της αιδούς αργότερα, είναι οι αιτίες της εμφάνισης του ενδύματος.

Η αισθητική άποψη, θα πρέπει να παραβλήθηκε στην ανάγκη, και έτσι από την αρχή η λειτουργικότητα και η αισθητική του ενδύματος θα πρέπει να υπαγόρευαν την μορφή του. Ο άνθρωπος ικανοποίησε τις ενδυματολογικές του ανάγκες με πολλούς τρόπους, παράγοντας ποικίλα υλικά και επινοώντας διάφορα πρότυπα, αντιπροσωπευτικά κάθε φορά και της μοναδικότητας του συνδυασμού των πολιτισμικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία ως σύνολο.

Το φύλο¹, το είδος της κοινωνίας², οι ισχύουσες κάθε φορά αντιλήψεις για την αισθητική και την αξιοποίηση της ομορφιάς -μέσα στο γενικότερο στίλ, που εκφράζεται από τα ρεύματα της τέχνης και της τεχνικής- διαμορφώνουν την τελική εικόνα των ενδυμάτων. Μέσα από τα ενδύματα αντανακλώνεται η ψυχική διάθεση και η στάση του ατόμου απέναντι στους ρόλους που καλείται να διεκπεραιώσει.

Οι παραπάνω παράγοντες που διαμορφώνουν την ενδυμασία είναι ισχυρότατοι και τις περισσότερες φορές η φυσική άνεση και πρακτικότητα παραμερίζεται και ο χρήστης της, θέτει το σώμα του σε δοκιμασία και το απομακρύνει από τη φυσική του μορφή ή κατάσταση».³

¹ Το φύλο, η σχέση άντρα και γυναίκας και η επιθυμία τους να συγκινήσουν ερωτικά ο ένας τον άλλον επηρέασαν αποφασιστικά τη διαμόρφωση των ενδυμάτων.

² Η ενδυματολογική μορφολογία έχει άμεση σχέση με το είδος της κοινωνίας -πρωτόγονης, παραδοσιακής, αστικής- αλλά με τους συγκεκριμένους οικονομικούς και κοινωνικούς ρόλους του ατόμου, ανάλογα με την ηλικία, το επάγγελμα την κοινωνική τάξη τις θρησκευτικές δοξασίες, την τοπική ή εθνική συνείδηση.

³ Μαρίνα Βρέλλη Ζάχου.2003.*Η Ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910)*. Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη. Σελ.19-20.

1.1 Τα πρώτα ενδύματα

Οι επιστήμονες πιστεύουν ότι οι πρώτοι άνθρωποι εξελίχθηκαν στη Βορειοανατολική Αφρική κατά την διάρκεια εκατομμυρίων ετών και ότι ο Δυτικός πολιτισμός ξεκίνησε από τη Μεσοποταμία πριν 5.000 με 6.000 χρόνια. Στη Ρωσία εντοπίζεται η πρώτη μαρτυρία ενδύματος και υπολογίζεται ότι είναι 25.000 ετών. Βόρεια της Μόσχας ανακαλύφθηκαν τάφοι όπου οι σκελετοί είναι σκεπασμένοι με χιλιάδες χάντρες και ελεφαντόδοντα σχηματίζοντας μοτίβο που φανέρωνε ότι το σώμα ήταν ντυμένο με ρούχα που είχαν σκέλη και μανίκια. Οι χάντρες ήταν κεντημένες πάνω στα ρούχα που πιθανά ήταν από δέρματα ζώων. Τα δέρματα αποσυντέθηκαν αλλά οι χάντρες παρέμειναν στο χώμα διαγράφοντας έτσι το ένδυμα.

Σε σπήλαια της Γαλλίας ανακαλύφθηκαν κοκάλινες βελόνες της ίδιας εποχής. Τα ενδύματα πιθανώς να γίνονταν από δέρματα ζώων ή νήματα που κάτω από κανονικές συνθήκες αποσυντίθενται.

1.2 Η ένδυση δηλώνει καταγωγή

Δεν είναι δυνατόν να μάθουμε πως και πότε οι άνθρωποι άρχισαν να αναπτύσσουν την ένδυση, τα αξεσουάρ και άλλα μέσα για να αλλάξουν την εμφάνισή τους. Μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε και να συμπεράνουμε τους σκοπούς που εξυπηρέτησε η ενδυμασία σε διάφορες περιόδους και σε διαφορετικές κουλτούρες.

Κάποιοι σκοποί είναι καθαρά πρακτικοί (προστασία) από φυσική άποψη, ενώ κάποιοι άλλοι συμβολικοί. Η ένδυση προστατεύει από τον ήλιο , το κρύο , τη βροχή, τον άνεμο, τα έντομα και από άλλους κινδύνους του περιβάλλοντος. Τα ενδύματα και τα αξεσουάρ μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να μεταφέρουν αντικείμενα. π.χ. οι στρατιωτικές ενδυμασίες και τα αξεσουάρ όπως οι ζώνες σχεδιάστηκαν για να μεταφέρουν όπλα και άλλα βασικά αντικείμενα στο πεδίο της μάχης. Πολλές κοινωνίες χρησιμοποιούσαν διάφορα είδη εξοπλισμού ή ιμάντες για να μεταφέρουν τα βρέφη. Οι τσέπες και τα πορτοφόλια ,συμπληρώνουν τα σύγχρονα ενδύματα.

Ο ανθρωπολόγος, Franz Boaz, υποστηρίζει ότι « η επιθυμία καλλιτεχνικής έκφρασης είναι παγκόσμια »

Τα κοσμήματα επινοήθηκαν πολύ νωρίς. Ο λόγος δεν είναι μόνο η αγάπη για την

ομορφιά αλλά πολλές φορές μια πολύτιμη χάντρα ή πετράδι είναι ένα φυλαχτό με θρησκευτική σημασία ή μαγικές δυνάμεις.

Πολλοί λαοί αισθάνονται μια έντονη και μυστηριώδη σχέση με κάποια πουλιά ή ζώα. Οι ζωγραφίες σε ευρωπαϊκά σπήλαια μας πληροφορούν ότι αυτό συνέβαινε σε πολλούς προϊστορικούς λαούς. Η ποδιά του χορού και η κουβέρτα των Ινδιάνων (Chilkat), βασισμένο σε χαρακτηριστικά μοτίβα ζώων, δραματοποιούσε και δημοσιοποιούσε το έμβλημα της οικογένειας. Ο Ρωμαϊκός στρατός είχε σύμβολό του τον αετό, ενώ σήμερα οι ΗΠΑ έχουν έμβλημά τους τον λευκοκέφαλο αετό.

Η ανάγκη του ανθρώπου να αναγνωρίζεται ή μοναδικότητά του, καθώς επίσης ότι είναι μέλος μιας ή περισσοτέρων συγκεκριμένων ομάδων, είναι μια από τις κυριότερες λειτουργίες του ενδύματος των λαών σε κάθε τόπο και εποχή.

Τα ενδύματα, τα κοσμήματα, η κόμμωση, το μακιγιάζ και ο ακρωτηριασμός του σώματος χρησιμοποιούνται για να δείξουν την επιτυχία σε διάφορες προσπάθειες, όπως είναι το κυνήγι και οι εχθροπραξίες, η ενηλικίωση, η οικογενειακή κατάσταση, ο πλούτος ή η υψηλή κοινωνική ή πολιτική θέση. Τα εκκλησιαστικά άμφια ανήκουν στα σημαντικότερα επιτεύγματα της τέχνης της ενδυμασίας.

Η ενδυμασία μπορεί να μεγαλώνει ή να επεκτείνει το σώμα ή ακόμα και να παραμορφώνει το σχήμα του. Ο ήχος των υφασμάτων που κυματίζουν πάνω στο σώμα, μπορεί να αφυπνίσει το πνεύμα, να αυξήσει την αυτοπεποίθηση του ατόμου και να εντυπωσιάσει τους παθητικούς θεατές.

Το να κρύβουμε ή να εμφανίζουμε κάποια μέρη του σώματός μας, για να προσεγγίσουμε άτομα του άλλου φύλου, είναι κίνητρα για ανάλογα ενδύματα και αξεσουάρ. Είναι πολύ δύσκολο να διακρίνουμε ένα σαφές πρότυπο ενδυμάτων που χρησιμοποιούνται για αυτούς τους σκοπούς. Αυτό που μας μπερδεύει είναι το γεγονός ότι η σεξουαλική έλξη επιτυγχάνεται άλλοτε με αποκάλυψη μερών του σώματος και άλλοτε με επικάλυψή τους.

Ένα σύγχρονο άτομο ντρέπεται να το δουν να φορά μόνο τα εσώρουκά του, και δεν ντρέπεται όταν κυκλοφορεί με αποκαλυπτικό μαγιό στη θάλασσα.

Κατά καιρούς σε διαφορετικές κουλτούρες καλύπτονται ή αποκαλύπτονται διάφορα μέρη του σώματος. Αυτό που μπορεί να θεωρείται σεξουαλικό σε μία περίοδο ενδέχεται να θεωρείται εντελώς άχαρο σε μια άλλη. Η ανδρική και γυναικεία ενδυμασία ενδέχεται να διαφέρει πλήρως από την μια εποχή στην άλλη και από τοποθεσία σε τοποθεσία.

1.3 Κοινωνία-Ένδυμα - Ιστορία

Οι προσπάθειες των ανθρώπων να παρουσιάσουν τον εαυτό τους με αυτή ή την άλλη εμφάνιση αντανακλούν πάντα τις κοινωνικές σχέσεις μιας δεδομένης χρονικής περιόδου.

Όταν αναφερόμαστε σε κοινωνικές σχέσεις εννοούμε σχέσεις εργασίας, τις σχέσεις μεταξύ εργοδότη και εργαζομένου που θα καθορίσουν την ταξική μορφή της κοινωνίας (πρωτόγονη αταξική, δουλοκτητική, φεουδαρχική, αστική, σοσιαλιστική) και του κράτους (ολιγαρχία, μοναρχία, δικτατορία, δημοκρατία). Αυτές οι σχέσεις εξαρτώνται από τις ιστορικές συνθήκες (χώρου και χρόνου) και επηρεάζονται άμεσα από γεγονότα που επιβραδύνουν ή επιταχύνουν τον ρυθμό ανάπτυξής τους.

Όταν εξετάζουμε τις κοινωνικές σχέσεις σε συνάρτηση με ιστορικές συνθήκες μελετάμε βέβαια την ιστορία. Η ιστορία παρομοιάζεται με οικοδομή, που την βάση της αποτελούν οι άνθρωποι και οι ανθρώπινες σχέσεις, και το εποικοδόμημα, που είναι μια σειρά από ανθρώπινες δραστηριότητες-αποτέλεσμα και αυτές των κοινωνικών σχέσεων και των ιστορικών συνθηκών που η μία εξαρτάται από την άλλη. Καμία ανθρώπινη δραστηριότητα δεν εμφανίζεται και δεν αναπτύσσεται από μόνη της. Οι Τέχνες, οι Επιστήμες, η Οικονομία, η Πολιτική, το Δίκαιο κλπ είναι ανθρώπινες δραστηριότητες και μέρη του εποικοδομήματος που διαμορφώνονται και εξελίσσονται και μαζί με νέες δραστηριότητες δημιουργούν κάθε τόσο ένα νέο οικοδόμημα που ονομάζουμε πολιτισμό.

Ειδικότερα για τις Τέχνες επικρατεί η εντύπωση (αυθόρμητη ή καλλιεργούμενη) ότι αυτές, δεν έχουν καμιά σχέση με τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες και ακολουθούν την δική τους ανεξάρτητη και «μυστηριώδη» πορεία. Η εντύπωση αυτή για τις Τέχνες γενικά επεκτείνεται για κάθε Τέχνη ειδικά έτσι που τελικά να πιστεύεται ότι η ζωγραφική δεν έχει σχέση με την μουσική, ότι ή Αρχιτεκτονική τραβά ένα ξεχωριστό δρόμο από την διακοσμητική, και ότι η ποίηση είναι «κάτι άλλο». Η μελέτη της Ιστορίας και των Πολιτισμών θα μας αποδείξει τον νόμο της αλληλεξάρτησης των Τεχνών και θα πάρει το όνομα ρυθμός, στυλ και θα αγκαλιάσει όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις από την αρχιτεκτονική μέχρι τη μουσική και από τη ζωγραφική μέχρι την ποίηση. *Αν θελήσουμε να δώσουμε τον ορισμό του στυλ, θα πούμε ότι είναι ο τρόπος δουλειάς καλλιτεχνών που έχουν μια κοινή αντίληψη πραγμάτων.*

Ένα στυλ μπορεί να περάσει μέσα σε δύο ή περισσότερες ιστορικές χρονικές περιόδους

(Ο Νεοκλασικισμός άρχισε στη διάρκεια της βασιλείας του Λουδοβίκου XV πέρασε στη βασιλεία του Λουδοβίκου XVI, στη Γαλλική επανάσταση, στην Πρώτη Δημοκρατία και τελείωσε τον κύκλο του με την πτώση του Ναπολέοντα) ή ακόμα σε μία και μόνη περίοδο ένα στυλ μπορεί να διαδεχθεί ένα άλλο (όπως το Μπαρόκ και ο Ακαδημαϊσμός στη διάρκεια της βασιλείας του Λουδοβίκου XIV) Τέλος την ίδια χρονική περίοδο μπορεί να υπάρχουν δύο διαφορετικά στυλ αλλά σε άλλους χώρους. Για το λόγο αυτό είναι σωστό να αναφερόμαστε σε διάφορα στυλ σε σχέση με τις αντίστοιχες ιστορικές περιόδους.

Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι κάθε στυλ περνά από τρεις φάσεις: της αναζήτησης, της ακμής και της παρακμής. Στη σύγχρονη πραγματικότητα η χρονική διάρκεια των στυλ περιορίζεται και χάνει τα όριά του. Αυτό οφείλεται στις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, στη αύξηση του ρυθμού των κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων, στην ευκολότερη επικοινωνία μεταξύ των λαών που δίνει την δυνατότητα της ανταλλαγής απόψεων, ιδεών και τεχνικών κατακτήσεων.

Έτσι στον Κλασικισμό, στο Μπαρόκ στο Ροκοκό ή στον Ρομαντισμό η μουσική, αρχιτεκτονική, ποίηση και ζωγραφική, αντιλαμβάνονται τα πράγματα με τον ίδιο τρόπο και τα εκφράζουν η καθεμία με τα δικά τους εκφραστικά μέσα, στις δικές τους μορφές.

Δεχόμενοι αυτή την πραγματικότητα μπορούμε να κατανοήσουμε την εξέλιξη του κοστούμιού αφού λάβουμε επί πλέον υπ' όψιν την προσπάθεια του ανθρώπου να προσαρμοστεί στο φυσικό ή στο κατασκευασμένο περιβάλλον του.

Η Coco Chanel έλεγε: «Το κοστούμι είναι ο καθρέφτης μιας εποχής».

Οι Πέρσες δεν θα φορούσαν παπούτσια με γυριστές μύτες για να αποφύγουν τις πέτρες στο περπάτημά τους αν δεν ήταν βουνίσιοι. Τα ψηλά τακούνια δεν θα εμφανίζονταν στη Δ. Ευρώπη αν δεν ήταν ένα μέτρο προφύλαξης από τη λάσπη των δρόμων των πρώτων αστικών κέντρων. Η Γοτθική περίοδος με τη κάθετη αρχιτεκτονική της με τις αιχμηρές καταλήξεις επηρέασε το κοστούμι και το έκανε να προεκταθεί με μυτερά καπέλα και παπούτσια.

Οι σχεδιαστές κοστούμιών θεάτρου και κινηματογράφου εναρμονίζονται με το ύφος του έργου, το σκηνικό, τις κινήσεις και τη φυσική σωματική διάπλαση των ηθοποιών, για να αποτελούν τα κοστούμια τους μέρος του συνόλου και όχι κραυγαλέα, αναρχικά και επιδεικτικά κατασκευάσματα.

1.4 Η Μόδα

Η Μόδα ως ιστορικό φαινόμενο συμπορεύεται με το μοντερνισμό: τη ρήξη με την παράδοση και την ακατάπαυστη προσπάθεια για την επίτευξη «του νέου» και συνδέεται με την εμφάνιση της εμπορικής κεφαλαιοκρατίας στην Ευρώπη προς το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου.

Ο Θ. Μουστοξύδης γράφει «...Πραγματικά, μέσα στην ακαθόριστη ιδέα της μόδας υπάρχει η έννοια της αλλαγής, όλα αλλάζουν, οι προαιώνιες θρησκείες καθώς και τα πιο απλά αντικείμενα....»⁴.

Κατά τον Π. Νούτσο: «Η διάσταση με την οποία συνέλεκεται η «μόδα» είναι το εκάστοτε «παρόν» ή ότι φαίνεται να συμβαδίζει με το χρόνο που τρέχει ασταμάτητα... Πρόκειται λοιπόν για τους τρόπους ευθυγράμμισης με το εκάστοτε «καινούργιο»: «modo» και συνεπώς «modernus»⁵

Ο Δημοσθένης Δαβέτας δηλώνει ότι «ο όρος –λέξη μόδα είναι ταυτισμένος με μια κινητικότητα, με μια διαρκή αλλαγή, με το εφήμερο, το συγκεκριμένο, το επίκαιρο και άλλα συναφή χαρακτηριστικά μιας διάθεσης κατανάλωσης και επίδειξης»⁶

Σύμφωνα με το λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας Μόδα είναι «η επικρατούσα κατά περιόδους τάση στην ένδυση και γενικότερα στον τρόπο συμπεριφοράς και σκέψεως μεταξύ των μελών δεδομένου κοινωνικού συνόλου με χαρακτήρα εφήμερο και διαρκώς μεταβαλλόμενο»⁷

⁴ Θ. Μουστοξύδη «Τι Είναι Μόδα;» σ.13

⁵ Παναγιώτης Νούτσος, «Και όποιον πάρει η ρόδα;». Επιλογικό σημείωμα στο: *Μόδα και μοντέρνα Τέχνη*. Εκδόσεις Ευρασία. Αθήνα 2008 σ.123

⁶ Δαβέτας Δημοσθένης. *Μόδα και μοντέρνα Τέχνη* Εκδόσεις Ευρασία. Αθήνα 2008 (σ.32)

⁷ Μπαμπινιώτης Δ. Γ. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Κέντρο Λεξικολογίας Αθήνα 1998. λ. μόδα

1.5 Τι είναι μόδα

Κατά γενική ομολογία, μπορούν να διακριθούν δύο κυρίως απόψεις ως προς το τι είναι μόδα: η πρώτη υποστηρίζει ότι η μόδα αφορά στην ένδυση, η δεύτερη ότι η μόδα είναι ένας γενικότερος μηχανισμός, μια λογική ή μια ιδεολογία που, μεταξύ άλλων, ισχύει και στον τομέα της ένδυσης.

Ο φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Georg Simmel διαχωρίζει τη μόδα από την ενδυμασία, θεωρώντας τη μόδα «ένα ευρύ κοινωνικό φαινόμενο που ισχύει για όλα τα κοινωνικά πεδία, μεταξύ των οποίων η ένδυση είναι μόνο μια περίπτωση».⁸

Η μόδα στην ενδυμασία μπορεί απλά να θεωρηθεί ως ένα τμήμα του φαινομένου της μόδας. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς οποιοδήποτε κοινωνικό φαινόμενο που δεν επηρεάζεται από τις αλλαγές της μόδας-από τη μορφή των σωμάτων, έως το σχέδιο των αυτοκινήτων, τη πολιτική ή τη τέχνη.

Άλλοι, εντούτοις, συνδέουν τη μόδα αποκλειστικά με την ένδυση: η ιστορικός τέχνης Anne Hollander, για παράδειγμα, καθορίζει τη μόδα «ως το συνολικό φάσμα των ελκυστικών στυλ ενδυμάτων σε οποιαδήποτε στιγμή, συμπεριλαμβανομένης της υψηλής ραπτικής, όλες τις μορφές της μη-μόδας, καθώς και τα ενδύματα και τα εξαρτήματα των ανθρώπων που δηλώνουν ότι αδιαφορούν για τη μόδα.»⁹ Η θέση της ιστορικού του πολιτισμού Elisabeth Wilson προσεγγίζει αυτόν τον ορισμό: «Η μόδα είναι το ένδυμα, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η γρήγορη και συνεχής αλλαγή των μορφών. Η μόδα, από μία άποψη, είναι αλλαγή καθώς στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες κανένα ένδυμα δεν είναι εκτός μόδας.»¹⁰

⁸ Georg Simmel, Gesamtausgabe, x: Philosophie der Mode (Frankfurt am Main, 1989), σ. 13.

⁹ Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (Berkeley, CA, 1975, rev. 1993), σ. 350.

¹⁰ Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (London, 2003), σ. 3.

1.6 Μόδα και Ένδυση

Οι ιστορικοί James Laver¹¹ και Fernand Braudel¹², τοποθετούν την αρχή της “Δυτικής Μόδας” στην ένδυση -δηλαδή την επιθυμία αλλαγής ενδυμάτων στην Ευρώπη, κάπου στα μέσα του 14^{ου} αιώνα σε συνδυασμό με την αύξηση της εμπορικής κεφαλαιοκρατίας. Τα ενδύματα άλλαξαν γρήγορα τις βασικές μορφές τους, ενώ μικρές διαφοροποιήσεις σε ενδυματολογικές λεπτομέρειες πραγματοποιούνται ακόμα γρηγορότερα.

Στον δέκατο πέμπτο αιώνα ακόμα, η μόδα θεωρήθηκε τόσο σημαντική στη Γαλλία, ώστε ο Κάρολος ο VII κλήθηκε να καθιερώσει ένα ειδικό Υπουργείο Μόδας. Στις δεκαετίες 1770 και '80 τα πρώτα περιοδικά μόδας έκαναν την εμφάνισή τους, όπως το αγγλικό *Lady's Magazine* (1770) και το γερμανικό *Journal des Luxus und der Moden* (1786) (Τα αντρικά περιοδικά μόδας, εντούτοις, δεν εμφανίστηκαν μέχρι τη δεκαετία του '20. Τέτοια περιοδικά αναμφίβολα αύξησαν την ταχύτητα διάδοσης της μόδας, δεδομένου ότι οι πληροφορίες για το τι ήταν «εντός» και «εκτός» διαδίδονταν πολύ γρηγορότερα και σε περισσότερους ανθρώπους από πριν.

Ακόμα κι αν υποστηρίζεται ότι η μόδα άρχισε περίπου 1350, θα ήταν σωστότερο να ειπωθεί ότι υπό τη σύγχρονη έννοια της κατά τον Δημοσθένη Δαβέτα «*Η μόδα γεννήθηκε από τη στιγμή που η εμφάνιση, το ένδυμα παύει να φανερώνει την οποιαδήποτε οικονομική ή ταξική προέλευση, παύει να είναι κοινωνική εικόνα αυτού που το φορά.... Όταν ο ντυμένος γίνεται αντιληπτός όχι από την ηλικία και την κοινωνική ταξινόμηση του ρούχου αλλά από την εξατομίκευση του από την προσωπικότητα του. Είναι πια η στιγμή που ο τρόπος (το *modus*) ντυσίματος υπηρετεί την ελευθερία της ατομικότητας, είναι από τη στιγμή που το ρούχο απελευθερώνεται από τις κοινωνικές ομάδες και ανήκει στην ατομική σύνθεση και δημιουργικότητα του υποκειμένου και αρχίζει να υπάρχει Μόδα. Αυτό χρονολογείται από την εποχή της εμφάνισης του μοντέρνου ανθρώπου της μοντέρνας σκέψης και της μοντέρνας τέχνης. Ξεκινά δηλαδή ιστορικά λίγο μετά το ήμισυ του 19^{ου} αιώνα δρα ουσιαστικά στο 20^ο αιώνα και συνεχίζεται μέχρι σήμερα»¹³*

¹¹ Laver, J. (1979). Laver . Στο J. Laver, *Laver* (σ. 24).

¹² Braudel, F. (1981). Braude. Στο F. Braudel, *Braude* (σ.124).

¹³ Κυριάκος Τριπολιτσιώτης. Μόδα-Ένδυση- Κουλτούρα. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.Δεκ.2010.

1.7 Οι χρήσεις της Ένδυσης

Η μόδα είναι μια ειδική μορφή σωματικού στολισμού. Οι πρώτοι που παρατήρησαν και τεκμηρίωσαν τον σωματικό στολισμό και το στυλ ένδυσης, που συνάντησαν στον κόσμο, ήταν οι πρώτοι εξερευνητές και ταξιδιώτες.

Κάποιοι από αυτούς που επέστρεψαν από τα ταξίδια τους με ζωγραφιές και δείγματα ενδυμάτων, με επιθυμία όχι μόνο προσωπικής τους χρήσης αλλά και διάθεση κατανόησης τους. Η μελέτη των ενδυμάτων σήμερα κατέληξε να είναι ένα αποδεκτό τμήμα της ανθρωπολογίας-η επιστημονική μελέτη του ανθρώπινου όντος.

Οι θεωρητικοί της κουλτούρας και οι αναλυτές της ένδυσης εστίαστηκαν κατά κύριο λόγο σε τέσσερις πρακτικές λειτουργίες του ενδύματος: *χρησιμότητα, σεμνότητα, έλλειψη σεμνότητας (για σεξουαλικό θέλγητρο) και στολισμό*. Ο George Sproles στο βιβλίο του *Η Συμπεριφορά των καταναλωτών απέναντι στην ένδυση* (1979), προτείνει τέσσερις επιπρόσθετες λειτουργίες: *τη συμβολική διαφοροποίηση, την κοινωνική ένταξη, την ψυχολογική αυτοεκτίμηση, και τον μοντερνισμό*.¹⁴

1.8 Οι τρεις κουλτούρες της μόδας

Στις μέρες μας οι ειδικοί θεωρούν ότι οι νέες τάσεις γεννιούνται από τρεις κύριες πηγές:

- Την υψηλή κουλτούρα (υψηλή τέχνη, λογοτεχνία, κλασική μουσική, θέατρο κλπ)
- Τη δημοφιλή κουλτούρα (τηλεόραση, δημοφιλής μουσική, κινηματογράφος και κουλτούρα διασέμων) Για παράδειγμα το φόρεμα με τις βάτες του Adrian για την Joan Crawford στη ταινία *Letty Lynton*, η bateau λαιμόκοψη του Givenchy για την Audrey Hepburn στη ταινία *Sabrina* δημιούργησε σιλ.¹⁵
- Τη χαμηλή κουλτούρα (δραστηριότητες που γίνονται από ομάδες ειδικών ενδιαφερόντων εκτός του κύριου ρεύματος, όπως για παράδειγμα skateboarding). Καμιά από αυτές τις τρεις κουλτούρες δε λειτουργεί σε απομόνωση, και κάθε μια μπορεί να επηρεάσει την εξέλιξη της άλλης.

Στο βιβλίο του, *The theory of the Leisure class*, ο κοινωνιολόγος Thorstein Veblen

¹⁴ Sue Jenkyn Jones, *Fashion Design*. 2002. Laurence King Publishedng Ltd. σ.17-21

¹⁵ Landis, D. N. (2007). *Dressed*. Στο D. N. Landis, *Dressed*. New York: Harpercollins Publishers (σ.76)

παρατήρησε πως οι «χαμηλότερες» επιταγές της κοινωνίας προσομοιώνουν το στυλ ένδυσης των ανωτέρων τους, στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό. Αυτή η διασταυρούμενη προσομοίωση κουλτούρας είναι γνωστή ως «αποτέλεσμα καθοδικής ροής» (trickle-down effect), ένα φαινόμενο που τόσο οι έμποροι όσο και οι σχεδιαστές πρέπει να παρατηρούν προσεκτικά, για να γνωρίζουν τις επιθυμίες των καταναλωτών αλλά και τι είναι ξεπερασμένο.

Σημαντικό είναι επίσης και το αντίθετο φαινόμενο, το «αποτέλεσμα ανοδικής ροής» (bubble-up effect) όπως αυτό περιγράφεται από τον Ted Polhemus στο βιβλίο του, *Street style: From sidewalk to catwalk* (1994). Εδώ, τα στυλ και οι δραστηριότητες από χώρους εκτός μόδας, από ομάδες ειδικών ενδιαφερόντων ή εντελώς ξεχωριστών ομάδων ατόμων, εισβάλλουν στο ρεύμα της εποχής (mainstream) και καταλήγουν να χαρακτηρίζονται ως νέα και «μοδάτα». Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης όπως η μουσική και η τηλεόραση είναι υπεύθυνα σε μεγάλο βαθμό για την ταχύτατη διάδοση ορισμένων δημοφιλών στυλ.

Τα πολιτιστικά επίπεδα μπορεί να είναι κυμαινόμενου ενδιαφέροντος ανάλογα για ποια αγορά και για ποια επίπεδα τιμών δημιουργεί ο σχεδιαστής.

Η ανίχνευση των τάσεων (trend tracking) δεν περιορίζεται μόνο στο να βλέπουμε το ρουχισμό μέσα στις πηγές αυτές, αλλά σχετίζεται με δημογραφικές αλλαγές, την συμπεριφορά και τον τρόπο που ζει ο κόσμος. Αυτή η καταναλωτική ανάλυση βοηθά ώστε να κατανοήσουμε το προφίλ των ενδυμάτων και αξεσουάρ που οι καταναλωτές θα έχουν ανάγκη στο μέλλον.¹⁶

¹⁶ Κ. Τριπολιτσιώτης. *Σημειώσεις Αισθητική-Σχέδιο Μόδας – Ενδυματολογία*. ΤΕΙ Πειραιά Κλωστοϋφαντουργία - Έτοιμο Ένδυμα. 2010.

1.9 Κύκλοι της μόδας

Μερικοί ερευνητές έχουν ενδιαφερθεί λιγότερο για την κοινωνική δυναμική της μόδας από ότι την περιγραφική μελέτη σε βάθος των κύκλων της. Ο Richardson και Kroeber (1940) χρησιμοποιούν εμπειρικά δεδομένα για να αναγνωρίσουν έξι διαφορετικές τυπικές πτυχές στη ενδυμασία της γυναίκας παίρνοντας για παράδειγμα τις αλλαγές στο μήκος και πλάτος της φούστας για πάνω από 300 χρόνια. Ένα πλήθος ερευνητών ακολούθησαν την εμπειρική παράδοση του Kroeber κατά την οποία συγκεκριμένες αλλαγές στην μόδα έχουν συμβεί μέσα σε ένα συνεχόμενο κύκλο μεγαλύτερων περιόδων. Για παράδειγμα ο Robinson μελέτησε την μόδα στην γενειάδα ανάμεσα στο 1842 και 1972 σαν ανάλυση χρονοσειρών. Για να γίνει κατανοητή η πάροδος ανάμεσα στην επανεμφάνιση της ίδιας μόδας ο Robinson υποστήριξε ότι ορισμένοι βασικοί κανόνες εφαρμόζονται στις κυκλικές αλλαγές της μόδας, ένας είναι ότι όσο ένα πλήθος ανθρώπων ακολουθεί μια βασική μόδα, αποτρέπονται οι νέοι από το να την υιοθετήσουν. Η μόδα σε αυτή την προοπτική δεν γεννιέται αλλά ξαναανακαλύπτεται. Πολλαπλές κυκλικές αλλαγές λαμβάνουν συγκεκριμένη προσοχή καθώς αποδέχονται έντονες αντιδράσεις στα ακραία στυλ. Για παράδειγμα η βελτιωμένη μορφή είναι απαλές καμπύλες να αντιπαρέρχονται με την επακολουθεί περίοδο του τριγωνικού σχεδιασμού

Ο κύκλος του ενδύματος από την αποδοχή έως τον ξεπερασμό:

- Το νέο ύφος εμφανίζεται στην πασαρέλα
- Το ύφος παρουσιάζεται από τον τύπο και τα M.M.E.
- Το ύφος υιοθετείται από τους πρωτοπόρους της μόδας
- Εμφανίζεται σε ένθετα και περιοδικά στυλ
- Φοριέται από ανθρώπους πλήρως ενήμερους για τη μόδα
- Δημιουργούνται φθηνότερες εκδοχές
- Εμφανίζεται στον εβδομαδιαίο τύπο και τη τηλεόραση
- Απαιτήση για πιο ευρεία διάθεση των προϊόντων
- Φτηνές αντιγραφές – ανεπιτυχείς συνδυασμοί και styling
- Φοριέται από ανθρώπους που απλά ακολουθούν το ρεύμα της μόδας
- Οι καταναλωτές χάνουν το ενδιαφέρον τους
- Τα προϊόντα τοποθετούνται στα «αζήτητα» των καταστημάτων
- Οι πρωτοπόροι της μόδας υποστηρίζουν ότι «δεν θα τα φόραγαν ούτε νεκροί!»
- μετάβαση στο επόμενο ύφος

1.10 Υψηλή Ραπτική (Haute Couture)

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα το ένδυμα αρχίζει σταδιακά να απελευθερώνεται από την οποία κοινωνική του ταυτότητα και να γίνεται κοινωνική γλώσσα. Δεν είναι πια μια εξωτερική ολότητα αλλά ένα προϊόν σύνθεσης και δημιουργικής άθροισης από τα διαφορετικά ενδυματολογικά του μέρη που επιλέγει το άτομο.



1. Charles Frederick Worth

Η Υψηλή Ραπτική (Haute Couture), η Ιστορία αλλά και η Γλώσσα της Μόδας γεννήθηκαν την ίδια στιγμή. Όταν ο Άγγλος ο Charles Frederick Worth- με την ενθάρρυνση του Λουδοβίκου XIV, τέθηκε στην υπηρεσία της αυλής και έθεσε τους κανόνες αλλά και τις βάσεις τόσο για μια προσαρμοσμένη ραπτική τόσο στην ανάγκη της εξατομίκευσης αλλά και στη θεατρικότητα της ζωής των ευγενών. Η Υψηλή Ραπτική σφράγισε την ιστορία της Μόδας από την αρχή του 20^{ου} αιώνα ως τη δεκαετία του 60 χωρίς αντίπαλο.

Απευθύνεται «στους λάτρεις του ωραίου» και του «ευγενούς» αλλά και την υψηλή οικονομική ελίτ της Δυτικής κοινωνίας χωρίς να αφήνει περιθώρια πρόσβασης στους «κοινούς θνητούς». Ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις αλλά και το πνεύμα της εποχής.

Οι δεξιότητες ράφτες με άρτια εργαστήρια μόδας δημιούργησαν μοναδικά πατρόν, ονειρικές -νέες- μοντέλα και σιλουέτες αλλά και την ανάλογη εικόνα που μαζί με την παράλληλη πορεία της τέχνης έθεσε τις βάσεις της μοντέρνας αισθητικής.



2. Υψηλή Ραπτική (HauteCouture)

Από τη δεκαετία του 60 ως τις μέρες μας η υψηλή ραπτική μετατράπηκε σε είδος μουσειακό επειδή οι μεγάλες κοινωνικές αλλαγές αλλά και η ανάγκη μιας οικουμενικής αισθητικής διεύρυνσης αφαίρεσαν βαθμηδόν μέσα στο χρόνο πολλά πλεονεκτήματα της και έτσι παρέδωσε την ηγεσία της μόδας στο prêt à porter.

Την αρχή στην Υψηλή ραπτική έκανε ο Charles Frederick Worth αλλά σημαντικοί δημιουργοί όπως, ο Jacques Doucet, ο Paul Poiret, ο Mariano Fortuny, η Coco Chanel, η Madeleine Vionnet, η Jeanne Lanvin, η Alix Gres, ο Jean Patou, ο Lucien Lelong, η Elsa Schiaparelli, οι Meinbocher, ο Hardel, ο Christian Dior, ο Vivier, ο Balenciaga, ο Cardin και εκ νέου η Chanel, σημάδεψαν την ιστορία της Μόδας από την αρχή του 20^{ου} αιώνα ως τη δεκαετία του 60.¹⁷



3. Paul Poiret

¹⁷ Κ. Τριπολιτσιώτης. *Σημειώσεις Αισθητική-Σχέδιο Μόδας – Ενδυματολογία*. ΤΕΙ Πειραιά. Κλωστοϋφαντουργία - Έτοιμο Ένδυμα. 2010 και σχετική Βιβλιογραφία.

1.11 Το Έτοιμο ένδυμα (Ready to wear - Prêt-a-porter)

Χαρακτηριστικά της αμερικάνικης κουλτούρας εισέβαλλαν στην Ευρώπη κατά την περίοδο 1920-1940.

Μετά τον Β παγκόσμιο πόλεμο το αμερικάνικο μοντέλο ζωής- γρήγορος ρυθμός της καθημερινότητας, ώθηση στη μαζική παραγωγή, ταχύτητα γενικώς, το επικοινωνιακή αμεσότητα, το πρακτικό και το εμπορικό-προωθείται στην Ευρώπη μέσα από τη βιομηχανική παγκοσμιοποίηση.

Το *ready – made* στην τέχνη και το *ready to wear* κυριαρχούν στις ΗΠΑ. Το έτοιμο βιομηχανικό μαζικής παραγωγής ρούχο *ready to wear* είναι ήδη πραγματικότητα εναρμονισμένο στο πνεύμα της ταχύτητας που χαρακτηρίζει την αμερικανική ζωή.

Το 1923, οι *New York Times* ανέφεραν για την μείωση της επιχειρηματικής δραστηριότητας της ραπτικής που επιφέρει η αυξανόμενη δημοτικότητα γυναικείων έτοιμων ενδυμάτων. Ο πρόεδρος των «*Associated Dress Industries of America*» (Ενωμένες Αμερικανικές Βιομηχανίες Ένδυσης) στη συνέντευξη που δίνει στο δημοσιογράφο διατυπώνει την μεταβολή των αγοραστικών συνηθειών των γυναικών. Σύμφωνα με αυτόν, δεν ήταν έκπληξη το γεγονός ότι οι γυναίκες μπροστά στην ανάγκη να αποκτήσουν υφάσματα διακοσμητικά υλικά (γαρνιτούρες) και να ψάξουν για ιδέες για την κατασκευή ενός ενδύματος, να διαθέσουν χρόνο για επεξεργασία του σχεδίου του με την μοδίστρα, να προγραμματίσουν ραντεβού για πρόβες και μετατροπές και τελικά να καταλήξουν σε ένα ένδυμα το οποίο φαίνεται αυτοσχέδιο και δεν μεταφέρει κομψότητα (*chic*) καθαρή αίσθηση από ένα ένδυμα σχεδιασμένο, κομμένο, και προσαρμοσμένο από έμπειρους τεχνίτες και καλλιτέχνες, «θα προτιμούσα την αγορά για ένα έτοιμο -made ένδυμα.

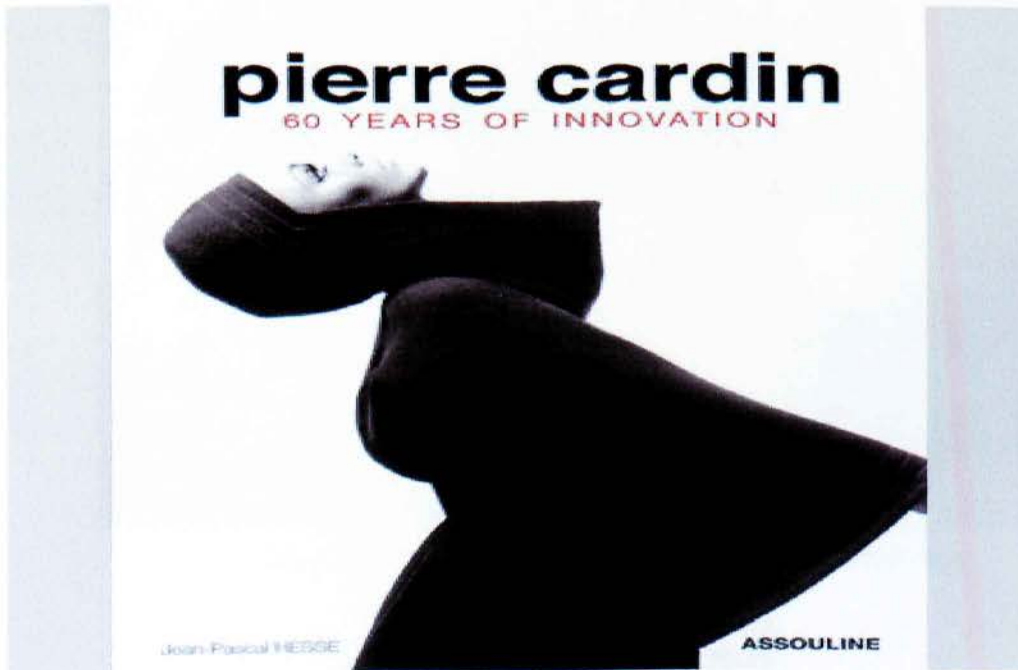
Μια γυναίκα που αγοράζει ένα έτοιμο φόρεμα έχει εκατοντάδες επιλογές ενδυμάτων σε διάφορα χρώματα και μεγέθη. Θα μπορούσε να δοκιμάσει το ρούχο επάνω της πριν το αγοράσει χωρίς δέσμευση, και δεν υπάρχει χρόνος αναμονής ή καθυστέρησης. Αυτό θα ήταν «έτοιμο να φορεθεί».

Στο γύρισμα του εικοστού αιώνα, η πρόοδος στις μεταφορές, στην τεχνολογία κατασκευής, και των επικοινωνιών κατέστησε δυνατή τη δημιουργία πολυκαταστημάτων που πωλούσαν μεγάλες ποσότητες ενός αριθμού διαφορετικών προϊόντων. Η βελτίωση της παραγωγής οδήγησε στην τυποποίηση της, μειώνοντας έτσι το κόστος των αγαθών. Η ταχύτερες μεταφορές επέτρεψαν στους εμπόρους να κάνουν

απογραφές προϊόντων τους πιο γρήγορα και πιο συχνά. Οι τηλεφωνικές επικοινωνίες βοήθησαν τους εμπόρους για άμεσες παραγγελίες χωρίς καθυστέρηση, γεγονός που τους επέτρεψε να ελέγχουν αυστηρά τα επίπεδα αποθεμάτων τους-σημαντικό παράγοντα για την συγκράτηση του κόστους. Η εξάρτησή τους από τις νέες τεχνολογίες επέτρεψε τους ιδιοκτήτες πολυκαταστημάτων να προσφέρουν στους καταναλωτές περισσότερες επιλογές σε προσιτές τιμές.

Η νέα ενδυματολογική κατάσταση, το ready to wear, παρέχει τη δυνατότητα στο άτομο να ακολουθήσει το γρήγορο ρυθμό της καθημερινότητας αλλά και ταυτόχρονα να είναι κομψός. Ενισχύει την εικόνα αυτών που επιθυμούν να έχουν μοντέρνα εμφάνιση αλλά να φαίνονται και μοντέρνοι στην επαγγελματική τους δραστηριότητα.

Η νέα αυτή τάση εντοπίστηκε από τον Albert Lempereur στην Αμερική και όταν διαπίστωσε τα πλεονεκτήματα του ready to wear, άμεσα το εισήγαγε στη Γαλλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη όπου μεταφράστηκε σε Prêt-à-porter. Το ουσιαστικό ξεκίνημα δημιουργίας collection (συλλογών) ετοιμών ενδυμάτων (μαζική παραγωγή) έγινε το 1959 από τον Pierre Cardin. Σχεδιαστές που δημιούργησαν συλλογές για μπουτίκ, όπως η Mary Quant στην Ευρώπη και άλλοι στην Αμερική όπως οι Rudi Gernreich και Ralph Lauren κ.α. σε προσιτές τιμές κέρδισαν την αποδοχή και προτίμηση από το ευρύ καταναλωτικό κοινό.



4. Pierre Cardin Fashion (60 Χρόνια Δημιουργίες)

Σήμερα αρκετοί σχεδιαστές ασχολούνται με την Υψηλή Ραπτική αλλά παράλληλα υπογράφουν και συλλογές ετοιμών ενδυμάτων.

Το *prêt a porter* επεδίωξε να διαφυλάξει το δημιουργικό πνεύμα της υψηλής ραπτικής αλλά και να βρει την ισορροπία μεταξύ κομψότητας, καθημερινότητας και κατανάλωσης.

Στη μόδα προβληθήκαν μεγάλα ονόματα όπως ο Yves Saint Laurent, αλλά κυρίως δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι η ομορφιά δεν είναι μόνο προνόμιο των πλουσίων και επωνύμων αλλά μπορούσε να γίνει κτήμα των πολλών.

Το *prêt a porter* και το *ready-made* έθεσαν τις βάσεις για το όραμα του μοντερνισμού που ήταν τόσο η συνεχής διεύρυνση των παραδοσιακών εκφράσεων πολιτισμού όσο και ο εκσυγχρονισμός τους¹⁸.



5. Yves Saint Laurent



6. Yves Saint Laurent (Ready to Wear)

¹⁸ Κυριάκος Τριπολιτσιώτης. Μόδα-Ένδυση- Κουλτούρα. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Δεκ. 2010 .

2. Ο Κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος στην αρχή θεωρήθηκε απλά ως ένα άλλο τεχνολογικό θαύμα και κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί ότι θα εξελίσσονταν σε ένα παγκόσμιο φαινόμενο.

Στη δεκαετία του 1890 έως τις αρχές του 20ου αιώνα, εφευρέτες, δημιουργοί και οι υπεύθυνοι των προβολών εργάστηκαν ώστε να πείσουν το επιφυλακτικό κοινό να γνωρίσει και να αγαπήσει αυτό το καινούργιο θέαμα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία τέθηκαν τα θεμέλια μιας κοινωνικής, οικονομικής και πολιτιστικής επανάστασης που θα άλλαζε ριζικά τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο μας.

Με την είσοδο αυτής της νέας τεχνολογίας, οι κινηματογραφικές ταινίες γρήγορα έγιναν επιχείρηση και οι εφευρέτες έγιναν επιχειρηματίες σε όλη την επικράτεια της καπιταλιστικής Αμερικής.

Πάνω από δέκα χρόνια χρειάστηκαν για την ευρεία διάδοση του κινηματογράφου αλλά και για να καθιερωθεί ως μαζική δραστηριότητα.

Πολλοί προσπάθησαν, αλλά μόνο το Χόλυγουντ, και όχι πριν τη δεκαετία του 1910, κατάφερε να πείσει όλο τον κόσμο ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να είναι μία μαζική μορφή τέχνης και όχι απλώς μία παροδική τρέλα. Η διάδοση της τεχνολογίας έφτασε στα όρια της, όταν οι ταινίες έγιναν βιομηχανία αποτελούμενη από ευέλικτες και κερδοφόρες επιχειρήσεις.

Χρειάστηκε χρόνος για να βρεθούν τρόποι που επιτρέπουν σε μία ταινία να φτάνει στους θεατές με σχετικά φθηνό εισιτήριο όπως γίνεται σήμερα.

2.1 Η αρχή



7. Οι αδελφοί Lumiere

Η ανακάλυψη της φωτογραφίας προηγήθηκε του κινηματογράφου. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κυρίως στις ΗΠΑ και στη Γαλλία επιστήμονες και εφευρέτες δούλευαν πάνω στην ιδέα των «φωτογραφικών εικόνων με κίνηση»

Κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα μια σειρά ανακαλύψεων βελτίωσαν σταδιακά την εκτύπωση της φωτογραφίας, ξεκινώντας από την αποτύπωση εικόνων πάνω σε χαρτί επενδυμένο με φωτοευαίσθητα μόρια. Στην δεκαετία του 1830 ανακαλύφθηκε η χημική μέθοδος από αργυρούχα άλατα για προστασία της από το φως κατά την εκτύπωση. Βελτιωτικές παρεμβάσεις μείωσαν

σταδιακά το χρόνο αυτό από λεπτά σε δευτερόλεπτα. Μέχρι το 1870 οι εφευρέτες χρησιμοποιούσαν ταχύτατες εκθέσεις της στο φως της τάξεως του 1/25" πάνω σε γυάλινες πλάκες, οι οποίες όμως δεν βοηθούσαν το όραμα της κινούμενης φωτογραφίας.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1870 ο αμερικανός φωτογράφος Eadweard May Bridge φωτογράφησε πρωτοποριακά σε γυάλινες πλάκες με σκοπό να δείξει την κίνηση, κατάφερε όμως να την συλλέξει αλλά δεν μπόρεσε να την συνθέσει.¹⁹ Το 1882 ο Etienne-Jules Marey κατασκεύασε κάμερα που κατέγραφε δώδεκα διαφορετικές εικόνες στην άκρη ενός περιστρεφόμενου δίσκου από φιλμ και έξι χρόνια αργότερα δημιούργησε την πρώτη του κάμερα.

Το 1889 στις ΗΠΑ η πρωτοποριακή φωτογραφική εταιρία Eastman Kodak of Rochester NY ανακάλυψε το εύκαμπτο φιλμ: το σελλιλόιντ (celluloid) που αποτέλεσε το θεμέλιο για τη κινηματογραφική κάμερα.

Βάσει αυτής της φιλοσοφίας δούλεψαν οι επιστήμονες με στόχο την εφεύρεση του κινηματογράφου. Ο Thomas Edison και Thomas Armat στις ΗΠΑ, ο Etienne Jules Marey, ο Louis Le Prince και ο August Lumiere στη Γαλλία, ο Ottomar Anschutz, ο Max Skladanowsky, και ο Oscar Messter στην Γερμανία και τέλος οι William Friese-Greene,

¹⁹ Gomery, D. Ιστορία του Κινηματογράφου. στο D. Gomery, *Ιστορία του Κινηματογράφου* (σ. 23, 24).

Robert Paul στην Μεγάλη Βρετανία, που όλοι τους νόμιμα θα μπορούσαν να ισχυριστούν την συμμετοχή τους στην εφεύρεση της κινηματογραφικής κάμερας.

Όπως είναι φυσικό η κινηματογράφηση για να γίνει μαζική οπτική εμπειρία, χρειαζόταν και το μέσο παρουσίασης του φιλμ, την μηχανή προβολής.²⁰ Πολλοί είναι αυτοί που ισχυρίζονται ότι εφεύραν τον κινηματογράφο, αλλά οι τρεις σημαντικότεροι είναι: ο Thomas Edison²¹, από τις ΗΠΑ και οι αδελφοί August και ο Louis Lumiere²² από την Γαλλία.

²⁰ Παρόμοιες μηχανές υπήρχαν πριν το 1889 που πρόβαλλαν φωτογραφικά σλάιντς (slides)

²¹ Thomas Alva Edison. Εργάστηκε σφαιρικά πάνω στον κινηματογράφο κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα όπως και με τις υπόλοιπες εφευρέσεις του. Δεν επιθυμούσε την δημιουργία του κινηματογράφου αλλά την οπτική συνοδεία του ιδιαίτερα επιτυχημένου φωνογράφου του (nickelodeon). Το 1870 ο Edison επινόησε το στερεοσκόπιο ένα μηχανήμα που πρόβαλλε τρισδιάστατα στιγμιότυπα. Το Φεβρουάριο του 1888 ο Edison συνάντησε τον Eadweard Mui-Bridge. (Gomey, σ.24) εμπνευσμένος από τα πειράματά του Mui-Bridge θέλησε να συνδυάσουν τις μελέτες τους πάνω στην κίνηση με τους ήχους του φωνογράφου. Ο Edison προχώρησε σε άλλα προγράμματα και σχέδια αλλά διέταξε τον William Kennedy Laurie Dickson να βρει μια λύση. Ο Dickson ερασιτέχνης φωτογράφος ήταν καλή επιλογή του Edison. Η κατασκευή από τον George Eastman του φωτογραφικού φιλμ από σελλινόιτ έδωσε στον Dickson νέες δυνατότητες. Έμαθε από τον Marey για τις κινούμενες εικόνες σε χάρτινες ταινίες. Ο Dickson ξεκίνησε να συνθέτει πληροφορίες για τον κινηματογράφο παρά να δημιουργεί κάτι από την αρχή. Ο Edison εξ' αρχής οραματίστηκε ότι οι ταινίες θα συνδυάζονταν με ήχο και έδωσε οδηγίες στον Dickson να προχωρήσει σ' αυτό που στην συνέχεια ονομάστηκε «Κινητοσκόπιο» (παρουσίαση ενός μικρού φιλμ σε μεμονωμένα άτομα). Σε αυτό το σημείο ο Edison διαισθάνθηκε ότι οι ταινίες με ή χωρίς ήχο θα ήταν μια περαστική μόδα, ο λόγος που δεν δημιούργησε κάποιο σύστημα προβολής των φιλμ πάνω στην οθόνη. Το 1892 το κοινό ήταν έτοιμο για τον κινηματογράφο. Δύο χρόνια αργότερα έφτασε στα κέντρα διασκέδασης του Μπροντγουέι. Το 1893 ο Edison αναθέτει ξανά στον Dickson να ασχοληθεί με το κινητοσκόπιο. Το μέγεθος της πρωτότυπης κάμερα είχε το μέγεθος όρθιου πιάνου. Έτσι χτίστηκε ένα στούντιο το Black Maria, γύρω από την κάμερα. Ο Dickson επέλεξε ως θέματα για το πρώτο του φιλμ, καλλιτέχνες (θεατρانθρώπους του βαριετέ του Μπροντγουέι, ανθρώπους του τσίρκου, εκπαιδευτές ζώων, χορευτές και κωμικούς). (σελ.25) Μερικοί τίτλοι από τις πρώτες ταινίες "The Gaiety Girls Dancing", "Trained Bears", "Highland Dance". Πλήθος αστέρων του βαριετέ και άλλων διασημοτήτων της εποχής όπως, ο Buffalo Bill Cody και η Annie Oakley, παρέλασαν μπροστά από την κάμερα του Dickson. Τον Απρίλιο του 1894, Andrew Holland άνοιξε την πρώτη εμπορική αίθουσα με κινητοσκόπια. Η χρέωση αρχικά ήταν 25 σεντς και αργότερα 5 σεντς και έδιναν δικαίωμα πρόσβασης στο peep show του Edison. Σύντομα άνοιξαν και άλλες τέτοιες αίθουσες στις ΗΠΑ που έδειχναν φιλμ διάρκειας 16". Αποκλειστικές παραγωγές της Edison Company 11-15 δολάρια το καθένα. Ο Edison απ' αυτό το σημείο έπαψε να είναι εφευρέτης του κινηματογράφου και έγινε πρωτοπόρος επιχειρηματίας του συγκεκριμένου χώρου. Από δημιουργός τεχνολογίας, έστρεψε το ενδιαφέρον του και άρχισε να κερδίζει χρήματα απ' αυτές τις νέες μηχανές (μηχανή προβολής δεν υπήρχε τότε). Ο Edison είχε επικεντρώσει το ενδιαφέρον του γύρω από την κάμερα αγνοώντας την μηχανή προβολής. (Gomey,σ.26)

²² Οι αδελφοί Lumiere. Διοικούσαν ένα εργοστάσιο που κατασκεύαζε φωτογραφικά εξαρτήματα. Οι Lumiere μετά από προσεκτική μελέτη των μηχανημάτων του Edison δημιούργησαν την δική τους εκδοχή για κάμερα, μηχανή προβολής και εκτυπωτή. Το Δεκέμβριο του 1895 οι Lumiere παρουσίασαν δημόσια τον κινηματογράφο προβάλλοντας 10 ταινίες πολύ μικρού μήκους στο υπόγειο του Grand Café στο Παρίσι. Παρότι ο Edison προηγείται οι Lumiere ανέπτυξαν το σύστημα που θα παρέτεινε την προβολή στην οθόνη. Το εγχείρημα τους ήταν τόσο προχωρημένο που ο Edison εγκατέλειψε το peep show. Η

Ο Edison και οι Lumiere δεν ήταν οι μόνοι που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο. Στην Γερμανία, οι Max και Emile Skladanowsky επινόησαν την δική τους μηχανή προβολής και την ονόμασαν βιοσκόπιο και έκαναν δημόσια προβολή στο Βερολίνο το Νοέμβριο του 1895. Το 1896 ο βιομήχανος επιστημονικών οργάνων R. Paul στην Μ. Βρετανία κατέθεσε σχέδια και πήρε τα δικαιώματα της δικής του μηχανής προβολής.²³

2.2 Η πορεία του κινηματογράφου από τα βαριετέ στις κινηματογραφικές αίθουσες

Στις ΗΠΑ²⁴ αρχικά οι εφευρέτες προσπάθησαν να κερδίσουν χρήματα από τις νέες τους εφευρέσεις. Προβληματίστηκαν ως το ποιος ήταν ο κατάλληλος χώρος για να δείξουν στον κόσμο τις ταινίες, και οδηγήθηκαν στις αίθουσες του βαριετέ που βρισκόταν στην κορυφή της εμπορικής λαϊκής ψυχαγωγίας όταν η κινηματογραφική τεχνολογία άρχισε να γίνεται διαθέσιμη. Το νέο «διαφημιστικό κόλπο» που προκαλούσε το υψηλό ενδιαφέρον του κοινού ενθουσίασε τους μάνατζερ του αυτών των αιθουσών και έτσι οι πρώτοι θεατές αμερικάνικων ταινιών ήταν το σταθερό κοινό του βαριετέ.²⁵ Το Vilascope του Edison/Armant, ο κινηματογράφος των Lumiere καθώς και οι υπόλοιπες εκδοχές ταινιών και κινηματογραφικής τεχνολογίας έκαναν τις

κάμερα (κινητοσκόπιο) των Lumiere με χειροκίνητη μανιβέλα ήταν πιο μικρή και πιο ελαφριά (7 κιλά και 264 γραμμάρια) από του Edison (227 κιλά) που τους έδινε την δυνατότητα κινήσεων. Μπορούσαν να καταγράψουν πάρκα, κήπους και άλλους δημόσιους χώρους, καθημερινές δραστηριότητες και σημαντικά γεγονότα οπότε ήταν δυνατόν. (Gomery, σ.27)

²³ (Gomery, σ.28)

²⁴ Αξίζει να αναφερθεί ότι και εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής υπάρχουν αντίστοιχες περιπτώσεις σε άλλες χώρες που αποτέλεσαν παραλλαγή του ίδιου θέματος.

²⁵ Το πρόγραμμα του βαριετέ αποτελείτο από 15 λεπτά ταινίας και οκτώ ή περισσότερα νούμερα απευθυνόμενα σε ανθρώπους της μεσαίας τάξης. Το αποτελούν δεκάλεπτες έως το πολύ εικοσάλεπτες ψυχαγωγικές πινελιές συνήθως άσχετες μεταξύ τους από άποψη μορφής και περιεχομένου. Το πρόγραμμα του βαριετέ στόχευε στην ικανοποίηση όσο το δυνατόν περισσότερων θαμώνων, με Ιρλανδούς τροβαδούρους, εκπαιδευμένες φώκιες, εμπνευσμένες ποιητικές απαγγελίες, ορδές ολόκληρες από ακροβάτες, ζευγάρια κωμικών και σκετς ή διασκευασμένα αποσπάσματα δημοφιλών θεατρικών έργων που ανέβαιναν την εποχή εκείνη στο Μπροντγουέι. Οι διευθυντές των θεάτρων βαριετέ προσπαθούσαν να προσφέρουν στο κοινό λίγο από όλα. Ένας λόγος για τον οποίο ο κόσμος συνέρεε σε αυτά τα ιδιόμορφα θέατρα στη δεκαετία του 1890, ήταν το ότι στεγάστηκαν σε κτίρια που η αρχιτεκτονική και η εσωτερική τους διακόσμηση ταίριαζε με εκείνη των καλύτερων θεάτρων της πόλης.

επίσημες πρώτες τους στα βαριετέ της Νέας Υόρκης κατά την περίοδο 1896 - 1897²⁶. Μέχρι το 1906 που δημιουργήθηκαν οι κινηματογραφικές αίθουσες nickelodeons. Τα αμερικανικά θέατρα βαριετέ προσέφεραν στην κινηματογραφική βιομηχανία, ομαλή και απρόσκοπτη πρόσβαση σε σταθερό κοινό.

Τη δεκαετία του 1890, που αναπτύχθηκαν οι μεγάλες αλυσίδες βαριετέ και γι' αυτό καλλιτέχνες όλων των ειδών άρχισαν να βλέπουν τις ταινίες ως τον τρόπο μετάβασης στη Show Biz και εκατοντάδες από αυτούς άνοιξαν τις πύλες της νεογέννητης κινηματογραφικής βιομηχανίας και έγιναν οι πρώτοι δημιουργοί ταινιών και γι' αυτό το 1906 δημιουργήθηκαν οι αίθουσες nickelodeons, με μία οθόνη και λίγα καθίσματα, με χαμηλότερη τιμή πολλές φορές από αυτή των βαριετέ, που ο κόσμος μπορούσε να δει τις πρώτες ταινίες.



8. Ένα nickelodeon το 1910

Το πρώτο κοινό των nickelodeons αποτελούσε η ασθενέστερη οικονομική τάξη με αποτέλεσμα να ονομαστεί από πολλούς «Δημοκρατικό Θέατρο». Στη συνέχεια μέσω των αιθουσών nickelodeons, ο κινηματογράφος βρήκε τον τρόπο να φθάσει στη μεσαία τάξη και αποτέλεσαν ένα είδος φόρουμ όπου οι Αμερικάνοι έκαναν την πρώτη γνωριμία τους με τις ταινίες. Οι ταινίες καθιερώθηκαν ως διέξοδος μαζικής ψυχαγωγίας. Οι αίθουσες nickelodeon έδωσαν το σήμα για την εκκίνηση της συστηματικής διάδοσης του κινηματογράφου στις ΗΠΑ.

²⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι τον Απρίλιο του 1896, στο Theatre Robert Houdin έγινε η πρώτη δημόσια αίθουσα προβολής ταινιών

Το 1908 ο Samuel Rothapfel, άνοιξε την πρώτη κινηματογραφική αίθουσα στο Forest City της Πενσυλβάνια. Ως σύμβουλος των ιδιοκτητών αιθουσών θεάτρου μετέτρεψε πολλές από αυτές σε κερδοφόρες κινηματογραφικές αίθουσες στις ΗΠΑ. Η πρώτη μοντέρνα κινηματογραφική αίθουσα, χωρητικότητας 1000 θέσεων, δημιουργήθηκε από τον ίδιο το 1914 στη Νέα Υόρκη.

Στις κινηματογραφικές αίθουσες προστέθηκε η μεγαλοπρέπεια της αρχιτεκτονικής του θεάτρου καθώς και η επαφή με τους ταξιθέτες στην υποδοχή κάτι, που δεν υπήρχε ποτέ πριν στην πορεία του κινηματογράφου. Οι Samuel Rothapfel και Sid Grauman δημιούργησαν την εικονογράφηση του θεατρικού χώρου και καθιέρωσαν τα στάνταρτ της βιομηχανίας του κινηματογράφου, γι' αυτό το Χόλυγουντ εισέβαλε και αγόρασε αυτά τα θέατρα ώστε να ελέγχει πλήρως την παραγωγή, τη διανομή και την έκθεση.

2.3 Ομιλών και έγχρωμος κινηματογράφος

Οι πρώτες τους ταινίες ήταν απλές μαυρόασπρες, χωρίς ήχο (βουβός κινηματογράφος) και συχνά οι προβολές ταινιών συνοδεύονταν από ζωντανή μουσική. Σε μερικές περιπτώσεις ένας αφηγητής που στεκόταν πίσω από την οθόνη βοηθούσε τον κόσμο να συναρμολογήσει την ιστορία. Συχνά προσέθεταν τίτλους για να περιορίσουν τις σκηνές αλλά έκαναν επί πλέον την ιστορία πιο συγκροτημένη.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο κινηματογράφος παρέμενε χωρίς ήχο. Η ιστορία του ηχογραφημένου κινηματογραφικού ήχου ξεκίνησε το 1926, από την Warner Brothers με τεχνολογία *Vitaphone*), η οποία αναπαρήγε μουσική, μέσω δίσκου συγχρονισμένου με την μηχανή προβολής.²⁷

Στα τέλη του 1930 ο ήχος ενσωματώθηκε πλήρως και οι πρώτες ομιλούσες ταινίες στο Χόλυγουντ και στη συνέχεια ακολούθησαν όλες οι ξένες βιομηχανίες μέχρι το 1935.²⁸

²⁷ Βασισμένη σε αυτή τη νέα τεχνολογία, στα τέλη του 1927, κυκλοφόρησε η ταινία *The Jazz Singer*, η οποία αν και στο μεγαλύτερο μέρος της ήταν βουβή, υπήρχε η πρώτη που περιείχε διαλόγους.

²⁸ Gomery, (σ. 35, 58, 180)

Την ίδια περίοδο περίπου με την προσαρμογή του ήχου, ξεκίνησαν συστηματικές προσπάθειες για την προσθήκη χρώματος στην εικόνα. Μολονότι έγχρωμες ταινίες προϋπήρχαν από τις αρχές του 20ου αιώνα, με χρωματισμό των κινηματογραφικών καρέ με το χέρι, η μέθοδος αυτή δεν χρησιμοποιείτο λόγω της αύξησης της διάρκειας των ταινιών. Χρώμα στις ταινίες έδωσε η μονοπωλιακή τεχνική *Technicolor* το 1941 και μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εμφανίστηκε το έγχρωμο αρνητικό φιλμ της εταιρίας *Eastman Kodak*.

Το 1952 η τεχνολογία *Cinerama* έδωσε στις ταινίες ιδιαίτερες δυνατότητες για μεγάλα εφέ, μέσα από συγχωνεύσεις εικόνων, συγχρονισμένες συσκευές προβολής και στερεοφωνικό ήχο για την δημιουργία αίσθησης πραγματικότητας. Την ίδια περίπου εποχή με το *Cinerama* ήρθαν και οι τρισδιάστατες ταινίες ή απλά το 3-D.²⁹ Όμως οι ταινίες που έγιναν με την ίδια διαδικασία δεν αποδείχτηκαν ικανές για να τραβήξουν και να δελεάσουν το κοινό από τις ασπρόμαυρες βουβές ταινίες. Παρά τις προσπάθειες που έγιναν για να επικρατήσει η 3-D τεχνολογία από το 1954 ετέθη σε αχρηστία.

Το 1953 εισήχθη η τεχνολογία *Cinemascope*³⁰ από την *Twentieth Century-Fox* που εντυπωσίασε το κοινό και λίγο αργότερα η *Vista vision*, η απάντηση της *Paramount* στη *Cinemascope*. Οι τεχνολογίες *Panavision* το 1957, και αργότερα *Eastman Color*.

Η κινηματογραφική βιομηχανία μέσα στα πλαίσια του ανταγωνισμού εργάζεται συνεχώς για την βελτίωση.

Μέχρι τη δεκαετία του 1950, η παραγωγή έγχρωμων ταινιών μειοψηφούσε, κατά τη δεκαετία του 1960 και χάρη στην ανάπτυξη της σχετικής τεχνολογίας, επικράτησε ο έγχρωμος κινηματογράφος.

²⁹ Η διαδικασία δημιουργίας των εφέ των ταινιών 3-D είχε αρχίσει από το 1920 Η πρεμιέρα του έγινε σαν *Plasticon* στις 27 Σεπτεμβρίου 1922 με το έργο *The Power of Love*.. Δυο χρόνια αργότερα ήρθε μια σειρά από μικρές διαφημιζόμενες ταινίες, γνωστές σαν *Plastigrams*.

³⁰ Η *Cinemascope* όπως και οι προγενέστερες δεν ήταν καινούργια. Ο Γάλλος εφευρέτης *Henri Chretien* άρχισε να εργάζεται σε μια αναμορφωτική διαδικασία το 1920, αλλά επέτυχε να επενδύσει σε κάποια μεγάλη κινηματογραφική εταιρεία. Ο Σπύρος Σκούρας, πρόεδρος της *Twentieth Century-Fox* έμαθε για το σύστημα *Chretien*, το Δεκέμβριο του 1952 και συνεργάστηκε με τον εφευρέτη ο οποίος ανέπτυξε φακό που μπορούσε να προσαρμόζεται τις υπάρχουσες συσκευές.

2.4 Τα πρώτα κινηματογραφικά θέματα

Οι πρώτες ταινίες συνήθως αποτελούντο από ένα πλάνο. Κατέγραφαν πάρκα, κήπους και άλλους δημόσιους χώρους και καθημερινές δραστηριότητες και σημαντικά γεγονότα.

Εκείνη την περίοδο δεν υπήρχε ακόμη κάποιο μέσο που να εξασφαλίζει την εντύπωση της συνέχειας στο έργο και οι αφηγητές όπως αναφέρθη βοηθούσαν το κοινό να συναρμολογήσει την ιστορία.

Στη συνέχεια οι δημιουργοί για να δώσουν κύρος στις ταινίες τους αντλούσαν θέματα από καταξιωμένους συγγραφείς όπως ο Emile Zola, Edgar Allan Poe, Victor Hugo, και William Shakespeare. Αυτές και άλλες πρώιμες ταινίες είχαν ένα κοινό ύφος. Οι πρώτες σκηνές περιείχαν αυτοπαρουσιάσεις, δομημένες σαν φιλμ ενός μόνο πλάνου όπως άλλωστε ήταν συνηθισμένο εκείνο τον καιρό. Η αξιοσημείωτη διαφορά είναι η καθιέρωση της επιγραφής με τα σχόλια, που μπορούσε να σταθεί και μόνη της αλλά σχολίαζε την προηγούμενη σκηνή.

Το «Jack and the Beanstalk» ήταν μία από τις πρώτες που παρουσίασαν μία συγκροτημένη ιστορία, δεν ήταν βέβαια η πρώτη ταινία που αφηγείτο μία ιστορία, αλλά ήταν μία από τις πρώτες παρουσιάσεις χωρίς τη βοήθεια αφηγητών. Το πετυχημένο αποτέλεσμα που είχε η δυνατή αφήγηση συναρπαστικών και αγωνιωδών ιστοριών θα γινόταν η βάση του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου και κατ' επέκταση ο θεμελιώδης λίθος για την οργάνωση των στούντιο.³¹

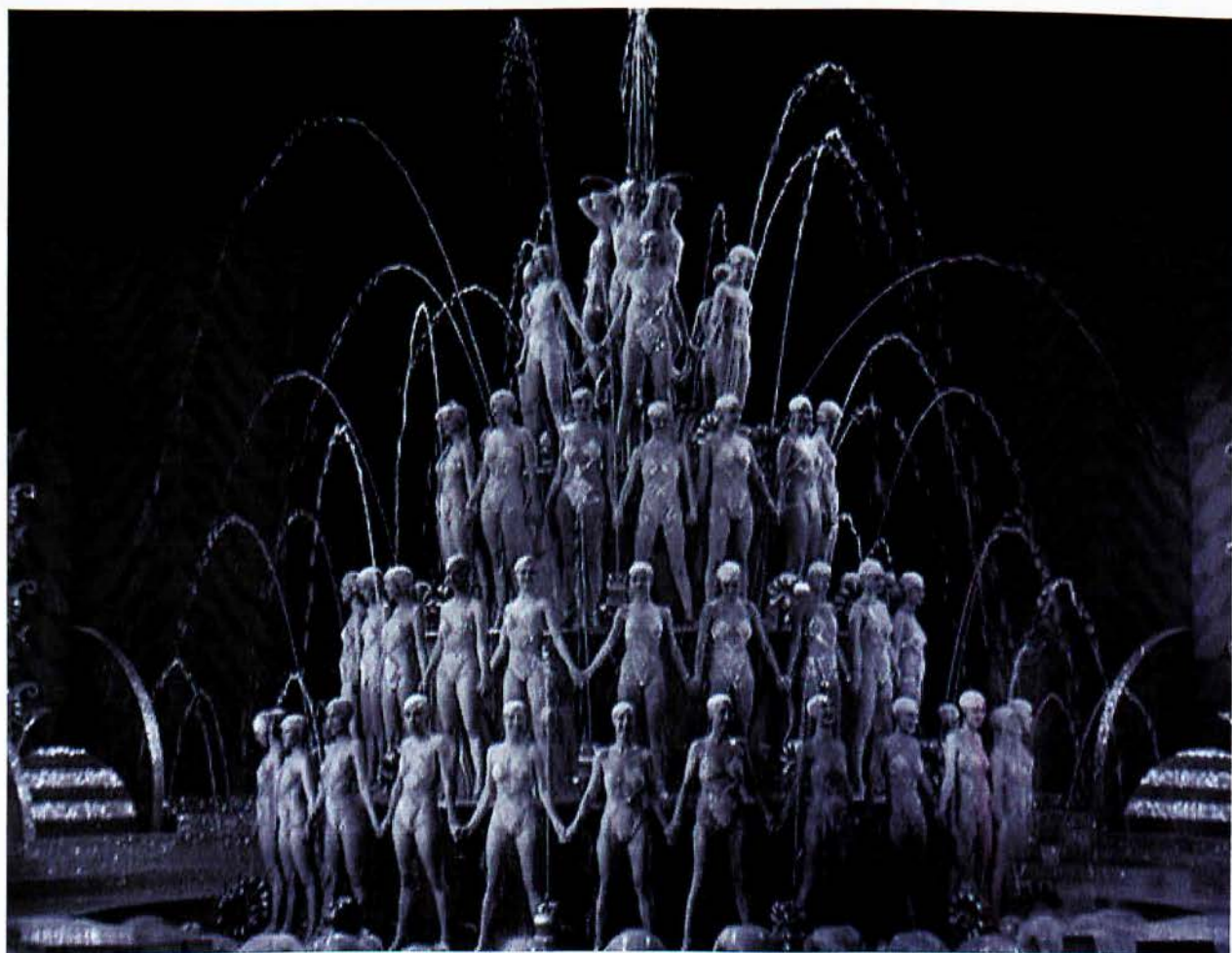
Γύρω στο 1920, μικρές ταινίες αποτελούσαν ντοκιμαντέρ. Με το ραδιόφωνο που μόλις ξεκινούσε και τις εφημερίδες σαν μοναδική πηγή ειδησεογραφίας τα ντοκιμαντέρ σε όλο τον κόσμο έγιναν σημαντική πηγή της εμπορικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα ντοκιμαντέρ ήταν ο κινηματογράφος της πραγματικότητας για το Χόλυγουντ. Όμως πέρα από το να ενημερώνουν τον κόσμο έπρεπε και να τον διασκεδάζουν. Το τυπικό ντοκιμαντέρ, ένα δεκάλεπτο ποτ-πουρί από ειδησεογραφία, που παρουσιάζονταν εβδομαδιαία στους κινηματογράφους. Από το 1911 και μετά ήταν η δημοφιλής φωτογραφική ειδησεογραφική πηγή που έδινε την πραγματικότητα με το ακροατήριο των βαριετέ, στην χρυσή δεκαετία της ιστορίας του κινηματογράφου.

³¹ Gomery, D. Ιστορία του Κινηματογράφου. στο D. Gomery, *Ιστορία του Κινηματογράφου* (σ. 35, 47, 36).

Τα στούντιο γύριζαν διαφορετικά μεταξύ τους σενάρια, για να διαφοροποιήσουν τη μια ταινία από την άλλη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι:

Οι γκανγκστερικές ταινίες, που ήταν αρκετά δημοφιλείς, ενώ οι αστυνομικές προσέλκυαν εκατομμύρια θαμώνες, οι ταινίες τρόμου, τα γουέστερν που οι ιστορίες τους είχαν σαν επίκεντρο την παλιά Δύση, οι πολεμικές ταινίες, τα φιλμ-νουάρ που είχαν λυπηρό τόνο, ήταν σκοτεινές και με ατυχές τέλος και τα μιούζικαλ.³²

Οι κινηματογραφικές τάσεις, έπρεπε χωρίς να επαναλαμβάνουν τις ίδιες ιστορίες, να ικανοποιούν τους θεατές που έρχονταν αναζητώντας οικείες καταστάσεις και συναφή κατάληξη.



9. *Footlight Parade* (1933)

³² Οπ. Gomery, (σ. 113, 213, 217, 218, 209).

2.5 Οι πρώτοι Σταρ

Στους ηθοποιούς των πρώτων κινηματογραφικών ταινιών δεν γίνονταν ονομαστική αναφορά. Γρήγορα όμως το κοινό ανέπτυξε συμπάθειες και μεγάλη αφοσίωση σε κάποιους από αυτούς, όπως χαρακτηριστικά το "αστείο παχύ άτομο" ή το "κορίτσι με τις χρυσές μπούκλες."³³

Η Florence Lawrence γνωστή ως "Biograph Girl", είναι η πρώτη ηθοποιός του κινηματογράφου που μπήκε το όνομα της στους τίτλους ταινίας με πρωτοβουλία του Carl Laemmle. Ο εθνικός τύπος της Αμερικής το παρατήρησε και γρήγορα έγινε το πρώτο κινηματογραφικό αστέρι.

Για παράδειγμα το 1917 οι θαυμαστές της Mary Pickford -της μικρής Καναδής

ηθοποιού των κινουμένων σχεδίων- σχημάτιζαν ουρές στα ταμεία των κινηματογράφων για να δουν τις ταινίες της.

Η επιτυχία της Μαίρης, ώθησε της εταιρείες του Χόλιγουντ να δημιουργήσουν τις δικές τους "Μαίρη" δεσμεύοντάς τις με συμβόλαια αποκλειστικής συνεργασίας. Η Χολιγουντιανή Εταιρεία διαφήμιζε τη σταρ και καρπωνόταν τα κέρδη από τις ταινίες.

Οι κινηματογραφικοί παραγωγοί, γρήγορα κατάλαβαν ότι τελικά θα έπρεπε να αρχίσουν να δημιουργούν τους δικούς τους αστέρες όπως: οι αισθησιακές Theda Bara και Clara Bow, τη μυστηριώδη Greta Garbo τις γοητευτικές Crawford, Shearer και Dietrich



10. Mary Pickford

Αλλά και άνδρες όπως οι Clark Gable, Marlon Brando και James Dean.

Η αγάπη του κοινού με τις πρωταγωνίστριες το έκανε να ταυτίζεται με τον χαρακτήρα και την ιστορία, μιμούνταν το στυλ τους, και τα ρούχα που οι γυναίκες έβλεπαν στην οθόνη, τα ήθελαν στην ντουλάπα τους.

³³ Landis, D. N. (2007). *Dressed*. Στο D. N. Landis, *Dressed*. New York: Harpercollins Publishers (σ. 2, 3).

Τα περιοδικά γέμισαν με μεγάλα άρθρα και με φωτογραφίες ηθοποιών. Οι τίτλοι ενθάρρυναν τις γυναίκες "Να ντυθούν όπως η Claudette Colbert!

Μέσα από άρθρα οι κινηματογραφικοί αστέρες συμβούλευαν το κοινό, όπως για παράδειγμα η Carole Lombard παρότρυνε "Κρατήστε τα νύχια σας σε ετοιμότητα".

Επίσης για τις γυναίκες που γνώριζαν ραπτική, τα περιοδικά πρόσφεραν τα σχέδια των πατρών των ρούχων των πρωταγωνιστριών.



11. Carole Lombard

2.6 Τα κοστούμια

2.6.1. Το Κινηματογραφικό Κοστούμι

Τα κοστούμια όπως ο φωτισμός και οι διάλογοι συμμετέχουν στην ολοκλήρωση της κινηματογραφικής έκφρασης. Η χρήση τους δεν είναι ουσιαστικά διαφορετική από αυτή του θεάτρου αλλά κατά γενική ομολογία είναι πιο ρεαλιστικά και λιγότερο συμβολικό στην οθόνη απ' ότι στη σκηνή, εξ αιτίας της ίδιας της φύσης της έβδομης τέχνης.

Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Lotte H. Eisner «Σε μια ταινία, το κοστούμι δεν είναι ποτέ ένα απομονωμένο καλλιτεχνικό στοιχείο. Πρέπει να θεωρηθεί σε σχέση μ' ένα ορισμένο στυλ σκηνοθεσίας του οποίου μπορεί ν' αυξήσει ή να ελαττώσει την εντύπωση, θα αποδεδεσμευτεί απ' το βάθος των διαφορετικών σκηνικών για ν' αξιοποιήσει κινήσεις και στάσεις των προσώπων, σύμφωνα με τη συμπεριφορά και την έκφραση τους. Θα δώσει τη νότα του, σε αρμονία ή σ' αντίθεση, στα σύνολα των ηθοποιών και στο σύνολο ενός πλάνου. Τέλος, κάτω απ' τον ένα ή τον άλλο φωτισμό, θα μεταμορφωθεί εξυψωμένο απ' το φως ή σβησμένο απ' τις σκιές. Ο σκηνοθέτης Claude Autant-Lara, που ξεκίνησε την καριέρα του ως σχεδιαστής κουστουμιών, σημειώνει ότι «ο ενδυματολόγος του κινηματογράφου πρέπει να ντύνει χαρακτήρες» και ο Manuel Zack γράφει πάλι: «Κάθε ρούχο στην οθόνη είναι κοστούμι γιατί, αποπροσωποποιώντας τον ηθοποιό, χαρακτηρίζει τον «ήρωα»... Αν μάλιστα θέλουμε να θεωρήσουμε τον κινηματογράφο σαν ένα αδιάκριτο μάτι, πού περιεργάζεται τον άνθρωπο συλλαμβάνοντας τις στάσεις του, τις κινήσεις του, τις συγκινήσεις του, πρέπει να παραδεχτούμε πως το ρούχο είναι ασφαλώς αυτό που πλησιάζει περισσότερο το άτομο, αυτό που, δανείζοντας του τη μορφή του, τον ομορφαίνει, ή αντίθετα τον ξεχωρίζει και καθορίζει την προσωπικότητά του». 36³⁴

Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τρεις τύπους κουστουμιών στον κινηματογράφο:

1. **Ρεαλιστικά**: δηλαδή σύμφωνα με την ιστορική αλήθεια, τουλάχιστον στις ταινίες όπου ο ενδυματολόγος προστρέχει σε ντοκουμέντα εποχής και αφήνει να προηγηθεί η ακρίβεια απ' τις ενδυματολογικές απαιτήσεις των βεντετών. Αναφέρουμε σαν παράδειγμα ακριβούς ανασύνθεσης το «Ηρωικό Πανηγύρι».

2. **Αντιρρεαλιστικά**: δηλαδή ο ενδυματολόγος εμπνέεται απ' τη μόδα της εποχής αλλά εφαρμόζει με κάποιο στυλιζάρισμα (παραδείγματα: οι «Νιμπλουγκεν», «Το

³⁴ M. Marten (1984), Η Γλώσσα του Κινηματογράφου, Μετάφραση Β. Χατζήκου (σ.36).

Πάθος της Ιωάννας της Λωρραίνης», «Ημέρα οργής», «Ιβάν ο Τρομερός», «Έβδομη σφραγίδα»). Η φροντίδα στυλ κι ομορφιάς υπερβαίνει την καθαρή κι απλή ακρίβεια: τα κοστούμια έχουν τότε μια άκαιρη κομψότητα («Ρωμαίος κι Ιουλιέττα» του George Cucco, «Οθέλλος» του Orson Welles, «Οι επτά Σαμουράι», «Μαργαρίτα της νύχτας»).

3. Συμβολικά: δηλαδή ή ιστορική ακρίβεια δεν έχει σημασία και το κοστούμι έχει πάνω απ' όλα σαν αποστολή να ερμηνεύσει συμβολικά τους χαρακτήρες, τους κοινωνικούς τύπους ή τις ψυχικές καταστάσεις. Σκεφτόμαστε το στίχο του Victor Hugo: «Ντυμένος μ' αφελή σεμνότητα και λευκό βαμβακερό»

Αναφέρουμε σαν παράδειγμα τις αυστηρές στολές των σκλάβων εργατών της «Μητρόπολης», τα γραφικά κουρέλια ιών ζητιάνων της «Όπερας των τεσσάρων δεκάρων», τη σκληρή λευκότητα των πλούσιων στολών των τευτόνων ιππέων του «Αλέξανδρου Νιέφσκυ».

Κι ακόμα, το άψογο ντύσιμο του Max Leader, του κομψού και πλούσιου «πλαίυ μπού» της εποχής, τα αξιοθρήνητα παμπάλαια αποφόρια του Sarlo, του πάντα κυνηγημένου παρία, το μεθυστικό κι υποβλητικό πλουμιστό ρούχο της βάμπ («Ο γαλάζιος άγγελος», «Η γυναίκα και το νευρόσπαστο», «Gilda»).

Καμιά φορά το κοστούμι παίζει έναν άμεσο συμβολικό ρόλο στη δράση, όπως η ολοπόρφυρη στολή που ο θυρωρός του «Τελευταίου των ανθρώπων» θα πάει να κλέψει ένα βράδυ, αφού θα του την έχουν αφαιρέσει, για να παραστεί μ' όλη του τη μεγαλοπρέπεια στο γάμο της κόρης του — ή το παλτό για το οποίο ζει και πεθαίνει, χωρίς να έχει το χρόνο να το χαρεί, ο κακόμοιρος υπάλληλος, στην ταινία του Alberto Latoutuada, διασκευή απ' τον Gogol. Τέλος, εδώ και μερικά χρόνια, χάρη στο χρώμα, ο ενδυματολόγος μπορεί να δημιουργήσει ψυχολογικά εφέ πολύ σημαντικά απ' τα όποια το ένα μας περιγράφει η "Αν Σουριώ: είναι η συναισθηματική εξέλιξη της Μαριάν («Ρομπέν των δασών») που, ανήκοντας πρώτα στο μέρος του Τζίνισμπουργκ και ντυμένη σαν κι αυτόν στα κόκκινα, πλησιάζει λίγο - λίγο τον Ρομπέν και, μ' ένα είδος ενδυματολογικού μιμητισμού, καταλήγει ντυμένη ολοφώτεινα και ολοπράσινα όπως ο λαϊκός ήρωας.³⁵

³⁵ Οπ. Μ. Marten (1984), (σ.37)

2.6.2 Η ιστορία του κοστουμιού στον κινηματογράφο

«Το κοστούμι είναι ένα από τα αποτελεσματικότερα εργαλεία του σκηνοθέτη για να διηγηθεί μια ιστορία. Είναι τόσο ισχυρό, που στην πραγματικότητα, η ενδυμασία μπορεί να αποσπάσει την προσοχή» .³⁶

Η ιστορία του σχεδιασμού των κοστουμιών στον αμερικανικό κινηματογράφο αρχίζει, εκπληκτικά, χωρίς κοστούμια. Το 1903, ο διορατικός Edwin S. Porter, καμεραμάν για την Edison Company, δημιούργησε το *The Life of an American Fireman* και το *The Great Train Robbery*, και έτσι ο κινηματογράφος έδειξε τη δύναμή του αφηγήματος.

Οι κινηματογραφιστές για να πουν τις ιστορίες, χρειάστηκαν ηθοποιούς, και οι ηθοποιοί κοστούμια. Στην αρχή, οι ηθοποιοί κατασκεύαζαν ή αγόραζαν τα ρούχα που φορούσαν στις ταινίες πλην των περιπτώσεων των ιστορικών κοστουμιών και στολών, που νοικιάζονταν από βεσιτάριο θεατρικών κοστουμιών. Δεν υπήρχε οργανωμένο σύστημα ενδυμάτων, αργότερα η ένδυση των ηθοποιών ήταν αναπόφευκτα μια υπόθεση μίγματος.

Το 1910, αυξήθηκε η παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών και δημιουργήθηκαν τα ειδικευμένα τμήματα κοστουμιών (movie costume) από τον D.W.Griffith, και οι πρώτοι film designers ενεφανίσθησαν ως μια από τις πολλές καινοτομίες των ταινιών του.

Η αύξηση της ζήτησης των ταινιών υποχρέωνε τους παραγωγούς να γυρίζουν μια νέα ταινία την εβδομάδα και δημιουργήθηκε μια ογκώδης απαίτηση για τα κοστούμια και γι' αυτό τα στούντιο προσέλαβαν πλήθος από ανώνυμους σχεδιαστές κοστουμιών, μοδίστρες, επόπτες γκαρνταρόμπας, που γρήγορα μονιμοποιήθηκαν.

Σύνηθες ήταν, οι σχεδιαστές αυτοί να εργάζονται σε κάθε παραγωγή. Ο κύριος σχεδιαστής δούλευε με τον πρωταγωνιστή, ο δεύτερος σχεδιαστής σχεδίαζε τους άλλους γυναικείους ρόλους, ο τρίτος σχεδιαστής φρόντιζε τα ανδρικά κοστούμια.

Σε κανένα σχεδιαστή δεν ανατέθηκε να κάνει ολόκληρη ταινία και να είναι υπεύθυνος για τα τελικά αποτελέσματα.³⁷

³⁶ Harnetz, A. (1985). *Anjelica of the Hiuston's, Buck in the Family Fold*. Στο A. Harnetz, *Anjelica of the Hiuston's, buck in the Family Fold*. New York: New York Times.

³⁷ Ο.Π. Landis, (σ.2, 5. 72, 139).

Ο παραγωγός Adolph Zukor, ο ιδρυτής των στούντιο της Paramount, ήταν αυτός που εισήγαγε την έννοια του σχεδιαστή κοστούμιών ταινιών ως δημιουργικό συνεργάτη.

Στη δεκαετία του '40 βελτιώθηκαν οι διαδικασίες και η τυποποίηση των εσωτερικών ιεραρχιών μέσα στο τμήμα κοστούμιού.

Διαιρέθηκε σε τρία τμήματα: των σχεδιαστών κοστούμιών, που δημιουργούσαν την εμφάνιση κάθε ταινίας και κοστούμιού, τους ενδυματολόγους, που βοήθησαν στον προϋπολογισμό και την οργάνωση της παραγωγής και εργάστηκαν στο σύνολο της διακόσμησης των ηθοποιών, και τις μοδίστρες και τους ράφτες, οι οποίοι μόχθησαν στο εργαστήριο κατασκευάζοντας τα κοστούμια. Οι κορυφαίοι σχεδιαστές χειρίστηκαν ακόμα τα κοστούμια των κορυφαίων ηθοποιών, δουλεύοντας σε διάφορες ταινίες ταυτόχρονα, χωρίς να λαμβάνουν την απαιτούμενη αναγνώριση.

Με την άνοδο των πολυτελών – παλατιών κινηματογραφικών στούντιο και την αύξηση μονιέογινγ συνήθειας του κοινού, οι σχεδιαστές κοστούμιών του Hollywood άρχισαν να επηρεάζουν τη σύγχρονη μόδα περισσότερο από πριν.

"Είμαστε οι πρώτοι που εκμεταλλευτήκαμε το στιλ," είπε η Joan Crawford.

Το αγοραστικό κοινό περίμενε να δει στις ταινίες τα ρούχα των αγαπημένων του πρωταγωνιστριών Joan Crawford, Greta Garbo, ή Norma Shearer πριν αγοράσει τα νέα φορέματα. Τα φορέματα που παρουσιάζονταν στην οθόνη πολύ συχνά δημιουργούσαν απαιτήσεις αντιγραφής και παραγωγής.

Και αυτό που εμφανιζόταν στην οθόνη θα μπορούσε συχνά να δημιουργήσει βιασύνη απαίτησης για ένα ένδυμα που δεν είχε παραχθεί ακόμα.³⁸

Το 1948 αναγνωρίστηκε η δουλειά των σχεδιαστών κοστούμιών κινηματογράφου από την Academy of Motion Picture Arts and Sciences, με την θέσπιση του Academy Award για το σχέδιο κοστούμιών.³⁹

Τα περισσότερα στούντιο εφοδιάζουν τις γκαρνταρόμπες για τις γυναίκες πρωταγωνιστές αλλά οι άνδρες προμηθεύονταν τα δικά τους.⁴⁰

³⁸ Οπ. Landis, (σ.76).

³⁹ Η Edith Head κέρδισε τριάντα πέντε υποψηφιότητες στο Academy Award και έλαβε οκτώ Oscar πριν την έκτη-δεκαετία της σταδιοδρομίας της στην Paramount και στην Universal.

2.7 Κινηματογράφος και Σχεδιαστές Μόδας

Ο Poiret είναι ο πρώτος σχεδιαστής που σχεδίασε ρούχα για τον κινηματογράφο και η εξωτική και πολυτελής επιρροή του μάγευε στην οθόνη. Το παράδειγμα του μιμήθηκαν συνάδελφοι του από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού που κλήθηκαν να σχεδιάσουν για τον σύγχρονο κινηματογράφο και έτσι αρχίζει η είσοδος της Υψηλής ραπτικής και της μόδας στο νέο ανερχόμενο μέσο ψυχαγωγίας του κοινού που συνεχίζει μέχρι και σήμερα.⁴¹

Τη δεκαετία του 1920 μέχρι την δεκαετία του 1940, σχετικά λίγοι σχεδιαστές μόδας ασχολήθηκαν για τον κινηματογράφο.

Η Coco Chanel, το 1931, προσελκύνθηκε στο Hollywood από τον Sam Goldwyn για 1 εκατομμύριο δολάρια, για να ανακαλύψει ότι το να σχεδιάζει κουστούμια για το Hollywood - επειδή ήταν πάρα πολύ σχολαστική και ακριβής - δεν της ταίριαζε. Απέτυχε να συλλάβει τις ανάγκες του χαρακτήρα και το πλαίσιο κατεύθυνσης της τέχνης. Όπως ο κριτικός του *New Yorker* (αμερικάνικο περιοδικό) παρατήρησε, το Hollywood κινείται "είπε [Chanel] τα φορέματά της δεν ήταν αρκετά συγκλονιστικά. Όταν επέστρεψε στη Γαλλία, η Chanel επανήλθε στο σχεδιασμό κουστουμιών, εργαζόμενη στις ταινίες "Les Amants" (1958) και "L' année dernière à Marienbad" (1961).



12. Coco Chanel



13. Coco Chanel- Les Amant

⁴⁰Ο Ray Milland (Αμερικανός ηθοποιός και σκηνοθέτης) πληροφορεί τους θαυμαστές του στο *Picture Play* του 1938: "Έπρεπε να έχω μεταξύ τριάντα και σαράντα κοστούμια ενώ στη κανονική ζωή, ένας άνδρας μπορεί να είναι υπερβολικά καλά ντυμένος με τρία ή τέσσερα".

⁴¹ Οπ. Landis, (σ. 2, 3)

Παρά τη φαινομενική επίδραση στον κινηματογράφο καθώς επίσης και στη μόδα του New Look του το 1947, ο Christian Dior δάνεισε τα σχέδιά του σε μια σχετικά μικρή και εκλεκτική σειρά ταινιών: του René Clair "Le silence est d'or" (1946), μερικά από τα κοστούμια για την ταινία του Jean-Pierre Melville «Les enfants terribles» (1950), και τα κοστούμια της Marlene Dietrich για το «Stage Fright» του Alfred Hitchcock's (1950).⁴²



14. Elsa Schiaparelli

Η Elsa Schiaparelli έχει δηλώσει ότι «η σύγχρονη μόδα των ταινιών θα είναι η μόδα του αύριο»⁴³. Σχεδίασε επίσης κοστούμια για αστέρες: όπως η Mae West (Every Day's a Holiday [1937]) και οι βρετανίδες Margaret Lockwood και Anna Neagle (The Beloved Vagabond [1936], Limelight [1936]). Από πολύ νωρίς, η αλληλεπίδραση μεταξύ κινηματογράφου και μόδας έγινε πιο σύνθετη.

Ο Hubert de Givenchy συνεργάστηκε για τις ταινίες Sabrina, Breakfast at Tiffany's, Funny Face, Ο Ralph Lauren για την ταινία Annie Hall. Καθώς επίσης και οι Jean Patou, Christian Dior, Giorgio Armani, Yves Saint Laurent, Pierre Gardin, ο Calvin Klein. Κάποιες από τις δημιουργίες τους αντανakλούνται μέσα από την οθόνη.

Μία από αξιοσημείωτες παρουσίες είναι και ο διάσημος σχεδιαστής κουστουμιών του γαλλικού θεάτρου ο Romain de Tiroff, γνωστός ως Erte. Ο Erte συνεργάστηκε εντυπωσιακά στην MGM, το 1925, για την ταινία *La Boheme*, με την Lillian Gish. Το περιοδικό *Morning Telegraph* ανήγγειλε ότι "η εμφάνισή του στις ταινίες είναι ειδικής σημασίας στη βιομηχανία ταινιών. Δυστυχώς, η θητεία του δεν διήρκεσε διότι είδε τις ηθοποιούς ως μανεκέν για φορέματά του, παρά ως χαρακτήρες σε μια ιστορία, αυτό είχε ως αποτέλεσμα η Gish να συνεργαστεί με τη Lucia Coulter, επικεφαλής του ιματισμού της MGM.

Η *Moving Picture World* το 1910 ανέφερε ότι "είναι γεγονός ότι αναρίθμητες γυναίκες πηγαίνουν στο θέατρο στο Λονδίνο ή το Παρίσι να μελετήσουν την τελευταία μόδα"⁴⁴

⁴² Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema*. Στο S. Bruzzi, *Undressing Cinema*. New York: Routledge.

⁴³ Perez, P. S. (1981). *Film Costume an Annotated Bibliography*. Στο P. S. Perez, *Film Costume an Annotated*. New Jersey: Scarecrow Press. (σ.370)

⁴⁴ Οπ. Landis, (σ. 3)

Παράλληλα με την βιομηχανική αλλαγή και ανάλογα με την επέκταση της βιομηχανίας ρούχων στο έτοιμο ένδυμα, υπήρξε μια κλιμάκωση της επιρροής της μόδας στον κινηματογράφο όπως επίσης και αντίστροφα. Κατά τρίτον (ένας αρκετά πιο σύγχρονος παράγοντας) είναι η άνοδος της κουλτούρας των διασημοτήτων και ενός αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τα αστέρια του κινηματογράφου (τι φορούν τόσο εντός όσο και εκτός οθόνης).

Η γυναικεία μόδα βοήθησε την κινηματογραφική βιομηχανία, η οποία υπήρξε οπαδός της κινηματογραφικής ταινίας. Με αποτέλεσμα η μοντέρνα γκαρνταρόμπα των κυριών να αντλεί τις ιδέες της, στα κινηματογραφικά θέατρα.

3. Οι ταινίες που αντιγράφηκαν και έγιναν μόδα

Η μόδα εκφράζει την “ανταγωνιστική τάση της ζωής” έγραψε ο George Simmel στο κλασσικό άρθρο του 1904. Αντανακλά τόσο την ομοιομορφία και τη διαφοροποίηση, την μίμηση και την οριοθέτηση και την κοινωνική υπακοή με την ατομική έκφραση.

Μολονότι οι σχεδιαστές κινηματογραφικών κουστουμιών οδηγήθηκαν από αναρίθμητες επιρροές, γρήγορα κατανόησαν ότι η εργασία τους είχε μια άμεση επίδραση στη μόδα πέρα από το θέατρο. Το γυναικείο κοινό όταν ταυτιζόταν με τον χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας και την ιστορία της, μιμούνταν το στυλ της. Τα ρούχα που έβλεπε να φορούν οι πρωταγωνιστές στην οθόνη τα ονειρευόταν για την ντουλάπα τους όπως ήδη αναφέρθηκε.

Όπως αναφέρθηκε με την άνοδο των πολυτελών – παλατιών κινηματογραφικών στούντιο και την αύξηση *moniegoing* συνήθειας του κοινού, οι σχεδιαστές κουστουμιών του Hollywood άρχισαν να επηρεάζουν τη σύγχρονη μόδα (υψηλή κουλτούρα).

Ερευνώντας τη κινηματογραφική βιβλιογραφία έγινε προσπάθεια να εντοπιστούν παραδείγματα που πηγάζουν από την δημοφιλή κουλτούρα που αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 1.8, και δημιουργούν μόδα για το καταναλωτικό κοινό.

Το ημιεπίσημο οργαντινένιο φόρεμα τσαγιού με βάτες του Adrian για την Joan Crawford “*Letty Lynton*” της MGM (1932)⁴⁵, στην κλασσική περίοδο του Hollywood. Όπως υπολογίζεται από σύγχρονες εκθέσεις ότι κατασκευάστηκαν από πενήντα έως πεντακόσιες χιλιάδες εμπορικών και οικοτεχνικών αντιγράφων του φορέματος. Μόνο το πολυκατάστημα Macy σύμφωνα με ισχυρισμούς πούλησε πέντε χιλιάδες έτοιμα φορέματα.⁴⁶

⁴⁵ Minnelli, V. (1974). *I Remember it Well*. Στο V. Minnelli, *I Remember it Well*. New York: Doubleday Garden City.

⁴⁶ Οπ. Landis, (σ.76)



15. Elizabeth Taylor- *A Place In the Sun*

Παρόμοια περίπτωση με το φόρεμα της Crawford θεωρείται επίσης και το λευκό βραδινό φόρεμα της Edith Head που δημιούργησε για την Elizabeth Taylor στο φιλμ "*A Place in the Sun*" (1951) και αναγράφηκε σε μεγάλες ποσότητες από γυναικείο κοινό.

Όπως αναφέρθηκε ο Hubert de Givenchy σχεδίασε τα φορέματα χορού της Audrey Hepburn για την ταινία "*Sabrina*" (1954). Το μαύρο φόρεμα της πρωταγωνίστριας με την λαιμόκοψη bateau από ώμο σε ώμο, αγαπήθηκε από το κοινό και αντιγράφηκε με το όνομα «το φόρεμα με τη λαιμόκοψη της Sabrina».⁴⁷

Το ανδρικό κοινό επηρεάστηκε από τον Clark Gable στην ταινία "*It Happened One Night*" (1934) στην οποία ο Gable βγάζει το πουκάμισό του για να αποκαλύψει την απουσία εσωρούχου. Οι άνδρες πρέπει να τον μιμήθηκαν αφού οι πωλήσεις των εσωρούχων στις Ηνωμένες Πολιτείες μειώθηκαν κατά 30%. Και οι κατασκευαστές ανδρικών εσωρούχων, δικαιολογημένα πανικοβλήθηκαν. Στην ίδια ταινία η Claudette Colbert εμφανίστηκε σε ανδρικές πυτζάμες, και οι γυναίκες άρχισαν να τις υιοθετούν.⁴⁸



16. *It Happened One Night*

⁴⁷ Μολονότι ο Hubert de Givenchy σχεδίασε τα φορέματα της "*Sabrina*" η ενδυματολόγος της ταινίας Edith Head διεκδικεί την πατρότητα του φορέματος. Περισσότερες πληροφορίες για το θέμα αυτό ARDMORE, 1959.

⁴⁸ Οπ. Landis, 2007

Οι πωλήσεις των αντρικών εσωρούχων αυξήθηκαν ξανά την δεκαετία του '50 όταν το λευκό T-shirt έγινε της μόδας από τον Marlon Brando στην ταινία *"The Wild One"* (1953) και τον James Dean στην *"Rebel without a Cause"* (1955). Οι επαναστατικοί Brando και ο Dean ανάφλεξαν το εφηβικό ακροατήριο που είχε αλλοτριωθεί από τις επικρατούσες ταινίες του χρόνου. Τα σφιχτά τζιν και jackets -το μαύρο δερμάτινο μοτοσυκλέτας του Brando, με την αφθονία των φερμουάρ, των πορπών, και των επωμίδων, και το κόκκινο αντιανεμικό του Dean - έκαναν τεράστια ενδυματολογική εντύπωση. Η τάση του δρόμου, δεδομένου ότι οι Αμερικανοί έφηβοι μιμήθηκαν τους αντιήρωες με το να μιμηθούν τα μοντέρνα υφάσματα. Το αντιστίλ των νεανικών αμελών ταινιών θα συνέχιζε να επηρεάζει τη μόδα περιθωρίου καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας.⁴⁹



17. Marlon Brando

⁴⁹ Οπ. Landis (σ. 181)

Η Ginger Rogers περιέγραψε την μετανάστευση του κοστουμιού μόδας του δρόμου στην οθόνη αφού συμπρωταγωνίστησε με την έφηβη Shirley Temple στο *I'll Be Seeing You* (1944). "Η Shirley μεγάλωσε, έγινε δεκαπέντε". Σε μια σκηνή, η Shirley υποτίθεται πως θα φορούσε μια φούστα και ένα πουλόβερ. Ο παραγωγός Dore Schary ρώτησε γιατί δεν φορά το πουλόβερ που έχει εγκριθεί. Αποδείχθηκε ότι η Μαμά Temple δεν ήθελε το κοριτσάκι της να φορέσει πουλόβερ στην ταινία. Είμαι βέβαιη ότι σκέφτηκε ότι θα σκιαγραφούσε την εικόνα της κόρης της πάρα πολύ. Το επόμενο πράγμα που έμαθα, ήταν ότι η Shirley φόρεσε τελικά το πουλόβερ. Η ταινία παρουσιάστηκε στα τέλη του 1944 με αποτέλεσμα οι έφηβοι των U.S.A. να αρχίσουν αμέσως να φορούν πουλόβερ.⁵⁰

Οι λιγότερο μοδάτες ταινίες, επίσης επηρέασαν τη μόδα. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα στην ιστορία του κινηματογράφου που ρούχων τους υιοθετήθηκαν από τη μόδα του δρόμου. Ταινίες -όπως το τυπικό παράδειγμα του Michelangelo Antonioni με το «*Blowup*» την δεκαετία του 1960- είναι αξιοπρόσεκτες σαν «χρονικοί θύλακες» της μόδας της εποχής, ενώ άλλες επίσης προσέθεσαν ένα σιλ, ένα ένδυμα, ή ένα αξεσουάρ στη σύγχρονη σκηνή της μόδας. Τα τελευταία είναι περισσότερο ενδιαφέροντα, δεδομένου ότι είναι περισσότερο ενεργά παρά παθητικά συνδεδεμένα με τη μόδα. Μερικές φορές, εν τούτοις, ο ακριβής λόγος για τον οποίο μια ταινία ασκεί σημαντική επίδραση στη μόδα παραμένει αόριστος, καθώς απλά συλλαμβάνει το πνεύμα των καιρών.

Μεταγενέστερα παραδείγματα αποτέλεσαν οι ταινίες "*Annie Hall*" (1977) και "*Out of Africa*" (1985). Λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία τους, οι σελίδες της Αμερικανικής και Βρετανικής *Vogue* πλημμύρισαν από παράγωγες εικόνες.

Η διακριτική, λουλουδάτη (ditsy) εμφάνιση που δημιούργησε ο Ralph Lauren για την Diane Keaton ως Annie Hall βρήκε αμέσως μιμητές στα περιοδικά μόδας και στα πολυκαταστήματα, καθώς οι γυναίκες



A JACK BOLLEA CHARLES H. JOFFE PRODUCTION
Directed by WOODY ALLEN
Screenplay by WOODY ALLEN and MARSHALL BRONKOWSKI
Story by WOODY ALLEN
Cast by
Diane Keaton
Woody Allen
Tony Roberts
Carol Kane
Paul Simon
Janet Marcolin
Shelley Duvall
Christopher Walken
Colleen Dewhurst

18. Annie Hall

⁵⁰ Landis, 2007 (σ. 181)

Η πίεση να μειωθούν τα έξοδα του προϋπολογισμού πρόσφερε κατά ειρωνικό τρόπο ένα νέο είδος αφήγησης. Η ταινία *Who's Afraid of Virginia Woolf* κέρδισε το τελευταίο Όσκαρ ασπρόμαυρου κοστουμιού το 1967. Η κομψή και η μοντέρνα, συγκρατημένη περιγραφή *Hiprie* επικράτησε (πλούσια μαλλιά, μεγάλα κοσμήματα).



20. Flashdance

Η δεκαετία του 1980 είναι γεμάτη με συγκρούσεις μεταξύ μόδας και του κινηματογράφου (ο Michael Kaplan με τις μπλούζες με τον ένα ωμό εκτεθειμένο για την Jennifer Beals στο *Flashdance*, οι οποίες έστειλαν δεκάδες νεαρές γυναίκες στις ντουλάπες τους με το ψαλίδι, ήταν απλώς άλλο ένα παράδειγμα). Το 1988 η ταινία *Coming to America* διέδωσε τα Αφρικανικά βαμβακερά τυπώματα (*batik*), τα οποία ήταν σχεδόν αδύνατο να βρεθούν στις Ηνωμένες Πολιτείες πριν από την απελευθέρωση του κινηματογράφου. Μετά από έρευνα στις Ηνωμένες Πολιτείες, παρήγγειλαν εκατοντάδες μέτρα του αφρικανικού υφάσματος στο Brixton στην αγορά του Λονδίνου. Το "*Coming to America*" βοήθησε την εξουσία ενός *Afrocentricity* που υπέβασκε στον πολιτιστικό πνεύμα της εποχής. Από το επόμενο έτος, το πανί *kente* (τύπου αργαλειού-υφαντό) ήταν παντού. Η λύση της Theoni Aldredge, για τους χαρακτήρες της Cher στο *Moonstruck* (1987) ήταν να "προσπαθήσουν να παραμείνουν στην κλασική πλευρά, ώστε να μην φαίνονται εντελώς γελοία δύο χρόνια από σήμερα. Τα κοστούμια περιόδου είναι πολύ πιο εύκολο να πραγματοποιηθούν απ' ό,τι τα σύγχρονα, επειδή κανείς δεν γνωρίζει αρκετά ώστε να διαμαρτυρηθεί. Μια φούστα Hoop είναι μια φούστα Hoop".

Με τη ταινία "*Out of Africa*", που ενέπνευσε τις γυαλιστερές σελίδες των περιοδικών και έξω τον δρόμο, το ύφος σαφάρι κυριάρχησε στη γυναικεία και στην ανδρική μόδα. "Τα ρομαντικά λινά και οι χακί στολές που δημιούργησε για την Meryl Streep στην ταινία (*Out of Africa* (1985), η σχεδιαστριά Milena Canonero οδήγησαν στην εκτίναξη των σαφάρι της λιανικής μόδας στα τέλη της δεκαετίας του '80.⁵³ Οι φωτογραφίες μόδας είχαν ως φόντο σκηνές σαφάρι, σύνολα από λινό να ανέμιζον, βαμβακερά πουκάμισα, φαρδιές φούστες, βράκες και δερμάτινες μπότες ιππασίας. Ένας προφανής λόγος για την επιτυχία όσον αφορά τη μόδα και στις δύο ταινίες (*Out of Africa*, *Annie Hall*) ήταν ότι

⁵³ Οπ. Landis, (σ.245, 246, 371, 372)

και οι δύο εικόνες-πρότυπα ήταν εύκολα εφικτά. Το βρετανικό κατάστημα Top Shop προκαλούσε τους καταναλωτές με την συλλογή του εμπνευσμένη από το *Out of Africa* με την ατάκα “Out of Oxford Circus, into Top Shop.” στην ετικέτα. Ομοίως κορίτσια και γυναίκες επιτύγχαναν το ανδρόγυνο στυλ της *Annie Hall* απλά κάνοντας επιδρομή στην γκαρνταρόμπα των μεγαλύτερων, πιο παραδοσιακών ανδρών συγγενών τους ή επισκεπτόμενες οικονομικά μαγαζιά.



21. *Out of Africa*

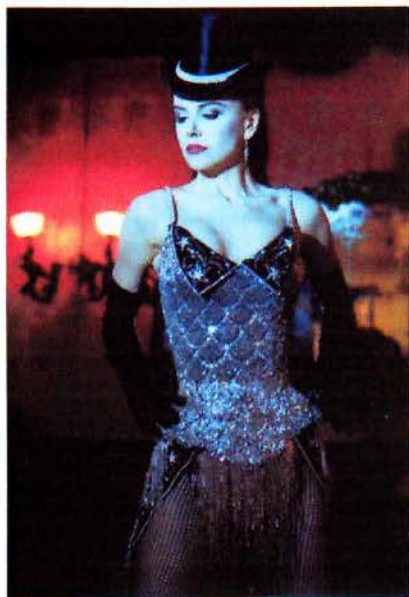
Δύο ζητήματα προκύπτουν από τον αντίκτυπο μιας ταινίας όπως το “*Out of Africa*” στην μόδα: πρώτον ότι, παρά το ότι είναι μια ταινία εποχής ασκεί ακόμη μεγάλη επίδραση στην σύγχρονη μόδα και δεύτερον ότι η γκαρνταρόμπα της εικονογράφησε με έκδηλο τρόπο την σημασία της προσιτότητας και του εκδημοκρατισμού όταν πρόκειται για την επίδραση μιας ταινίας στη μόδα.

Λίγα κουστούμια ταινιών έχουν επηρεάσει τη μόδα – παρά το ότι ο Edward Maeder θεωρεί ότι το “*Little Women*” του 1933 οδήγησε στην εκλαΐκευση αντικειμένων όπως η ποδιά gingham και ο John Fairchild, εκδότης του *Women’s Wear Daily* ξεκίνησε μια προσωπική εκστρατεία στα τέλη της δεκαετίας του ‘60 για το χαμήλωμα των ποδόγυρων αφού απόλαυσε τις ταινίες *The Damned* (1962), *Doctor Zhivago* (1965), και *Bonnie and Clyde* (1967).⁵⁴ Αποτελεί πρόκληση το να υποθεθεί ότι κάθε κομμάτι εποχής που επηρεάζει τη μόδα πρέπει να εμπεριέχει στοιχεία αυθεντικότητας: το μακιγιάζ και τα

⁵⁴ Perez, P. S. (1981). *Film Costume An Annotated Bibliography*. Στο P. S. Perez, *Film Costume An Annotated*. New Jersey: Scarecrow Press.(σ.216)

μαλλιά της Julie Christie's "swinging sixties" στην ταινία *"Far from the Madding Crowd"* (1967) ή οι αναχρονιστικά πολύχρωμες τουαλέτες που φορά η Michelle Pfeiffer στην ταινία *"The Age of Innocence"*.⁵⁵ Αν τέτοιες ταινίες περιόδου επηρέασαν την σύγχρονη μόδα, υπήρξε μια τάση για αλληλοεπικάλυψη της μόδας της εκάστοτε ιστορικής περιόδου και της σύγχρονης.

Αυτή η αμοιβαιότητα ήταν εμφανής στα ρούχα σαφάρι της ταινίας *"Out of Africa"* λογικά



22. *Moulin Rouge*

υπήρξε η αιτία που το *"Moulin Rouge"*, με τους κορσέδες του και το ρετρο-νέο-ρομαντικο στυλ του, αμέσως βρήκε μιμητές στις βιτρίνες των καταστημάτων. Ενώ τα κουστούμια ταινιών επηρέασαν έμμεσα τους σχεδιαστές (η ταινία *"Barry Lyndon"* [1975] του Kubrick αναφέρθηκε παραπάνω από μια φορά ως πηγή έμπνευσης νέων σχεδιαστών), οι ταινίες ως σύνολο σπανίως ασκούν επιρροή στο στυλ των ρούχων.

Στη δεκαετία του 1990 μετά την εμφάνιση της Renee Zellweger στο *Jerry Maguire* (1996) με ένα μικρό καθημερινό μαύρο φόρεμα, η Betsy Heimann είπε: «Κάθε

κορίτσι στην Αμερική ζήτησε από πού μπορεί να το προμηθευθεί." Η Heimann συνέχισε, "Όταν τα περιοδικά μόδας ρώτησαν, «Ποιος έκανε το παλτό για την Jennifer Lopez στο *Out of Sight* [1998]; Εκείνη απάντησε: εγώ το έκανα." Η λιτή προσπάθεια να δημιουργηθούν αυθεντικά φανταστικοί χαρακτήρες σχεδόν επισκιάστηκε από τη λατρεία των διασημοτήτων και το καλλιτεχνικό στερέωμα.⁵⁶

Η προσιότητα της μόδας του κινηματογράφου έχει γίνει ένας ισχυρά σημαντικός παράγοντας στην έλξη που ασκούν. Τις δεκαετίες '70 και '80, η μόδα αφορούσε το τι φορούσαν οι άνθρωποι και όχι το τι φαντασιώνονταν ότι φορούσαν, μια μετάβαση που άλλαξε τη σχέση με τις ταινίες.

⁵⁵ Holander, A. (1975 rev.1993). *Seeing through Clothes*. Στο A. Holander, *Seeing through Clothes*. Berkeley Ca.

⁵⁶ Οπ. Landis, (σ.413)

Η ταινία του Quentin Tarantino *“Reservoir Dogs”* (1992), που ενέπνευσε τις βιτρίνες των πολυκαταστημάτων του Λονδίνου και οδήγησε σε μια αύξηση στην προτίμηση των μαύρων κουστουμιών στις νεότερες τάξεις ανθρώπων, αποτελεί παράδειγμα εκδημοκρατισμού της μόδας μέσω μια ταινίας· καθώς ο σχεδιαστής των κουστουμιών Betsy Heimann τα είχε αγοράσει πολύ οικονομικά. Όπως η ταινία *“Reservoir Dogs”* γνώρισε επιτυχία, έτσι έγινε και με τη καθαρή μορφή του Γάλλου κακοποιού (ο Tarantino παραδέχθηκε ότι μιμήθηκε τη μορφή από τους κακοποιούς του Γάλλου σκηνοθέτη Jean-Pierre Melville).



23. Reservoir Dogs

Όταν ο Tarantino δημιούργησε τη δεύτερη του ταινία *«Pulp Fiction»* (1994), η ιδέα ότι οι ταινίες του ήταν πολύ στη μόδα ήταν εντυπωμένη, και αυτή τη φορά αγόρασε για τους Samuel L. Jackson και John Travolta και Uma Thurman κουστούμια, μαύρα παντελόνια και άσπρο πουκάμισο το δίδυμο στο κοινό της Agnès b. τώρα κάπως σαρώνει-σκανάρει τυχαία τις ταινίες για ιδέες μόδας, έτσι το μαύρο βερνίκι νυχιών Chanel της Thurman στην ταινία *Pulp Fiction* ζητήθηκε από το κοινό, όπως παλιότερα τα γυαλιά ηλίου του Tom Cruise στο *“Top Gun”* (1986). Η συνολική έλξη των ταινιών είναι μερικώς υπεύθυνη για την πιθανή επίδραση στη μόδα· μερικές φορές απλά ένα αντικείμενο ή αξεσουάρ γίνεται διάσημο, όπως το κινητό και η μακριά μαύρη καμπαρτίνα του Keanu Reeves στο *“The Matrix”* (1999), ή το χαλαρό νυχτικό της Nicole Kidman στην ταινία *“Eyes Wide Shut”* (1999), τα οποία πωλούνταν παντού.



24. Pulp Fiction

4. Συμπεράσματα

Η Μόδα ως ιστορικό φαινόμενο συμπορεύεται με το μοντερνισμό: τη ρήξη με την παράδοση και την ακατάπαυστη προσπάθεια για την επίτευξη «του νέου»

Η μόδα στην ένδυση ξεκινά μετά το ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, δρα μέχρι σήμερα. Αντανακλά την ομοιομορφία και τη διαφοροποίηση, την μίμηση, την οριοθέτηση και την κοινωνική υπακοή με την ατομική έκφραση.

Στις μέρες μας οι ειδικοί θεωρούν ότι οι νέες τάσεις γεννιούνται από τρεις κύριες πηγές: Την υψηλή, τη δημοφιλή και τη χαμηλή κουλτούρα.

Ο κινηματογράφος (δημοφιλής κουλτούρα) από την αρχή αγαπήθηκε και υιοθετήθηκε ως μαζική δραστηριότητα ψυχαγωγίας. Δημιούργησε κουστούμια για τις ταινίες και πρότυπα – είδωλα και μέσα από μια πιο ρευστή ευέλικτη αλληλεπίδραση- αρκετές φορές η μόδα δανείζεται από τις ταινίες, αλλά συχνά η ανταλλαγή αντιστρέφεται. Οι ηθοποιοί του κινηματογράφου αναπόφευκτα ντύνονται, και αυτή η χρήση των ρούχων ως φαντασίωση αντανακλάται στην υιοθέτηση από το κοινό των προτύπων της μεγάλης οθόνης, είτε αυτό μεταφράζεται στη δημιουργία αντιγράφων από γυναίκες των αγαπημένων τους σχεδίων κουστουμιών τη δεκαετία του 40, είτε στην επίσκεψη του καταστήματος της Agnès b⁵⁷. από τις εγγόνες τους τη δεκαετία του 90' για να βρουν τα παντελόνια της Uma Thurman.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, προστίθεται η διάσταση του τι φορούν οι σταρ εκτός οθόνης να επηρεάζει εξίσου το κινηματογραφικό κοινό. Ταινίες όπως: Letty Lynton (1932), Little Women του (1933), It Happened One Night (1934), *I'll Be Seeing You* (1944). A Place in the Sun(1951), The Wild One (1953), Sabrina (1954). Blowup (1966), The Damned (1962), Doctor Zhivago (1965), Bonnie and Clyde (1967) They Shoot Horses Don't They (1969), Barry Lyndon (1975)], Annie Hall (1977), Out of Africa (1985). Top Gun (1986), The Matrix (1999), Eyes Wide Shut (1999), επηρέασαν την γυναικεία την ανδρική αλλά και την εφηβική μόδα.

Κινηματογράφος και μόδα θα συνεχίσουν να αλληλουπηρούνται.

⁵⁷ Agnès b. (η Agnès Andrée Marguerite Trouble, γεννήθηκε το 1941 στις Βερσαλλίες) είναι Γαλλίδα σχεδιάστρια μόδας. Είναι γνωστή για εμπορικό σήμα της, το οποίο περιλαμβάνει συμφέροντα στη μόδα και στο κινηματογράφο.

Ελληνική Βιβλιογραφία:

Δαβέτας, Δημοσθενής (2008). Μόδα και Μοντέρνα Τέχνη. Στο Δ. Δημοσθένης, *Μόδα και Μοντέρνα Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία.

Ζάχου, Μ. Β. (2003). Η Ενδυμασία στην Ζάκυνθο Μετά την Ένωση (1864-1910). Στο Μ. Β. Ζάχου, *Η Ενδυμασία στην Ζάκυνθο Μετά την Ένωση (1864-1910)*. Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιάλη.

Μουστοξύδης, Θ. Τι είναι Μόδα. Στο Θ. Μουστοξύδης, *Τι είναι Μόδα*.

Μπαμπινιώτης. (1998). Λεξικό της νέας Ελληνικής Γλώσσας. Στο Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κεντρο Λεξικολογίας.

Νούτσος, Π. (2008). Και Όποιον πάρει η Ρόδα. Στο Π. Νούτσος, *Μόδα και Μοντέρνα Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία.

Τριπολιτσιώτης, Κ. (2010). Μόδα Ένδυση Κουλτούρα. Στο Κ. Τριπολιτσιώτης, *Μόδα Ένδυση Κουλτούρα*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Τριπολιτσιώτης, Κ. *Σημειώσεις Αισθητική-Σχέδιο Μόδας – Ενδυματολογία*. ΤΕΙ Πειραιά.

Κλωστοϋφαντουργία - Έτοιμο Ένδυμα. 2010 και σχετική Βιβλιογραφία

Ξένη Βιβλιογραφία:

Ardmore, E. H. (1959). *The Dress Doctor*. στο E. H. Ardmore, *The Dress Doctor*. Boston & Toronto: Little Brown and Company.

Braudel, F. (1981). *Braude*. Στο F. Braudel, *Braude*.

Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema*. στο S. Bruzzi, *Undressing Cinema*. New York: Routledge.

Gomery, D. *Ιστορία Του Κινηματογράφου*. στο D. Gomery, *Ιστορία Του Κινηματογράφου*.

Harnetz, a. (1985). *Anjelica of the Hiuston's, Buck in the Family Fold*. Στο A. Harnetz, *Anjelica of the Hiuston's, Buck in the Family Fold*. New York: New York Times.

Herzog, J. G. (1990). *Costume and the Female Body*. Στο J. G. Herzog, *Costume and the Female Body*. London: Fabrications.

Holander, A. (1975 rev.1993). *Seeing Through Clothes*. Στο A. Holander, *Seeing Through Clothes*. Barkeley Ca.

Jones, S. J. (2002). *Fashion Design*. Στο S. J. Jones, *Fashion Design*. Laurence King Published Ltd.

Landis, D. N. (2007). *Dressed*. Στο D. N. Landis, *Dressed*. New York: Harpercollins Publishers.

Laver, J. (1979). *Laver*. Στο J. Laver, *Laver*.

M. Marten (1984), *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου, Μετάφραση Β. Χατζήκου* (σ.36).

Minnelli, V. (1974). *I Remember it Well*. Στο V. Minnelli, *I Remember it Well*. New York: Doubleday Garden City.

Perez, P. S. (1981). *Film Costume an annotated Bobliography*. Στο P. S. Perez, *Film Costume an Annotated*. New Jersey: Scarecrow Press.

Simmel, G. (1989). *Philosophie der Mode*. Στο G. Simmel, *Philosophie der Mode*. Gesamtausgabe: Frankfurt am Main.

Watches, A. F. (2003). *Premiere*. Στο A. F. Watches, *Premiere*.

Wilson, E. (2003). *Adormed in Dreams and Modernity*. Στο E. Wilson, *Adormed in Dreams and Modernity*. London.

Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/Agn%C3%A8s_b.

Ευρετήριο Εικόνων

Εικόνα 1: **Charles Frederick Worth**, 1825-1895 Σχεδιαστής μόδας πρωτοπόρος του "fashion show", 12/3/2011 at:
<http://joseaponte.wordpress.com/2010/08/16/charles-frederick-worth/>

Εικόνα 2: **Υψηλή Ραπτική (HauteCouture)**, 17/4/2011 at:
<http://www.google.gr/search?hl=el&gbv=2&tbn=isch&sa=X&ei=4XDvTd7NMeHm0QHSwenbAw&ved=0C DQQBSgA&q=Haute+Couture&spell=1&biw=1920&bih=1105>

Εικόνα 3: **Paul Poiret**, 1879-1944 Γάλλος σχεδιαστής μόδας, 9/3/2011 at:
<http://manteigavoadora-designs.blogspot.com/2008/09/paul-poirets-biography.html>

Εικόνα 4: **Pierre Cardin Fashion (60 Χρόνια Δημιουργίες)**, 1922 Γάλλος σχεδιαστής μόδας, 29/5/2011 at:
<http://www.wwd.com/media-news/fashion-memopad/celebrating-pierre-cardin-gala-with-tina-brown-self-less-2350857?full=true>

Εικόνα 5: **Yves Saint Laurent**, 1936-2008 Γάλλος σχεδιαστής μόδας, 12/3/2011 at:
<http://blog.fashionfreax.net/en/yves-saint-laurent-the-revolutionary/2011/05/05/>

Εικόνα 6: **Yves Saint Laurent (Ready to Wear)**, 12/3/2011 at:
<http://stylecartel.wordpress.com/2008/06/07/>

Εικόνα 7: **Οι αδελφοί Lumiere**, Πρωτοπόροι κινηματογραφιστές, 14/5/2011 at:
http://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_and_Louis_Lumi%C3%A8re

Εικόνα 8: **Ένα nickelodeon το 1910**, Κινηματογραφικές αίθουσες, 2/4/2011 at:
[http://reference.findtarget.com/search/Nickelodeon%20\(movie%20theater\)/](http://reference.findtarget.com/search/Nickelodeon%20(movie%20theater)/)

Εικόνα 9: **Footlight Parade (1933)**, Μιούζικαλ με τους James Cagney-Joan Blondell, 14/5/2011 at:
<http://theartofmemory.blogspot.com/2007/04/addendum-to-essential-cinema.html>

Εικόνα 10: **Mary Pickford**, 1892-1979 Καναδή ηθοποιός, 4/4/2011 at:
http://www.ukhairdressers.com/Movie%20Stars/Movie%20Star%20Hairstyles.asp?Movie_star=Mary Pickford&pic1=7#pic_align

Εικόνα 11: **Carole Lombard**, 1908-1942 Αμερικανίδα ηθοποιός, 22/3/2011 at:
<http://www.earlydaysproductions.com/carole%20lombard.html>

Εικόνα 12: **Coco Chanel**, 1883-1971 Γαλλίδα σχεδιάστρια μόδας, 25/5/2011 at:
<http://www.my-perfect-designer-handbag.com/coco-chanel.html>

Εικόνα 13: **Coco Chanel- Les Amant**, ταινία του 1958 με κοστούμια της Coco Chanel, 25/5/2011 at:
<http://www.flickr.com/photos/dyve/galleries/72157623452240137/>

Εικόνα 14: **Elsa Schiaparelli**, 1890-1973 Ιταλίδα σχεδιάστρια μόδας, 27/5/2011 at:
<http://www.swap.com/books/author/francois-baudot/284796/>

- Εικόνα 15: **Elizabeth Taylor- A Place In the Sun**, 1951 αμερικανική δραματική ταινία με πρωταγωνίστρια την Elizabeth Taylor, 20/3/2011 at:
<http://covellifashion.wordpress.com/2011/03/25/elizabeth-taylor-the-original-style-icon/>
- Εικόνα 16: **It Happened One Night**, 1934 αμερικανική ρομαντική κομεντί με πρωταγωνιστή τον Clark Gable, 2/5/2011 at:
<http://www.nytimes.com/imagepages/2005/06/07/national/08fict.html>
- Εικόνα 17: **Marlon Brando**, 1924-2004 Αμερικανός ηθοποιός, 6/5/2011 at:
<http://theselvedgeyard.wordpress.com/2009/06/10/13-rebels-mc-wild-motorcycle-gang/>
- Εικόνα 18: **Annie Hall**, 1977 αμερικανική ρομαντική κομεντί με πρωταγωνίστρια την Diane Keaton 2/5/2011 at:
<http://www.imdb.com/title/tt0075686/>
- Εικόνα 19: **Bonnie & Clyde**, 1967 αμερικανική ταινία εγκλήματος με πρωταγωνίστρια την Faye Dunaway, 6/5/2011 at:
<http://littleredbook.onsugar.com/Candy-All-American-2710109>
- Εικόνα 20: **Flashdance**, 1983 αμερικανικό ρομαντικό μιούζικάλ με πρωταγωνίστρια την Jennifer Beals, 22/3/2011 at:
http://getmovielink.com/movie/384/Flashdance_1983.html
- Εικόνα 21: **Out of Africa**, 1985 αμερικανική ταινία περιπέτειας με πρωταγωνίστρια την Meryl Streep, 2/5/2011 at:
<http://torrentbutler.eu/606-out-of-africa>
- Εικόνα 22: **Moulin Rouge**, 2001 ρομαντικό μιούζικάλ με πρωταγωνίστρια την Nicole Kidman 9/3/2011 at:
<http://www.posters-n-prints.com/cityscapes/moulin-rouge-posters.htm>
- Εικόνα 23: **Reservoir Dogs**, 1992 αμερικανική ταινία εγκλήματος με πρωταγωνιστή τον Harvey Keitel, 9/3/2011 at:
<http://www.psp-themes.net/film-tv-themes/reservoir-dogs-1024-ppp-theme.htm>
- Εικόνα 24: **Pulp Fiction**, 1994 αμερικανική ταινία εγκλήματος με πρωταγωνιστή τον John Travolta 25/4/2011 at:
<http://films-area.com/2010/06/02/pulp-fiction-1994-dvdrip.html>
- Εικόνα εξωφύλλου: **Joan Crawford - Letty Lynton**, 1905-1977 Αμερικανίδα ηθοποιός-1932 αμερικανική δραματική ταινία με πρωταγωνίστρια την Joan Crawford 26/5/2011 at:
http://bridechic.blogspot.com/2008_11_01_archive.html