



**Πανεπιστήμιο
Κύπρου**

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

**Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΕΚΛΕΝΗ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ
ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ. ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΟΥ.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

2015



**Πανεπιστήμιο
Κύπρου**

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

**Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΕΚΛΕΝΗ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ
ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ. ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΟΥ.**

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

**Διατριβή η οποία υποβλήθηκε προς απόκτηση διδακτορικού τίτλου
σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κύπρου**

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2015

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτορας: Νόλη Μωυσή

Τίτλος Διατριβής: Η συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας. Μελέτη της ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας της ενδυματολογικής συλλογής του.

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας και εγκρίθηκε στις 16 Ιουνίου 2015 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή:

Ερευνητικός Σύμβουλος: _____

Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ομότιμη Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Μέλος Επιτροπής (Προεδρεύων): _____

Γιώργος Γεωργής, Αναπληρωτής Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Μέλος Επιτροπής:

Ιουλία Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Μέλος Επιτροπής:

Άγγελ Κονναρή - Νικολάου, Επίκουρος Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Μέλος Επιτροπής:

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΥΠΟΨΗΦΙΑΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ

Η παρούσα διατριβή υποβάλλεται προς συμπλήρωση των απαιτήσεων για απονομή Διδακτορικού Τίτλου του Πανεπιστημίου Κύπρου. Είναι προϊόν πρωτότυπης εργασίας αποκλειστικά δικής μου, εκτός των περιπτώσεων που ρητώς αναφέρονται μέσω βιβλιογραφικών αναφορών, σημειώσεων ή και άλλων δηλώσεων.

Νόλη Μωυσή
(Ονοματεπώνυμο)

(Υπογραφή)

Περίληψη στα Ελληνικά (έκτασης 500 λέξεων)

Ο Γιάννης Τσεκλένης είναι γνωστός σχεδιαστής μόδας στην Ελλάδα, αν όχι ο πιο γνωστός στο χώρο των ετοιμών ενδυμάτων. Οι δημιουργίες του ήταν μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές και πιο καλαίσθητες που φορέθηκαν στη δεκαετία του '70 και του '80. Το έργο του ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο, με την επωνυμία *Tseklenis* σε καταστήματα στις ΗΠΑ και σε όλη την Ευρώπη, καθώς και με εταιρικές συνεργασίες με κορυφαία καταστήματα σε περισσότερες από 30 χώρες. Η αποτίμηση του έργου του δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την αναδρομή στα περιοδικά μόδας και τις προφορικές μαρτυρίες των πρωταγωνιστών της εποχής.

Η μόδα ανέκαθεν ακολουθούσε τις ανθρώπινες ανάγκες και προσαρμοζόταν στις κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις. Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η Ελλάδα μπήκε με αργό ρυθμό σε πορεία ανασυγκρότησης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος των υποδομών της είχε καταστραφεί. Σταδιακά αλλά σταθερά οι κυβερνήσεις που ακολούθησαν προσπάθησαν να στηρίξουν την βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας η οποία έτσι αναπτύχθηκε αποκτώντας τεχνογνωσία και μία θέση στην παγκόσμια αγορά. Με την άνοδο του βιοτικού επιπέδου προέκυψε και η άνθηση της μόδας, αρχικά σε επίπεδο υψηλής ραπτικής και αργότερα στο έτοιμο ένδυμα.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης γεννήθηκε το 1937. Από μικρή ηλικία έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την οικογενειακή επιχείρηση εμπορίας υφασμάτων. Όντας καλλιτεχνική φύση, έψαχνε διαφορετικούς τρόπους για να εκφράσει τον θαυμασμό του για την τέχνη, τον σχεδιασμό, ενώ παράλληλα, ήταν έκδηλο το ενδιαφέρον του για τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα και την επιχειρηματική δράση. Ξεκίνησε τη δική του βιομηχανία παραγωγής ενδυμάτων και την μεταπώληση τους στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η επιχειρηματική του δράση συνάντησε εμπόδια με αποτέλεσμα το 1991 να αποσυρθεί από τον κόσμο της μόδας.

Ετοιμάζε κάθε συλλογή του προσεκτικά, με διαφορετική κάθε φορά θεματική. Το έργο του είναι εμπνευσμένο από την ελληνική και την παγκόσμια παράδοση, από γνωστούς πίνακες ζωγραφικής και άλλα έργα τέχνης, καθώς και από εικόνες και σχήματα που προέρχονται από το φυτικό και ζωικό κόσμο. Αντλούσε έμπνευση από τα χρώματα του Αιγαίου, τα αρχαία ελληνικά αγγεία, τη βυζαντινή τέχνη, τον αφρικανικό πολιτισμό, την Ανατολή, και τη ρωσική τέχνη, δημιουργώντας περισσότερες από 50 θεματικές συλλογές.

Η ανάλυση και παρουσίαση των θεματικών συλλογών του, προβάλλει τη σημασία και τον αντίκτυπο του έργου του στη μόδα.

Η αποτίμηση του έργου του αποτυπώνει τη σημασία του και την συνεισφορά του στον κόσμο της μόδας. Ο Γιάννης Τσεκλένης εγκωμιάστηκε από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και λατρεύτηκε από το κοινό, δίνοντας μια τεράστια ώθηση στην ελληνική βιομηχανία της μόδας ετοιμού ενδύματος και στις μετέπειτα εξαγωγές. Η ανερχόμενη αστική τάξη αναγνώριζε την επωνυμία *Tseklenis* και τα ενδύματα του ήταν περιζήτητα. Ο ίδιος δεν φοβήθηκε να εισάγει από το εξωτερικό νέες πρωτοποριακές για την εποχή τεχνολογικές λύσεις, μεθόδους και υλικά, τα οποία στη συνέχεια μεταλαμπάδευσε και στον υπόλοιπο ελληνικό βιομηχανικό κόσμο. Ένας ταλαντούχος σχεδιαστής μόδας, καθώς και επιτυχημένος επιχειρηματίας, κατάφερε να βάλει την ελληνική μόδα στον παγκόσμιο χάρτη με τις δημιουργίες του.

Η ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη είναι ένα σημαντικό κομμάτι της νεοελληνικής μόδας και επομένως του πολιτισμού. Η διατήρηση της και η συμβολή της στην μουσειολογική αποτύπωση μιας εποχής, ως μαρτυρία τεχνογνωσίας, βιομηχανικής προόδου και αισθητικής, συντελούν στην διάσωση και την ευρύτερη προσπάθεια καταγραφής, μελέτης και προβολής των νεώτερων πολιτιστικών αγαθών, τα οποία μέχρι πρότινος θεωρούνταν εν πολλοίς δεδομένα.

Περίληψη στα Αγγλικά (έκτασης 500 λέξεων)

Yannis Tseklenis is a well-known fashion designer in Greece. His creations were some of the most characteristic and artful garments to be worn in the '70s and '80s. His work travelled all over the world, with Tseklenis branded garments sold in the U.S.A., all over Europe and the Middle East; he collaborated with leading stores in more than 30 countries. The appraisal of his work could not be done without research in fashion magazines and oral testimonies of the protagonists of the time.

Fashion has always followed human needs and adapted to social and political situations. After the Second World War, Greece began going slowly through the reconstruction process, as most of its infrastructure had been destroyed. Gradually but steadily, the governments that followed tried to support the textile industry in attempting to develop thus acquiring know-how and a position in the global market. With living standards rising, the fashion boom began first in haute couture and then in prêt-a-porter.

Yannis Tseklenis was born in Athens in 1937. From a young age he showed great interest in the family business of trading fabrics. Being an artistic nature himself, he was looking for different ways to express his admiration towards art and design, his interest for textile, fabrics and new materials and his entrepreneurial instincts. He started his own clothing manufacturing company with sales in Greece and abroad. His business activities were hampered, which resulted in his withdrawal from the world of fashion in 1991.

He would prepare each collection carefully, employing a different theme each time. His work was inspired from Greek and world traditional forms, from paintings, famous icons and objects, from animals or naturalistic images and shapes. He drew inspiration from the colours of the Aegean, ancient Greek vases, Byzantine art, African culture, East, and Russian art, creating more than 50 thematic collections. The analysis and presentation of his thematic collections highlights the importance and impact of his work in fashion.

The appraisal of his work reflects the importance of his contribution to the fashion world. Tseklenis' work was admired by the media and adored by the public, giving a huge boost to the Greek prêt-a-porter industry and the subsequent exports. The rising bourgeoisie gave recognition to the Tseklenis brand name and his garments were prized. Tseklenis did not hesitate to introduce pioneering technological solutions, methods and materials brought

from abroad, which were then passed on to the rest of Greek industrial world. A talented fashion designer as well as a successful and motivated businessman that he was, Yannis Tseklenis managed to put Greek fashion on the world map with his creations.

The costume collection of Yannis Tseklenis is an important part of modern Greek fashion and therefore culture. Maintaining it and examining its contribution to the museological depiction of an era as evidence of expertise, industrial progress and aesthetics, will contribute to the preservation and wider effort to record, study and promote newer cultural goods which, until recently, were considered a given.

ΝΟΛΗ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στα Μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος και ιδιαιτέρως στην κα. Ιωάννα Παπαντωνίου, για την παραχώρηση άδειας μελέτης του ενδυματολογικού υλικού του Γιάννη Τσεκλένη, τη βασική πηγή της παρούσας διατριβής. Επίσης, ευχαριστώ πολύ το προσωπικό του Ιδρύματος, το οποίο μου παρείχε κάθε δυνατή βοήθεια καθ' όλη την διάρκεια της ενασχόλησης μου με το αρχειακό υλικό.

Η διατριβή μου οφείλει πολλά στην προθυμία και τον θερμό ενδιαφέρον του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, που αφιέρωσε πολύ από τον ανεκτίμητο ελεύθερο του χρόνο για να επιλύσει τις απορίες μου σχετικά με τις ενδυματολογικές συλλογές. Επίσης, πολύ σημαντική ήταν και η πρόσβαση το προσωπικό του φωτογραφικό και δημοσιογραφικό αρχείο.

Ευχαριστώ ακόμη τους σχεδιαστές Φιλήμονα, Ντίμη Κρίτσα, Βάσω Κουρτίδη, Γιάννη Βούρο, Μάκη Τσέλιο, Δάφνη Βαλέντε, Μαριαφλώρα Π. Lehec και Πάνο Απέργη για τα σχόλια τους για τη μόδα της εκάστοτε εποχής και τον σχολιασμό του έργου του Γιάννη Τσεκλένη. Πολύτιμες ήταν οι υποδείξεις του Γενικού Διευθυντή Συνδέσμου Κατασκευαστών Ετοιμού Ενδύματος, κ. Μ. Καραμπίνη, που έκανε ότι ήταν δυνατό για να με προμηθεύσει με χρήσιμο υλικό για την έρευνά μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Γραμματέα της Ελληνικής Εταιρείας Ενδυμασιολογίας, Ξένια Πολίτου για τη βοήθεια της στην έρευνα της μουσειολογικής ενδυματολογικής προσέγγισης.

Για την ολοκλήρωση της έρευνας και του κειμένου θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ομότιμη Καθηγήτρια Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου για την αμέριστη συμπαράσταση της, την επίπονη προσπάθεια της στην παρακολούθηση, διόρθωση του κειμένου, και τις συμβουλές της σε όλα τα στάδια εξέλιξης της διατριβής. Επίσης, ευχαριστώ πολύ τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, τον Δρ. Γιώργο Γεωργή, Αναπληρωτή Καθηγητή του Πανεπιστημίου Κύπρου, την Δρ. Ιουλία Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Κύπρου και την Δρ. Άγγελ Νικολάου-Κονναρή, Επίκουρη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Κύπρου για τις συμβουλές τους στην τελική φάση της συγγραφής. Επίσης, ευχαριστώ πολύ την Δρ. Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια του Χαροκόπειου Πανεπιστημίου για τις παρατηρήσεις της στην τελική διαμόρφωση του κειμένου της διατριβής.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου Γιάννο και Κατερίνα Μωυσή, ενώ πρέπει να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον σύζυγό μου Γιώργο Λέκκο για την ηθική και πρακτική συμπαράσταση που μου προσέφερε εφόσον φωτογράφησε και επιμελήθηκε μεγάλο μέρος του υλικού μου, όπως και στη φίλη μου Μαρία Κτωρή για την πολύτιμη βοήθειά της στην αποφόρτιση κρίσιμων φάσεων της διατριβής, αλλά και για την υπομονή να διαβάσει το κείμενο και να προτείνει διορθώσεις.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Στον άντρα μου,
που γέμισε αυτή τη διατριβή
με την αγάπη του

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΤΟΜΟΣ Ι

	Σελίδα
Σελίδα Εγκυρότητας	I
Υπεύθυνη Δήλωση Υποψήφιας Διδάκτορα	ii
Περίληψη στα ελληνικά	iix
Περίληψη στα αγγλικά	x
Ευχαριστίες	xii
Αφιέρωση	xiv
Πίνακας Περιεχομένων	xv
Κατάλογος Εικόνων	xix
1. Εισαγωγή	1
2. Ιστορικό πλαίσιο	18
2.1. Η Ελλάδα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το 1990. Πολιτική – Οικονομία – Πολιτισμός.	20
2.2. Κεφάλαιο 2.2: Η ελληνική βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας. Σχεδιασμός υφάσματος και ενδυμάτων - προώθηση καινοτομιών – χρήση φυσικών και νέων συνθετικών υλών – Κλωστοϋφαντουργίες – Επώνυμες ελληνικές εξαγωγές στον χώρο της μόδας.	42
2.3. Η μόδα στην Ελλάδα τις δεκαετίες 1950 με 1990 και οι επιρροές από το εξωτερικό.	54
3. Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης	66
4. Η συλλογή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη.	74
4.1. Η αντίληψη του σχεδιαστή για τον προγραμματισμό και τη διαδικασία παραγωγής κάθε ενδυματολογικής συλλογής.	77
4.2. Θεματολογία της ενδυματολογικής συλλογής.	80
4.2.1. Ενδυματολογική συλλογή «Waves and Abstracts» Τσεκλένης: Πρώτη Συλλογή. Δαμάζοντας τα κύματα... στη Νέα Υόρκη.	83
4.2.2. Ενδυματολογική συλλογή «Mosaics & Minoan». Τσεκλένης για την	88

	Puritan Fashions, με μωσαϊκά και μινωικά θέματα.	
4.2.3.	Ενδυματολογική συλλογή «Σκύρος & Καραγκούνα» Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από την Ελληνική Παράδοση.	90
4.2.4.	Ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds» Τσεκλένης: Ξεφυλλίζοντας την φοινικική τέχνη του Λιβανέζου Charles Corm.	95
4.2.5.	Ενδυματολογική συλλογή «Omar Khayyam & Mediterranean». Τσεκλένης: Τα διδάγματα και οι αποτυπώσεις τους.	99
4.2.6.	Ενδυματολογική συλλογή «Heraldics». Τσεκλένης: «Heraldics» 1969: Εραλδικά σύμβολα σε γυναικεία και για πρώτη φορά σε αντρικά TSEKLENIS. Τσεκλένης: «Heraldics» 1988: Βαμβακερά εραλδικά σύμβολα σε νέα τεχνοτροπία.	104
4.2.7.	Ενδυματολογική συλλογή «Vase Look». Τσεκλένης: «Vase Look» 1970: Μοτίβα από μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία σε μεγέθυνση. Τσεκλένης: «Vase Look Remake» 1987: Μοτίβα από αττικά αγγεία σε διαφορετική απόδοση.	110
4.2.8.	Ενδυματολογική συλλογή «Byzantium». Τσεκλένης: Βυζαντινά χειρόγραφα σε μετάξια και βελούδα.	114
4.2.9.	Ενδυματολογική συλλογή «Voodoo». Τσεκλένης: Νεκρικές μάσκες και σύμβολα σε μετάξια, που παίρνουν διαστάσεις επιδημίας.	119
4.2.10.	Ενδυματολογική συλλογή «Impressionists». Τσεκλένης: Πίνακες μεγάλων ιμπρεσιονιστών σε μετάξια, ζέρσεϊ και βελούδα.	124
4.2.11.	Ενδυματολογική συλλογή «Insects». Τσεκλένης: Γνωστά και άγνωστα έντομα «προσγειώνονται» σε υφάσματα. Πίνακες μεγάλων ιμπρεσιονιστών σε μετάξια, ζέρσεϊ και βελούδα.	129
4.2.12.	Ενδυματολογική συλλογή «Czars». Τσεκλένης: Η τέχνη της Ρωσίας των αρχών του αιώνα σε μία «επίκαιρη» συλλογή.	135
4.2.13.	Ενδυματολογική συλλογή «Cartoons». Τσεκλένης: Μία εύθυμη συλλογή με blow-ups και αυτοσχεδιασμένα cartoons.	142
4.2.14.	Ενδυματολογική συλλογή «Μήλα». Τσεκλένης: Παίζοντας με τα γράμματα. Μελά → Μήλα & Mela → Melagrana (ρόδι).	146
4.2.15.	Ενδυματολογική συλλογή «Wood carvings». Τσεκλένης: Μία πολύχρωμη ιστορία, η ζωγραφική του Πηλίου, σκαλισμένη στο ξύλο.	149
4.2.16.	Ενδυματολογική συλλογή «Boats & Sunshine». Τσεκλένης: Η τέχνη του Piero Aversa, με το Old Navy, σαλπάρει για να δέσει στη συλλογή	153

	Tseklenis.	
4.2.17.	Ενδυματολογική συλλογή «Paul Poiret». Τσεκλένης: Ο μεγάλος Πωλ της μόδας εμπνέει το καλοκαίρι του Γιάννη Τσεκλένη.	157
4.2.18.	Ενδυματολογική συλλογή «Persepolis». Τσεκλένης: Τα χαλιά του Shiraz και του Isfahan φτάνουν μέχρι τα ανάκτορα του Σάχη.	161
4.2.19.	Ενδυματολογική συλλογή «Birds». Τσεκλένης: πουλάκια, Love Birds, ερωδιοί αλλά και παγώνια, σε μετάξι και βαμβάκι.	163
4.2.20.	Ενδυματολογική συλλογή «Chinese Lacquers». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από την κινέζικη και την ιαπωνική τέχνη.	166
4.2.21.	Ενδυματολογική συλλογή «El Greco». Τσεκλένης: Οι πίνακες του El Greco, ζωντανεύουν μέσα από το έργο – αναφορά του Τσεκλένη.	171
4.2.22.	Ενδυματολογική συλλογή «Τριαντάφυλλα». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από τα χαρακτηριστικά του Pierre Joseph Redouté.	179
4.2.23.	Ενδυματολογική συλλογή «Άλλα Ζώα». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από extreme animal prints.	183
4.2.24.	Ενδυματολογική συλλογή «Μαύρο & Πετράδια». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από πετράδια σε μαύρο φόντο – Μια πολύτιμη συλλογή.	187
4.2.25.	Ενδυματολογική συλλογή «Πολυχρωμίες Αιγαίου». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από χρώματα, δίχτυα, αρχιτεκτονική, εκκλησίες του Αιγαίου.	191
4.2.26.	Ενδυματολογική συλλογή «Υφάνσεις». Τσεκλένης: Υφάνσεις και πολύχρωμες πλέξεις σε μεγέθυνση.	195
4.2.27.	Ενδυματολογική συλλογή «Ορχιδέες». Τσεκλένης: Άγριες ορχιδέες στην πασαρέλα μαζί και μία μαύρη ορχιδέα.	200
4.2.28.	Ενδυματολογική συλλογή «Μακεδονικό Μωσαϊκό». Τσεκλένης: Αφιέρωμα στον Μεγάλο Αλέξανδρο.	206
4.2.29.	Ενδυματολογική συλλογή «Sahara». Τσεκλένης: Μια μεγάλη συλλογή Desert Look.	212
4.2.30.	Ενδυματολογική συλλογή «More Action». Τσεκλένης: Αθλητικά ρούχα με αθλητικά θέματα.	214
4.2.31.	Ενδυματολογική συλλογή «Βεργίνα». Τσεκλένης: Από την αρπαγή της Περσεφόνης στα χρυσά στεφάνια.	218
4.2.32.	Ενδυματολογική συλλογή «Γαΐτης». Τσεκλένης: Τα ανθρωπάκια, οι περιπέτειες αλλά και τα μηνύματά τους.	222

4.2.33.	Ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ». Τσεκλένης: Εικονογραφήσεις χειρογράφων της Μονής Ιβήρων στο Άγιο Όρος.	226
4.2.34.	Ενδυματολογική συλλογή «Unicorns». Τσεκλένης: Οι μονόκεροι του Ευρωπαϊκού Μεσαίωνα μέσα σε μία συλλογή.	232
4.2.35.	Ενδυματολογική συλλογή «African Fruits». Τσεκλένης: Τα αφρικανικά θέματα αντεπιτίθενται με χρώμα.	238
4.2.36.	Ενδυματολογική συλλογή «Aegean Whites». Τσεκλένης: Μια ολόλευκη συλλογή διαδίδει το αιγαιοπελεγίτικο λευκό.	242
4.2.37.	Ενδυματολογική συλλογή «Amazones & Persian Carpets». Τσεκλένης: Περσικά πολύχρωμα χαλιά δανείζουν σχέδια σε μάλλινα ζέρσεϊ.	245
4.2.38.	Ενδυματολογική συλλογή «Henri Rousseau». Τσεκλένης: Τα έργα του Rousseau (γνωστού ως Douanier) σε μεταξένια αποθέωση.	249
4.2.39.	Ενδυματολογική συλλογή «Gas Factory». Τσεκλένης: Συλλογή αφιερωμένη στο γκάζι της Αθήνας.	256
4.2.40.	Ενδυματολογική συλλογή «Bengale Tigers». Τσεκλένης: Τίγρεις και Πάνθηρες αλλά και ρούχα Safari της Βεγγάλης.	260
4.2.41.	Εκτός ενδυματολογικών συλλογών. Τσεκλένης: Κάθε τι μπορεί να αποτελέσει έμπνευση.	262
4.3.	Υλικά – υφάσματα.	266
4.4.	Τεχνική βαφής – χρώμα.	270
4.5.	Τυπολογία ενδυμάτων (Κοπή, Ραφή).	271
5	Συμπεράσματα.	275
5.1	Η συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας.	277
5.2	Ο Γιάννης Τσεκλένης περνά στην ιστορία. Διάσωση, προβολή και αξιοποίηση ενδυματολογικών συλλογών.	292
	Παράρτημα	305
	Βιβλιογραφία	310

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΤΟΜΟΣ ΙΙ

Εικόνα	Περιγραφή	Σελίδα
Εικόνα 2.1.	<i>Γυναίκα</i> 122 (1954), 7-14.	1
Εικόνα 2.2.	Δέκα χρόνια από τη ζωή μιας Γυναίκας, <i>Γυναίκα</i> 547 (1970), 27-30.	2
Εικόνα 2.3.	Διαγωνισμός νέων μοντελίστ, <i>Γυναίκα</i> 632 (1974), 8-11.	3
Εικόνα 2.4.	Ελληνική μόδα, <i>Γυναίκα</i> 806 (1980), 90- 97.	4
Εικόνα 2.5.	Από αριστερά προς δεξιά τα εξώφυλλα: περιοδικό <i>Tv Μανία</i> 117 (17/01/1996), περιοδικό <i>TV Ζάπινγκ</i> 250 (28/12/1996), και περιοδικό <i>Γυναίκα</i> (Ιανουάριος 1998).	5
Εικόνα 3.1.	Ο Γιάννης Τσεκλένης στο γραφείο του. Φωτογραφίες: Β. Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον άνθρωπο που έκανε την Ελλάδα, μόδα!», <i>Athens Voice</i> (12/03/2012). Ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014 http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννησ-τσεκλενησ-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ	6
Εικόνα 3.2.	Ο Γιάννης Τσεκλένης με το γιό του Κωνσταντίνο. Φωτογραφίες: Β. Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον άνθρωπο που έκανε την Ελλάδα, μόδα!», <i>Athens Voice</i> (12/03/2012). Ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014 http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννησ-τσεκλενησ-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ	6
Εικόνα 3.3.	Χαρούμενη στιγμή με τον Αριστοτέλη Ωνάση στη Νέα Υόρκη, στην παρουσίαση του Νέου στόλου της Ολυμπιακής Αεροπορίας. Φωτογραφίες: Ε. Αλεβίζου, Ε., «Η Νέα πρόκληση του Γιάννη Τσεκλένη», <i>Bazaar</i> 79 (Οκτώβριος 2003), 48-51.	6
Εικόνα 3.4.α-θ.	Παρουσίαση της επιτυχημένης ιδέας του Γιάννη Τσεκλένη ο οποίος σχεδίασε όχι μόνο τις στολές, αλλά ολόκληρη σειρά ρούχων για τις αεροσυνοδούς κατά τα χρόνια 1972-1976. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του	7

Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»,
Ναύπλιο 1999. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού
Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 3.5. Το 1972, το όνομα *Γιάννης Τσεκλένης* συμπεριλήφθηκε στην 8
Εγκυκλοπαίδεια των διασήμων Ανδρών του 20^{ου} αιώνα μόδας από
το περιοδικό *Esquire* ως ένας από τους σημαντικότερους
σχεδιαστές του 20^{ου} αιώνα, ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής Jean-
Paul Goude παρουσιάζει το έργο του εμπνευσμένο από τους
μπρεσιονιστές στο *Esquire* τον Ιούνιο του 1972. Φωτογραφίες: Β.
Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον άνθρωπο που
έκανε την Ελλάδα, μόδα!», *Athens Voice* (12/03/2012) Ελέγχθηκε
στις 10 Αυγούστου 2014 [http://www.athensvoice.gr/article/
fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-
τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ](http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ)
- Εικόνα 3.6. Φωτογραφία από το γάμο. Οι κουμπάροι, Λίλα και Ηλίας 8
Λαλαούνης και ακολουθούν η Έφη Μελά και ο Γιάννης
Τσεκλένης. Φωτογραφίες: Παπαγεωργίου Κ., «Η ιστορία ενός
νυφικού», *Diva's Wedding*, (23.5.2010), ελέγχθηκε 10 Αυγούστου
2014, <http://divaswedding.gr/article/1646-i-istoria-enos-nyfikoy>.
- Εικόνα 3.7. Η Έφη Μελά και ο Γιάννης Τσεκλένης στο σπίτι τους στην Οία. 8
Φωτογραφίες: Β. Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον
άνθρωπο που έκανε την Ελλάδα, μόδα!», *Athens Voice*
(12/03/2012). ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014
[http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-
ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-τον-άνθρωπο-που-
έκανε-την-ελλάδ](http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ)
- Εικόνα 3.8.α-στ. Υπήρχαν εννιά *Boutiques Tseklenis* στην Ελλάδα από το 1976, σε 9
κρουαζιερόπλοια και στο ξενοδοχείο Caravel στην Αθήνα (1975).
Το 1971, άνοιξε επίσης *Boutiques Tseklenis* στη Βηρυτό και στο
Κουβέιτ, κι άλλη μία στο Ριάντ. Στις φωτογραφίες η *Boutique*
Tseklenis στην Αθήνα, όπου διακρίνεται τόσο το εσωτερικό όσο
και η βιτρίνα. Φωτογραφίες: Tseklenis – Promotion Leaflet.
- Εικόνα 3.9.α-γ. Φωτογραφίες των στολών της Air Malta και σχέδια στολών της 10
Libyan Air. Malta. Φωτογραφίες: Φωτογραφίες: CD-Rom

	<i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999 και Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 3.10.α-ζ.	Τρία έγχρωμα σχέδια των στολών της Ελληνικής Αστυνομίας, τρία έγχρωμα σχέδια των στολών για τα Ηλεκτροκίνητα Λεωφορεία Περιοχής Αθηνών Πειραιώς (ΗΛΠΑΠ) και ένα σχέδιο της στολής της Τράπεζας Πίστεως. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	11
Εικόνα 3.11.α-β.	Ρολόγια Tseklenis (Hana). Υφάσματα χώρων Tseklenis (Αιγαίον). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	12
Εικόνα 3.12. α-β.	Πλακάκια Tseklenis (Vitruvit). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	12
Εικόνα 3.13.α-θ.	Σεντόνια Tseklenis (Πειραιϊκή - Πατραϊκή). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	12
Εικόνα 3.14.α-β.	Σχολική ένδυση Tseklenis (Minion). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	13
Εικόνα 3.15.α-δ.	Σεντόνια Tseklenis (Palatzian). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	14
Εικόνα 3.16.	Φόρμες Tseklenis (Roni). Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	14
Εικόνα 3.17.α-η.	Η FIAT του αναθέτει το σχεδιασμό του εσωτερικού του FIAT 126 Personal και Τεσσάρων παραλλαγών του FIAT AMICO. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	15
Εικόνα 3.18.α-δ.	Αναπαραστάσεις κοσμημάτων <i>Λαλαούνης</i> σε σχέδια Γιάννη Τσεκλένη ειδική παραγωγή για το Μουσείο Κοσμημάτων Ηλίας Φωτογραφίες: Λαλαούνης. Μουσείο Λαλαούνης, ελέγχθηκε στις	16

	10 Αυγούστου 2014, http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/ .	
Εικόνα 3.19.α-β.	Μαντήλι για τον εορτασμό των 2000 χρόνων από την γραφή της αποκάλυψης (καλοκαίρι 1996). Φωτογραφίες: Τσιακίρης, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014 http://www.tsiakiris.gr/ .	16
Εικόνα 3.20.	Μαντίλια για τα Duty Free Shops σε σχέδιο Γιάννη Τσεκλένη. Φωτογραφίες: Τσιακίρης ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, http://www.tsiakiris.gr/ .	17
Εικόνα 3.21.	Μαντίλια για την Εταιρία Αργυρομεταλευμάτων και Βαρυτίνης Α.Ε.Ε. σε σχέδιο Γιάννη Τσεκλένη (Καλοκαίρι 1996). Φωτογραφίες: Τσιακίρης, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, http://www.tsiakiris.gr/ .	17
Εικόνα 3.22.	Το εκκλησιαστικό όργανο του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών είχε ο Γιάννης Τσεκλένης ως πηγή έμπνευσης για το σχεδιασμό των μαντηλιών το Δεκέμβριο του 2006. Φωτογραφίες: Τσιακίρης, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014 http://www.tsiakiris.gr/ .	17
Εικόνα 3.23.	Δημιουργίες που δόθηκαν σαν δώρα κατά την διεκδίκηση των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 σε σχέδια Γιάννη Τσεκλένη (Καλοκαίρι 1997). Φωτογραφίες: Τσιακίρης, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, http://www.tsiakiris.gr/ .	17
Εικόνα 3.24.α-ζ.	Το εσωτερικό και το εξωτερικό αρκετών τρένων και λεωφορείων για τον Οργανισμό Σιδηροδρόμων Ελλάδας (ΟΣΕ, 1996), των λεωφορείων και των τρόλεϊ της Αθήνας (1998), των νέων προαστιακών τρένων του ΟΣΕ (1999), καθώς και το νέο στόλο των λεωφορείων του φυσικού αερίου στην Αθήνα (2000). Φωτογραφίες: Από την επίσημη ιστοσελίδα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, http://www.euran.com/yannistseklenis.htm .	18
Εικόνα 3.25.α-ξ.	Φωτογραφίες από ξενοδοχείο στην Σαντορίνη (α-γ). Φωτογραφίες από το σπίτι του Γιάννη Τσεκλένη και της Έφης Μελά στο Διόνυσο (δ-στ). Φωτογραφίες από το σπίτι τους στην Οία, στην Σαντορίνη (ζ-θ). Φωτογραφίες από ιδιωτική κατοικία στην Τήνο (ι-λ). Φωτογραφίες από αναπαλαίωση νεοκλασικού κτιρίου στο Μεταξουργείο (μ-ξ). Φωτογραφίες: Από την επίσημη ιστοσελίδα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένης, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου	19

	2014, http://www.euran.com/yannistseklenis.htm .	
Εικόνα 4.1.α-β.	Άρθρα από τις Αμερικανικές εφημερίδες της εποχής για την προώθηση της συλλογής «Waves and abstracts». Το πρώτο άρθρο προέρχεται από την Schenectady Gazette με ημερομηνία 15 Μαρτίου 1967, ενώ το δεύτερο από την Watertown Daily Times, της Νέας Υόρκης με ημερομηνία 9 Μαρτίου 1967. Άρθρα: Τσεκλένης, Γ., Tseklenis' scrap book. Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναύπλιο 1999, 4.	20
Εικόνα 4.2.α-η.	Τρία ενδύματα της συλλογής «Waves and abstracts» (α-γ) και φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής (δ-η). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	21
Εικόνα 4.3.α-στ.	Φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής «Waves and abstracts». Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	22
Εικόνα 4.4.α-γ.	Σχέδια της συλλογής «Waves and abstracts». Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	23
Εικόνα 4.5.α-γ.	Ενδύματα παραλίας του 1991. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	24
Εικόνα 4.6.α-ε.	Πέντε φόρμες ολόσωμες αμάνικες όπου το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα, του 1991. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	24
Εικόνα 4.7.α-γ.	Τρεις φόρμες ολόσωμες, αμάνικες, όπου το ύφασμα σε όλη την επιφάνειά του φέρει ομόκεντρους κύκλους με μαύρο περίγραμμα, του 1991. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	24
Εικόνα 4.8.α-ε.	Πέντε φόρεμα τύπου «Ους-Τέντα» με ράντες, με τριγωνική λαιμόκοψη και τριγωνικό άνοιγμα στην πλάτη, που είναι ραμμένο λοξά. Στα δύο πρώτα φορέματα, το ύφασμα σε όλη την επιφάνειά του φέρει ομόκεντρους κύκλους με μαύρο περίγραμμα. Στα	25

	επόμενα τρία φορέματα, το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα στην ακτή, σε χρώματα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.9.α-δ.	Τέσσερα σύνολα από ίδια παντελόνια, με διαφορετικά ανά δύο πουκάμισα. Στα δύο πρώτα, το πουκάμισο είναι με τριγωνικό γιακά ενώ στα άλλα δύο με τριγωνική λαιμόκοψη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	25
Εικόνα 4.10.α-β.	Δύο σύνολα αποτελούμενα από φούστα με πιέτες και από πουκάμισο μακρυμάνικο με τριγωνικό γιακά. Το ύφασμά τους, σε όλη την επιφάνειά του φέρει ομόκεντρους κύκλους. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	26
Εικόνα 4.11.α-δ.	Τρία σύνολα: τα πρώτα δύο αποτελούνται από φούστα με πιέτες και από πόντσο με τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος και στην πλάτη, ενώ το επόμενο είναι μία φούστα τύπου «φάκελος» και ένα φουλάρι. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	26
Εικόνα 4.12.α-β.	Φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής «Remake». Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	26
Εικόνα 4.13.α-β.	Το πρώτο φόρεμα τιτλοφορείται «Κνωσσός» και είναι μεταξωτό ίσιο φόρεμα, με ίσια λαιμόκοψη και ράντες που είναι ραμμένες μπροστά και στην πλάτη. Εκεί που ενώνονται με το φόρεμα υπάρχει επίρραφο διακοσμητικό στρογγυλό κουμπί, κι η μισή πλάτη μένει ακάλυπτη. Το δεύτερο φόρεμα έχει τη θεματική «Minoan». Είναι μεταξωτό, μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, και το ύφασμα φέρει σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς στα χρώματα κίτρινο, καφέ, πράσινο και πορτοκαλί. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	27
Εικόνα	Από τη θεματική «Mosaics» δεν καταγράφονται ενδύματα, παρά	27

4.14.α-γ.	μόνο τρία σχέδια, δύο γυναικείων ενδυμάτων και ένα αντρικού. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα	Έξι σχέδια γυναικείων ενδυμάτων (α-στ) όπου αναγράφεται η θεματική τους: «Mycenaean», «Knossos», «Corinthian», «Cretan» «Aegean» και «Minos». Δύο σχέδια της ίδιας περιόδου που δεν αναγράφεται η θεματική (ζ-η). Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	28
4.15.α-η.		
Εικόνα	Τέσσερις εικόνες από τη φωτογράφιση σε μονόχρωμο φόντο, από τον έλληνα φωτογράφο Δημήτρη Μακρή με πρωταγωνίστριες την Έφη Μελά και την Κινέζα Meilin Chiang. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	29
4.16.α-δ.		
Εικόνα	Κύμη: μοντέλο του οίκου Παπαστεφάνου, Ταναγραία: μοντέλο του οίκου Ευαγγελίδη, Αττική: μοντέλο του οίκου Τσούχλου, Γιάννενα: μοντέλο του οίκου Τσούχλου, Μανιάτισσα: μοντέλο του οίκου Βουγιουκλάκη, Παρνασσός: μοντέλο του οίκου Παπαστεφάνου (<i>Γυναίκα</i> 5, 34-35 και 42).	30
4.17.α-στ.		
Εικόνα	Δημιουργίες του Κύπριου σχεδιαστή μόδας Γιάννη Ευαγγελίδη, που ονομάζονται Κόρινθος και Ύδρα αντίστοιχα. Φωτογραφίες: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	31
4.18.α-β.		
Εικόνα	Δύο μοντέλα του Γιάννη Γαλάτη (<i>Γυναίκα</i> 580), και στη συνέχεια δύο μοντέλα του Φιλήμονα (<i>Γυναίκα</i> 555, 78-81 και <i>Γυναίκα</i> 580, 86-97).	31
4.19.α-γ.		
Εικόνα	Νυφική γυναικεία ενδυμασία Καραγκούνας - Θεσσαλία, 19 ^{ος} -20 ^{ος} αι. Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Α. Μ. 3819. Χαρακτηριστικά στοιχεία της είναι το λινό πουκάμισο με το μαύρο κέντημα και τα μακριά κρόσσια, καθώς και τα δύο πολύπτυχα βαμβακερά φουστάνια. Τη φορεσιά συμπληρώνουν η τσόχνη ποδιά και τα καβαδομάνικα, όλα κεντημένα. Στο κεφάλι, στο στήθος, στη μέση και στην ποδιά φορούν κοσμήματα. Δεξιά και αριστερά της παραδοσιακής φορεσιάς παρατίθενται δύο φορέματα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Στη μέση κάθε	32
4.20.α-δ.		

ενδύματος το ύφασμα σχηματίζει αφαιρετικά ζώνη ενώ κάτω από το στήθος σχηματίζεται η πόρπη, καθώς και τρίγωνα που αντιγράφουν το γιλέκο της φορεσιάς. Αριστερά φωτογραφία της κ. Έφης Μελά που φοράει το ένα από τα δύο ενδύματα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.21.α-ε. Γυναικεία νυφική ενδυμασία της Σκύρου 19^{ος} – 20^{ος} αι. Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Α. Μ. 5363. Το κοντό πτυχωτό φόρεμα είναι ραμμένο από στόφα και κάτω από αυτό φοριούνται απανωτά μεσοφόρια. Τη μέση σφίγγει η ζώνη με την πόρπη με διακριτικά εξαρτήματά της τη γουνέλα και τα κλειδωτήρια. Ο κεφαλόδεσμος γίνεται με τέσσερα μαντήλια και το επιμετώπιο κόσμημα που λέγεται φεγγάρι. Δεξιά και αριστερά της παραδοσιακής φορεσιάς παρατίθενται δύο φορέματα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη από υφάσματα με σχέδια που έχουν προέλθει από μεγεθύνσεις των φυτικών μοτίβων στη μεταξωτή στόφα. Κάτω αριστερά, φωτογραφία της κ. Έφης Μελά που φοράει το ένδυμα στα δεξιά. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.22.α-γ. Δεξιά προς αριστερά: α) δημιουργία του Γάλλου Ζαν-Πωλ Γκοτιέ εμπνευσμένη από ελληνική παραδοσιακή φορεσιά, β) σύνολο του Βρετανού Τζον Γκαλιάνο, και γ) σύνολο του Έλληνα Ιωάννη Γκία. Οι δημιουργίες τους έφεραν το ελληνικό παραδοσιακό ένδυμα από το μουσείο στην πασαρέλα. Φωτογραφίες: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=354209> ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.
- Εικόνα 4.23.α-ε. Μακρυμάνικα φορέματα με στρογγυλή λαιμόκοψη και φερμουάρ πίσω, εμπνευσμένα από τη φοινικική τέχνη, που εντάσσονται στην ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds». Το σχέδιο στο κέντρο είναι της ίδιας συλλογής αλλά δεν καταγράφεται το αντίστοιχο ένδυμα. Ενδύματα - Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.24.α-δ. Ολόσωμη φόρμα και μακρυμάνικα φορέματα με στρογγυλή λαιμόκοψη και φερμουάρ πίσω, εμπνευσμένα από τη φοινικική

- τέχνη, που εντάσσονται στην ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds». Το σχέδιο είναι της ίδιας συλλογής και αποτυπώνει το ένδυμα πάνω δεξιά. Ενδύματα- Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.25α-γ. Μακρυμάνικα φορέματα με στρογγυλή λαιμόκοψη και φερμουάρ πίσω, εμπνευσμένα από τη φοινικική τέχνη, που εντάσσονται στην ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds». Το σχέδιο αριστερά, με τα δύο ενδύματα από το ίδιο ύφασμα σε διαφορετικό χρώμα και διαφορετικά μήκη, δείχνει τόσο τη χρωματική, όσο και τη σχεδιαστική ποικιλία. Ακολουθούν δύο τμήματα υφάσματος με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετικό χρώμα. Ενδύματα – Σχέδια – Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 37
- Εικόνα 4.26.α-β. Τμήματα υφάσματος, εμπνευσμένα από τη φοινικική τέχνη, που εντάσσονται στην ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 37
- Εικόνα 4.27.α-δ. Τέσσερα φορέματα μακρυμάνικα, ίσια. Τα δύο πρώτα έχουν στρογγυλή λαιμόκοψη και ζώνη. Στο τρίτο ο γιακάς είναι ίσιος και όρθιος και στα μανίκια υπάρχουν μανσέτες που κλείνουν με από ένα στρογγυλό κουμπί. Τέλος, το τέταρτο φόρεμα έχει ίσιο με τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη που κλείνει με δύο μεταλλικά χρυσαφί κουμπιά. Η ζώνη του έχει ρομβοειδή απόληξη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 38
- Εικόνα 4.28.α-η. Οι φωτογραφίες για την ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds» έγιναν στο Ωδείο του Ηρώδου του Αττικού. Στη φωτογράφιση, εκτός από την Έφη Μελά αναγνωρίζουμε και την ηθοποιό Έλενα Ναθαναήλ. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 39
- Εικόνα 4.29.α-δ. Φωτογραφίες από την ενδυματολογική συλλογή του 1968 με τίτλο το όνομα του ποιητή «Omar Khayyam», του Γιάννη Τσεκλένη. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του 40

- Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»,
Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα 4.30.α-γ. Το 1977 σχεδιάζει τη συλλογή «Omar Khayyam II», με 41
αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική τέχνη. Στις
φωτογραφίες αυτής της συλλογής μπορούμε να παρατηρήσουμε
ότι ο σχεδιαστής χρησιμοποιεί έντονα χρώματα. Φωτογραφίες:
CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού
Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα 4.31.α-γ. Το 1977 ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει τη συλλογή «Omar 42
Khayyam II», με αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική
τέχνη. Εδώ, ένα φόρεμα κοντομάνικο κρουαζέ, με τριγωνική
λαιμόκοψη, σε αντιπαραβολή με τμήματα υφάσματος. Το ύφασμα
είναι εμπριμέ, ροζ, γαλάζιο, πράσινο, λευκό, καφέ, μωβ, κίτρινο
και μπεζ. Απεικονίζει μια πόλη και πλήθος ατόμων, όπως στα
αντίστοιχα παζάρια της Ανατολής. Ενδύματα: Αρχείο
Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.32.α-δ. Το 1977 ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει τη συλλογή «Omar 43
Khayyam II», με αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική
τέχνη. Εδώ, δύο φούστες τύπου «φάκελος» σε αντιπαραβολή με
τμήματα υφάσματος. Στην πρώτη, το ύφασμα έχει βάση το
κεραμιδί και καλύπτεται σε όλη την επιφάνεια με ανθρωπόμορφα
αγγεία που έχουν σώμα αγγείου και μετά στο στόμιο κεφαλές
ανδρών, σε χρώματα κεραμιδί, λαδί, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο
και μπεζ. Στην δεύτερη, το ύφασμα έχει βάση το γαλάζιο και
καλύπτεται σε όλη την επιφάνεια με ανθρωπόμορφα αγγεία που
έχουν σώμα αγγείου και μετά στο στόμιο κεφαλές ανδρών, σε
χρώματα μωβ, λιλά, καφέ, μπεζ και γκρι. Ενδύματα: Αρχείο
Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.33.α-λ. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. 44
Παπαντωνίου» έχουν ενταχθεί και τέσσερα δειγματολόγια
υφασμάτων τα οποία χρησιμοποιούσε ο σχεδιαστής Γιάννης
Τσεκλένης για να γίνονται οι παραγγελίες, κυρίως στο εξωτερικό.
Το 1977 σχεδιάζει τη συλλογή «Omar Khayyam II», με
αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική τέχνη, την οποία

- χαρακτηρίζει η χρωματική ποικιλία. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.34.α-δ. Το 1977 ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει τη συλλογή «Omar Khayyam II», με αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική τέχνη. Εδώ, σε αντιπαραβολή, φωτογραφίες και φόρεμα κοντομάνικο κρουαζέ, με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται με το σταύρωμα του φορέματος. Το ύφασμα είναι εμπριμέ, κόκκινο, πορτοκαλί, μαύρο, άσπρο, μπεζ, κίτρινο, λαχανί, λαδί, και πράσινο ανοικτό. Απεικονίζει άνθη, φύλλα και δύο πρόσωπα ανάμεσα σε ένα δέντρο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 45
- Εικόνα 4.35.α-β. Το 1985, ο σχεδιαστής αντιγράφει στίχους από το βιβλίο ποιημάτων *Rubaiyat* του Omar Khayyam. Το τετράστιχο διαλογισμού που αναγράφεται είναι: “With them the Seed of Wisdom did I sow, / And with my own hand labour'd it to grow: / And this was all the Harvest that I reap'd – / I came like Water, and like Wind I go.” Στην πρώτη ενότητα εντάσσονται δύο φορέματα με μονόχρωμες γαλάζιες εκτυπώσεις σε λευκό φόντο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 46
- Εικόνα 4.36.α-δ. Το 1985, ο σχεδιαστής αντιγράφει στίχους από το βιβλίο ποιημάτων *Rubaiyat* του Omar Khayyam. Το τετράστιχο διαλογισμού που αναγράφεται είναι “With them the Seed of Wisdom did I sow, / And with my own hand labour'd it to grow: / And this was all the Harvest that I reap'd – / I came like Water, and like Wind I go.” Εικονίζονται τέσσερα ενδύματα, σε λευκό φόντο, στα οποία εκτός από τους στίχους αποτυπώνονται και τα φυσιοκρατικά μοτίβα του περιγράμματος. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 46
- Εικόνα 4.37.α-β. Το 1985, ο σχεδιαστής αντιγράφει στίχους από το βιβλίο ποιημάτων *Rubaiyat* του Omar Khayyam. Εικονίζονται δύο ακόμα λευκά φορέματα, με τυπωμένους με μπλε χρώμα τους 47

- στίχους του Omar Khayyam στα περσικά. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.38. Από τη συλλογή «Mediterranean» του 1985, μαγιό μπικίνι, όπου συνδυάζεται διχρωμία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 47
- Εικόνα 4.39.α-γ. Για την παρουσίαση των ενδυμάτων στα ντεφιλέ εποχής, ο σχεδιαστής μόδας δημιούργησε από τα ίδια υφάσματα μπλούζες λευκές, κοντομάνικες, με τυπωμένα με μαύρα κεφαλαία γράμματα στο κέντρο τα εξής: στην πρώτη TSE, στη δεύτερη KLE, και στην τρίτη NIS. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 48
- Εικόνα 4.40.α-δ. Φωτογραφίες από ανδρικά ενδύματα και μαγιό της συλλογής «Heraldics». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 49
- Εικόνα 4.41.α-ε. Το πρώτο φόρεμα (α-β) έχει μυτερό τριγωνικό γιακά, τριγωνική λαιμόκοψη και πέντε κουμπιά. Είναι λευκό και φέρει διακοσμητικά μοτίβα λιονταριών, τόξων, τριφυλλιών και παράλληλων γραμμών σε μπλε και κίτρινο. Συνοδεύεται από ζώνη με παραλληλόγραμμη πλαστική αγκράφα. Το ύφασμα προήλθε από μεγέθυνση εραλδικού εμβλήματος ώστε τα μοτίβα να λειτουργούν αυτόνομα, χωρίς να είναι δυνατή η αποτύπωση ολόκληρου του σχεδίου. Το δεύτερο φόρεμα ιδίου σχεδίου (γ), φέρει ολόκληρα διακοσμητικά εραλδικά μοτίβα σε καφέ, μπλε, μωβ, πράσινο, και κίτρινο, και διάσπαρτα κίτρινα κρινάνθεμα. Κάτω, φωτογραφίες ενδυμάτων της συλλογής «Heraldics» (δ-ε). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 50
- Εικόνα 4.42.α-γ. Βαμβακερό φόρεμα με βάση το λευκό χρώμα και διακοσμητικά μοτίβα μεσαιωνικών πελέκεων, πλινθόκτιστου τοίχου, σε χρώματα καφέ, μπλε, μωβ και κίτρινο. Από αυτή την ενότητα ξεχωρίζει το ίδιο στενό φόρεμα από Banlon με μυτερό τριγωνικό γιακά, τριγωνική λαιμόκοψη και άνοιγμα στο στήθος που κλείνει με τέσσερα πλαστικά λευκά κουμπιά, κι έχει ανοίγματα στα πλάγια 51

	στον ποδόγυρο. Το ύφασμα έχει σαν βάση το λευκό χρώμα και φέρει διακοσμητικά μοτίβα πελέκεων, πλινθόκτιστου τοίχου, σε χρώματα γκρι, καφέ και λαδί. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.43.α-δ.	Δύο φορέματα, ένα μαύρο και ένα εκρού, μακρυμάνικα ίσια με τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη. Μπροστά κλείνουν με τρία μεταλλικά χρυσαφί κουμπιά. Στο ύψος της μέσης υπάρχουν επίρραφες ταινίες (δύο μπροστά και μία πίσω) με τριγωνική απόληξη και ένα επίρραφο κουμπί, σχηματίζοντας θύλακες για να περνάει ζώνη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	52
Εικόνα 4.44.α-β.	Μεταλλική ζώνη και κουμπί. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	53
Εικόνα 4.45.α-γ.	Μαγιό μπικίνι με μεταλλικούς χρυσαφί κρίκους στο στέρνο και στους γοφούς, και φούστα τύπου «φάκελος» με επίρραφο τirkουάζ τμήμα στο πάνω μέρος, που κλείνει σταυρωτά. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	54
Εικόνα 4.46.α-ε.	Πέντε μπικίνι μαγιό με μεταλλικούς χρυσαφί κρίκους στο στέρνο και τους γοφούς, από τη συλλογή «Heraldics». Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	55
Εικόνα 4.47.α-δ.	Τα αρχικά σχέδια πάνω σε ρυζόχαρτο με πενάκι. Μπορούμε να αναγνωρίσουμε τα πρώτα βασικά σχέδια και τη δημιουργία μίας ολοκληρωμένης σειράς προϊόντων με όλα τα αξεσουάρ τους. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	56
Εικόνα 4.48.α-δ.	Τέσσερα σκίτσα ανδρικών και γυναικείων ενδυμάτων και μαγιό με χρώμα, γεγονός που δηλώνει ότι το ύφος της συλλογής αρχίζει σταδιακά να μορφοποιείται. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	57
Εικόνα 4.49.α-στ.	Έξι παραλλαγές στο χαρτί. Οι παραγγελίες υφάσματος και οι εκτυπώσεις του σχεδίου γίνονται προκαταβολικά και σε μεγάλες ποσότητες. Η αρμονική διάταξη των σχεδίων και κατ' επέκταση η αισθητική αντίληψη του ενδύματος, προκύπτει κι εξαρτάται από	58

	την ανάλογη κοπή και το ράψιμο του υφάσματος. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.50.α-γ.	Ιδιόχειρες σημειώσεις του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη στις οποίες παρατηρούμε ότι ο ίδιος τροφοδοτεί όλες τις μπουτίκ «Τσεκλένης», στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Σημαντικό μέλημα για κάθε επιχειρηματική κίνησή του αποτελεί η ποσότητα των παραγόμενων ενδυμάτων. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	59
Εικόνα 4.51.α-ε.	Δείγματα του σχεδιαστή με πιθανές παραλλαγές στο χρώμα. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	60
Εικόνα 4.52.α-ι.	Δείγματα του σχεδιαστή με πιθανές παραλλαγές στο χρώμα. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	61
Εικόνα 4.53.α-θ.	Δείγματα του σχεδιαστή με πιθανές παραλλαγές στο χρώμα. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	62
Εικόνα 4.54.α-δ.	Φωτογραφίες από την ενδυματολογική συλλογή «Heraldics (2)» του 1988, στην οποία παρουσιάζονται βαμβακερά εραλδικά σύμβολα σε νέα τεχνοτροπία. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	63
Εικόνα 4.55.α-κ.	Ο καλλωπισμός της νύφης πριν από τη γαμήλια τελετή. Λεπτομέρεια από το ερυθρόμορφο επίνητρο του ζωγράφου της Ερέτριας, περίπου 425-420 π.Χ., από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, σε αντιπαραβολή με τα φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία», που προβάλλουν ως τμήμα της ελληνικής αρχαιότητας. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	64
Εικόνα 4.56.α-γ.	Νεαρός κιθαρωδός παίζει ενώπιον κριτή και είναι έτοιμος να δεχτεί τις κορδέλες και τα αγγεία-βραβεία που του προσφέρουν δύο ιπτάμενες Νίκες. Αττική ερυθρόμορφη πελίκη (τελευταίο τέταρτο 5 ^{ου} αι. π.Χ.) από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο	65

- Αθηνών, σε αντιπαράβολή με λεπτομέρειες από φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία» που προβάλλουν ως τμήμα της ελληνικής αρχαιότητας. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.57.α-ε. Η νύφη με τα νυφικά σανδάλια τύγγανε ιδιαίτερης προσοχής και σώζονται πολλές απεικονίσεις καλλωπισμού της νύφης. Από αττικό ερυθρόμορφο γαμικό λέβητα, «με τον τρόπο» του ζωγράφου του Μειδίου, περίπου 420-410 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα με παράσταση νεαρής γυναίκας την ώρα που κάνει θυσία σε βωμό, κρατώντας με το αριστερό χέρι κάνιστρο ενώ με το δεξί χύνει κρασί στο φλεγόμενο βωμό, περίπου 480 π.Χ., από το Toledo Museum of Art, σε αντιπαράβολή με λεπτομέρεια από φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία», που προβάλλουν τμήμα της ελληνικής αρχαιότητας. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.58.α-στ. Τμήματα υφασμάτων με αριθμό εισαγωγής 4844, που παραδόθηκαν ως δωρεά στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» το 2009 από τον σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και παρουσιάζουν την πολυχρωμία της συλλογής, παρόλο που δεν σώζονται πολλά ενδύματα. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.59.α-ζ. Διακοσμητικά μοτίβα από: αττική λευκή λήκυθο του ζωγράφου του Αχιλλέα (εικ. α, περίπου 440-430 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), αττικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα του ζωγράφου των Νιοβιδών (εικ. β, 455-450 π.Χ., Museo Archeologico Nazionale di Spina στη Ferrara), αττικό ερυθρόμορφο ελικωτό κρατήρα που αποδίδεται στο ζωγράφο του Τάλω (εικ. ζ, περίπου 400 π.Χ., Museo Jatta στο Ruvo di Puglia). Αντιπαραβάλλονται με λεπτομέρειες από φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία» (εικ. γ-ε). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος

	«Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.60.α-γ.	Σχέδια της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία» του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	67
Εικόνα 4.61.α-στ.	Φωτογραφίες της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία» του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, του 1970. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	68
Εικόνα 4.62.α-η.	Φωτογραφίες της συλλογής με τίτλο «Ελληνικά Αγγεία» του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, του 1987. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	69
Εικόνα 4.63.α-ι.	Η συλλογή εμπνέεται από την αφαιρετική αναπαράσταση βλαστών. Περιλαμβάνει ένα σύνολο από μία βελούδινη φούστα από μία ζέρσεϊ μπλούζα και από μία ζακέτα τύπου «μπολερό». Ακολουθεί ένα μακρυμάνικο φόρεμα. Για τη χρωματική ποικιλότητα, στη συλλογή εντάχθηκαν και έξι τμήματα υφάσματος, ενώ υπάρχει και ένα σκίτσο (η). Ενδύματα – Σκίτσα – Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	70
Εικόνα 4.64.α-γ.	Η δεύτερη σχεδιαστική ενότητα αντιπροσωπεύεται από ένα σύνολο αποτελούμενο από βελούδινη μακριά ίσια φούστα, από μία μακρυμάνικη μπλούζα με ίσιο γιακά, και από τη ζώνη ή φουλάρι. Στο σχέδιο κυριαρχεί ένα fleur de lys, μεγάλων διαστάσεων τοποθετημένο διαγώνια. Σημαντικό ρόλο για την δημιουργία συλλογικής εικόνας για τη συλλογή αποτελούν τα σκίτσα (β-γ). Ενδύματα- Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	71
Εικόνα 4.65.α-δ.	Μάλλινο μακρυμάνικο ίσιο φόρεμα, που συνοδεύεται από τρία τμήματα υφάσματος σε διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές (β-δ). Η εν λόγω ενότητα εμπνέεται από διακοσμητικά περιγράμματα που έκλειναν τα κείμενα σε διακοσμητικά τελάρα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» Ενδύματα Τμήματα υφάσματος: Αρχείο	72

- Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Σύνολο αποτελούμενο από φούστα και από μία μακρυμάνικη 73
4.66.α-γ. μπλούζα με τριγωνική λαιμόκοψη. Το εν λόγω ένδυμα παρατίθεται με δύο τμήματα υφάσματος, με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή (β-γ). Ενδύματα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Η διαφημιστική προώθηση της συλλογής αποτέλεσε προϊόν της 74
4.67.α-ε. μακρόχρονης συνεργασίας του Γιάννη Τσεκλένη με την οικογένεια Μεταξά. Έτσι, τα δύο προϊόντα, τα ενδύματα και το κονιάκ, το 1970 προωθούνται στην ελληνική αγορά με κοινή καμπάνια. Χαρακτηριστική μαρτυρία για αυτή τη συνεργασία αποτελεί ο υποτιτλισμός της διαφήμισης στο περιοδικό *Γυναίκα* 546 (16/12/1970) στο ένθετο στην σελίδα 12-13: «Παντού χαρίζουν TSEKLENIS, Σύνολα για όλες τις ώρες, Τσάντες, Ζώνες, Εσάρπες, Μαντήλια, Μπότες, Blazers, Κοσμήματα... με την υπογραφή TSEKLENIS. Εύχονται με ΜΕΤΑΞΑ».
- Εικόνα Φόρεμα από τη ενδυματολογική συλλογή «Voodoo», μαζί με τρεις 75
4.68.α-θ. φωτογραφίες, τρία σχέδια και δύο τμήματα υφάσματος. Η μάσκα που αποτυπώνεται σε επανάληψη, είναι ένα Toreng. Ενδύματα - Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Τμήμα υφάσματος με αναπαραστάσεις δράκων από τη 76
4.69.α-ε. ενδυματολογική συλλογή «Voodoo», μαζί με δύο φωτογραφίες, και δύο σχέδια. Εφόσον οι μάσκες τις Ινδονησίας μπορούσαν να είναι ανθρωπόμορφες, ζώομορφες ή αναπαραστάσεις μυθικών πλασμάτων, όπως οι δράκοι, μπορούμε να εντάξουμε τα ενδύματα σε αυτή τη συλλογή. Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Φόρεμα από τη ενδυματολογική συλλογή «Voodoo», μαζί με δύο 77
4.70.α-δ. φωτογραφίες και ένα σχέδιο. Το ένδυμα φέρει αφρικανική μάσκα για ιεροτελεστίες, απαραίτητο στοιχείο για να επιτευχθεί η μεταμόρφωση. Ενδύματα - Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-

	Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	
Εικόνα 4.71.α-ι.	Σύνολο αποτελούμενο από μπλούζα, φούστα και παλτό, από την ενδυματολογική συλλογή «Voodoo», μαζί με τρεις φωτογραφίες τρία σχέδια και τρία σχέδια και δύο τμήματα υφάσματος. Το ένδυμα φέρει αφρικανική μάσκα για ιεροτελεστίες. Ενδύματα - Σχέδια: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	78
Εικόνα 4.72.α-ε.	Πέντε τμήματα υφάσματος που αντιπροσωπεύουν την σχεδιαστική και χρωματική ποικιλία της ενδυματολογικής συλλογής «Voodoo». Τα υφάσματα σχετίζονται με τη «μεγάλη» γλυπτική της Αφρικής, δηλαδή γλυπτά μνημεία που βρίσκονται συνήθως σε τελετουργικό χώρο, σε ιδιοκτησία της κοινότητας, και στολισμένα με περίτεχνα σκαλίσματα. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	79
Εικόνα 4.73.α-ι.	Δύο φούστες από ύφασμα με φυτικά σχέδια (β-γ). Ενδυματολογικό σύνολο (η) σε καφέ, πορτοκαλί και κεραμιδί, που κατά τόπους αναγράφει TSEKLENIS. Μπλούζα που συνδυάζεται με ζώνη (ζ). Τρεις ζώνες που δείχνουν την χρωματική ποικιλομορφία και τρία σχέδια (ε-στ και θ-ι). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	80
Εικόνα 4.74.	Σχέδιο του Γιάννη Τσεκλένη, που αναπαριστά την σειρά με την οποία θα παρουσιάζονταν τα ενδύματα κατά την παρουσίασή τους στο κοινό. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	81
Εικόνα 4.75.α-στ.	Το έργο του Henri De Toulouse-Lautrec <i>At The Moulin Rouge</i> σε αντιπαραβολή με ένα πουκάμισο και ένα σύνολο ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Ιμπρεσιονιστές». Ακολουθεί διαφήμιση της συλλογής στο περιοδικό <i>Εικόνες</i> . Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	82
Εικόνα	Το έργο του Henri De Toulouse-Lautrec <i>At The Moulin Rouge</i>	83

- 4.76.α-στ. αποτυπωμένο σε δύο τμήματα υφασμάτων που παρουσιάζουν την πολυχρωμία της συλλογής, παράλληλα με δύο σκίτσα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και δύο φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής. Η πρώτη αποτελεί προσωπογραφία της Έφης Μελά και η δεύτερη προέρχεται από άρθρα σε εφημερίδες του εξωτερικού. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα 4.78.α-ζ. Το έργο του J.F. Willumsen *Picture of Life on the Quays of Paris* σε αντιπαραβολή με μία φούστα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Ιμπρεσιονιστές» (α-β), καθώς και τμήμα υφάσματος σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή (δ). Παράλληλα με τρία σκίτσα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και μία φωτογραφία για την προώθηση της συλλογής (γ και ε-ζ). Ενδύματα - Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 84
- Εικόνα 4.79.α-στ. Το έργο του Vincent van Gogh *The Starry Night*, που φιλοτεχνήθηκε στο Saint Rémy (1889), σε αντιπαραβολή με δύο τμήματα υφάσματος του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Ιμπρεσιονιστές» (δ-στ). Πάνω, δύο σκίτσα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και μία φωτογραφία για την προώθηση της συλλογής (α-γ). Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 85
- Εικόνα 4.80.α-η. Τρία σκίτσα και πέντε τμήματα υφάσματος εμπνευσμένα από το έργο του Paul Gauguin, που αποτελούν χρωματικές παραλλαγές του ίδιου σχεδίου. Ο σχεδιαστής μόδας δεν εμπνεύστηκε από έναν συγκεκριμένο πίνακα του καλλιτέχνη αλλά πραγματοποίησε δική του ανασύνθεση, χωρίς να χάσει το ευρύτερο πνεύμα και τη 86

	φιλοσοφία του καλλιτέχνη. Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.81.α-γ.	Δύο τμήματα υφάσματος σε χρωματική παραλλαγή (α-β), εμπνευσμένα από το έργο του Γάλλου ζωγράφου Georges Seurat. Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από το διασημότερο έργο του Seurat, <i>A Sunday on La Grande Jatte</i> (1884) (γ). Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	87
Εικόνα 4.82.α-β.	Πουκάμισο μακρυμάνικο και τριγωνικό γιακά. Τα μανίκια είναι αναγεννησιακού τύπου με μανσέτες. Συνοδεύεται από μικρό τμήμα υφάσματος με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	88
Εικόνα 4.83.α-θ.	Φόρεμα μπεζ με πεταλούδες σε μεγέθυνση, σύνολο από φούστα μακριά ίσια και μπλούζα μακρυμάνικη κρουαζέ με αφαιρετικό σχέδιο σκαθариού, και σύνολο από ίσια μακριά φούστα και μπλούζα μακρυμάνικη κρουαζέ με αφαιρετικό σχέδιο σφήκας. Τα τμήματα υφάσματος αναδεικνύουν περισσότερες χρωματικές επιλογές. Ενδύματα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	89
Εικόνα 4.84.α-ζ.	Τρία σύνολα από μεταξωτή μουσελίνα, με τα δύο πρώτα να έχουν το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Η φούστα είναι ίσια και έχει σκίσιμο πίσω. Η ζακέτα είναι μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη και με στρογγυλά κουμπιά. Τέλος, παρουσιάζεται το σύνολο αποτελούμενο από φούστα ίσια με σκίσιμο πίσω και μπλούζα με μανίκι ^{3/4} , με στρογγυλή λαιμόκοψη και τέσσερα στρογγυλά κουμπιά στον αριστερό ώμο. Στα υφάσματα (δ-ζ) παρουσιάζονται τέσσερις χρωματικές παραλλαγές. Ενδύματα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	90
Εικόνα 4.85.α-θ.	Πέντε σύνολα με παντελόνι και πουκάμισο. Το ύφασμα είναι εμπριμέ και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου (πιθανότατα πεταλούδας). Ακολουθεί μακρυμάνικο φόρεμα με φαρδύ γιακά που πέφτει ζιβάγκο. Συνοδεύεται από ζώνη που κλείνει με	91

μεταλλική πόρπη στο χρώμα του μπρούντζου και κάθε της στέλεχος έχει σχήμα μύγας. Το φόρεμα αυτό ξεχωρίζει γιατί είναι αυτό με το οποίο αποχώρησε η κ. Έφη Μελά από το χώρο της Μόδας, μετά από μία εξαιρετικής καλαισθησίας φωτογράφιση στο Ηρώδειο στην Αθήνα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα
4.86.α-δ. Συνδυασμός εμπριμέ υφάσματος. Τα δύο πρώτα σύνολα αποτελούνται από φούστα με πολλές πιέτες και πουκάμισο κρουαζέ μακρυμάνικο. Υπάρχει σύνολο αποτελούμενο από σορτς μπλούζα με λεπτές ράντες. Εντάσσεται κι ένα σύνολο από σορτς και πόντσο με στρογγυλή λαιμόκοψη, που κλείνει με ένα στρογγυλό πλαστικό μαύρο κουμπί. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 92
- Εικόνα
4.87.α-η. Συνδυασμός εμπριμέ και ριγέ υφάσματος. Δύο σύνολα από εμπριμέ φούστα με πολλές πιέτες και πόντσο (α-β). Σύνολο από εμπριμέ φούστα με πολλές πιέτες και ριγέ πουκάμισο μακρυμάνικο (γ). Δύο σύνολα από φούστα με πολλές πιέτες και πουκάμισο μακρυμάνικο, γιακά με στρογγυλές απολήξεις και μανίκια αναγεννησιακού τύπου (δ-ε). Δύο σύνολα από ριγέ φούστα «φάκελο» κι εμπριμέ πόντσο (στ-ζ). Η ενότητα κλείνει με ένα σύνολο που αποτελείται από ριγέ παντελόνι κι εμπριμέ πόντσο (η). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 92
- Εικόνα
4.88.α-δ. Στα υφάσματα παρουσιάζονται τέσσερις χρωματικές παραλλαγές. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 93
- Εικόνα
4.89.α-στ. Συνδυασμός ριγέ υφάσματος. Τα πέντε πρώτα σύνολα αποτελούνται από φούστα ημικυκλική κλος, με φαρδύ ποδόγυρο που καταλήγει ανισόμακρη, και μακρυμάνικο πουκάμισο με στρογγυλή λαιμόκοψη (α-ε). Σύνολο που αποτελείται από φούστα φάκελο και μακρυμάνικο πουκάμισο (στ). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 93
- Εικόνα
4.90.α-στ. Τα πρώτα δύο σύνολα έχουν φούστα κλος και μακρυμάνικο σακάκι που κουμπώνει σταυρωτά (α-β). Κάθε ένα από αυτά φέρει 94

- μπροστά έξι πλαστικά στρόγγυλα κουμπιά κι έχει τριγωνικό γιακά και τριγωνικό πέτο. Τα υπόλοιπα τέσσερα (γ-στ) αποτελούνται από φούστα κλος, ενώ το σακάκι είναι μακρυμάνικο και κουμπώνει ίσια. Κάθε ένα από αυτά φέρει μπροστά τέσσερα πλαστικά στρόγγυλα κουμπιά κι έχει τριγωνική λαιμόκοψη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Τα πρώτα τέσσερα σύνολα (α-δ) έχουν παντελόνι ριγέ και 95
4.91.α-ε. μακρυμάνικο σακάκι που κουμπώνει σταυρωτά. Κάθε ένα από αυτά φέρει μπροστά έξι πλαστικά στρόγγυλα κουμπιά, έχει τριγωνικό γιακά και τριγωνικό πέτο. Το τελευταίο σύνολο (ε) έχει μονόχρωμο μακρυμάνικο πράσινο σακάκι που κουμπώνει ίσια, με τέσσερα πλαστικά στρόγγυλα κουμπιά μπροστά και τριγωνική λαιμόκοψη, ενώ το παντελόνι είναι ριγέ, σε χρώμα πράσινο, πορτοκαλί, μουσταρδί και ώχρα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Επτά τεμάχια υφάσματος από τρία διαφορετικά σχέδια 95
4.92.α-ζ. υφάσματος, από τα οποία δεν έχουν συμπεριληφθεί ενδύματα στη συλλογή. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Τέσσερα χρωματολόγια υφασμάτων, που υποδεικνύουν την 96
4.93.α-δ. πολυπλοκότητα τις επιλογής των χρωμάτων για τη συλλογή. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Δεκατρία σχέδια, που παρουσιάζουν την καλλιτεχνική 96
4.94.α-η. δημιουργικότητα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Η χρωματική ένταση της συλλογής φαίνεται από τις 97
4.95.α-η. φωτογραφήσεις για την προώθηση της συλλογής, που πραγματοποιούνται σε μονόχρωμο φόντο. Οι πρώτες τέσσερις (α-δ) είναι του 1972 κι οι υπόλοιπες (ε-η) του 1991. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.

- Εικόνα 4.96.α-γ. Φόρεμα μακρυμάνικο που στενεύει στη μέση, από όπου ξεκινούν πιέτες. Έχει στρογγυλή λαιμόκοψη και γιακά ζιβιάγκο. Το ύφασμα είναι μάλλινο και σώζεται με δύο χρωματικές παραλλαγές. Το ύφασμά του φορέματος έχει βάση το μαύρο και όλη του η επιφάνεια καλύπτεται με φύλλα και βλαστούς χρώματος πορτοκαλί, καφέ και κίτρινου. Επίσης, σε ελλειψοειδές μαύρο κενό υπό μορφή οικόσημου εικονίζεται δικέφαλος αετός χρώματος πορτοκαλί, καφέ και κίτρινο. Το δεύτερο τμήμα υφάσματος έχει βάση το μπλε χρώμα. Είναι εμπνευσμένο από τα τσαρικά οικόσημα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 98
- Εικόνα 4.97.α-ζ. Φόρεμα μακρυμάνικο (α και γ) που στενεύει στη μέση, από όπου ξεκινούν πιέτες. Έχει στρογγυλή λαιμόκοψη και γιακά ζιβιάγκο που είναι ενωμένος με κουκούλα. Το ύφασμα είναι μάλλινο και σώζεται με τέσσερις χρωματικές παραλλαγές. Το ύφασμά του φορέματος έχει βάση το μαύρο και όλη του η επιφάνεια καλύπτεται με φύλλα και βλαστούς χρώματος πράσινου, μωβ, γαλάζιου και κίτρινου. Επίσης, σε ελλειψοειδή κύκλο με μορφή οικόσημου σε γαλάζιο φόντο, αναγράφεται καλλιγραφικά με μαύρα γράμματα ΤΣΕΚΛΕΝΙΣ (β). Το δεύτερο τμήμα υφάσματος έχει βάση το κίτρινο χρώμα (δ), το τρίτο το φούξια χρώμα (ε), και το τέταρτο το κόκκινο (στ-ζ). Είναι εμπνευσμένο από τα τσαρικά οικόσημα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 99
- Εικόνα 4.98.α-γ. Φόρεμα μακρυμάνικο που στενεύει στη μέση, από όπου ξεκινούν πιέτες. Έχει τριγωνική λαιμόκοψη και τριγωνικό άνοιγμα στην πλάτη. Το ύφασμα είναι ριγέ κόκκινο και μαύρο. Οι ρίγες στο κέντρο τέμνονται σχηματίζοντας ορθή γωνία ανά χρώμα. Είναι εμπνευσμένο από τα αυγά Φαμπερζέ. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 100
- Εικόνα 4.99.α-θ. Τρία φορέματα τύπου «Ους-Τέντα» (α-γ). Τρία σύνολα αποτελούμενα από: φούστα φαρδιά με πιέτες (γ), πουκάμισο με τριγωνικό γιακά και δύο παντελόνια (δ). Το ύφασμα καλύπτεται σ' όλη του την επιφάνειά του με φύλλα και βλαστούς. Σε ένα 101

	φύλλο, αναγράφεται TSEKLENIS σε τακτά διαστήματα. Τα χρώματα ποικίλουν και το σχέδιο είναι εμπνευσμένο από τα αυγά Φαμπερζέ. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.100.α-ζ.	Πουκάμισο και τμήματα υφασμάτων (α-ε), εμπνευσμένα από τους τρούλους του περίφημου Ναού του Χυμένου Αίματος. Παρουσιάζονται οι χαρακτηριστικοί πύργοι σε σχήμα κρεμμυδιού (ζ). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	102
Εικόνα 4.101.α-η.	Τμήματα υφασμάτων με σχέδια εμπνευσμένα από τα αυγά Φαμπερζέ. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	103
Εικόνα 4.102.α-δ.	Πόρπες από ζώνες της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη «Τσάρου». Η πρώτη είναι εμπνευσμένη από τα αυγά Φαμπερζέ, η δεύτερη από ρωσικό τοπίο, η τρίτη από τους τρούλους του Ναού του Χυμένου Αίματος και τέλος η τέταρτη από τα τσαρικά οικόσημα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	104
Εικόνα 4.103.α-δ.	Τμήματα υφασμάτων με σχέδια σε διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές, εμπνευσμένα από πίνακα που έχει ως θέμα την άφιξη του Λένιν το βράδυ της 3 ^{ης} Απριλίου 1917 στον Finlyandsky Station, και παρουσιάζουν τους μπολσεβίκους να πανηγυρίζουν. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	105
Εικόνα 4.104.α-β.	Το πρώτο φόρεμα έχει στρογγυλή λαιμόκοψη, είναι κοντομάνικο και στη μέση έχει μια μαύρη με φούξια ταινία. Το δεύτερο φόρεμα είναι επίσης κοντομάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη και στη μέση έχει μια γαλάζια ταινία. Το ύφασμα έχει βάση το άσπρο και όλη του η επιφάνεια καλύπτεται στοιχεία από καρτούν. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	106
Εικόνα 4.105.α-ε.	Τελάρα υφάσματος της ενδυματολογικής συλλογής cartoon. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	107

Εικόνα 4.106.α-δ.	Τέσσερα ενδυματολογικά σύνολα με τη θεματική, όπου το ύφασμα έχει γεωμετρικά σχέδια και την καρικατούρα εξαγριωμένου άντρα, δηλαδή του Αριστοτέλη Ωνάση, με ρούχα εποχής κι ένα μικρό έντομο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	107
Εικόνα 4.107.α-δ.	Οι τέσσερις χρωματικές παραλλαγές της θεματικής, όπου το ύφασμα έχει γεωμετρικά σχέδια και την καρικατούρα εξαγριωμένου άντρα, δηλαδή του Αριστοτέλη Ωνάση, με ρούχα εποχής και ένα μικρό έντομο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	108
Εικόνα 4.108.α-ζ.	Φωτογράφιση για την προώθηση της συλλογής. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	108
Εικόνα 4.109.α-ε.	Φόρεμα από αρνέλ ύφασμα της συλλογής «Μήλα» και ετικέτα λευκή με μπλε γράμματα, που αναγράφει: ΈΦΗ ΜΕΛΑ και φέρει στην αριστερή πλευρά ένα μπλε μήλο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	109
Εικόνα 4.110.	Δοκιμές πάνω σε τσιγαρόχαρτο για το πως θα αναγράφεται το «Έφη Μελά» στα ενδύματα. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	110
Εικόνα 4.111.α-γ.	Ζευγάρια σχεδίων με τα χρωματολόγια τους. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	110
Εικόνα 4.112.α-β.	Ζευγάρια σχεδίων με τα χρωματολόγια τους. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	111
Εικόνα 4.113.α-β.	Ζευγάρια σχεδίων με τα χρωματολόγια τους. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	111
Εικόνα 4.114.α-γ.	Σχέδια δοκιμών με μολύβι και χρώμα για τα μοτίβα των υφασμάτων. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	112
Εικόνα 4.115.α-δ.	Μάλλινο εβαζέ φόρεμα από αυτόνομη ιδιωτική δωρεά της κα. Καλλιόπης Ζάχου-Καλκούνου που αγοράστηκε από το κατάστημα	113

	«Tseklenis», στην Ερμού. Τα γεωμετρικά και φυτικά σχέδια προέρχονται από ξυλόγλυπτα σχέδια, από κασέλες και σφραγίδες για πρόσφορα. Πολύ χαρακτηριστική είναι η ζώνη από ύφασμα ίδιο με το φόρεμα, με καφέ ξυλόγλυπτη πόρπη που φέρει δύο κύκλους με τετράφυλλες μαργαρίτες και φυτική διακόσμηση, παραλλαγή των μοτίβων του υφάσματος. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.116.α-β.	Τμήματα υφασμάτων τα οποία, παράλληλα με τις φωτογραφίες του σχεδιαστή, μπορούν να ανασυνθέσουν μερικώς την εικόνα των ρούχων: κρεπ μεταξωτό στο οποίο φαίνονται μεγεθυμένες οι ίνες και τα νερά του ξύλου. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	114
Εικόνα 4.117.α-ζ.	Τμήματα υφασμάτων τα οποία, παράλληλα με τις φωτογραφίες του σχεδιαστή, μπορούν να ανασυνθέσουν μερικώς την εικόνα των ρούχων (α-β και στ-ζ). Τρία τμήματα ζέρσεϊ υφάσματος με πολύχρωμα αγριολούλουδα της Ελλάδος που προέρχονται από τη φύση του Πηλίου (γ-ε). Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	115
Εικόνα 4.118.α-ε.	Τμήματα υφασμάτων τα οποία, παράλληλα με τις φωτογραφίες του σχεδιαστή, μπορούν να ανασυνθέσουν μερικώς την εικόνα των ρούχων: τμήματα ζέρσεϊ υφάσματος με φυτικό διάκοσμο εμπνευσμένο από ξυλόγλυπτες κορνίζες, σφραγίδες για πρόσφορα και μοτίβα από τη ρόκα (β-γ). Επίσης, τμήμα μάλλινου υφάσματος που απεικονίζει τρικάταρτο καράβι, δημοφιλές θέμα στην ελληνική λαϊκή τέχνη (ε). Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	116
Εικόνα 4.119.α-γ.	Προσχέδιο με την επονομασία «Pilion» πάνω σε τσιγαρόχαρτο (α), ένα από τα αρχικά σχέδια του Γιάννη Τσεκλένη το 1966-1967, όταν το είχε προτείνει στην εταιρία PURITAN. Τα άλλα δύο σχέδια (β-γ) αποτελούν προσχέδια ενδυμάτων που μπήκαν σε παραγωγή το 1974-1975. Ενδύματα – Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	117
Εικόνα 4.120.α-δ.	Ενδυματολογικά σύνολα από την αναδρομική επίδειξη «Remake». Αποτελούνται από μεσάτα μακρυμάνικα σακάκια, ενώ οι επιλογές	118

- ποικίλουν μεταξύ του παντελονιού σε ίσιο φαρδύ κόψιμο και της στενής, ίσιας φούστας. Το ύφασμα έχει ως βάση το μαύρο, και διχρωμία άσπρου και μαύρου με σχέδια που μιμούνται τις γραμμώσεις κομμένου κορμού. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.121.α-δ. Ενδυματολογικά σύνολα από την αναδρομική επίδειξη «Remake». 119
 Αποτελούνται από μεσάτα μακρυμάνικα σακάκια, ενώ οι επιλογές ποικίλουν μεταξύ του παντελονιού σε ίσιο φαρδύ κόψιμο και της στενής, ίσιας φούστας. Σημαντική εξαίρεση για τη συλλογή αποτελεί το εξώπλατο αμάνικο φόρεμα (γ-δ). Το ύφασμα έχει ως βάση το μαύρο, και διχρωμία μαύρου και κόκκινου με σχέδια που μιμούνται τις γραμμώσεις κομμένου κορμού. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.122.α-δ. Ενδυματολογικά σύνολα από την αναδρομική επίδειξη «Remake». 120
 Αποτελούνται από μεσάτα μακρυμάνικα σακάκια, ενώ οι επιλογές ποικίλουν μεταξύ του παντελονιού σε ίσιο φαρδύ κόψιμο και της στενής, ίσιας φούστας. Το ύφασμα έχει ως βάση το μαύρο και διχρωμία με σχέδια που μιμούνται τις γραμμώσεις κομμένου κορμού. Οι συνδυασμοί χρωμάτων είναι μαύρο με παγωνί, κίτρινο και πορτοκαλί αντιστοίχως. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.123.α-στ. Τρία τμήματα υφάσματος με την ίδια θεματική σε τρεις 121
 χρωματικές παραλλαγές. Στο ύφασμα αποτυπώνονται μικρές ψαρόβαρκες με κουπιά ανάμεσα στα κύματα. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.124.α-δ. Στην πρώτη φωτογραφία βλέπουμε δύο σύνολα (α-β) με τη 122
 θεματική από τις ψαρόβαρκες. Ακολουθούν δύο φωτογραφίες πάνω και κάτω με ενδύματα εμπνευσμένα από τα ψηφιδωτά του Piero Aversa. Τέλος, τα δύο φορέματα (κάτω δεξιά) είναι εμπνευσμένα από τους πίνακες του, εμπνευσμένους από τη φύση. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.

Εικόνα 4.125.α-ε.	<p>Πάνω σύνολο αποτελούμενο από: α) φούστα σε γραμμή «φάκελος» με άνοιγμα αριστερά που σταυρώνει και με δύο τρούκ στρογγυλά, ντυμένα με ύφασμα, και β) μπλούζα αμάνικη κρουαζέ με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται με το σταύρωμα του φορέματος. Κάτω (δ-ε), δύο τμήματα υφάσματος με την ίδια θεματική σε κόκκινη και κίτρινη βάση. Το ύφασμα στο πάνω μέρος έχει μπεζ, μπλε, κίτρινες, μπλε, και κόκκινες παράλληλες ταινίες. Στο κέντρο, σε σκούρα μπλε βάση έχει ιστιοφόρα με κίτρινα, κόκκινα και λευκά πανιά, μαύρο σκαρί, κόκκινα και μαύρα κουπιά. Απο κάτω αναγράφει OLD NAVY. Ακολουθούν παράλληλες ταινίες κόκκινο, μπλε, κίτρινο, λευκό. Στην κίτρινη ταινία αναγράφεται “TSEKLENIS”. Ενδύματα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».</p>	123
Εικόνα 4.126.α-β.	<p>Δύο σκίτσα του σχεδιαστή. Πάνω, το πρώτο εικονίζει το λογότυπο της εταιρίας σε μολύβι και νερομπογιά, ενώ το δεύτερο από πενάκι αποτελεί ένα από τα πρώτα σκίτσα για την δημιουργία των ενδυμάτων. Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».</p>	124
Εικόνα 4.127. α-δ.	<p>Για την προώθηση της συλλογής, εκτός από τις διαφημίσεις για τα τσιγάρα, ο Γιάννης Τσεκλένης έκανε και δικές του φωτογραφίες για να προβληθεί η ποικιλομορφία, τόσο στα χρώματα όσο και στα σχέδια των ενδυμάτων. Φωτογραφίες: Φωτογραφίες:CD-Rom <i>TSEKLENIS</i>, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.</p>	125
Εικόνα 4.128.α-στ.	<p>Πάνω (α-β), ο νέος σχεδιασμός των πακέτων των τσιγάρων. Κάτω (γ-δ) δύο ολοσέλιδες διαφημίσεις της εποχής. Διαφημίσεις από το οπισθώφυλλο του περιοδικού <i>Γυναίκα</i> 638 και <i>Γυναίκα</i> 633, 56-57.</p>	126
Εικόνα 4.129.α-μ.	<p>Ανθισμένα μπουκέτα σε στυλ Art Deco. Δειγματολόγια και τμήματα υφασμάτων από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».</p>	127

Εικόνα 4.130.α-στ.	Το μοτίβο του φθινοπώρου. Δειγματολόγια και τμήματα υφασμάτων από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	128
Εικόνα 4.131.α-δ.	«Κουκουβάγια». Δειγματολόγια και τμήματα υφασμάτων από μετάξι και βαμβάκι, από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	129
Εικόνα 4.132.α-γ.	Σχέδιο και δειγματολόγιο της θεματικής «θαλασσοπούλια», σε τρεις χρωματικές παραλλαγές, από την ενδυματολογική συλλογή του του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	129
Εικόνα 4.133.α-γ.	Εξωτικά πουλιά σε τρεις χρωματικές παραλλαγές, έχουν τυπωθεί πάνω σε μετάξι σε μαύρο φόντο. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	130
Εικόνα 4.134.α-γ.	Σε βαμβακερό ύφασμα και σε δειγματολόγιο με τέσσερις χρωματικές παραλλαγές αποτυπώνεται δασικό τοπίο. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	130
Εικόνα 4.135.α-γ.	Διακοσμητικά μοτίβα, περιμετρικά των σχεδίων του Paul Poiret, όπως σε αυτή την περίπτωση μία λάμπα. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται και σχέδια με τις προτάσεις του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη σε χρωματικές παραλλαγές. Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	131
Εικόνα 4.136.α-γ.	Γυναίκα που κάθεται σε μαξιλάρι σε τρεις χρωματικές παραλλαγές, από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	132
Εικόνα	Ύφασμα με γυναίκα που φορά σαλβάρι μαζί με τα αξεσουάρ. Το	132

- 4.137.α-δ. ύφασμα συνοδεύει ένα σχέδιο με το περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Σκίτσα - Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Ένα σχέδιο με το περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς γυναίκας που κάθεται πάνω σε μαξιλάρια. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 133
- 4.138.α-β.
- Εικόνα Τρία σχέδια με δύο γυναίκες, τη μία ξαπλωμένη σε ανάκλιτρο. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 133
- 4.139.α-γ.
- Εικόνα Πολυπληθής παράσταση ανδρών και γυναικών ντυμένων με επίσημα ενδύματα, αποτυπωμένη σε ένα σχέδιο με περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς. Από την ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Paul Poiret». Σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 134
- 4.140.α-β.
- Εικόνα Η νοσταλγική διάθεση του σχεδιαστή φαίνεται και από τις φωτογραφήσεις για την προώθηση της ενδυματολογικής συλλογής του με τίτλο «Paul Poiret», όπου τα ενδύματα συνοδεύονται από αξεσουάρ όπως ομπρέλες και τουρμπάνια. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 134
- 4.141.α-ε.
- Εικόνα Το κείμενο της δημοσιογράφου Τάτας Κλαπή στο περιοδικό *Γυναίκα* της 11ης Ιουνίου 1975. Άρθρο: Κλαπή Τ., Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από το Πουαρέ!, *Γυναίκα* 637 (1975), 14-15. 135
- 4.142.α-β.
- Εικόνα 1971: Κορυφώνονται οι εορτασμοί για τα 2500 χρόνια της Περσικής Αυτοκρατορίας, με την ίδρυση της περσικής μοναρχίας από τον Κύρο τον Μέγα. Στις εκδηλώσεις συμμετείχε και ο τέως βασιλιάς Κωνσταντίνος ως επίσημος προσκεκλημένος (διακρίνεται πέμπτος από αριστερά). 136
- 4.143.

- <http://www.apocalypsejohn.com/2013/10/san-shmera-oktwvriou-15.html> ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014.
- Εικόνα 4.144. Εξώφυλλο του περιοδικού Paris Match, που αναφέρεται στους εορτασμούς στην Περσέπολη για τα 2500 χρόνια της Περσικής Αυτοκρατορίας, της οποίας συνεχιστής θεωρείται η ιρανική Μοναρχία το 1971. http://www.ebay.ca/itm/Paris-Match-N-1172-23-oct-1971-Farah-et-le-Chah-Persepolis-Hussein-F-Leger-/151249611599?pt=FR_GW_Livres_BD_et_Revues_Journaux_Revues_Magazines&hash=item23372deb4f&_uhb=1 ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. 136
- Εικόνα 4.145. Οι στολές του προσωπικού, όπως τις σχεδίασε ο Lanvin αποτυπωμένες σε Καρτ ποστάλ του Delcampe. <http://www.lifo.gr/team/sansimera/33006> ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. 137
- Εικόνα 4.146.α-γ. Ο Mohammad Reza Pahlavi, Σάχης του Ιράν και η Shahbanu σε κοινή φωτογράφιση. Το ύφασμα του φορέματός της έχει κοινά διακοσμητικά μοτίβα με τα δύο τμήματα μεταξωτού υφάσματος του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Τα μοτίβα φαίνεται να προέρχονται από τα παραδοσιακά περσικά χαλιά, που διακοσμούσαν τόσο το δάπεδο όσο και τους τοίχους. <http://radicalroyalist.blogspot.com/2011/10/40th-anniversary-celebrating-2500-years.html> ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. 137
- Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.147.α-δ. Φωτογράφιση για διαφήμιση της συλλογής «Persepolis» του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, όπου προβάλλεται η χρωματική ποικιλία και η πολυπλοκότητα των σχεδίων. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 138
- Εικόνα 4.148.α-η. Τα πρώτα δύο δειγματολόγια (α-β) έχουν πάνω τη θεματική με τα φτερά του παγωνιού. Κάθε δειγματολόγιο απτελείται από τρία τμήματα υφάσματος με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Ακολουθεί ένα δειγματολόγιο με δύο τμήματα υφάσματος με το θέμα των ερωδιών επίσης σε μετάξι. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος 139

	«B. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.149.α-β.	Δύο τμήματα μεταξωτού υφάσματος με τη θεματική των φτερών του παγωνιού. Στο πρώτο επικρατούν τα χρώματα πράσινο, κίτρινο, καφέ, ενώ στο δεύτερο το πορτοκαλί, το πράσινο και το μωβ. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου».	140
Εικόνα 4.150.α-β.	Από το ύφασμα με τα φτερά του παγωνιού μπορούμε να δούμε τρία φορέματα από την φωτογράφιση της συλλογής, που πραγματοποιήθηκε σε δασικό φόντο ως τον φυσικό χώρο ύπαρξης των πουλιών. Χαρακτηριστικό τους είναι οι πολλές πτυχώσεις που αναδεικνύουν το μετάξι με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Τμήματα υφάσματος: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου».	140
Εικόνα 4.151.α-γ.	Από τη φωτογράφιση της συλλογής σε παραλία μπορούμε να δούμε τέσσερα ενδύματα: ένα φόρεμα, ένα σύνολο αποτελούμενο από σακάκι και παντελόνι, μία ολόσωμη φόρμα και ένα μαγιό που συνοδεύεται από παρεό. Ακολουθεί ένα τμήμα υφάσματος (γ) όπου αναπαρίστανται παπαγαλάκια τύπου «Love Birds» ανά ζεύγη σε σχεδόν φυσικό μέγεθος ανάμεσα στις φυλλωσιές. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	141
Εικόνα 4.152.	Δύο καθημερινά φορέματα που έχουν ως θέμα τα Flamingo. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	141
Εικόνα 4.153.	Ένας τύπος κινεζικής τηβέννου που φοριέται συνήθως από τις περιόδους προ- shang έως και τη δυναστεία Han. Αυτή η μορφή είναι γνωστή ως zhiju και φοριέται κυρίως από άνδρες. Σκίτσο: http://en.wikipedia.org/wiki/Hanfu ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014.	142
Εικόνα 4.154.	Αυτό το γκριζο βελούδινο ανδρικό ένδυμα δημιουργήθηκε την περίοδο μεταξύ 1900 και 1930. Κατά τη διάρκεια αυτών των ετών, υπήρξε μια ανάμειξη των παραδοσιακών κινεζικών μορφών με	142

εκείνες από το δυτικό κόσμο. Αυτή η τήβεννος έχει διακοσμηθεί με άνθη και μπαμπού. Η κινεζική τήβεννος βρίσκεται στη συλλογή του Victoria and Albert Museum και έχει αριθμό εισαγωγής FE.126-1983. Ενδύματα: <http://collections.vam.ac.uk/item/O23506/robe-unknown/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014.

- Εικόνα 4.155. Ένας τύπος Ιαπωνικού κιμονό και η καταγραφή των μερών του. Σκίτσο: <http://www.wafuku.co.uk/kimonoinfo5.htm>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. 143
- Εικόνα 4.156α-ε. Αυτό το κιμονό της περιόδου 1820 με 1860 είναι ένα εξωτερικό κιμονό και θα είχε φορεθεί κατά τη διάρκεια των χειμωνιάτικων μηνών. Έχει διακοσμηθεί εξαισία με διαφορετικές σκηνές που προέρχονται από την ιαπωνική τέχνη, τους μύθους και τη λογοτεχνία, χρησιμοποιώντας μια μεγάλη ποικιλία βελονιών. Βρίσκεται στη συλλογή του Victoria and Albert Museum και έχει αριθμό εισαγωγής: FE.36-1981. Παρατίθενται δύο φορέματα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη: στο πρώτο, το ύφασμα είναι μπεζ με φύλλα και κορμούς μπαμπού, ενώ στο δεύτερο είναι μπεζ με κινέζικα φυτικά θέματα σε καφέ, κόκκινο, μαύρο και κίτρινο χρώμα, <http://collections.vam.ac.uk/item/O93917/kimono-unknown/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 143
- Εικόνα 4.157α-ζ. Αποθηκευτικό ερμάριο του 1640 που αποκαλείται «Mazarin Chest», διακοσμημένο με μια σκηνή από την ιστορία Genji. Είναι ξύλινο με μαύρη λάκα με χρυσή και ασημένια διακόσμηση. Βρίσκεται στη συλλογή του Victoria and Albert Museum και έχει αριθμό εισαγωγής 412:1-1882. Παρατίθενται ένα φόρεμα και ένα σύνολο του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη από το ίδιο ύφασμα, που αναπαριστά κινέζικο τοπίο με δέντρα, γέφυρες και βουνά, ενώ στο κέντρο υπάρχουν τρεις κινέζικες αντρικές φιγούρες. Το ύφασμα στην πρώτη περίπτωση έχει μπεζ βάση και τα σχέδια είναι χρώματος πορτοκαλί, καφέ, μουσταρδί και μαύρο, ενώ στη δεύτερη έχει μπεζ βάση και τα σχέδια είναι χρώματος σκούρου μπλε, πετρόλ, γκρι και πράσινου. Έπιπλα: 144

- <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/design-elements-on-the-mazarin-chest/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Βεντάλια με ξύλινους νευρώνες, με χρωματισμένο τοπίο στη μία 145
4.158.α-η. (α) και καλλιγραφία στην άλλη πλευρά (β), της περιόδου 1689 – 1726. Ήταν ένα χαρακτηριστικό μικρό δώρο που δινόταν από τους αυτοκράτορες Qing στους ευνοημένους αριστοκράτες και τους υψηλούς αξιωματούχους υπαλλήλους. Η βεντάλια ζωγραφίστηκε από τον Jiao Bingzhen, συνεργάτη του Ιταλού καλλιτέχνη Giuseppe Castiglione. Βρίσκεται στη συλλογή του Victoria and Albert Museum και έχει αριθμό εισαγωγής T.20-1936. Παραβάλλεται με τα αφαιρετικά σχέδια του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και τα ενδύματα της συλλογής «Chinese Lacquers» (γ-η). Εξάρτημα μόδας: <http://collections.vam.ac.uk/item/O169658/fan-jiao-bingzhen/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Αυτοκρατορική τήβεννος από μεταξωτή ταπισερί (α), με δράκο 146
4.159.α-δ1. της δυναστείας των Qin της Κίνας (β). Οι τήβεννοι με δράκους τέτοιας μεγαλοπρέπειας φορέθηκαν από τους κινεζικούς αυτοκράτορες σε επίσημες περιπτώσεις. Αυτά τα αυτοκρατορικά ενδύματα διακρίνονται από εκείνα που φοριούνται από τους γραφειοκράτες, με τη συχνή χρήση κίτρινου και τη διαμόρφωση δώδεκα μικρών μοτίβων μέσα στο πρότυπο σχεδιάγραμμα δράκος-και-σύννεφα. Βρίσκεται στη συλλογή του Victoria and Albert Museum και έχει αριθμό εισαγωγής T.199-1948. Παραβάλλεται δράκος του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη από ένδυμα της συλλογής «Chinese Lacquers» (γ-δ). Ενδύματα: <http://collections.vam.ac.uk/item/O86288/robe-unknown/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Φωτογραφίες ενδυμάτων της συλλογής «Chinese Lacquers» το 147
4.160.α-γ. 1976-1977 του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού

	Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	
Εικόνα 4.161.α-δ.	Φωτογραφίες ενδυμάτων της συλλογής «Chinese Lacquers» το 1984-1985 του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	148
Εικόνα 4.162.	«Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ» (El entierro del Conde Orgaz). Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν (Αθήνα, 1992: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου).	149
Εικόνα 4.163.α-ι.	Λεπτομέρεια του πίνακα «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ» σε αντιπαραβολή με τα ύφασμα ενδύματος του Γιάννη Τσεκλένη. Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν (Αθήνα, 1992: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	150
Εικόνα 4.164.α-β.	Λεπτομέρεια του πίνακα «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ» σε αντιπαραβολή με το ύφασμα ενδύματος του Γιάννη Τσεκλένη. Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν (Αθήνα, 1992: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	150
Εικόνα 4.165.α-ε2.	Ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη, στο ύφασμα των οποίων επαναλαμβάνεται η υπογραφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	151
Εικόνα 4.166.α-ε.	Λεπτομέρεια του πίνακα «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ» σε αντιπαραβολή με τις κάπες του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, στις οποίες φαίνεται η σύνδεση με τον πίνακα που αποτελεί πηγή έμπνευσης του σχεδίου. Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν (Αθήνα, 1992: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»	151
Εικόνα 4.167.	«Η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή» (Agony in the Garden). J. Alvarez Lopera (επιμ.), <i>El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη – Ιταλία – Ισπανία, Κατάλογος έκθεσης</i> , (Μιλάνο 1999:	152

- Skira).
- Εικόνα 4.168.α-δ. Λεπτομέρεια του πίνακα η «Η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή» σε αντιπαράβολη με φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη, στα οποία φαίνεται από όπου φαίνεται η σύνδεση με τον πίνακα που αποτελεί πηγή έμπνευσης του σχεδίου. J. Alvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη – Ιταλία – Ισπανία, Κατάλογος έκθεσης*, (Μιλάνο 1999: Skira). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.169.α-γ. Φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη, στα οποία φαίνεται η σύνδεση με τον πίνακα που αποτελεί πηγή έμπνευσης του σχεδίου. Σε αυτή τη θεματική εντάσσονται τέλος και κάποια ενδύματα στα οποία κυριαρχούν διακοσμητικά μοτίβα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.170.α-δ. Φωτογραφίες της συλλογής «El Greco» του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη το 1978. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.171. α-δ. Το πρώτο, «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*), που προέρχεται από τον πρώτο τόμο του *Les Roses*, του 1817 (νούμερο 3 από τα 170 της έκδοσης). Αποτυπώνεται από τον σχεδιαστή σε τρεις χρωματικές παραλλαγές. Σχέδια: <http://www.rosarian.com/redoute/species.html>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.172.α-γ. Το δεύτερο, με όνομα «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου» (*Rosa Gallica Maheka [flore subsimplici]*), προέρχεται από τον τρίτο τόμο του *Les Roses*, του 1824 (νούμερο 154 από τα 170 της έκδοσης). Αποτυπώνεται σε δύο χρωματικές παραλλαγές από τον σχεδιαστή. Σχέδια: <http://www.rosarian.com/redoute/species.html>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Το τρίτο σχέδιο είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα

- 4.173.α-δ. εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*), που προέρχεται από τον πρώτο τόμο του *Les Roses*, του 1817 (νούμερο 2 από τα 170 της έκδοσης). Αποτυπώνεται σε τρεις χρωματικές παραλλαγές από τον σχεδιαστή. Σχέδια: <http://www.rosarian.com/redoute/species.html>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.174.α-ε. Η πρώτη ενότητα ενδυμάτων αποτελείται από τρία φορέματα, από το ύφασμα που φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*). Τα σχέδια των φορεμάτων είναι κοντομάνικα, με τριγωνική λαιμόκοψη, σκίσιμο στο πλάι αριστερά με μονόχρωμο ρέλι στη λαιμόκοψη και στα μανίκια, και με ζώνη σε ίδιο χρώμα με το ρέλι, που δένει μπροστά. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.175.α-ε. Η δεύτερη ενότητα ενδυμάτων περιλαμβάνει τρία σύνολα, από ύφασμα που φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*). Το κάθε σύνολο αποτελείται από φούστα, τύπου «φάκελος», με μεγάλα λουλούδια και γύρω μονόχρωμο ρέλι, από μπλούζα τύπου «σφηκοφωλιά» μονόχρωμη, από μονόχρωμη ζώνη που δένει μπροστά, και φουλάρι με πυκνό σχέδιο από τριαντάφυλλα. Στις τρεις χρωματικές παραλλαγές, το ρέλι, η μπλούζα και η ζώνη έχουν το ίδιο χρώμα. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.176.α-δ. Η τρίτη ενότητα ενδυμάτων αποτελείται από τρία φορέματα όπου από ύφασμα που φέρει «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου» (*Rosa Gallica Maheka [flore subsimplici]*) σε τρεις χρωματικές παραλλαγές. Το κάθε φόρεμα έχει μανίκι $\frac{3}{4}$, ίσιο γιακά και τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος. Η μπλούζα, εσωτερικά είναι μονόχρωμη, αμάνικη, με ράντες και στρογγυλή λαιμόκοψη.

Τέλος, η ζώνη είναι μονόχρωμη και δένει μπροστά. Στις τρεις χρωματικές παραλλαγές, η φόδρα, η μπλούζα και η ζώνη έχουν το ίδιο χρώμα. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.177.α-γ. Η τέταρτη ενότητα αποτελείται από μακρυμάνικο πουκάμισο «ιαπωνικού τύπου. Το σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*). Στην ίδια ενότητα εντάσσεται και ένα σύνολο από μακρυμάνικο πουκάμισο «ιαπωνικού τύπου» και παντελόνι. Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 161
- Εικόνα 4.178.α-δ. Η πέμπτη ενότητα αποτελείται από δύο φορέματα. Το πρώτο έχει ράντες πράσινες, και κάτω από τη μέση γίνεται φούστα τύπου «φάκελος». Το σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*). Το πανωφόρι, τύπου «ζακέτα», είναι κοντομάνικο με μακριά τρίγωνα που πέφτουν μπροστά. Το σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*). Το δεύτερο φόρεμα είναι καφέ «στράπλες», με «σφηκοφωλιά» στο στήθος. Το πανωφόρι, τύπου «ζακέτα», είναι κοντομάνικο, με μακριά τρίγωνα από το ίδιο ύφασμα μπροστά που πέφτουν μπροστά. Το ύφασμα του φορέματος και του πανωφορίου φέρει «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου» (*Rosa Gallica Maheka [flore subsimplici]*). Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 162
- Εικόνα 4.179.α-γ. Η τελευταία ενότητα περιλαμβάνει τρία σύνολα από ύφασμα που φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*), σε τρεις χρωματικές παραλλαγές. Το καθένα 163

αποτελείται από φούστα ίσια, με άνοιγμα στο πλάι αριστερά, και από πουκάμισο μακρυμάνικο με μυτερό τριγωνικό γιακά, που κλείνει με τρία κουμπιά. Το ύφασμα της φούστας και του πουκαμίσου είναι ίδιο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.180.α-γ. Για τα πρώτα σύνολα ο σχεδιαστής επέλεξε το, πλέον κλασικό, τύπομα του δέρματος της λεοπάρδαλης. Η γούνα της καλύπτεται με σχέδια που μοιάζουν με ροζέτες και ρόδακες, γεγονός που γοήτευσε αμέσως τους σχεδιαστές μόδας. Εδώ, παρουσιάζονται οι τρεις χρωματικές παραλλαγές που χρησιμοποίησε ο Γιάννης Τσεκλένης σε αυτή τη συλλογή. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 164
- Εικόνα 4.181.α-στ. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται αρχικά δυο φορέματα. Το πρώτο, στηρίζεται με μια λεπτή ράντα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα με ίσια λαιμόκοψη και με μεγάλο άνοιγμα στη μασχάλη. Δεξιά στο πλάι, έχει σκίσιμο. Το δεύτερο είναι ίσιο, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο και άνοιγμα στα πλάγια δεξιά. Και τα δύο συνοδεύονται από τμήμα υφάσματος που δένει ως παρεό ή εσάρπα, από το ίδιο ύφασμα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 165
- Εικόνα 4.182α-β. Φόρεμα που στηρίζεται με ράντα σε κάθε ώμο, ενώ μοιάζει σαν να μην έχει ραφτεί ολόκληρος ο ώμος και το μανίκι, με αποτέλεσμα να περισσεύει ύφασμα μπροστά και πίσω σχηματίζοντας πτυχώσεις. Έτσι, το φόρεμα είναι αμάνικο, με ίσια λαιμόκοψη και με μεγάλο άνοιγμα στη μασχάλη. Κάτω, μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι» που δένεται πίσω στο λαιμό. Στην πλάτη έχει πλαστικό κούμπωμα όπου το ένα μέρος ασφαλίζει στο άλλο, σχηματίζοντας τετράφυλλο τριφύλλι, ενώ το κάτω μέρος του μαγιό (κιλότα) αποτελείται από ένα εσώρουχο που στα πλάγια δένεται, στους γοφούς. Το ύφασμα και των δύο είναι ίδιο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 166
- Εικόνα 4.183.α-στ. Φόρεμα που στηρίζεται με ράντα σε κάθε ώμο, ενώ μοιάζει σαν να μην έχει ραφτεί ολόκληρος ο ώμος και το μανίκι, με 167

αποτέλεσμα να περισσεύει ύφασμα μπροστά και πίσω σχηματίζοντας πτυχώσεις. Το φόρεμα είναι αμάνικο, με ίσια λαιμόκοψη και με μεγάλο άνοιγμα στη μασχάλη. Συνοδεύεται από τμήμα υφάσματος που δένει ως παρέο ή εσάρπα, από το ίδιο ύφασμα. Επίσης, φόρεμα που στηρίζεται με μια λεπτή ράντα από το ίδιο ύφασμα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα με ίσια λαιμόκοψη και με μεγάλο άνοιγμα στη μασχάλη. Δεξιά, στο πλάι, έχει σκίσιμο. Συνοδεύεται από ζώνη που αποτελείται από μία ταινία υφάσματος με τριγωνικές απολήξεις. Κάτω δύο μαγιό μπικίνι (ε-στ), με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι» που δένεται πίσω στο λαιμό. Στην πλάτη έχει πλαστικό κούμπωμα όπου το ένα μέρος ασφαλίζει στο άλλο, σχηματίζοντας τετράφυλλο τριφύλλι. Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα) αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Σε όλα τα ενδύματα το ύφασμα έχει την ίδια χρωματική παραλλαγή. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

Εικόνα
4.184.α-ε.

Το ένα φόρεμα είναι ίσιο, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο και με άνοιγμα στα πλάγια δεξιά. Δίπλα του λεπτομέρεια του υφάσματος (β). Το δεύτερο στηρίζεται με μια λεπτή ράντα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα με ίσια λαιμόκοψη και με μεγάλο άνοιγμα στη μασχάλη, ενώ στα δεξιά στο πλάι έχει σκίσιμο. Συνδυάζεται με ζώνη από μία ταινία υφάσματος με τριγωνικές απολήξεις. Και στα δύο το ύφασμα είναι ίδιο. Κάτω δύο μαγιό μπικίνι (δ-ε), με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι» που δένεται πίσω στο λαιμό. Στην πλάτη έχει πλαστικό κούμπωμα όπου το ένα μέρος ασφαλίζει στο άλλο σχηματίζοντας τετράφυλλο τριφύλλι. Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα) αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Παρουσιάζονται σε δύο χρωματικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

168

Εικόνα
4.185.α-η.

Τα δύο σύνολα αποτελούνται από τα ίδια μέρη και σε δύο χρωματικές παραλλαγές. Μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι» που δένεται πίσω στο λαιμό. Στην πλάτη έχει πλαστικό κούμπωμα όπου το ένα μέρος ασφαλίζει στο άλλο

169

σηματίζοντας τετράφυλλο τριφύλλι. Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα) αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Κάθε μαγιό συνοδεύεται από παρεό τετράγωνο, με προεκτάσεις υφάσματος για να δένει. Παρουσιάζονται δύο χρωματικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.186.α-στ. Πάνω τρία ενδυματολογικά σύνολα (α-γ) και τρία μαγιό (δ-στ). Το πρώτο σύνολο περιλαμβάνει πουκάμισο κοντομάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη και άνοιγμα μπροστά, και φούστα ίσια με λάστιχο στη μέση, που σχηματίζει πιέτες. Τα άλλα δύο σύνολα αποτελούνται από μπλούζα κοντομάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, και φούστα ίσια με λάστιχο στη μέση που σχηματίζει πιέτες. Το ύφασμα είναι animal print σε χρώμα καφέ και λευκό. Κάτω τρία σύνολα μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι» που δένεται πίσω στο λαιμό. Στην πλάτη έχει πλαστικό κούμπωμα όπου το ένα μέρος ασφαρίζει στο άλλο σχηματίζοντας τετράφυλλο τριφύλλι. Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα) αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Κάθε μαγιό συνοδεύεται από παρεό τετράγωνο, με προεκτάσεις υφάσματος για να δένει. Το ύφασμα είναι animal print σε χρώματα πράσινο, μαύρο και καφέ αντίστοιχα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.187. Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, εδώ ντυμένος στα λευκά, δίνει τις τελευταίες οδηγίες πριν την κινηματογραφική λήψη στο χώρο των ορυχείων του Λαυρίου. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα 4.188. α-β. Φωτογράφιση του ίδιου ενδυματολογικού συνόλου, αριστερά στο φωτογραφικό στούντιο και δεξιά στο χώρο των ορυχείων του Λαυρίου. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση των ενδυμάτων από lycra στο

170

171

171

172

- 4.189.α-β χώρο των ορυχείων του Λαυρίου Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση των ενδυμάτων από lycra στο 172
4.190. χώρο των ορυχείων του Λαυρίου. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση των ενδυμάτων από lycra στο 173
4.191.α-β. χώρο των ορυχείων του Λαυρίου. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Στιγμιότυπα από τη φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση των 173
4.192.α-β. ενδυματολογικών συνόλων στο χώρο των ορυχείων του Λαυρίου. Τα δύο επάνω είναι μονόχρωμα, ενώ τα δύο κάτω έχουν ενταχθεί στις συλλογές του «Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος Β. Παπαντωνίου». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Η πρώτη θεματική αποτελείται από τέσσερα φορέματα, 174
4.193.α-δ. μακρυμάνικα, με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά μέχρι τη μέση «κρουαζέ». Το κάθε ένα από αυτά στη μέση έχει ζώνη μαύρη με στρογγυλή αγκράφα. Παρουσιάζεται η χρωματική ποικιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Η δεύτερη θεματική αποτελείται από τέσσερα φορέματα, 175
4.194.α-δ. μακρυμάνικα, με ίσιο γιακά. Στο πλάι έχουν άνοιγμα με πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Κάθε φόρεμα, στη μέση έχει ζώνη από το ίδιο ύφασμα με στρογγυλή μαύρη αγκράφα. Παρουσιάζεται η χρωματική ποικιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Η τρίτη θεματική αποτελείται και αυτή από τέσσερα φορέματα, 176
4.195.α-δ. μακρυμάνικα, με ίσιο γιακά, και με άνοιγμα μπροστά που κλείνει εννιά κουμπιά. Στο πλάι έχουν άνοιγμα και από πάνω πέντε

- κουμπιά. Παρουσιάζεται η χρωματική ποικιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.196.α-γ. Η τέταρτη θεματική αποτελείται από τρία μακρυμάνικα φορέματα, με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά. Στο πλάι αριστερά έχουν άνοιγμα και πάνω από το άνοιγμα πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Στο στήθος δεξιά υπάρχει ίσια τσέπη όπου μπαίνει τετράγωνο μαντίλι. Παρουσιάζεται η χρωματική ποικιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 177
- Εικόνα 4.197.α-β. Η πέμπτη θεματική αποτελείται από δύο μακρυμάνικα φορέματα, με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά. Στο πλάι αριστερά, τα φορέματα έχουν στο πλάι άνοιγμα και πάνω από το άνοιγμα πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Στο στήθος δεξιά υπάρχει ίσια τσέπη όπου μπαίνει τετράγωνο μαντίλι. Παρουσιάζεται η χρωματική ποικιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 178
- Εικόνα 4.198.α-γ. Δισέλιδη διαφήμιση της συλλογής «Πολυχρωμίες Αιγαίου», Γυναίκα 791 (7/5/1980) 54-55 και μονοσέλιδη διαφήμιση της συλλογής «Πολυχρωμίες Αιγαίου», *Γυναίκα* 792 (21/5/1980), 123, *Γυναίκα* 794 (18/6/1980), 135. 179
- Εικόνα 4.199.α-στ. Η πρώτη ενότητα ενδυμάτων περιέχει τέσσερα σύνολα, αποτελούμενα από παντελόνι και «σαλβάρυ», φαρδύ που φουσκώνει με λάστιχο στη μέση, και από «ζακέτο» ή «ντραπέ πουκάμισο» μακρυμάνικο και κοντό. Το σχέδιο του μεταξωτού υφάσματος, εμπνευσμένο από τη θάλασσα, έχει σε όλη την επιφάνεια δίχτυα και φελλούς. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 180
- Εικόνα 4.200.α-δ. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται μακρυμάνικο φόρεμα τύπου «σεμιζιέ». Επίσης, ένα σύνολο που αποτελείται από φόρεμα, με δύο λεπτές ράντες σε κάθε ώμο. Πάνω (α-β), φωτογραφίες από διαφημίσεις για την προώθηση της συλλογής. Φωτογραφίες: CD- 181

Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.201.α-στ. Φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής (α-β). Η δεύτερη θεματική ενότητα έχει ως κεντρικό στοιχείο αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα, εκκλησιάκια με τρούλους σε μεγέθυνση. Αποτελείται από δύο φορέματα με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο σε δύο χρωματικές παραλλαγές (δ-ε). Στην ίδια ενότητα εντάσσονται και δύο μονόχρωμα ενδύματα. Πάνω, ένα σύνολο αποτελούμενο από παντελόνι μωβ τύπου «βράκα», και «κάπρι», με λάστιχο στη μέση, και από πουκαμίσα μωβ, μακρυμάνικη, με ίσιο γιακά (γ). Κλείνει με θύλακες και με οκτώ, ντυμένα από το ίδιο ύφασμα, στρογγυλά κουμπιά. Επίσης, σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα τρικουάζ, με δύο λεπτές ράντες σε κάθε ώμο (στ). Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.202. α-ζ. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται φούστες σε ίσια γραμμή (γ-ζ), με λάστιχο στη μέση, και δύο φορέματα. Το πρώτο είναι ένα μακρυμάνικο φόρεμα τύπου «σεμιζιέ» (α). Το δεύτερο σύνολο είναι ένα κόκκινο φόρεμα, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο (β). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.203.α-δ. Το σχέδιο του υφάσματος αποτελείται από κύματα σε διάφορα σημεία στην επιφάνεια του ενδύματος και στο στήθος, αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα, κυκλαδίτικα σπίτια, εκκλησίες και κοχύλια. Σε αυτή τη θεματική εντάσσονται δύο σύνολα (α-β) και δύο φορέματα (γ-δ). Τα δύο φορέματα είναι λευκά, κοντομάνικα, το ένα ίσιο και το άλλο με λάστιχο στη μέση, με σκίσιμο στα πλάγια και με τριγωνική λαιμόκοψη. Το πρώτο διακοσμείται με γκρι σχέδια ενώ το δεύτερο με κόκκινα. Τα δύο σύνολα αποτελούνται από λευκή φούστα, ίσια με λάστιχο στη

- μέση, χωρίς κανένα σχέδιο, και από μπλούζα λευκή, κοντομάνικη με τριγωνική λαιμόκοψη. Η πρώτη διακοσμείται με πράσινα-λαχανί σχέδια και η δεύτερη με ροζ-μωβ. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.204.α-γ. Τα τρία φορέματα είναι λευκά, κοντομάνικα, ίσια, με σκίσιμο στα πλάγια και με τριγωνική λαιμόκοψη. Το σχέδιο του υφάσματος φέρει αφαιρετικές, γραμμικά αποτυπωμένες εκκλησίες στο στήθος και πιο κάτω κύματα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 185
- Εικόνα 4.205.α-στ. Αυτή η θεματική ενότητα είναι εμπνευσμένη από τους χρωματικούς συνδυασμούς στις βάρκες. Αποτελείται από τρία φορέματα τύπου «σεμιζιέ» (α-γ). Κάτω (δ), σύνολο αποτελούμενο από φούστα ίσια, με λάστιχο στη μέση και με ανοίγματα στα πλάγια, και από μπλούζα ίσια, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται και φούστα (ε), ίσια στο πάνω μέρος, και στο κάτω μέρος φραμπαλά. Τέλος, στην ίδια τη θεματική εντάσσεται μαγιό μπικίνι (στ), με σουτιέν αποτελούμενο από δύο τριγωνικά τμήματα υφάσματος για το στήθος και με λεπτές ταινίες που δένουν πίσω στην πλάτη και πάνω από το λαιμό. Αντίστοιχα, το κάτω μέρος του μαγιό (κιλότα) δένει στο πλάι με λεπτές ταινίες. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 186
- Εικόνα 4.205.α-δ. Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Το πρώτο είναι ένα φόρεμα μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Διακοσμείται με τετραπλό βολάν, στη λαιμόκοψη όπως και στις μανσέτες. Στη μέση έχει λάστιχο, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται πιέτες. Ακολουθούν δύο σύνολα, αποτελούμενα από φούστα με ταινία στη μέση, και άνοιγμα στο πλάι δεξιά και αριστερά, και από μπλούζα μακρυμάνικη, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 187
- Εικόνα Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Στην εν λόγω 188

4.206.α-δ. ενότητα εντάσσονται ένα φόρεμα μακρυμάνικο, ίσιο, με γιακά ζιβάγκο, και ένα σύνολο αποτελούμενο από φούστα με λάστιχο στη μέση και μπλούζα μακρυμάνικη, με ίσιο γιακά ζιβάγκο και ανοίγματα στα πλάγια αριστερά στο φόρεμα. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

Εικόνα Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Στην εν λόγω 189

4.207.α-στ. ενότητα εντάσσονται: α) ένα φόρεμα μακρυμάνικο, με ίσιο γιακά ζιβάγκο και ταινία από ύφασμα που δένει στη μέση, β) φόρεμα μακρυμάνικο, ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη και διακοσμητικές επίρραφες ταινίες στη λαιμόκοψη και τις μανσέτες, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με λάστιχο στη μέση, μπλούζα μακρυμάνικη, ίσια, με γιακά τριγωνικό μυτερό, και, δ) σύνολο από φούστα με λάστιχο στη μέση, μπλούζα μακρυμάνικη, ίσιο, με γιακά ζιβάγκο, ανοίγματα στα πλάγια και ταινία από ύφασμα που δένει στη μέση. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

Εικόνα Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Σε αυτή την 190

4.208α-ε. ενότητα εντάσσονται: α) παντελόνι τύπου «σαλβάρι», β) σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα μακρυμάνικο, διακοσμημένο με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και τις μανσέτες, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση και από μπλούζα μακρυμάνικη, με ίσιο γιακά και άνοιγμα μπροστά στο στήθος, και, δ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση από όπου ξεκινούν πιέτες και βολάν που ανασηκώνεται στην αριστερή πλευρά, από μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, διακοσμημένη με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και στις μανσέτες. Η ζώνη διακοσμείται με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού

- Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.209.α-ε. Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται: α) φόρεμα μακρυμάνικο τύπου πουκαμίσα, με ίσιο γιακά, β) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση, με πιέτες και βολάν, μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη διακοσμημένη με τετραπλό βολάν, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση από όπου ξεκινούν πιέτες, και μπλούζα μακρυμάνικη με ίσιο γιακά, και, δ) σύνολο αποτελούμενο από πουκάμισο μακρυμάνικο με ίσιο γιακά, και από παντελόνι τύπου «σαλβάρι». Φωτογραφίες: CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.210.α-ε. Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Υφάνσεις» (1981). Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται: α) μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη διακοσμημένη με τετραπλό βολάν, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, β) πουκάμισο μακρυμάνικο με ίσιο γιακά, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση από όπου ξεκινούν πιέτες, άνοιγμα στο πλάι, βολάν, και από πουκάμισο μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη και ίσιο γιακά, δ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση και βολάν, και από μπλούζα, μαύρη μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη διακοσμημένη με τετραπλό βολάν, ε) φόρεμα μακρυμάνικο, με τριγωνική λαιμόκοψη κι άνοιγμα δεξιά και αριστερά στο πλάι. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.211. Πρόσκληση για την παρουσίαση της ενδυματολογικής συλλογής «Ορχιδέες» στη Νέα Υόρκη, που προβάλλεται το δίπολο της αντίθεσης μεταξύ όλων των ορχιδέων και της ανυπερβλήτης υπεροχής της μαύρης ορχιδέας. Άρθρα: Τσεκλένης, Γ., *Tseklenis' Scrap Book*. Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Ναύπλιο 1999, 187.

- Εικόνα 4.212.α-γ. Τα δύο βαμβακερά σύνολα αποτελούνται από το εμπριμέ ίσιο παντελόνι, μονόχρωμο μπούστο και ζακέτο. Η βάση για το πρώτο σύνολο είναι το ροζ με σχέδιο τροπικού φίκου σε μπλε και γαλάζιο χρώμα. Η βάση για το δεύτερο σύνολο είναι λιλιά, με σχέδιο είναι τροπικού φίκου σε κίτρινο, μπλε, γαλάζιο και βεραμάν χρώμα. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 193
- Εικόνα 4.213.α-γ. Δύο κρεπ φορέματα με βάση γκρι και σχέδιο τροπικού φίκου σε κόκκινο, μωβ, κοραλλί και λιλιά χρώμα. Στο κέντρο, φωτογραφία για την προώθηση της συλλογής. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 194
- Εικόνα 4.214.α-στ. Η δεύτερη ενότητα βαμβακερών ενδυμάτων έχει λευκή βάση ενώ διαφοροποιούνται οι ορχιδέες. Ξεχωρίζει το σύνολο που αποτελείται από κοντομάνικη ίσια μπλούζα, με λαιμόκοψη χαμόγελο και παντελόνι. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 194
- Εικόνα 4.215.α-στ. Έξι βαμβακερά εμπριμέ κοντομάνικα φορέματα, με ίσιο ή μυτερό γιακά, ενώ σε όλα ποικίλει το εμπριμέ. Δύο σύνολα αποτελούνται από εμπριμέ σακάκι τύπου «πουκάμισο». Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 195
- Εικόνα 4.216.α-στ. Εδώ παρατίθεται η ενότητα των μεταξωτών συνόλων που διακρίνονται για τη διαφορετικότητά τους. Το πρώτο φόρεμα είναι τύπου «σεμιζιέ» με ζώνη και κορδέλα για το κεφάλι. Το δεύτερο σύνολο αποτελείται από μονόχρωμο πορτοκαλί παντελόνι, ίσιο, κι εμπριμέ πουκάμισο. Ακόμα, δύο ίδια σύνολα, το πρώτο με εμπριμέ παντελόνι τύπου «σαλβάρι», μπλούζα από το ίδιο ύφασμα, αμάνικη, έξωμη με ίσιο γιακά που δένει αριστερά με 196

φιόγκο. Το επόμενο σύνολο αποτελείται από φούστα σε σχήμα «Α», και μπλούζα ίσια με μανίκι. Τέλος, φόρεμα με έναν ώμο, με επίρραφες σειρές βολάν, και ζώνη με επίρραφη μαύρη ορχιδέα. Η καλή ποιότητα των ελληνικών μεταξωτών έδινε τη δυνατότητα να πραγματοποιούνται ποιοτικές χρωματικές εκτυπώσεις. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.217.α-θ. Η συλλογή ολοκληρώνεται με πέντε εμπριμέ μαγιό μπικίνι, με σουτιέν στράπλες που δένουν μπροστά με κόμπο, ενώ το κάτω μέρος του μαγιό (σλιπάκι) είναι τριγωνικού σχήματος και δένει στα πλαϊνά σχηματίζοντας κόμπο. Όλα τα μαγιό συνοδεύονται από παρεό. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.218. Ψηφιδωτό από την Πέλλα με θέμα το κυνήγι του Λιονταριού. Τα πρόσωπα ταυτίζονται με τον Μέγα Αλέξανδρο και τον Κρατερό κατά τη διάρκεια κυνηγιού. Φωτογραφία: www.archaiologia.gr/blog/2011/09/13/χρυσάφι-μύθος-και-ιστορία/, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.
- Εικόνα 4.219.α-στ. Τα ενδύματα με σχέδια υφάσματος εμπνευσμένα από τα ψηφιδωτά της Πέλλας. Ως κεντρική μορφή έχουν τον Λέοντα. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.220.α-ε. Τα ενδύματα με σχέδια υφάσματος εμπνευσμένα από τα ψηφιδωτά της Πέλλας. Ως κεντρική μορφή έχουν την κεφαλή του νεαρού Αλέξανδρου. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.221.α-γ. Τα ενδύματα με σχέδια υφάσματος εμπνευσμένα από τα ψηφιδωτά της Πέλλας. Ως κεντρικό θέμα έχουν τις πτυχώσεις από

	το ένδυμα του δεξιού κυνηγού, πιθανότατα του Κρατερού. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.222.α- ε.	Σύνολο ενδυμάτων με αναφορά σε ψηφίδες που έχουν σχεδόν φυσικό μέγεθος, με αποτέλεσμα να δίνεται η έμφαση στη χρωματική πικοιλία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	200
Εικόνα 4.223.α-η.	Στο σύνολο ενδυμάτων (ύφασμα από 100% μετάξι) οι ψηφίδες παρουσιάζονται σε μεγέθυνση και η αίσθηση του ψηφιδωτού δίνεται μέσα από αντιθετικές διχρωμίες. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	201
Εικόνα 4.224.α-γ.	Μονόχρωμα σύνολα. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	202
Εικόνα 225.α-στ.	Ενδύματα στο ύφασμα των οποίων αναπαριστάται πλήθος ατόμων, που προχωρούν στη σειρά για να κάνουν προσφορές προς το πρόσωπο του Αλεξάνδρου. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	202
Εικόνα 4.226.	Χρυσό περίαπτο που αναπαριστά το νεαρό βασιλέα Αλέξανδρο ως Άμμωνα και χρονολογείται στους ρωμαϊκούς χρόνους. Αρχαιολογικό Μουσείο Βερολίνου, http://e-didaskalia.blogspot.com/2012/07/7_06.html , ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.	203
Εικόνα 4.227.α-β.	Λεπτομέρεια από ένδυμα όπου φαίνεται ευκρινώς η ομοιότητα της αγκράφας με το χρυσό περίαπτο που αναπαριστά τον νεαρό Αλέξανδρο ως Άμμωνα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»	203
Εικόνα 4228.α-στ.	Τα ενδύματα της συλλογής «Sahara» του 1982. Στις πρώτες δύο φωτογραφίες (α-β) εικονίζονται σύνολα από τζιν ύφασμα που αποτελούνται από σακάκι και παντελόνι («TSEKLENIS JEANS»). Ακολουθούν τέσσερις φωτογραφίες (γ-στ) με σύνολα	204

- και φορέματα μπεζ, στο χρώμα της άμμου, που συνδυάζονται με καπέλα και μπότες για την φωτογράφιση της προώθησης. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Τα ενδύματα της συλλογής «Sahara» του 1982. Τρεις 205
4.229.α-δ. φωτογραφίες συνόλων σε ανοικτό κίτρινο φέρουν λεπτομέρειες καφέ (α-γ). Τέλος, ένα πουκάμισο καφέ σοκολατί, που στη φωτογράφιση συνδυάζεται με καπέλο (δ). Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα Μεταξωτά ενδύματα. Στη βάση των υφασμάτων αποδίδεται με 206
4.230.α-δ. μονόχρωμες στιγμές ένας αθλητής με κράνος και skate board. Πρώτο είναι το φόρεμα με μανίκια $\frac{3}{4}$, και λαιμόκοψη «χαμόγελο» (α). Το δεύτερο σύνολο αποτελείται από αμάνικη μπλούζα με λαιμόκοψη «χαμόγελο» και παντελόνι (β). Ακολουθούν δύο σύνολα (γ-δ) από ζακέτες μακρυμάνικες και παντελόνια (στην πρώτη περίπτωση το ύφασμα είναι μπλε και οι στιγμές λευκές, ενώ στη άλλη η βάση είναι λευκή και οι στιγμές μαύρες). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»
- Εικόνα Η μονόχρωμη βάση των υφασμάτων φέρει παραλίμνιο τοπίο με 207
4.231.α-δ. δέντρα, θάμνους και κτήρια, καθώς και κανό με επτά κωπηλάτες και έναν οδηγό, που αποδίδονται με διχρωμία. Σε αυτή την υποενοότητα υπάρχει ένα σύνολο αποτελούμενο από αμάνικη μπλούζα με λαιμόκοψη «χαμόγελο» και παντελόνι (α), και τρία σύνολα από ζακέτες μακρυμάνικες και παντελόνια (β-δ). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Η βάση του υφάσματος είναι μονόχρωμη με σχέδια από στιγμές 208
4.232.α-γ. δύο χρωμάτων που αποδίδουν έναν ιστιοπλόο να κρέμεται από το ιστίο σε κλίση. Το σύνολο αποτελείται από ζακέτα μακρυμάνικη και παντελόνι. Το φόρεμα με μανίκια $\frac{3}{4}$ έχει λαιμόκοψη «χαμόγελο», ενώ το αμάνικο φόρεμα έχει τριγωνική λαιμόκοψη.

- Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.233.α-γ. Τρία αμάνικα φορέματα από βαμβακερό ύφασμα. Το πρώτο με λαιμόκοψη «χαμόγελο» έχει στη μέση λάστιχο (α). Τα άλλα δύο είναι και αυτά αμάνικα τύπου τσάρλεστον με διακοσμητικά ρέλια (β-γ). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 208
- Εικόνα 4.234.α-δ. Λευκές στολές πολεμικών τεχνών αποτελούμενες από λευκό παντελόνι τύπου «κάπρι» με θύλακα στη μέση, από όπου περνά λευκή υφασμάτινη ταινία. Μπλούζα, λευκή μακρυμάνικη τύπου «κρουαζέ» που δένει σταυρωτά μπροστά στο στήθος, και ζώνη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 209
- Εικόνα 4.235.α-β. Φορέματα, μακρυμάνικα τύπου «καφτάνι», λευκά με τριγωνική λαιμόκοψη. Το πρώτο φέρει σε χρώμα μπλε και τirkουάζ παραλίμνιο τοπίο με δέντρα, θάμνους και κτίρια καθώς και κανό με επτά κωπηλάτες και έναν οδηγό (α). Το δεύτερο φέρει σε χρώμα κόκκινο κύματα και έναν άνδρα να εξασκείται στο θαλάσσιο σκι (β). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 209
- Εικόνα 4.236.α-ι. Τμήμα της τοιχογραφίας της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα στον κιβωτιόσχημο οικογενειακό τάφο (I), που ονομάζεται «Τάφος της Περσεφόνης», παράλληλα με τις ενδυματολογικές δημιουργίες του Γιάννη Τσεκλένη, όπου μεγεθύνει λεπτομέρειες από τα ανεμίζοντα ιμάτια του Πλούτωνα και της Περσεφόνης ή από τις ουρές των αλόγων του άρματος. Φωτογραφία τοιχογραφίας: http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=10781, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 210
- Εικόνα 4.237.α-γ. Τμήμα της τοιχογραφίας της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα στον κιβωτιόσχημο οικογενειακό τάφο (I), που 211

ονομάζεται «Τάφος της Περσεφόνης». Όταν αντιπαραβάλουμε την τοιχογραφία με τις ενδυματολογικές δημιουργίες του Γιάννη Τσεκλένη, στο τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος μπορούμε να δούμε με σαφήνεια το πρόσωπο και την κόμη της Περσεφόνης. Φωτογραφία τοιχογραφίας: http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=10781, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.238. Στεφάνι μυρτιάς με 112 άνθη, που βρέθηκε στον προθάλαμο του τάφου του Φιλίππου Β' στη Βεργίνα. <http://www.lifo.gr/team/sansimera/33210>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. 211
- Εικόνα 4.239.α-η. Από το στεφάνι μυρτιάς που βρέθηκε στον προθάλαμο του τάφου του Φιλίππου Β' στη Βεργίνα, ο σχεδιαστής δημιούργησε τέσσερα σχέδια υφάσματος. Το πρώτο φέρει κλαδιά και στεφάνια μυρτιάς τοποθετημένα σε διακοσμητικές ταινίες, αφήνοντας μεγάλο μέρος της επιφάνειας του υφάσματος ακάλυπτο. Το δεύτερο σχέδιο υφάσματος καλύπτεται σε όλη την επιφάνειά του με βλαστούς και στεφάνια μυρτιάς. Ξεχωριστής αισθητικής μπορούν να θεωρηθούν τα τρία ριχτά φορέματα με φαρδιά ριχτά μανίκια, που φέρουν τα στεφάνια με φύλλα μυρτιάς σε μεγέθυνση (στ-η). Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 212
- Εικόνα 4.240.α-ε. Στο σημείο που δένουν τα δύο χρυσά κλαδιά μυρτιάς για να δημιουργηθεί το στεφάνι, ο σχεδιαστής εμπνέεται μία γιρλάντα από ημικύκλια που διατρέχει όλη την επιφάνεια των ενδυμάτων. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 213
- Εικόνα 4.241.α-δ. Αλυσίδα που περνά από τις θηλιές της χρυσής διπλής περόνης και δένεται στον κόμπο αυτό. Αποτελεί κτέρισμα, που βρέθηκε στον προθάλαμο του τάφου του Φιλίππου Β' στη Βεργίνα. Στα ενδύματα που δημιούργησε ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, τον ερμηνεύει ως γόρδιο δεσμό. <http://www.lifo.gr/team/sansimera/33210>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 213

Εικόνα 4.242.α-γ.	«Υπογραφές» που απομονώθηκαν από υφάσματα της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη». Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	214
Εικόνα 4.243.α-ε.	Τα έργα του Ζωγράφου Γιάννη Γαΐτη από την περιοδική έκθεση Όλοι και μόνος σε αντιπαραβολή με ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη», που προβάλλουν την μορφή των ανδρικών ενδύσεων. Έργα Γαΐτη: http://www.tovima.gr/politics/article/?aid=583858 , ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	214
Εικόνα 4.244.α-β.	Το έργο του Ζωγράφου Γιάννη Γαΐτη Χωρίς Τίτλο σε αντιπαραβολή με το φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη», που προβάλλουν μοναδιαίο άνθρωπο, http://culture.kalamata.gr/v1/cultural_body/view_category/2/3 , ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	215
Εικόνα 4.245.α-γ.	Το έργο του Ζωγράφου Γιάννη Γαΐτη Οδυσσέας και οι σειρήνες σε αντιπαραβολή με τις μπλούζες του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη», που προβάλλουν ολοκληρωμένες θεματικές ενότητες εμπνευσμένες από την ελληνική αρχαιότητα, http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=301192 , ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	215
Εικόνα 4.246.α-β.	Το έργο του Ζωγράφου Γιάννη Γαΐτη «Οι άγγελοι» σε αντιπαραβολή με το φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη της συλλογής με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη», που προβάλλουν ολοκληρωμένες θεματικές ενότητες εμπνευσμένες από την ελληνική αρχαιότητα, http://www.pemptousia.gr/2012/05/γιατί-βαθιά-μου-δόξασα , ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	216

Εικόνα 4.247.α-β.	Δείγματα μονόχρωμων ριγέ και καρό ενδυμάτων. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	216
Εικόνα 4.248.α-θ.	Φωτογραφίες της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαίτη», του 1983. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	217
Εικόνα 4.249.α-θ.	Φωτογραφία και ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ» για το καλοκαίρι του 1983. Η πρώτη ενότητα ενδυμάτων είναι εμπνευσμένη από τα διακοσμητικά μοτίβα από το Τετραευάγγελο. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	218
Εικόνα 4.250.α-η.	Φωτογραφία και ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ» για το καλοκαίρι του 1983. Ο σχεδιαστής εμπνέει από την τεχντροπία της τοιχοδομίας, δημιουργώντας τα σχέδια του ανά ταινία. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	219
Εικόνα 4.251.α-κ.	Ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ», για το καλοκαίρι του 1983. Ο σχεδιαστής εμπνέεται από την τεχντροπία της τοιχοδομίας, δημιουργώντας τα σχέδιά του ανά ταινία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	220
Εικόνα 4.252.α-ι.	Ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ», για το καλοκαίρι του 1983. Ο σχεδιαστής εμπνέεται από την τεχντροπία της τοιχοδομίας, δημιουργώντας τα σχέδιά του ανά ταινία. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου»	221
Εικόνα 4.253.α-στ.	Ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ» για το καλοκαίρι του 1983. Η επόμενη ενότητα εμπνέεται από τις στέγες της Μονής των Ιβήρων. Ενδύματα: Αρχείο	222

	Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.254.α-γ.	Φωτογραφία και ενδύματα από την ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ» για το καλοκαίρι του 1983. Στην τελευταία ενότητα ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από την αρχιτεκτονική της Μονής των Ιβήρων διακοσμώντας με αρχιτεκτονήματα και αρχιτεκτονικά μέλη. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	222
Εικόνα 4.255.	Η <i>Όραση</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	223
Εικόνα 4.256.	Η <i>Αφή</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	233
Εικόνα 4.257.	Η <i>Ακοή</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	223
Εικόνα 4.258.	Η <i>Οσμή</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	224
Εικόνα 4.259	. Η <i>Γεύση</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	224
Εικόνα 4.260.	<i>Η Μοναδική μου Επιθυμία (A Mon Seul Désir)</i> , από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France.	224
Εικόνα 4.261.α-στ.	Λεπτομέρεια από την ταπισερί η <i>Γεύση</i> , την πέμπτη από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική <i>Η Κυρία με τον μονόκερο</i> (1480-1500), μαλλί και μετάξι. Musée du Cluny, Paris, France. Αντιπαραβάλλεται με τις λεπτομέρειες των ενδυμάτων της ενδυματολογικής συλλογής που σχεδιάστηκε από τον Γιάννη Τσεκλένη και δωρήθηκαν στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου».	225

Εικόνα 4.262.	<i>Η έναρξη του Κνηγιού</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	226
Εικόνα 4.263.	<i>Η εύρεση του μονόκερου</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	226
Εικόνα 4.264.	<i>Το άλμα του μονόκερου στο ποτάμι</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	226
Εικόνα 4.265.	<i>Ο μονόκερος στην ακτή</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	226
Εικόνα 4.266.	Δύο θραύσματα από κατεστραμμένη ταπισερί από το ίδιο σύνολο (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	227
Εικόνα 4.267.	<i>Η θανάτωση και η μεταφορά του μονόκερου στο κάστρο</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	227
Εικόνα 4.268.	<i>Ο μονόκερος σε αιχμαλωσία</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937.	227
Εικόνα 4.269.α-στ.	<i>Η έναρξη του Κνηγιού</i> (1495–1505), Νότια Ολλανδία, μαλλί, μετάξι, χρυσοκλωστή και μεταξοκλωστή. The Metropolitan Museum of Art, New York, δωρεά από τον John D. Rockefeller Jr. το 1937. Παράλληλη παρουσίαση της ταπισερί με δύο λεπτομέρειες ενδυμάτων του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη και τεσσάρων ενδυμάτων με αυτή τη θεματική. Ενδύματα: Αρχείο	228

Εικόνα	Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» Λεπτομέρειες από τις ταπισερί που αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της τεχνικής του «Mille-Fleur» από το Metropolitan Museum of Art, New York και το Musée du Cluny, Paris, France, παράλληλα με δύο φορέματα και μία λεπτομέρεια του υφάσματος του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη (μ-ξ). Φωτογραφίες: Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	229
4.270.α-ξ.		
Εικόνα	Φωτογραφίες της συλλογής «Unicorn» του 1983. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	230
4.271.α-β.		
Εικόνα	Για την διαφημιστική του καμπάνια επέλεξε μοντέλα τόσο ευρωπαϊκής όσο και αφρικανικής καταγωγής, φωτογραφίζοντάς τα ανα ζεύγη για να προβάλλει μέσα από την ποικιλοχρωμία, την εξωτικότητα των ενδυμάτων. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	231
4.272.α-γ.		
Εικόνα	Στην πρώτη ενότητα εντάσσονται βαμβακερά ενδύματα με έντονες χρωματικές αντιθέσεις. Στα πρώτα τρία ενδύματα (α-γ), το λευκό ύφασμα φέρει γεωμετρικά και φυτικά σχέδια, καφέ, κίτρινα, μαύρα και γαλάζια. Επίσης, εδώ εντασσονται άλλα τρία ενδύματα (δ-στ) στα οποία το λευκό ύφασμα φέρει γκρι και μπλε ρόμβους. Το πρώτο και το δεύτερο είναι φορέματα, το τρίτο φούστα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	232
4.273.α-στ.		
Εικόνα	Ύφασμα με λευκή βάση με γεωμετρικά και φυτικά σχέδια, καφέ, κίτρινα, μαύρα και γαλάζια. Στις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», εντάσσονται δύο φορέματα ραμμένα με αυτό το ύφασμα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	232
4.274.α-β.		
Εικόνα	Η ενότητα αποτελείται από βαμβακερά ενδύματα που καλύπτονται με εκτυπώσεις σε όλη την επιφάνειά τους. Στα πρώτα τρία ενδύματα (α-γ) το ύφασμα είναι εμπριμέ με μεγάλα τμήματα χρώματος μπλε, κίτρινου, πράσινου, κόκκινου, καφέ, λευκού. Το	233
4.275.α-ε.		

πρώτο είναι φόρεμα με μανίκι $\frac{3}{4}$, το δεύτερο είναι επίσης φόρεμα, μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, και το τρίτο, μία φούστα. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται και φόρεμα κοντομάνικο, με τριγωνική λαιμόκοψη. Το ύφασμα καλύπτεται πλήρως με γεωμετρικά και φυτικά σχέδια, ροζ σε παράλληλες γραμμές, μαύρα και γαλάζια. Επίσης, φόρεμα με μανίκι $\frac{3}{4}$, με τετράγωνη λαιμόκοψη. Το ύφασμα έχει λευκή βάση και διακοσμείται σε όλη την επιφάνεια με γκρι και μπλε ρόμβους. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».

- Εικόνα 4.276.α-στ. Σε αυτή την ενδυματολογική ενότητα σώζονται τέσσερα ενδύματα από τζιν. Σημαντικό ρόλο έχουν οι επιπρόσθετες λευκές βαμβακερές επίρραφες ετικέτες με μαύρα γράμματα «WORKER'S SHIRT, CODE 9907, EXPIRING DATE 6/96 TSEKLENIS INTN'L SA». Ακολουθούν επίρραφα τετράγωνα από λευκό ύφασμα, στην πλάτη. Το πρώτο εικονίζει Αφρικανό με παρεό και γυμνό στήθος να κρατά ένα δρεπάνι και στο φόντο φύλλα ζαχαροκάλαμου. Υπάρχει επιγραφή με μαύρα γράμματα στο πάνω μέρος «BROWN SUGAR MAURITIUS» και στο κάτω μέρος «69 SUGAR CANE STR. PORT LOUIS». Το δεύτερο εικονίζει Αφρικανή με παρεό και γυμνό στήθος με στρογγυλά σκουλαρίκια και ανανά στο κεφάλι, να κρατά ένα κλαδί μπανάνες και στο φόντο έναν ανανά. Υπάρχει επιγραφή με μαύρα γράμματα στο πάνω μέρος «AFRICAN FRUITS NAIROBI-KENYA» και στο κάτω μέρος «LIVINGSTON EXPORT CO. 7, ELISABETH I STR.» Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 234
- Εικόνα 4.277.α-δ. Ενδύματα εμπνευσμένα από τα σακιά που μεταφέρουν πρώτες ύλες από την Αφρική στην Ευρώπη. Τα δύο πρώτα είναι λευκά αμάνικα φορέματα που μιμούνται φορέματα κατασκευασμένα από σακιά. Ακολουθεί λευκή μπλούζα όπου έχει τυπωθεί Αφρικανή με παρεό και γυμνό στήθος με στρογγυλά σκουλαρίκια και ανανά στο κεφάλι, να κρατά ένα κλαδί μπανάνες, και στο φόντο ένας ανανάς. Τέλος, λευκή κοντομάνικη μπλούζα που φέρει στην πλάτη λευκό επίρραφο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού 235

	Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.278.	Ολοσέλιδη διαφήμιση για την συλλογή «Aegean Whites» του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη στην εφημερίδα <i>New York Times</i> (April 21, 1984).	236
Εικόνα 4.279.α-ε.	Φωτογράφιση για διαφήμιση της συλλογής «Aegean Whites» του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	237
Εικόνα 4.280.α-ζ.	Φωτογράφιση της ενδυματολογικής συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets». Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	238
Εικόνα 4.281.	Άρθρο στην εφημερίδα <i>New York Times</i> (20/10/1985).	239
Εικόνα 4.282.α-ε.	Λεπτομέρειες σχεδίων της ενδυματολογικής συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets» σε διάφορες χρωματικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	240
Εικόνα 4.283.α-ε.	Ενδύματα της συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets» σε διάφορα χρώματα και σχεδιαστικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	241
Εικόνα 4.284.α-δ.	Ενδύματα της συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets» σε φούξια βάση και σχεδιαστικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	242
Εικόνα 4.285.α-δ.	Ενδύματα της συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets» σε γαλάζια βάση και σχεδιαστικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	243
Εικόνα 4.286.α-δ.	Ενδύματα της συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian Carpets» σε καφέ μαρόν βάση και σχεδιαστικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	244
Εικόνα	Ενδύματα της συλλογής του 1985-1986 «Amazones & Persian	245

- 4.287.α-στ. Carpets» σε διάφορα χρώματα και σχεδιαστικές παραλλαγές. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα Το έργο του Henri Julien Rousseau *The Fight of a Tiger and a Buffalo* (1907) σε αντιπαραβολή με ένα φόρεμα και δύο σύνολα ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήματα υφασμάτων. Παρουσιάζουν την πολυχρωμία της συλλογής, παρά το γεγονός ότι δεν σώζονται πολλά ενδύματα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 246
- 4.288.α-η.
- Εικόνα Το έργο του Henri Julien Rousseau «Exotic Landscape» σε αντιπαραβολή με τρία τμήματα από βαμβακερές μπλούζες του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 247
- 4.289.α-δ.
- Εικόνα Το έργο του Henri Julien Rousseau «*Myself: Portrait Landscape* 1890» σε αντιπαραβολή με ένα φόρεμα και με τρία τμήματα από βαμβακερές μπλούζες του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήματα υφασμάτων με αριθμό εισαγωγής 4840. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 248
- 4.290.α-ζ.
- Εικόνα Το έργο του Henri Julien Rousseau «The Representatives Of Foreign Powers», σε αντιπαραβολή με ένα φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήμα υφάσματος με αριθμό εισαγωγής 4840. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 249
- 4.291.α-γ.
- Εικόνα Το έργο του Henri Julien Rousseau «Liberty Inviting Artists To Take Part In The 22nd Exhibition Of The Société Des Artistes Indépendants» σε αντιπαραβολή με ένα φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήμα υφάσματος με αριθμό εισαγωγής 4840. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 250
- 4.292.α-γ.

Εικόνα 4.293.α-γ.	Το έργο του Henri Julien Rousseau «La Bohemienne endormie 1897» σε αντιπαραβολή με ένα σύνολο ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήμα υφάσματος. Παρουσιάζουν την πολυχρωμία της συλλογής, παρά το γεγονός ότι δεν σώζονται πολλά ενδύματα. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	251
Εικόνα 4.294.α-δ.	Το έργο του Henri Julien Rousseau <i>The Football Players, (Les joueurs de football)</i> , 1908» σε αντιπαραβολή με ένα φόρεμα του Γιάννη Τσεκλένη, της συλλογής με τίτλο «Henri Rousseau by Tseklenis», καθώς και τμήμα υφάσματος με αριθμό εισαγωγής 4840. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	252
Εικόνα 4.295.α-θ.	Για την παρουσίαση των ενδυμάτων στο ντεφιλέ του 1986, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης δημιούργησε από τα ίδια υφάσματα ομπρέλες για τον ήλιο, οι οποίες δεν βγήκαν ποτέ στο εμπόριο αλλά δηλώνουν την αισθητική του αντίληψη για τα ενδύματα και την επιθυμία του να κλέψει τις εντυπώσεις κατά την παρουσίαση των δημιουργιών του. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	253
Εικόνα 4.296.α-ζ.	Φωτογραφίες του 1986 για τη συλλογή «Henri Rousseau», του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	254
Εικόνα 4.297.α-ε.	Η ενδυματολογική συλλογή του 1986-1987 με τίτλο «Gas Factory» είχε ως πηγή έμπνευσης ίσως το πιο σημαντικό βιομηχανικό μνημείο της Αθήνας, το «Γκάζι». Ο σχεδιαστής αποτυπώνει πάνω στα ενδύματα του τον περίτεχνο εξωτερικό σκελετό της πέτρινης βάσης των αεριοφυλακίων. Φωτογραφίες: CD-Rom <i>TSEKLENIS</i> , παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.	255
Εικόνα 4.298.α-γ.	Από το αρχείο του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη έχουν ψηφιοποιηθεί δύο φορέματα. Ένα εμπνευσμένο από την τίγρη της Βεγγάλης και το άλλο από τον πάνθηρα στα δάση της Μαλαισίας.	256

- Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
- Εικόνα 4.299.α-γ. Από το αρχείο του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη έχουν ψηφιοποιηθεί δύο σύνολα και μία καπαρτίνα, εμπνευσμένα από το Safari Style. Φωτογραφίες: CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999. 257
- Εικόνα 4.300.α-ε. Ενδύματα θεματικής με τίτλο «Αρλεκίνος» (1965). Σύνολο αποτελούμενο από φούστα, πουκάμισο και ζώνη. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται μεταξωτό πουκάμισο. Τα σύνολα συνοδεύουν δύο σκίτσα, το ένα αντρικού και το άλλο γυναικείου συνόλου. Ενδύματα - σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 258
- Εικόνα 4.301.α-δ. Φόρεμα με θέμα «Μπόουλινγκ» (1968) από ορλόν ανκορά. Συνοδεύεται από γκρι ανθρακί ζώνη από το ίδιο ύφασμα με το φόρεμα. Ακολουθεί ένα σχέδιο με τρία ενδύματα, όπου το ύφασμα τους αποτελεί χρωματικές παραλλαγές του ίδιου υφάσματος με το φόρεμα. Ακόμα υπάρχουν και δύο πρώιμα σκίτσα. Ενδύματα - σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 259
- Εικόνα 4.302. Φόρεμα με ζώνη με τίτλο «Καραβόλας» (1968) από ορλόν ανκορά. Η ζώνη είναι από το ίδιο ύφασμα. Το φόρεμα συνοδεύεται από ένα σχέδιο ανδρικού συνόλου. Ενδύματα - σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 260
- Εικόνα 4.303.α-β. Δύο ενδύματα που τιτλοφορούνται «Ισπανικό θέμα» (1968). Το πρώτο σύνολο είναι ζέρσεϊ και αποτελείται από μπλούζα μακρυμάνικη και ζώνη. Στην ίδια θεματική εντάσσεται φούστα από βελούδο τύπου «φάκελος». Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». 260
- Εικόνα 4.304.α-γ. Μακρυμάνικο φόρεμα από ορλόν ανκορά, με τίτλο «Εγκέλαδος» (1968). Παρατίθεται σχέδιο με το ίδιο φόρεμα σε άλλη χρωματική παραλλαγή και ένα σχέδιο σε τσιγαρόχαρτο. Ενδύματα - σκίτσα: 261

- Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.305.α-β. Από τη φύση εμπνέεται και για το μακρυμάνικο φόρεμα «Φύλλα» 262
από ορλόν ανκορά. Παρατίθεται σχέδιο με φόρεμα και σύνολο αποτελούμενο από μακρύ παντελόνι, πουκάμισο και ζώνη σε άλλη χρωματική παραλλαγή. Ενδύματα - σκίτσα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.306.α-ε. Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης δημιούργησε την δική 263
του «Παραλλαγή». Με αυτή τη θεματική σώζονται δύο σύνολα σε διαφορετική απόχρωση, αποτελούμενα από πουκάμισο και παντελόνι. Παράλληλα, έχουν ενταχθεί στη συλλογή τα μαγιό από τη συνεργασία του με την εταιρεία Jantzen. Παρατίθεται σκίτσο με ένα σύνολο παραλίας με πουκάμισο και σορτ, καθώς και ένα ολόσωμο μαγιό. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
- Εικόνα 4.307.α-ζ. Το σύνολο από μετάξι σουρά αποτελείται από παντελόνι και 264
μπλούζα. Ένα ακόμα σύνολο αποτελείται από το ίδιο παντελόνι αλλά συνδυάζεται με πουκάμισο μαύρο. Στην ίδια ενότητα εντάσσονται φούστες, από μετάξι ίσιες με δυο πιέτες μπροστά και πίσω άνοιγμα. Το ύφασμα είναι λευκό με κόκκινα πουά, λευκό με πράσινα πουά, κόκκινο με λευκά πουά και λευκό με καφέ πουά. Σε όλες αναγράφεται και κατά τόπους με λατινικούς TSEKLENIS.
- Εικόνα 4.308.α-β. Τα πουά ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη προβλήθηκαν μέσα από 265
το άρθρο του William A. McWhirter με φωτογραφίες του Raymundo de Larrain, που ήταν αφιερωμένο στην ελληνική μόδα, τόσο του ενδύματος όσο και του κοσμήματος, στη σελίδα 40 του *LIFE Magazine* στις 25 Ιουλίου το 1969. Το άρθρο είχε τίτλο “Fashion goes Greek: What’s a nice girl like this doing in a myth like Greece?”.
- Εικόνα 4.309.α-στ. Φόρεμα μακρυμάνικο ίσιο, με τριγωνικό γιακά και λαιμόκοψη, 266
συνοδευόμενο από σχέδιο. Σύνολο από παντελόνι κάπρι ίσιο φαρδύ, και μπλούζα μακρυμάνικη, ίσια, με τριγωνικό γιακά. Σύνολο από φούστα και πουκάμισο. Τέλος, δύο φόρεματα μακρυμάνικα, ίσια με στρογγυλή λαιμόκοψη σε διαφορετικό

	ύφασμα και σχέδιο. Ενδύματα: Αρχείο Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».	
Εικόνα 4.310.	Το εργοστάσιο κατασκευής ενδυμάτων του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Προσωπικό αρχείο.	267
Εικόνα 5.1.α-β.	Το λογότυπο της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας και φωτογραφία στις 21.6.1985. Ακρόπολη Αθήνα, Εκδηλώσεις «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985». Με τον Πρόεδρο της Γαλλικής Δημοκρατίας Φρανσουά Μιτεράν, τον Πρωθυπουργό Ανδρέα Παπανδρέου, την υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Μελίνα Μερκούρη. Φωτογραφίες: Από την επίσημη ιστοσελίδα του Χρίστου Σαρτζετάκη, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, http://www.sartzetakis.gr/points/ellinismos2.html .	268
Εικόνα 5.2.	Κείμενο που συντάχθηκε για την παρουσίαση των έργων του Γιάννη Τσεκλένη υπό μορφή έκθεσης, όπως πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985». Προσωπικό αρχείο.	269
Εικόνα 5.3.	Φυλλάδιο για την έκθεση <i>Γιάννης Τσεκλένης - Ένας Έλληνας σχεδιαστής μόδας</i> . Προσωπικό αρχείο.	270
Εικόνα 5.4.α-γ.	Φυλλάδια της έκθεσης «Γιάννης Τσεκλένης - Ένας Έλληνας σχεδιαστής μόδας». Προσωπικό αρχείο.	270
Εικόνα 5.6.α-γ.	Φυλλάδιο και κείμενο για την έκθεση <i>6 Παγκόσμιοι Έλληνες σχεδιαστές</i> . Προσωπικό αρχείο.	271
Εικόνα 5.7.α-β.	Φωτογραφίες από την έκθεση <i>6 Παγκόσμιοι Έλληνες σχεδιαστές μόδας</i> . Προσωπικό αρχείο.	272
Εικόνα 5.8.α-β.	Φυλλάδιο και φωτογραφία για την έκθεση <i>Ενδύεσθαι</i> στο Μουσείο Μπενάκη. Προσωπικό αρχείο.	273
Εικόνα 5.9.α-β.	Φυλλάδιο και φωτογραφία για την έκθεση <i>Ενδύεσθαι</i> στο Ίδρυμα Λανίτη. Προσωπικό αρχείο και φωτογραφίες από την επίσημη ιστοσελίδα του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, www.pli.gr .	274
Εικόνα 5.10.α-β.	Φυλλάδιο και φωτογραφία για την έκθεση <i>Επώνυμα</i> στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Προσωπικό αρχείο.	275
Εικόνα 5.11.α-β.	Φυλλάδιο και φωτογραφία για την έκθεση <i>Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τον Γκρέκο</i> στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.	275

	Προσωπικό αρχείο.	
Εικόνα 5.12.	Φωτογραφίες από την μόνιμη έκθεση του Μουσείου Μεταξίου «Τσιακίρη» στο Σουφλί. Προσωπικό αρχείο.	276
Εικόνα 5.13.	Φωτογραφίες από την έκθεση <i>High – Lights: Ιστορικά Κοσμήματα και Υψηλή Ραπτική</i> στο Μουσείο Λαλαούνη. Προσωπικό αρχείο.	276
Παράρτημα - Εικόνα 1.	Η εμπρος και πίσω όψη του δελτίου καταγραφής αντικειμένων που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα για τις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματός «Β. Παπαντωνίου».	277
Παράρτημα - Εικόνα 2.	Ηλεκτρονικό δελτίο καταγραφής της ενδυματολογικής συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη.	278

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

Η μελέτη του έργου του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, εντάσσεται στην ευρύτερη έρευνα του νεότερου και σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και ειδικότερα της ενδυμασίας. Η περίοδος αυτή ξεκινά μετά τη Γερμανική Κατοχή και το τέλος της εμφύλιας σύγκρουσης που προκάλεσε βαθιά τραύματα στη χώρα το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '40. Η παρουσίαση των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων που επηρέασαν το στυλ της ζωής, την τέχνη και τη μόδα, ακολουθεί χρονολογική σειρά ανά δεκαετία.

Η ενδυματολογική παραγωγή του Γιάννη Τσεκλένη, αποτέλεσε ένα από τα πρωιμότερα δείγματα παράλληλης ανάπτυξης του προϊόντος και της ελληνικής βιομηχανίας, καθώς και πρωτοπόρο παράδειγμα. Η μόδα, στην Ελλάδα και διεθνώς, επηρεάζεται από την πορεία των μεταποιητικών βιομηχανιών όπου και υπάγεται ο τομέας της κλωστοϋφαντουργίας – ένδυσης, ο οποίος είναι ευρύτατος, συμπεριλαμβάνοντας επιμέρους κλάδους και πάρα πολλές επιχειρήσεις κάθε μορφής και μεγέθους. Η άμεση σχέση της μόδας με τα υλικά είναι αυτονόητη. Έτσι, επόμενη είναι και η σύνδεση της αλλαγής στο σχεδιασμό ενδυμάτων με την εξέλιξη που συντελέστηκε στην ελληνική βιομηχανία. Η άρρηκτη σχέση υλικού και σχεδίου, φαίνεται και μέσω της αναδρομής στην ιστορία της κλωστοϋφαντουργίας και των εταιριών που παρήγαγαν τόσο υφάσματα, όσο και ενδύματα. Το ίδιο αποτυπώνεται μέσω της παρουσίας των πολιτικών, οικονομικών και πολιτισμικών καταστάσεων στην Ελλάδα, από το 1950 ως το 1990, σε συνδυασμό με την παρουσίαση των αλλαγών στην ελληνική βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας, που επηρέασαν τον σχεδιασμό υφασμάτων και ενδυμάτων, την προώθηση καινοτομιών και τη χρήση φυσικών ή νέων συνθετικών υλών. Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης και οι ενδυματολογικές συλλογές prêt-à-porter αποτέλεσαν παράδειγμα για τις πρώτες επώνυμες ελληνικές εξαγωγές.

Στο ιστορικό περίγραμμα εντάσσεται και η ιστορία της μόδας, τόσο διεθνώς όσο και στην Ελλάδα. Οι παραδοσιακές ενδυμασίες δεν ακολουθούσαν τη μόδα, επηρεάζονταν όμως από αυτήν υιοθετώντας μικρές αλλαγές, καθώς στην παραδοσιακή κοινωνία οποιαδήποτε αλλαγή έπρεπε να τύχει γενικής αποδοχής από τα μέλη της κοινότητας για να γίνει αποδεκτή. Η ιστορία και η εξέλιξη του ενδύματος συνδέονται στενά με την κοινωνική ζωή του ατόμου. Το ένδυμα χαρακτηρίζει την προσωπικότητα ενός ανθρώπου. Μέσα από το παραδοσιακό ένδυμα αντανακλάται η στάση του ατόμου απέναντι στον κοινωνικό ρόλο που καλείται να αναλάβει.

Επομένως, στην περίπτωση της διαμόρφωσης της παραδοσιακής ενδυμασίας, η πρακτικότητα και φυσική άνεση παραμερίζονται, καθώς η κοινωνική ιεράρχηση και συμπεριφορά δρουν σαν εξαιρετικά ισχυροί και συνάμα περιοριστικοί παράγοντες¹. Σε αντίθεση, η μόδα στηρίζει την ύπαρξη της στον σύγχρονο τρόπο ζωής και τον γρήγορο ρυθμό της αλλαγής που συνεπάγεται.

Το ένδυμα συμβάλλει στην ιστορική τεκμηρίωση ως ένα είδος μαρτυρίας για την εποχή. Για τη βαθύτερη κατανόηση της σύγχρονης ενδυμασίας, επιβάλλεται η ένταξη της στον ευρύτερο πολιτιστικό χώρο και ο συσχετισμός της με το γενικότερο συρμό της εποχής. Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η υψηλή ραπτική, όπως και η μόδα, βασίστηκε στην αλλαγή και άρχισε να τροφοδοτεί την αγορά με νέα προϊόντα, που αποτέλεσαν τα πρότυπα για το ετοιμοφόρο ένδυμα prêt-à-porter. Η μόδα στην Ελλάδα επηρεάστηκε από τα πολιτικά και οικονομικά τεκταινόμενα και η καλλιτεχνική δημιουργία των σχεδιαστών άρχισε να εμπνέεται από τη μόδα στο εξωτερικό. Η βιομηχανική εξέλιξη και πρόοδος οδήγησαν στη μαζική παραγωγή ενδύματος, με αποτέλεσμα αυτό να γίνεται πιο προσιτό στον ευρύτερο αστικό και ημιαστικό πληθυσμό. Έτσι, το ένδυμα στην Ελλάδα έπαυσε σταδιακά να εκφράζει την κοινότητα και άρχισε να ακολουθεί τη μόδα που ερχόταν από το εξωτερικό πολύ πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι αλλαγές στον τρόπο ζωής οδήγησαν από τη μία στην αύξηση της παραγωγής έτοιμου ενδύματος για την κάλυψη των αναγκών των νεοαφιχθέντων στην πόλη επαρχιωτών, και από την άλλη η υψηλή ραπτική εξέφραζε πλέον την κοινωνική δύναμη της μεγαλοαστικής τάξης.

Η αρχαιολογική έρευνα, με την κλασική έννοια της ανάπλασης του τρόπου ζωής κάθε εποχής, χρησιμοποιώντας υλικά κατάλοιπα και σχετικές μαρτυρίες, έχει πλέον επεκταθεί και στο πρόσφατο παρελθόν. Στη σύγχρονη ιστορική επιστήμη παρατηρείται η τάση να επικεντρώνεται η έρευνα στην καθημερινή ζωή και τα υλικά αγαθά που την καθορίζουν. Με τον νόμο 1469/1950, το Ελληνικό κράτος προστατεύει πλέον τα πολιτιστικά αγαθά που χρονολογούνται μετά το 1830. Ο νόμος προβλέπει την προστασία, τόσο των κινητών όσο και των ακίνητων πολιτιστικών αγαθών, τα οποία είχαν χαρακτηριστεί βάσει υπουργικής απόφασης είτε μνημεία ή έργα τέχνης που έχρηζαν ειδικής κρατικής προστασίας². Στην προστασία που παρέχεται με τις διατάξεις του ισχύοντος νόμου, υπάγεται η πολιτιστική

¹ «Τοπικές Παραδοσιακές Ενδυμασίες Κερκύρας Παζών και Διαποντίων Νήσων», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://tab.ionio.gr/culture/activities/projects/apparels.htm>.

²Ε. Χ. Ανδρουλακάκης, *Εγχειρίδιο Αρχαιολογικής Νομοθεσίας* (Ηράκλειο: Σχολή Ξεναγών Κρήτης, 2009), 9.

κληρονομιά της χώρας, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Η προστασία αυτή αποσκοπεί στη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, τόσο για την παρούσα όσο και για τις μελλοντικές γενεές, και την αναβάθμιση του πολιτιστικού περιβάλλοντος. Όσον αφορά τον ελληνικό νόμο υπ' αριθ. 3028/2002 «Για την προστασία των Αρχαιοτήτων και εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς» (ΦΕΚ 153/Α' / 28.6. 2002), συγκεκριμένα κατά τις διακρίσεις των άρθρων 6 και 20, ως νεότερα μνημεία νοούνται τα πολιτιστικά αγαθά που είναι μεταγενέστερα του 1830, και των οποίων η προστασία επιβάλλεται λόγω της ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους. Τα νεότερα πολιτιστικά αγαθά που ανάγονται στην περίοδο των εκάστοτε τελευταίων εκατό ετών, χαρακτηρίζονται μνημεία λόγω της ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής, πολεοδομικής, κοινωνικής, εθνολογικής, λαογραφικής, τεχνικής, βιομηχανικής ή εν γένει ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους. Με την πάροδο του χρόνου εντάσσονται σταδιακά και τα σύγχρονα ενδύματα στην προστασία του κράτους.

Σκοποί – Στόχοι

Η παρουσίαση της συμβολής του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας και η μελέτη της ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας της ενδυματολογικής συλλογής του, είναι άρρηκτα δεμένες με το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο, την οικονομική ιστορία, την εξέλιξη των νοοτροπιών, τις μελέτες υλικού πολιτισμού καθώς και με την ιστορία της τεχνολογίας. Μέσα από την παρουσίαση της βιομηχανικής ανάπτυξης, εκτίθενται οι λόγοι για τους οποίους ιδιωτικοί και δημόσιοι φορείς στην Ελλάδα δεν κατάφεραν να επιτύχουν την απαιτούμενη εναρμόνιση για την δημιουργία ενός βιώσιμου βιομηχανικού τομέα, προσανατολισμένου στη σχεδίαση νέων εγχώριων προϊόντων στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας, με αποτέλεσμα να μειωθεί η ζήτηση και κατά συνέπεια η παραγωγή.

Όσο δύσκολο φαινόταν το εγχείρημα του Γιάννη Τσεκλένη για τη δημιουργία και διαχείριση επωνύμων προϊόντων, τόσο αποδοτικό αποδείχθηκε αργότερα. Χρειάστηκε τόλμη, μεθοδική δουλειά και όραμα, πράγματα που οι περισσότερες μικρομεσαίες επιχειρήσεις στην Ελλάδα δεν είχαν μέχρι τότε. Ήταν αναγκαία η δημιουργία μιας νέας στρατηγικής, μακριά από τη συμβατικότητα των παραδοσιακά εφαρμοζόμενων προσεγγίσεων. Ο σχεδιαστής πρέσβευε πώς η ανάλυση και η ανάδειξη της ύλης φύσης των επωνύμων προϊόντων πρέπει να τεκμηριωθούν και να προβληθούν με μία συγκεκριμένη μεθοδολογία, έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η σωστή διαχείριση, τόσο των ύλων όσο και των απτών χαρακτηριστικών των επωνύμων προϊόντων.

Στόχο επίσης αποτελεί η παρουσίαση της θεματολογίας του Γιάννη Τσεκλένη. Ακολουθώντας τις επιταγές της ευρωπαϊκής μόδας και συνδυάζοντας τις, στις περισσότερες περιπτώσεις με τον ελληνικό πολιτισμό, κατόρθωσε να προβάλει με τρόπο αντιληπτό, τόσο στο ελληνικό όσο και στο παγκόσμιο καταναλωτικό κοινό, την ανάγκη για διαφορετικότητα, μέσα στην μαζοποίηση της τυποποιημένης παραγωγής ενδυμάτων.

Η έννοια της σχεδίασης προϊόντων (design), που σε αυτή την περίπτωση αποτελεί συγκερασμό του σχεδιασμού του προϊόντος με την εκβιομηχάνιση, θα μπορούσε να αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της πορείας μιας χώρας, σε σχέση με τα δυτικά πρότυπα του καπιταλισμού και του εκσυγχρονισμού. Έτσι, η έρευνα προχωρεί πέρα από τα σχέδια των ενδυμάτων, τα υλικά και τον τρόπο βαφής, και παρουσιάζει την άμεση σύνδεση με την καινοτομία που χαρακτήριζε την νεοϊδρυθείσα ελληνική βιομηχανία: την εμφάνιση και τη διάδοση της αλλαγής σε όλα τα επίπεδα, στις εφαρμοσμένες, τις διακοσμητικές και τις βιομηχανικές τέχνες.

Η παρούσα διατριβή έχει ως σκοπό να συμβάλει στην γενικότερη προσπάθεια για την κατανόηση της θέσης της Ελλάδας στον παγκόσμιο βιομηχανικό χάρτη, στο αντικείμενο της σχεδίασης προϊόντων (design), με έμφαση στα ενδύματα. Μια τέτοια συνειδητοποίηση θα ευαισθητοποιούσε σχετικά με οφέλη που θα μπορούσαν να έχουν προκύψει, τόσο στον οικονομικό όσο και στον κοινωνικό τομέα. Η μόδα στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με τις επιρροές από το εξωτερικό, που συνθέτουν το περιβάλλον δράσης του σχεδιαστή, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το πλαίσιο προσέγγισης και άλλων Ελλήνων σχεδιαστών. Η περίπτωση του Γιάννη Τσεκλένη, εκφράζει τη δυναμική του σχεδιασμού των ελληνικών επιχειρήσεων κατά την περίοδο 1960 έως 1990, οι οποίες προσπαθούσαν να συνδυάσουν τον κοσμοπολιτισμό και την παγκόσμια επιτυχία, δίνοντας παράλληλα μια αίσθηση πατριωτισμού, τοπικής υπερηφάνειας και αναζήτησης μιας μοναδικής ελληνικής ταυτότητας στην παγκόσμια βιομηχανική παραγωγή.

Μεθοδολογία και πηγές

Για την εκπόνηση της διατριβής χρησιμοποιήθηκαν τόσο πρωτογενείς όσο και δευτερογενείς πηγές. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται κατά κύριο λόγο συνεντεύξεις ατόμων που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην Ελλάδα την περίοδο αυτή. Οι δευτερογενείς πηγές είναι το αποτέλεσμα επεξεργασίας των πρωτογενών πηγών. Σε αυτές συμπεριλαμβάνονται η

βιβλιογραφία, οι δημοσιεύσεις στον τύπο της εποχής, το φωτογραφικό και οπτικοακουστικό αρχείο κ.α.

Βιβλιογραφία

Οι γραπτές πηγές για την τεκμηρίωση της συμβολής του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας, είναι κατά βάση βιβλιογραφικές, καθώς προέρχονται από τον Τύπο της εποχής. Για να οριστεί το ιστορικό πλαίσιο, χρησιμοποιήθηκαν κυρίως συλλογικά έργα που παρουσίαζαν την πολιτική και κοινωνική συνέχεια της Ελλάδας μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, με σκοπό να αποτυπωθεί το περίγραμμα της κοινωνίας όπου έδρασε ο σχεδιαστής. Ανάμεσα τους, ξεχωρίζουν τα συγγράμματα των: Αντωνοπούλου, Σ., *Ο μεταπολεμικός μετασχηματισμός της ελληνικής οικονομίας και το οικιστικό φαινόμενο, 1950-1980*, Γιαννουλόπουλου, Γ., *Ο μεταπολεμικός κόσμος: ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία (1945-1963)*, Λυριτζή, Χ., Νικολακόπουλου, Η., Σωτηρόπουλου, Δ., *Κοινωνία και πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. 1974-1994* και Βερέμη Θ., Κολιόπουλου Γ., *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια : από το 1821 μέχρι σήμερα*.

Ακολούθησε η βιβλιογραφική έρευνα σχετικά με την ιστορία της βιομηχανίας, η οποία συσχετίστηκε άμεσα με την πορεία της ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας, λόγω της άρρηκτης σχέσης της μόδας με το ύφασμα. Τα πιο χαρακτηριστικά εγχειρίδια που παρουσίασαν την ιστορική συνέχεια της βιομηχανίας μεταπολεμικά, είναι αυτά των: Γιαννίτση, Τ., *Η ελληνική βιομηχανία. Ανάπτυξη και κρίση*, Κιντή, Α., *Η ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας*, Δεμίρη Κ., *Τα ελληνικά κλωστοϋφαντουργεία. Ιστορική και τυπολογική διερεύνηση*, Μητσού, Α., *Η ελληνική βιομηχανία στη διεθνή αγορά: κρατική προστασία και ανταγωνιστική θέση της εγχώριας παραγωγής πριν και μετά την ένταξη στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα*, Δρίτσα, Μ., *Βιομηχανία και τράπεζες στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Δημητρακόπουλου, Ο., *Η Ελληνική Βιομηχανία από τον 19ο στον 20ο αιώνα* και Γεωργακόπουλου Θ., *Έμμεσοι φόροι και βιομηχανία εις την Ελλάδα : επιπτώσεις εκ της εναρμονίσεως προς την ΕΟΚ*.

Η πρώτη ερευνητική προσέγγιση και συλλογή υλικού στον τομέα της ενδυματολογίας, και κατ' επέκταση της σύγχρονης μόδας, ξεκινά από το ιστορικό ένδυμα. Για τον σύγχρονο ερευνητή, ήταν φυσικό επακόλουθο να διευρυνθεί η χρονολογική περίοδος μελέτης. Έτσι, από το πλέον κλασσικό βιβλίο του Rene Colas, *Bibliographie générale du costume et de la mode* του 1969, που βλέπει το μοντέρνο ένδυμα καθαρά ερευνητικά, οδηγούμαστε στην

Georgina Howell, με το *In Vogue: Six decades of fashion* του 1975, που αντιμετωπίζει το ένδυμα ως μια μορφή τέχνης. Το μεγαλύτερο όμως μέρος της διεθνούς βιβλιογραφίας που σχετίζεται με το ένδυμα εκδόθηκε κατά τις δεκαετίες του 1990 και του 2000.

Η πρώτη βιβλιογραφική ενότητα περιλαμβάνει συλλογικά εγχειρίδια. Ενδεικτικά αναφέρονται τα: *Let There Be Clothes: 40,000 Years of Fashion* (1991), *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers* (1998), *The collection of the Kyoto Costume Institute, Fashion, A History from the 18th to the 20th Century* (2005), *Fairchild's Dictionary of Fashion* (2003), *Contemporary Fashion* (1995), *20th century fashion* (1999), *The history of costume: From ancient Mesopotamia through the twentieth century* (1992), *Fashion Since 1900, The Complete Sourcebook* (2007) και *Dictionnaire de la mode au XXe siècle* (1994).

Ακολουθεί μεγάλος αριθμός εκδόσεων που κατηγοριοποιεί το ένδυμα ανά δεκαετία. Ενδεικτικά αναφέρονται τα: *70s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads* (2006), *60s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads* (2007), *Fashions of a decade. The 1920s* (1991), *The sixties* (1998), *Fashions of a decade. The 1940s* (1992), *Fashions of a decade. The 1980s* (1990) και *Fashions of a decade. The 1960s* (1990).

Με την πάροδο του χρόνου, οι μελετητές του ενδύματος συνέδεσαν την δημιουργικότητα της μόδας με τις μεγάλες προσωπικότητες σχεδιαστών. Έτσι ξεκίνησαν οι μονογραφίες. Μερικές από τις πιο σημαντικές είναι: *Pucci: Renaissance in Fashion* (1991), *Madeleine Vionnet* (1997), *Alexander Mc Queen – Genius of a generation* (2010), *Pierre Cardin: Fifty Years of Fashion and Design* (2005) και *Valentino - A Grand Italian Epic* (2007).

Μεταξύ άλλων, αναζητήθηκαν τα ιδεολογικά πλαίσια και η ιδεολογία πίσω από την μόδα. Δύο από τους γνωστότερους ερευνητές για τη θεωρία της μόδας είναι οι Chris Breward και Ted Polhemus. Οι σημαντικότερες εκδόσεις του Breward είναι τα: *The Culture of Fashion* (1995), *Fashion and Modernity* (2005), *Fashion* (2003), *The Culture of Fashion. A new history of fashionable dress* (1994). Ο Polhemus, αντίστοιχα, έχει εκδόσει τα: *Fashion and Anti-fashion. A anthropology of clothing and adornment* (1978), *Pop Styles* (1984), *Street Style: from Side Walk to Catwalk* (1995), *Street Style from Sidewalk to Catwalk* (1994). Από το συγγραφικό τους έργο μπορούμε να αντιληφθούμε την προφανή αντίθεση στη μεθοδολογία τους. Ο Chris Breward είναι καθαρά θεωρητικός στην προσέγγιση του, ενώ ο

Ted Polhemus προσπαθεί να ανασυνθέσει τη μόδα μέσα από την κοινότητα που τη δημιούργησε και την ανέδειξε.

Στην ελληνική βιβλιογραφία τα δεδομένα είναι περιορισμένα. Ένα από τα παλαιότερα συγγράμματα για την ελληνική μόδα εμπεριέχεται στα *Εθνογραφικά* του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, στην έκδοση του 1989, στο άρθρο *Αφιέρωμα στην Ενδυματολογία*. Στον τόμο οριοθετείται η έννοια της ενδυματολογίας και η μόδα ως έκφραση της. Σημαντικό αφιέρωμα στο ένδυμα, και κατ'επέκταση στη μόδα, αποτέλεσαν οι δύο τόμοι του περιοδικού *Αρχαιολογία και Τέχνες*, που προσπάθησαν να αποδώσουν την ιστορική συνέχεια και μετεξέλιξη της ένδυσης στην Ελλάδα. Πρόκειται για τους τόμους *Ένδυση Νεότερη και Σύγχρονη Εποχή*, (Τεύχος 84, 2002) και *Η θεωρία της Ένδυσης* (Τεύχος 85, 2002). Σημαντικό ρόλο στην προώθηση και προβολή της έρευνας στο χώρο της μόδας, αποτελεί η τακτική έκδοση του περιοδικού *Ενδυματολογικά*, του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, καθώς δίνει βήμα σε ερευνητές να παρουσιάσουν τις απόψεις τους. Άλλες εκδόσεις που σχετίζονται με εκθέσεις ενδυματολογικού περιεχομένου είναι οι: *Ενδύεσθαι - για ένα Μουσείο Πολιτισμού του Ενδύματος* (2010), *Ενδύματα στο χρόνο: 4000 Χρόνια Ελληνικής Φορεσιάς* (1999), *Πτυχώσεις - από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα το 21^ο αιώνα*(2004) και *Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19ου αιώνα* (1999).

Μια μεγάλη ενότητα εκδόσεων σχετίζεται με την επιμόρφωση ατόμων που επιθυμούν να δραστηριοποιηθούν ή εργοδοτούνται στο χώρο της μόδας. Οι Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις μεταφράζουν ξενόγλωσσα εγχειρίδια για το ελληνικό κοινό, όπως τα: *Ιστορία της ενδυμασίας* (2005), *Παραγωγή ενδυμάτων* (1997), *Πρόγνωση και δημιουργία μόδας* (1997), *Υφασματολογία II* (1997), *Υφασματολογία I* (1997), *Σχέδιο μόδας I* (1997), *Σχέδιο μόδας II* (1997). Στον αντίποδα, το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων της Ελλάδας, ανέθεσε τη συγγραφή των εγχειριδίων σε διδάσκοντες των εγχώριων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων: *Ιστορία της Ενδυμασίας* (2004), *Σχέδιο Υφάσματος - Χρώμα II* (2004), *Ιστορία της Ενδυμασίας* (2004), *Τεχνολογία Υφάσματος -Υφασματολογία* (2004).

Παρά το γεγονός ότι γινόταν αναφορά στο έργο του Γιάννη Τσεκλένη σε αρκετούς από τους συλλογικούς τόμους, η πρώτη αναφορά στο όνομα του σχεδιαστή, από βιβλιογραφικής πλευράς, προέρχεται από την *Esquire's Encyclopaedia of 20th Century Men's Fashions* (1973), στο λήμμα «Γιάννης Τσεκλένης», όταν ο σχεδιαστής ήταν στο απόγειο της καριέρας

του. Στην Ελλάδα, ο Τσεκλένης κέντρισε το ερευνητικό ενδιαφέρον μετά την αποχώρηση του από το χώρο της μόδας. Ξεχωρίζει η έκδοση του Δημήτρη Λυμπερόπουλου, *Ελληνική μόδα 1900-2000: ένας αιώνας δημιουργίας* (1999), με συνέντευξη του σχεδιαστή. Ακολουθεί ο Ιωάννης Πετρόπουλος με το άρθρο του *Ελληνική και Διεθνής Μόδα στη σύγχρονη εποχή, Μία συνέντευξη του Γιάννη Τσεκλένη στον Ιωάννη Πετρόπουλο*, στο περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες* (2002), σε μία προσπάθεια να αναλύσει ο ίδιος ο σχεδιαστής το έργο του. Την πιο πρόσφατη προσέγγιση από πλευράς θεματολογίας αποτελεί το άρθρο των Ευαγγελίας Γεωργιτσογιάννη και Σοφίας Παντουβάκη, με τίτλο *Culture and Fashion: A Case Study on Greek Designer Yannis Tseklenis* (2011). Το σημαντικότερο εγχειρίδιο για το έργο του σχεδιαστή είναι το *Tseklenis' ScrapBook* (1999), που περιέχει αποκόμματα από εφημερίδες που παρουσιάζουν τις ενδυματολογικές συλλογές του σχεδιαστή. Μετά από αναλυτική αποδελτίωση θα οδηγήσει τον εκάστοτε ερευνητή σε πληθώρα άρθρων στον Διεθνή Τύπο, βοηθώντας στη διεξαγωγή συμπερασμάτων.

Το 2013 κατατέθηκε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ) από την Ευαγγελία Πάτση η διδακτορική διατριβή της με τίτλο: *Αισθητικές τάσεις, κοινωνικός χώρος και μόδα στην Ελλάδα στα τέλη του 20ου αιώνα: ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από την τέχνη και δημιουργεί*. Η διατριβή αναφέρεται στις θεματικές συλλογές που δημιούργησε ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνευσμένος από τις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες. Η έρευνα της Πάτση χωρίστηκε σε τρεις ενότητες: α) την εισαγωγική, β) την παράθεση των θεματικών συλλογών του Γιάννη Τσεκλένη και γ) συμπεράσματα και σχόλια.

Στην εισαγωγή ορίζεται το χρονικό περίγραμμα της έρευνας, δηλαδή η Ελλάδα κατά την περίοδο 1960-1991. Αρχικά, παρουσιάζεται η καλλιτεχνική δημιουργία και η αρχιτεκτονική εξέλιξη ανά δεκαετία, παράλληλα με τη μόδα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, προκειμένου να ενταχθεί ο σχεδιαστής στο πλαίσιο της έρευνας. Γίνεται εκτενής αναφορά στη σχέση της μόδας με την τέχνη, μια σχέση η οποία, κατά τη συγγραφέα, αντικατοπτρίζεται: α) σε ενδύματα που δημιουργήθηκαν αντλώντας ιστορικά στοιχεία από έργα τέχνης, από το θέατρο, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, β) σε ενδύματα που δημιουργήθηκαν με σκοπό να παραπέμπουν απευθείας σε έργα τέχνης, γ) σε έργα τέχνης που δανείστηκαν στοιχεία από τη μόδα και δ) σε ενδύματα που δημιουργήθηκαν έχοντας ως πηγή έμπνευσης συγκεκριμένα έργα τέχνης και δανείστηκαν στοιχεία του πρωτότυπου έργου. Επίσης, προσεγγίζεται ο όρος *δημιουργική βιομηχανία* ως η συνένωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας

με τη βιομηχανική παραγωγή και την οικονομική ανάπτυξη, αναγνωρίζοντας τα εκάστοτε όρια της αλληλεπίδρασης τους. Μεγάλο μέρος της εισαγωγής αφιερώθηκε στην παρουσίαση του ιστορικού εκθέσεων για τη μόδα στην Ελλάδα και το εξωτερικό και σε εκθέσεις για τη μόδα και την τέχνη. Παράλληλα, αναφέρονται παλαιότερες εκθέσεις για την ενδυμασία και τη μόδα στην Ελλάδα και ειδικότερα για τα ενδύματα του Τσεκλένη. Η εισαγωγή ολοκληρώνεται με το βιογραφικό του Γιάννη Τσεκλένη και την εργογραφία του.

Στην παράθεση των θεματικών συλλογών του σχεδιαστή, η Πάτση διακρίνει το έργο του σε τρεις κατηγορίες με κριτήριο την πηγή έμπνευσης: α) σε συλλογές εμπνευσμένες από τις εικαστικές και τις εφαρμοσμένες τέχνες, β) σε συλλογές εμπνευσμένες από τη φύση και την αρχιτεκτονική και γ) σε θεματικές επαναλήψεις συλλογών. Στην διατριβή προσεγγίζεται μόνο η πρώτη κατηγορία, χωρίς να παρουσιάζονται οι δημιουργίες που emπίπτουν στις άλλες δύο. Η προσέγγιση των συλλογών γίνεται ανά θεματική, με χρονολογική σειρά. Σε κάθε συλλογή γίνεται εισαγωγικός σχολιασμός, ανάλυση της μετάβασης από την πηγή έμπνευσης στο ένδυμα και αναφορά στην παρουσίαση της από τον τύπο της εποχής. Παρατίθενται σκίτσα του σχεδιαστή, φωτογραφήσεις που είχαν γίνει για την προώθηση των συλλογών και η αποδελτίωση του ελληνικού και ξένου τύπου για την εκάστοτε συλλογή.

Στην τρίτη ενότητα της διατριβής παρουσιάζονται τα γενικά χαρακτηριστικά των θεματικών συλλογών του Τσεκλένη και η δημιουργική διαδικασία στο σχεδιαστήριο κατά την οποία, με βάση την πηγή έμπνευσης, διαμορφώνονται τα μοτίβα και η θεματολογία. Στην ίδια ενότητα της διατριβής περιγράφονται επίσης η γραμμή των ενδυμάτων, το χρώμα και το ύφασμα. Ακολουθεί η προσέγγιση της προβολής και προώθησης των συλλογών στον ελληνικό και ξένο τύπο, όπου ο σχεδιαστής παρουσιάζεται ως πρεσβευτής της πολιτιστικής κληρονομιάς της σύγχρονης Ελλάδας. Η προβολή των ενδυματολογικών συλλογών του Τσεκλένη από τον τύπο συνέβαλε άμεσα στη διάδοση των ενδυμάτων του σε ευρύτερο αστικό κοινό και οδήγησε στην αύξηση της ζήτησης για την κάλυψη των αναγκών ένδυσης. Κατά τη συγγραφέα, η επίδραση των ενδυματολογικών συλλογών του Τσεκλένη στον πολιτισμό ήταν σημαντική διότι μέσω αυτών έγινε προσιτή η τέχνη στο ευρύ κοινό, επιδρώντας έτσι σε θέματα ταυτότητας του κοινωνικού χώρου. Τέλος, μέσα από τα γενικά χαρακτηριστικά της δουλειάς του παρουσιάζεται η επιρροή και η θέση του Γιάννη Τσεκλένη διεθνώς.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή έχει διαφορετική προσέγγιση στο θέμα. Ως βασική πηγή έχει χρησιμοποιήσει την ενδυματολογική συλλογή, μέσα στην οποία σώζονται περισσότερα

από 700 ενδυματολογικά σύνολα από όλες τις θεματικές, σε διάφορες ποιότητες υφάσματος και με πληθώρα τεχνικών τυπώματος στο ύφασμα. Παράλληλα, καταγράφει μεγάλο μέρος των 1000 σχεδίων που αποτέλεσαν την πρώτη αποτύπωση της σύλληψης και του τρόπου που ο σχεδιαστής είχε εμπνευστεί την ιδέα της εκάστοτε συλλογής. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται και από τις χειρόγραφες σημειώσεις του σχεδιαστή, όπως και μέσα από πολυάριθμες συνεντεύξεις.

Παράλληλα, σημαντική προσθήκη στην ανάλυση του έργου του Γιάννη Τσεκλένη αποτελεί το γεγονός ότι εξετάζεται ολόκληρη η εργογραφία του με χρονολογική σειρά. Χωρίζεται σε θέματα εμπνευσμένα από: α) την αρχαία και λαϊκή ελληνική τέχνη, β) τη διεθνή και τοπική τέχνη, γ) την οικολογία, δ) από τη μόδα περασμένων εποχών, στην οποία αποδίδει φόρο τιμής, και ε) από την παγκόσμια ιστορική και πολιτιστική παράδοση.

Επίσης, τοποθετεί τη δράση του σχεδιαστή στο χρονικό πλαίσιο των πολιτικών, οικονομικών, ιστορικών και πολιτιστικών γεγονότων, καθώς και της βιομηχανικής ανάπτυξης. Οι επενδύσεις του κράτους, το φορολογικό σύστημα και η είσοδος της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, άλλαξαν ριζικά το χώρο της κλωστοϋφαντουργίας και της ένδυσης, με αποτέλεσμα να επηρεαστεί η παραγωγική διαδικασία των συλλογών του Γιάννη Τσεκλένη, που προωθούσε την ιδέα να δημιουργηθούν και να προστατευθούν τα Επώνυμα Ελληνικά Προϊόντα.

Ακόμα, μέσα από τις συνεντεύξεις διαφαίνεται η σχέση του Τσεκλένη με τους σύγχρονους του σχεδιαστές, που υποτιμούσαν εν μέρει τα έτοιμα ενδύματα. Οι απόψεις των νεότερων σχεδιαστών για τον Γιάννη Τσεκλένη είναι ιδιαίτερος θερμές, τα ενδύματα του είναι αναγνωρίσιμα και η συμβολή του ακόμη αισθητή.

Τέλος, γίνεται μία προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα γιατί η μόδα έγινε τόσο δημοφιλής στα μουσεία. Η μόδα και οι συλλογές του Γιάννη Τσεκλένη προβάλλονται μέσα από τη διδακτορική διατριβή ως ερευνητικό-μουσειακό αντικείμενο, ως φορέας ιστορίας και όχι ως εμπορικό είδος. Η δημιουργία του σχεδιαστή μόδας αποτέλεσε το μέσον για την ανάγνωση του σύγχρονου πολιτισμού και ενισχύει τη σημασία της διατήρησης ενδυματολογικών συλλογών και τη συμβολή τους στη μουσειολογική αποτύπωση της εποχής. Σε αυτό το πλαίσιο, η διδακτορική διατριβή καλύπτει ένα μέρος από το ερευνητικό κενό που αδιαμφισβήτητα υπάρχει αυτή τη στιγμή στον τομέα της παρουσίασης της ελληνικής μόδας.

Έντυπο υλικό

Δεύτερη πηγή για το έργο του σχεδιαστή είναι ο Τύπος της εποχής. Η διαφήμιση είναι το βασικό στοιχείο σε κάθε βήμα της διαδικασίας της εμπορευματοποίησης, ιδίως στο ένδυμα prêt-à-porter. Η διαφήμιση, το άμεσο μάρκετινγκ, οι δημόσιες σχέσεις, οι ειδικές εκδηλώσεις και η τηλεοπτική και έντυπη προβολή, επιδιώκουν να προωθήσουν ένα τυποποιημένο μήνυμα για ένα προϊόν, μάρκα, ή οργανισμό, στον τελικό χρήστη. Για την προώθηση της μόδας θα πρέπει να χρησιμοποιηθούν όλα τα μέσα για να προσελκύσουν την προσοχή των καταναλωτών. Κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της μόδας, ο Τσεκλένης χρησιμοποίησε ως βασικό τύπο παρουσίασης των ενδυμάτων του την μονοθεματική θεώρηση, δίνοντας ένα θέμα και δημιουργώντας το ανάλογο περιβάλλον προβολής. Το έργο του προβλήθηκε μέσα από ένα πολυάριθμο σύνολο άρθρων από τον τοπικό και διεθνή τύπο. Πρωταρχική πηγή άρθρων αποτέλεσαν τα ελληνικά περιοδικά της εποχής, ο *Ταχυδρόμος* και η *Γυναίκα*. Συμπληρωματικά, υπάρχουν καταχωρήσεις στον τύπο, σε Ευρώπη και Αμερική, όπως στο περιοδικό *Esquire* και στην εφημερίδα *New York Times*. Μια σειρά φωτογραφήσεων που δημοσιεύθηκαν σε περιοδικά μόδας, τόσο στην Ελλάδα όσο και παγκοσμίως, παραλήφθηκαν από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Τσεκλένης ήταν πρωτοπόρος επίσης στη δημιουργία ταινιών 35mm, που έδειχναν τα σχέδια μόδας, πάντα υπό τη δική του καλλιτεχνική διεύθυνση, ενώ συνήθως περιγράφονταν ως *μια ταινία του Γιάννη Τσεκλένη που χαρακτηρίζει τη συλλογή του...* Το 1979, το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης (Metropolitan Museum of Art) της Νέας Υόρκης απέκτησε ταινίες μόδας του Τσεκλένη για την Ταινιοθήκη μόδας του Μουσείου, η οποία σήμερα ανήκει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Museum of Modern Art - MOMA). Ο ίδιος, σε συνέντευξή του δηλώνει: «Τα μοντέλα είναι ακριβά, και το να προσπαθείς να χορογραφήσεις άλλοτε εδώ και άλλοτε εκεί σε όλα τα μέρη του κόσμου είναι χρονοβόρο». Ο ίδιος δημιουργεί ταινίες μικρού μήκους 8 και 15 λεπτών³. Στη συνέχεια τις διανέμει σε τηλεοπτικούς σταθμούς. Ο Τσεκλένης λέει για το εγχείρημα αυτό: *Πιστεύω ότι η μόδα έχει μεγαλύτερη απήχηση προς τους αγοραστές - καταναλωτές, σε συνδυασμό με μία*

³CD-Rom TSEKLENIS, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.

καλογυρισμένη ταινία. Για την προώθηση και προβολή δεν υπάρχει τίποτα πιο ιδανικό από μία ταινία⁴.

Ένας άλλος τύπος παρουσίασης είναι η παρουσίαση σε ντεφιλέ. Μερικά βίντεο από ντεφιλέ διασώζονται στο Ελληνικό Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο (ΕΟΑ), καθώς και στα αρχεία της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (ΕΡΤ). Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν οι συνεντεύξεις της δημοσιογράφου Ρένας Θεολογίδου στην εκπομπή της *Η ζωή μας σε ριπλέι*. Η Θεολογίδου είχε παρουσιάσει στην εν λόγω εκπομπή ένα ειδικό επεισόδιο με θέμα την εξελικτική πορεία της μόδας καθώς και τις κυρίαρχες τάσεις της, από τη δεκαετία του 1950 και μετά. Στην εκπομπή είχαν μιλήσει οι σχεδιαστές μόδας Λουκία και Γιάννης Τσεκλένης, ο οποίος αναφέρθηκε, ανάμεσα σε άλλα, στα χαρακτηριστικά της ελληνικής μόδας, στη δημιουργία οίκων υψηλής ραπτικής καθώς και σε θέματα υφασματολογίας. Επίσης, είχε αναφερθεί στα τρωτά σημεία της βιομηχανίας της Μόδας, αλλά και στην ανάγκη αλλαγών που θα την αναβάθμιζαν και θα την αξιοποιούσαν⁵.

Στα αρχεία συμπεριλαμβάνεται η σειρά ντοκιμαντέρ *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα*, όπου παρουσιάζεται και αναλύεται η μόδα ανά δεκαετία. Στο ντοκιμαντέρ *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '50*⁶, παρουσιάζεται η γυναίκα, με έμφαση στην εικόνα της ως νοικοκυράς και τη θηλυκότητά της, όπως αυτά τονίζονται από τη Μόδα. Σημαντικά σημεία αποτελούν το περιοδικό *Γυναίκα* αλλά και οι επιρροές της μόδας των οίκων ραπτικής του Παρισιού. Στο ντοκιμαντέρ *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '60*⁷, ο θεατής έχει την ευκαιρία να δει την εξέλιξη της μόδας και των επιρροών της κατά τη δεκαετία του '60, συνοδευόμενη από μια ανάλυση των τάσεων της, σε αντιπαραβολή με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Γίνεται ιδιαίτερη μνεία στη σχέση της Μόδας με τη μουσική και τον κινηματογράφο, διανθισμένα με συνεντεύξεις Ελλήνων και ξένων δημιουργών, και πλάνα από επιδείξεις μόδας. Στην ίδια σειρά, στο ντοκιμαντέρ που αναφέρεται στη μόδα του '70 και στις επίκαιρες τάσεις της⁸, παρουσιάζονται συνεντεύξεις

⁴Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, 10-15 Οκτωβρίου 2009.

⁵Ρ. Θεολογίδου, *Η ζωή μας σε ριπλέι. Μόδα*, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=72637&autostart=0>.

⁶*Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '50*, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 1990, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4757&autostart=0>.

⁷*Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '60*, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 1990, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4759&autostart=0>.

⁸*Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '70*, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 1990, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4755&autostart=0>.

με τους Έλληνες σχεδιαστές Γιάννη Τσεκλένη και Λουκία. Οι δυο δημιουργοί, σχολιάζουν τη σχέση της Μόδας με την τέχνη και τις επιρροές που δέχεται από τα σύγχρονα κοινωνικά ρεύματα. Ακολουθεί άλλο ένα σημαντικό ντοκιμαντέρ για τη μόδα της δεκαετίας του '80⁹, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τη διαφήμιση. Παράλληλα, σχολιάζονται οι διαφορές των δύο, η σχέση τους, η αλληλεπίδρασή τους, αλλά και η σχέση της διαφήμισης με τον κινηματογράφο.

Στο αρχείο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (Ε.Ρ.Τ.) περιλαμβάνονται συνεντεύξεις του σχεδιαστή, όπως αυτή στην Άννα Παναγιωταρέα, στην εκπομπή της *Ουδείς Αναμάρτητος*¹⁰. Η δημοσιογράφος συζήτησε με το δημιουργό, τόσο για τη διεθνή του καριέρα και τις μοναδικές στιγμές που έζησε στο χώρο της Μόδας σε Ελλάδα και εξωτερικό, όσο και για την απόφαση του να εγκαταλείψει το λαμπερό αυτό κόσμο και να κάνει στροφή στην καριέρα του.

Επιπλέον, στο Ιστορικό Αρχείο της ΕΡΤ αναζητήθηκαν περαιτέρω στιγμιότυπα από τα πολιτιστικά γεγονότα ανά δεκαετία, στα οποία εντάσσονται και οι επιδείξεις μόδας του σχεδιαστή ενδυμάτων Γιάννη Τσεκλένη.

Προφορικές πηγές

Για την εκπόνηση της διατριβής, πραγματοποιήθηκαν πολυάριθμες συνεντεύξεις με τον σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη. Έγινε εκτενής αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία του σχεδιαστή, καθώς η προσωπικότητα του συνδέεται άρρηκτα με τα βιώματα του και αντανακλάται στις ενδυματολογικές συλλογές. Η θεματική παρουσίαση τους και η περιγραφή των μεθόδων παραγωγής, συμπληρώθηκαν με συγγράμματα που ενίσχυαν την προσωπική μαρτυρία του σχεδιαστή. Ο ίδιος, σχολίασε τη συνεισφορά του έργου του στην Ελληνική Μόδα και την παραγωγή ενδύματος και έκανε αναφορές στις προεκτάσεις της δουλειάς του, τόσο στον ελληνικό όσο και στο διεθνή χώρο.

⁹Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '80. Μόδα και Διαφήμιση, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 1990, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4751&autostart=0>.

¹⁰Α. Παναγιωταρέα, *Ουδείς Αναμάρτητος*. Γιάννης Τσεκλένης, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 2006, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=35620&autostart=0>.

Πολλές πληροφορίες προσφέρουν και οι συνεντεύξεις από άλλους Έλληνες σχεδιαστές, σύγχρονους και νεότερους, που επηρεάστηκαν από το έργο του Γιάννη Τσεκλένη. Έχουν πραγματοποιηθεί συνεντεύξεις από: α) τον σχεδιαστή Φιλήμονα, που έντυσε τις Αθηναίες των '60s, φόρεσε πλουμιστές κελεμπίες στις Αθηναίες των '70s, αγαπήθηκε εκ νέου στα '90s, γνώρισε τον Ζαν Ντεσέ και είχε την τύχη να είναι συμμαθητής με τον Valentino και με τον GuyLaroche, β) τον Ντίμη Κρίτσα, που τελείωσε την École de Saint Rocque, την Ecole du Louvre και την Academie de Coupe, και κατόπιν δούλεψε με τον Balenciaga και τον Jacques Fath. Το 1954 επέστρεψε στην Αθήνα, όπου άνοιξε το “Maison de Couture Kritsas” στην οδό Βουκουρεστίου, με πελάτισσες πολλές από τις κομψές Αθηναίες της εποχής, και γ) την κόρη του Γιάννη Ευαγγελίδη, που διατήρησε τον οίκο μαζί με τη μητέρα της. Ο σχεδιαστής πήγε στην Αθήνα, όπου πολύ σύντομα παντρεύτηκε τη Βάσω Κουρτίδη, με την οποία δημιούργησαν τον ομώνυμο οίκο υψηλής ραπτικής. Μοντέλα του σκιστάριζε ο ζωγράφος Εγγονόπουλος. Ήταν ο πρώτος που αξιοποίησε τα στοιχεία της ελληνικής τέχνης, αρχαϊκής και λαϊκής, δίνοντας μια νέα πνοή στην αθηναϊκή μόδα, δ) τη διευθύντρια της εταιρίας ΤΣΑΝΤΙΑΛΗΣ, που ιδρύθηκε το 1919 στο μέσον του τότε εμπορικού κέντρου της Αθήνας, στην οδό Αιόλου, με αρχική δραστηριότητα την εμπορία γυναικείων υφασμάτων. Το 1970, η εταιρία μπήκε δυναμικά στο χώρο του έτοιμου ενδύματος και η ανταπόκριση των πελατών ήταν μεγάλη, ενώ σταθερή αξία παρέμενε η ποιότητα, ε) τον Μάκη Τσέλιο, του οποίου οι συλλογές καλύπτουν όλες τις μορφές ένδυσης, ενώ οι ξένοι τόλμησαν να τον χαρακτηρίσουν ως τον Έλληνα Valentino. Σήμερα, ο Μάκης Τσέλιος συνεργάζεται με μεγάλες βιομηχανίες και δημιουργεί μοναδικές σειρές προϊόντων, από ρούχα και αξεσουάρ για άνδρες και γυναίκες, μέχρι λευκά είδη για το σπίτι, στ) τη Δάφνη Βαλέντε, που σπούδασε Fashion Design στο F.I.T., στη Νέα Υόρκη και στο St. Martin's School, στο Λονδίνο. Ξεκίνησε την καριέρα της στην Ελλάδα το 1985 και γρήγορα κατέκτησε τον χώρο της μόδας με τα κλασικά πλυσέ της, ζ) τον Γιάννη Βούρο, τον δημιουργό των μοναδικών τουαλετών του ελληνικού κινηματογράφου, που άνοιξε το πρώτο του ατελιέ το 1960 και πραγματοποιούσε επιδείξεις γυναικείας μόδας, κυρίως στο ξενοδοχείο «Κινγκς Πάλας», στην Ελλάδα.

Οι ενδυματολογικές συλλογές

Τη βάση για διεξαγωγή συμπερασμάτων την παρέχει η ενδυματολογική συλλογή, που διαθέτοντας περισσότερες από 600 δημιουργίες, δωρήθηκε από τον σχεδιαστή στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β.Παπαντωνίου», με σκοπό τη δημιουργία ενός Μουσείου Πολιτισμού του Ενδύματος στην Ελλάδα. Το Πελοποννησιακό Λαογραφικό

Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» ιδρύθηκε το 1974 από τη σκηνογράφο-ενδυματολόγο Ιωάννα Παπαντωνίου και έχει ως έδρα το Ναύπλιο. Σκοπός του Ιδρύματος είναι η έρευνα, η διάσωση, η μελέτη και η προβολή του νεότερου ελληνικού πολιτισμού. Οι συλλογές του αριθμούν σήμερα πάνω από 27.000 αντικείμενα, που καλύπτουν όλους τους κλάδους που αφορούν το νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» ανατέθηκε από το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού, το Εθνικό Αρχείο Ελληνικής Παραδοσιακής Ενδυμασίας, ενώ η Ιωάννα Παπαντωνίου ίδρυσε την Ελληνική Εταιρία Ενδυμασιολογίας. Η ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη χωρίστηκε σε ενότητες ανάλογα με τη θεματική και αναλύθηκε με χρονική σειρά παραγωγής.

Τα σημεία της έρευνας

Η μόδα της μεταπολεμικής περιόδου δεν έχει μελετηθεί διεξοδικά. Το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στη λαογραφική πλευρά της ενδυμασίας. Ο πρώτος που μελέτησε το παραδοσιακό ένδυμα και χρησιμοποίησε τον όρο Λαογραφία με τη σημασία της Επιστήμης που έχει ως πεδίο έρευνας τον λαϊκό πολιτισμό, ήταν ο ιδρυτής της, Νικόλαος Πολίτης (1852-1921). Το βάρος της ενδυματολογικής έρευνας δόθηκε στο παραδοσιακό ένδυμα. Με την εμφάνιση της ραπτομηχανής, των γυναικείων περιοδικών με σχέδια ραπτικής (φιγουρίνια) και κυρίως των σχολών κοπτικής και ραπτικής, που πολλαπλασιάστηκαν περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, επήλθε η αρχή της σταδιακής αντικατάστασης των τοπικών ενδυμασιών. Για τον λόγο αυτό, δεν θεωρήθηκε σημαντική η έρευνα του σύγχρονου ενδύματος το οποίο σταδιακά, και εξαιτίας των σύγχρονων ρυθμών ζωής και των γρήγορων εναλλαγών, δεν έχει καταγραφεί.

Η παρούσα διατριβή σχετικά με τη συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας και η μελέτη της ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας της ενδυματολογικής συλλογής του, μπορεί να αποτελέσει μια απόπειρα να προβληθούν οι ενδυματολογικές συνήθειες της ανερχόμενης αστικής τάξης στην μεταπολεμική Ελλάδα, και να εντοπιστεί η κοινωνική τάξη που εκφραζόταν μέσα από τις δημιουργίες του σχεδιαστή και αποτελούσε το καταναλωτικό του κοινό.

Το παράδειγμα του Γιάννη Τσεκλένη, ως πρώτου textile designer που εκφράστηκε μέσα από το ένδυμα prêt-à-porter, αποτελεί ένα συναρπαστικό πεδίο, όπου συνδυάστηκε η τεχνολογία της βιομηχανίας της κλωστοϋφαντουργίας με την αισθητική.

Από τα πολυάριθμα άρθρα της εποχής γίνεται αντιληπτό πως η προσπάθεια του Γιάννη Τσεκλένη είχε αποδοχή από το αγοραστικό κοινό, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο σχεδιαστής αφουγκράστηκε τις διεθνείς τάσεις της μόδας και πρωτοπόρησε φέρνοντας τις στον ελληνικό χώρο. Μένει να διερευνηθεί η σχέση του με την προώθηση των επώνυμων ελληνικών προϊόντων και η συμβολή του στην προβολή και άλλων Ελλήνων σχεδιαστών στο εξωτερικό.

Η δεύτερη ενότητα των ερωτημάτων, αφορά την εισαγωγή της ενδυματολογικής συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Η συλλογή, η διάσωση, η προβολή και η μελέτη του έργου των σχεδιαστών μόδας είναι κυρίως υπόθεση του 21^{ου} αιώνα. Στην κρίσιμη περίοδο, όταν η βιομηχανοποίηση της παραγωγής ανέκοπτε την παραδοσιακή δημιουργία και την «υψηλή ραπτική», και ο εκσυγχρονισμός έθετε την χειροποίητη ενδυμασία στο περιθώριο, ενδυματολόγοι ερευνητές πρωτοστάτησαν στη δημιουργία μουσείων ή ιδιωτικών συλλογών, που περιελάμβαναν και ορισμένα επιλεγμένα δείγματα prêt-à-porter ενδυμάτων. Ανάμεσα τους, ξεχωρίζουν αυτές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ίδρυματος «Β. Παπαντωνίου» και του Μουσείου Μπενάκη. Οι προβληματισμοί των ατόμων που εργάζονται σε μουσεία μόδας, ή που τους έχουν εμπιστευτεί ενδυματολογικές συλλογές, όπως τα μέλη της Ελληνικής Εταιρίας Ενδυμασιολογίας, αποτυπώνονται εδώ για να ενισχύσουν τη σημασία της διατήρησης ενδυματολογικών συλλογών, και να αναδείξουν τη συμβολή τους στη μουσειολογική αποτύπωση της εποχής.

Λαμβάνοντας υπόψη τον Κώδικα Επαγγελματικής Δεοντολογίας του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), τα μουσεία και γενικότερα τα πολιτιστικά ιδρύματα, «διατηρούν και συντηρούν τις συλλογές τους ως θεματοφύλακες, προς όφελος της κοινωνίας και της ανάπτυξης της». Για το λόγο αυτό, προτείνεται η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας μέσω εναλλακτικών σχεδιασμών μουσειολογικών προτάσεων για την κατανόηση του έργου του σχεδιαστή από το ευρύτερο κοινό.

Το τελευταίο μέρος της διατριβής συμπληρώνεται από μουσειολογικές παρουσιάσεις του έργου του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, που θα μπορούσαν να εφαρμοστούν και για έργα άλλων σχεδιαστών, από μουσεία που συλλέγουν αντικείμενα μόδας. Όσον αφορά την έρευνα προς αυτή την κατεύθυνση, έχει συγκεντρωθεί υλικό για τη μελέτη ενδυματολογικών

εκθέσεων που έχουν παρουσιαστεί και συμπεριλάμβαναν ενδύματα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη.

Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή αντανακλά την ανάγκη για μια ευρύτερη και διεξοδικότερη έρευνα για την Ελληνική μόδα και τους Έλληνες σχεδιαστές, από το 1950 μέχρι και το 1990. Η σημασία της διατήρησης ενδυματολογικών συλλογών και η συμβολή τους στην μουσειολογική αποτύπωση μιας εποχής, ως μαρτυρία τεχνογνωσίας και βιομηχανικής προόδου, θα μπορούσαν να συντελέσουν στην κατάρτιση προτάσεων προβολής και ανάδειξης ενδυματολογικών συλλογών, με σκοπό τη διάσωση τους.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 2: Ιστορικό Πλαίσιο

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος αποτέλεσε ορόσημο για την Ελλάδα, όπως και για όλη την Ευρώπη. Τα σημαντικότερα γεγονότα του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα επηρεάζουν το στυλ της ζωής, την τέχνη και τη μόδα, στην Ελλάδα και παγκόσμια. Τα πολιτικά γεγονότα και οι οικονομικές συγκρούσεις επηρέασαν τις επενδύσεις στη βιομηχανία της μόδας, στην τεχνολογική πρόοδο και στο διακρατικό εμπόριο. Οι κοινωνικές αλλαγές, τόσο σε ταξικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο και καθόρισαν αποφασιστικά τις σχέσεις των δύο φύλων, διαμορφώνοντας και τη μόδα. Ο κόσμος της ένδυσης βρίσκεται κάπου μεταξύ των λειτουργικών ρούχων και των εξωφρενικών κουστουμιών της μόδας. Μέρος της δημιουργικής τέχνης και της τεχνικής των κατασκευών, η μόδα περιλαμβάνει ένα σύνθετο σύνολο εννοιών, που συνδυάζουν την ιστορία, την ψυχολογία, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία και την ποπ κουλτούρα με τις διακοσμητικές τέχνες, την κατανάλωση στη μαζική αγορά και το θέαμα. Η μόδα επιτρέπει στο άτομο να φορά την πολιτική, την ιδεολογία και τη φιλοσοφία με ορατό τρόπο. Εν ολίγοις, η μόδα αντικατοπτρίζει την κοινωνία και τον πολιτισμό του συνόλου, καθώς και την ατομικότητα¹¹.

Η ενδυμασία, άμεσα εξαρτώμενη από το υλικό και το σχήμα, αντικατοπτρίζει και προωθεί τις ανάγκες των ανθρώπων που την φορούν. Η αλλαγή των ενδυμάτων μέσω των δεκαετιών, εκφράζει την ανάγκη να διευκολυνθεί η κίνηση και να προωθηθεί η χρηστικότητα. Αυτό είναι περισσότερο φανερό στην εμφάνιση των γυναικών, που εξελίχθηκε παράλληλα με την αλλαγή του ρόλου τους στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία.

Θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι η ελληνική μόδα αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα της παγκοσμιοποίησης: στην περίπτωση του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, αποτέλεσε έναν εποικοδομητικό συνδυασμό των τοπικών και των παγκόσμιων τάσεων. Οι αλλαγές στον τρόπο ζωής, με την μετανάστευση και τις νέες μεθόδους επικοινωνίας, προσέφεραν νέα δεδομένα στον τρόπο διαβίωσης. Η παγκοσμιοποίηση προκαλεί τριγμούς

¹¹ L. Frederiksen, "Collection Development "Clothing and Design": Fashion by Design Library", *Washington State University Library Journal* 131(10) (2006), 79, ελέγχθηκε 10 Μαρτίου 2015, <http://www.libraryjournal.com/article/CA6337335.html>.

στα εθνικά χαρακτηριστικά, και αλλοιώνει τοπικά χαρακτηριστικά, όπως η διάλεκτος, η κοινωνική δομή, η θρησκευτική παράδοση και φυσικά η ενδυμασία¹².

¹²Α. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η ελληνική λαογραφία στη σύγχρονή της προοπτική», στο: *Λαογραφικά Μελετήματα* (Αθήνα 1975: Εκδόσεις Ολκός), 89. Ε. Μανωλάκη, *Σύγχρονες Τάσεις της Ελληνικής Λαογραφίας*. Πτυχιακή μελέτη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2008, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/10942/1/ManwlakiPE.pdf>.

Κεφάλαιο 2.1: Η Ελλάδα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το 1990. Πολιτική – Οικονομία – Πολιτισμός.

Μετά τη λήξη του Πολέμου...

Αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η περίοδος 1945-1950, χαρακτηρίζεται διεθνώς από την πόλωση μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων (Η.Π.Α.-Ε.Σ.Σ.Δ.), η οποία οδήγησε στον Ψυχρό Πόλεμο¹³. Ο πόλεμος και η κατοχή είχαν δραματικές επιπτώσεις για την ελληνική οικονομία. Οι καταστροφές ήταν τόσο μεγάλες στις υποδομές της χώρας, τόσο στο επικοινωνιακό όσο και στο οδικό δίκτυο, που ακόμα και η διεθνής βοήθεια δεν μπορούσε να αναπληρώσει το κενό. Η εσωτερική πολιτική αναταραχή, είχε ως αποτέλεσμα την αναμενόμενη οικονομική αστάθεια, που οδηγούσε στην άνοδο του πληθωρισμού, εμποδίζοντας την ανάπτυξη. *Η παραγωγή συρρικνώθηκε στο μισό της προπολεμικής περιόδου, οι εξωτερικές συναλλαγές κατέρρευσαν, οι νομισματικές σχέσεις απορρυθμίστηκαν πλήρως, μεγάλη μερίδα του πληθυσμού ωθήθηκε σε εσωτερική μετανάστευση για λόγους επιβίωσης*¹⁴. Λόγω των πολεμικών συγκρούσεων και του κλίματος εμφυλίου που επικρατούσε, μεγάλο μέρος του πληθυσμού αναγκαζόταν να μετακινηθεί. Αυτό εμπόδισε την ανάπτυξη πόλεων, και άρα και της αστικής ζωής και ανάπτυξης, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50.

Τον πόλεμο κατά των δυνάμεων του Άξονα, ακολουθεί ο εμφύλιος πόλεμος που θα σημαδέψει τις τοπικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις για αρκετές δεκαετίες. Η πρώτη φάση της εμφύλιας διαμάχης των «Δεκεμβριανών», φάνηκε να λήγει επίσημα με την υπογραφή της συμφωνίας της Βάρκιζας, το Φεβρουάριο του 1945. Η συμφωνία της Βάρκιζας προέβλεπε την αποστράτευση του ΕΛΑΣ και της πολιτοφυλακής, την παράδοση του οπλισμού τους και την απελευθέρωση των ομήρων που κρατούσαν, την παράδοση του ελέγχου της επικράτειας στην κυβέρνηση, την ανασυγκρότηση του Ελληνικού στρατού με βάση τη γενική στρατολογία, την άρση του στρατιωτικού νόμου, την αποκατάσταση των αστικών ελευθεριών, τη διεξαγωγή δημοψηφίσματος για το πολιτειακό, καθώς και γενικών εκλογών για Συνταγματική Βουλή μέσα στο έτος, αμνηστία για τα πολιτικά αδικήματα που είχαν

¹³ «Η Σύγχρονη Ελλάδα 1945-1950», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.patriotaki.net/1821-μέχρι-1970-55/η-σύγχρονη-ελλάδα-1945-1950-a-503/>.

¹⁴ Ζ. Κωνσταντινίδου, *Δημόσιες δαπάνες και οικονομική ανάπτυξη : Μια εμπειρική έρευνα για την Ελλάδα*. Διπλωματική μελέτη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2011, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/14388/1/KonstantinidouMsc2011.pdf>.

διαπραχθεί στις 3 Δεκεμβρίου, και την εκκαθάριση του κρατικού μηχανισμού από συνεργάτες των Αρχών κατοχής ή της δικτατορίας Μεταξά¹⁵.

Οι όροι της Συνθήκης που συμφωνήθηκαν από την υποστηριζόμενη από την Αγγλία κυβέρνηση και το μέτωπο Ε.Α.Μ. και Ε.Λ.Α.Σ, δεν τηρήθηκαν και έτσι οι εμφυλιακές συγκρούσεις άρχισαν ξανά¹⁶. Το δημοψήφισμα που έγινε μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας ζητούσε την επαναφορά της μοναρχίας. Το πολίτευμα της μετεμφυλιακής Ελλάδας ήταν πλέον βασιλευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία, όμως ακόμα πολίτες διώκονταν για τα πολιτικά τους φρονήματα, φυλακίζονταν, εξορίζονταν ή εκτελούνταν. *Το κράτος απαιτούσε την υπογραφή «δηλώσεων νομιμοφροσύνης»*¹⁷. Το γεγονός αυτό οδήγησε πολλούς αριστερούς να καταφύγουν στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, ή σε χώρες που αποδέχονταν τα διαφορετικά πολιτικά φρονήματα, όπως η Γαλλία. Η πολιτική αυτή μετανάστευση, οδήγησε στην μεταλαμπάδευση των ευρωπαϊκών ιδεών σε μια μεγάλη ομάδα πολιτικά ευαισθητοποιημένων Ελλήνων.

Ως ένα βαθμό η «ανασυγκρότηση» του κράτους χρηματοδοτείται από τα κεφάλαια που εισάγονται από το εξωτερικό, με τη μορφή της «αμερικανικής βοήθειας» (η μη στρατιωτική «βοήθεια» έφθασε μέχρι το τέλος του 1951 τα 1.922,7 εκ. δολάρια, από τα οποία το 27% περίπου δαπανήθηκε για την κάλυψη των ελλειμμάτων του κρατικού προϋπολογισμού, και το 35% για έργα υποδομής). Η παρουσία και η επιρροή του αμερικανικού παράγοντα έφτασαν σε τέτοιο σημείο, ώστε η ίδια η πρεσβεία έκανε λόγο σε έκθεση της για την «Αγία Τριάδα», η οποία κινούσε τα πάντα στην ελληνική πολιτική ζωή. Η έκθεση διαπίστωνε ότι πολλοί πίστευαν πως η «Αγία Τριάδα» συνίστατο από τον βασιλέα, τον αμερικανό πρόεδρο και όποιον πολιτικό προσπαθούσε να εξασφαλίσει την υποστήριξη των άλλων δύο για να ανέλθει στην εξουσία¹⁸. Λόγω των συνθηκών του εμφυλίου πολέμου, η ελληνική «ανασυγκρότηση» καθυστέρησε σχετικά, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες διαδικασίες στις

¹⁵Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Ελλάδα, Το Παρελθόν και το Παρόν του Ελληνισμού*, τ. Β' (Αθήνα 1980: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος), 699.

¹⁶«Η Ελλάδα του Εμφυλίου», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/01.html.

¹⁷«Κεφάλαιο Δωδέκατο: Η Ελλάδα από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C105/65/527,1872/>.

¹⁸Α. Παπαγελάς, *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας: ο Αμερικανικός Παράγων, 1947-1967* (Αθήνα 2009: Εστία), 18.

άλλες ευρωπαϊκές χώρες που πλήγηκαν από τον Πόλεμο¹⁹. Οι Η.Π.Α., φοβούμενες την εξάπλωση του κομμουνισμού στην περιοχή των Βαλκανίων, εφάρμοσαν την πολιτική του Τρούμαν ενισχύοντας οικονομικά τις χώρες της περιοχής, για να μην πέσουν στα χέρια της Σοβιετικής Ένωσης. Η οικονομική βοήθεια δόθηκε μέσω του σχεδίου Μάρσαλ, δημιουργώντας έτσι προοπτικές ανάπτυξης για την δεκαετία του '50²⁰. Το Μάρτιο του 1947, με τους Βρετανούς να μην είναι πλέον σε θέση να διατηρήσουν τα προηγούμενα επίπεδα υποστήριξης προς τους βασιλικούς, δόθηκε η υπόσχεση, σύμφωνα με το δόγμα Τρούμαν, για αμερικανική βοήθεια προς την Ελλάδα. Κατά τους επόμενους μήνες άρχισε η εισροή της στρατιωτικής και οικονομικής βοήθειας των ΗΠΑ προς την Ελλάδα, στην οποία προστέθηκε και η βοήθεια του σχεδίου Μάρσαλ²¹. Το σχέδιο Μάρσαλ προέβλεπε την «ανασυγκρότηση» της Δυτικής Ευρώπης που ήταν οικονομικά κατεστραμμένη από τον πόλεμο, βάσει της βοήθειας που θα δεχόταν από τις ΗΠΑ. Εκείνη την εποχή, οι ΗΠΑ ήταν η μόνη βιομηχανικά αναπτυσσόμενη χώρα που είχε την παραγωγική ικανότητα της ανέπαφης, στην πραγματικότητα όμως εφάρμοσε τις τεχνολογικές καινοτομίες της βιομηχανίας όπλων σε αστικές εφαρμογές. Το σχέδιο Μάρσαλ ήταν το μέσο με το οποίο οι ΗΠΑ βοήθησαν στην ανασυγκρότηση της Δυτικής Ευρώπης, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα μια αυξανόμενη ζήτηση για αμερικανικά προϊόντα, χωρίς την οποία η αμερικανική οικονομία θα παρέμενε στάσιμη²². Η χώρα ακολούθως συνδέθηκε με δυτικούς οργανισμούς όπως ο Ο.Ε.Ο.Σ., το Συμβούλιο της Ευρώπης και το 1952 το Ν.Α.Τ.Ο.

Στο χώρο των τεχνών, τον αρχικό απελευθερωτικό ενθουσιασμό διαδέχτηκε η εμφύλια σύγκρουση. *Ο πολιτικός διχασμός σφράγισε το σύνολο του πνευματικού κόσμου· πολλοί γνώρισαν την εξορία ή την προσφυγιά*²³. Το 1948, ο Γιώργος Σεφέρης θα πάρει το «Κρατικό Βραβείο Ποίησης» και ο Ιωάννης Μιχαήλ Παναγιωτόπουλος το αντίστοιχο της «Μελέτης». Οι λογοτεχνικοί κύκλοι χωρίζονται σε δύο λογοτεχνικά ρεύματα, των «επαναστατικών» και

¹⁹Γ. Μηλιός, Η ελληνική οικονομία κατά τον 20^ο αιώνα, στο *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Κοινωνία*, Α. Μωυσίδης και Σ. Σακελλαρόπουλος (επιμ.) (Αθήνα 2010: Τόπος), 14.

²⁰«Ελλάδα 1946-1950. Κοινωνία, Οικονομία», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/02.html.

²¹J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού πολέμου, 1945-1991 Πολιτική Ιστορία*, (μτφρ.)Γ. Δεμερτζίδης (Αθήνα 2002: Εκδόσεις Πατάκη), 306.

²²E. Skrvelis, *Industrial Restructuring and the State in Greece: National Developments within an International Setting*, Unpublished Doctoral Thesis (Durham 1990: Durham University), 35, ελέγχθηκε 10 Μαρτίου 2015, <http://etheses.dur.ac.uk/6219/>.

²³«Πολιτισμός: τα δύσκολα χρόνια», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/03.html.

των «δημοκρατικών», οι οποίοι εξέφραζαν τις απόψεις τους μέσα από τα περιοδικά *Ελεύθερα Γράμματα* και *Νέα Εστία*, αντίστοιχα²⁴.

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε τη μόδα και την ενδυμασία στην Ελλάδα. Η χώρα ήταν κατεστραμμένη και οι ελλείψεις σε πρώτες ύλες εμφανείς. Η πλειοψηφία αγόραζε φτηνά ενδύματα ή ραβόταν σε συνοικιακές μοδίστρες. Μεγάλο ρόλο διαδραμάτιζαν και τα ενδύματα που ράβονταν κατ' οίκον σε ραπτομηχανές. Τα εισαγόμενα προϊόντα ήταν ελάχιστα και η τοπική παραγωγή περιορισμένη. Οι γυναίκες της ανώτερης αστικής τάξης ράβονταν στις μοδίστρες και στους οίκους μόδας της εποχής, αλλά η παραγωγή ήταν περιορισμένη.

1950 - 1960

Αυτή τη δεκαετία συντελούνται μεταβολές μεγάλης κλίμακας, όπως η αστικοποίηση, η βιομηχανική ανάπτυξη και η μετανάστευση. Παράλληλα, αναπτύσσονται αντιδράσεις στο εσωτερικό της διχασμένης πλέον κοινωνίας. Οι τρεις πολιτικές παρατάξεις, Δεξιά, Κέντρο και Αριστερά, δραστηριοποιούνται στη βουλή, οικειοποιούμενες ιδεολογικό υπόβαθρο, γεγονός το οποίο οδήγησε στη αναζωπύρωση του πολιτικού σκηνικού και σε οξείες αντιπαραθέσεις ως το τέλος της δεκαετίας²⁵. Με την υποστήριξη των Η.Π.Α., το Ε.Π.Ε.Κ, ο κεντρώος πολιτικός σχηματισμός, δημιούργησε και καθιέρωσε ένα κυβερνητικό σχήμα ηγούμενο από το στρατηγό Νικόλαο Πλαστήρα. Αργότερα, το κυβερνητικό σχήμα πέρασε στη δεξιά συντηρητική παράταξη του Ελληνικού Συναγερμού και στη συνέχεια στην Ε.Ρ.Ε., πάντα όμως εκπροσωπώντας τη νέα αστική τάξη. Μετά το θάνατο του Στρατάρχη Αλέξανδρου Παπάγου, δεν άλλαξε η πολιτική κατάσταση. *Η κοινοβουλευτική παντοδυναμία της Δεξιάς, με αποτυπωμένη την ενορία του αμερικανικού παράγοντα, καθώς και με την υποστήριξη του Στέμματος, ενσαρκώθηκε στο πρόσωπο του Κωνσταντίνου Καραμανλή, του δυναμικού, νέου πολιτικού άνδρα της εποχής*²⁶. Το 1956, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής κέρδισε για πρώτη φορά τις εκλογές, ως αρχηγός της Ε.Ρ.Ε. χάρη στο εκλογικό σύστημα, μολονότι συγκέντρωσε το 47% των ψήφων, έναντι του 48% της Δημοκρατικής Ένωσης. Η αύξηση της δύναμης των αριστερών θορύβησε τους νέους του Ι.Δ.Ε.Α. (Ιερός Δεσμός Ελλήνων Αξιωματικών), οι οποίοι με επικεφαλής τον Ταγματάρχη Δημήτριο Ιωαννίδη

²⁴ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ', (Αθήνα 2000: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.), 560.

²⁵ «Το πολιτικό σκηνικό στην αρχή της δεκαετίας του '50», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/01.html.

²⁶ «Η κυριαρχία της δεξιάς», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/02.html.

ζήτησαν από τον αρχηγό του Γ.Ε.Σ. Σόλωνα Γκίκα να δώσει εντολή πραξικοπήματος. Η άρνηση των ανωτέρων να εγκρίνουν την ακραία αυτή προτροπή, απογοήτευσε τους οπαδούς.²⁷

Για πρώτη φορά στην περίοδο 1952-63, συντελέστηκε μια διαδικασία αστικοποίησης του πληθυσμού στην Ελλάδα, κατά την οποία η αναλογία αγροτικού-αστικού τομέα ανατράπηκε υπέρ του δεύτερου με κύριο τόπο απορρόφησης το πολεοδομικό συγκρότημα των Αθηνών²⁸. Η ανάπτυξη της βιομηχανίας, που κατά κύριο λόγο ήταν εγκατεστημένη στα αστικά κέντρα, χρειαζόταν το πλεονάζον εργατικό δυναμικό της επαρχίας. Η μετακίνηση προς τις πόλεις και κυρίως προς την Αθήνα ήταν ραγδαία, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του '60. Παράλληλα, η αθρόα μετακίνηση από την ύπαιθρο στις πόλεις συνοδεύτηκε από τη ραγδαία ανάπτυξη του εξωτερικού μεταναστευτικού ρεύματος. Οι δομικές αλλαγές που σημειώθηκαν αποτυπώνονται κυρίως στην εργασία (μορφές απασχόλησης), στην κατανάλωση και στα κυβερνητικά μέτρα για τη σταθεροποίηση και την ανάπτυξη της οικονομίας²⁹. Ο πληθωρισμός καταπολεμήθηκε και οι εισαγωγές αυξήθηκαν, σαν αποτέλεσμα της υποτίμησης της δραχμής το 1953³⁰, παράλληλα όμως δημιουργήθηκε έλλειμμα στο εμπορικό ισοζύγιο. Η κυβέρνηση Καραμανλή προχώρησε σε επενδύσεις, αυξάνοντας έτσι το ακαθάριστο εθνικό προϊόν, αλλά χωρίς να κάνει πολλά για την οργάνωση της γεωργικής παραγωγής και την αύξηση και επέκταση του κλάδου της βιομηχανίας³¹. Η ελληνική οικονομία εισέρχεται σε μια περίοδο ταχύρρυθμης μεγέθυνσης, στο πλαίσιο της οποίας αποφασιστικό ρόλο εξακολουθεί να παίζει ο κρατικός οικονομικός παρεμβατισμός (έργα υποδομής, κρατικές επενδύσεις σε βιομηχανίες «εθνικής σημασίας» – ηλεκτρισμός, ζάχαρη, λιπάσματα)³².

Την περίοδο 1956 - 1961 οι κύριοι στόχοι των κυβερνήσεων ήταν η μείωση της ανεργίας, η αύξηση της παραγωγικότητας και της αυτάρκειας πόρων. Η νέα δομή και ο τρόπος ζωής των κοινωνικών στρωμάτων στην μεταπολεμική Ελλάδα είχε αλλάξει δραστικά από την περίοδο του Μεσοπολέμου και πλέον περιστρεφόταν γύρω από την ύπαρξη της βιομηχανίας. Σε αυτό συνετέλεσαν η ανάπτυξη οδικού και τηλεπικοινωνιακού δικτύου και η άνοδος του

²⁷Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια: από το 1821 μέχρι Σήμερα* (Αθήνα 2006: Εκδόσεις Καστανιώτη), 410.

²⁸«Κοινωνία και οικονομία στη δεκαετία του '50», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/03.html.

²⁹«Κοινωνία και οικονομία» (υποσ. 18).

³⁰“In 1953 (Markezinis' policy), tariffs were reduced and the Drachma was depreciated by 50 per cent so as to promote trade”. E. Skrvelis, *Industrial Restructuring* (υποσ. 7), 37.

³¹«Κοινωνία και οικονομία» (υποσ. 18).

³²Γ. Μηλιός, *Η ελληνική οικονομία κατά τον 20^ο αιώνα* (υποσ. 5), 15.

τουρισμού. Όμως, ο μεγαλύτερος παραγωγικός τομέας της χώρας εξακολουθούσε να είναι η γεωργική παραγωγή³³. Μέχρι το 1960 δεν είχαν γίνει σημαντικές επενδύσεις στην Ελλάδα από ξένα κεφάλαια, μολοντί είχαν δοθεί κίνητρα, φοροαπαλλακτικού κυρίως χαρακτήρα.

Η ένταξη της Ελλάδας το 1952 στο συνασπισμό του Ν.Α.Τ.Ο., στο πλαίσιο του κλιμακούμενου Ψυχρού Πολέμου, θεσμοποίησε τον αμερικανικό έλεγχο στο πεδίο της εξωτερικής πολιτικής και προσδιόρισε τις σχέσεις της με τις όμορες χώρες, με κριτήρια συχνά αντίθετα προς τις εσωτερικές της αναγκαιότητες³⁴. Τον Σεπτέμβριο του 1951 στην Οττάβα του Καναδά, οι υπουργοί Εξωτερικών των κρατών μελών του Ν.Α.Τ.Ο. συμφώνησαν στην ένταξη της Ελλάδας και της Τουρκίας. Δύο χρόνια αργότερα, η αμερικανική στρατιωτική παρουσία στην Ελλάδα παγιώθηκε με την υπογραφή μιας διμερούς συμφωνίας, η οποία παρείχε στις Η.Π.Α. το δικαίωμα να εγκαταστήσουν βάσεις στην Ελλάδα, να τις ανεφοδιάζουν και να χρησιμοποιούν τον ελληνικό εναέριο χώρο³⁵.

Το 1953 υποτιμήθηκε η δραχμή κατά 50% και άρθηκαν οι περισσότεροι περιορισμοί στην εισαγωγή αγαθών. Το μέτρο κατέστησε τα ελληνικά αγαθά ανταγωνιστικά στις ξένες αγορές και η αύξηση της τιμής του χρυσού οδήγησε τους καταναλωτές στο να εμπιστευτούν τις τράπεζες για τις αποταμιεύσεις τους. Τα βασικά στηρίγματα της Ελληνικής οικονομίας στην μεταπολεμική Ελλάδα, ήταν τα λεγόμενα τέσσερα «πόδια»: α) το ναυτιλιακό συνάλλαγμα, β) το μεταναστευτικό συνάλλαγμα, γ) το σταδιακά αυξανόμενο τουριστικό συνάλλαγμα και δ) οι εξαγωγές αγροτικών προϊόντων.

Τη δεκαετία του '50, πολλοί λογοτέχνες και ποιητές όπως ο Οδυσσέας Ελύτης με το *Άξιον Εστί*, ο Νίκος Καζαντζάκης με το έργο του *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται* και ο Γιώργος Σεφέρης με τα *Κυπριακά Ποιήματα*³⁶ δημιουργούν μεγάλα έργα, η απήχηση των οποίων αυξάνεται στο πέρασμα του χρόνου. Δημιουργοί όπως οι Ανδρέας Εμπειρικός και Νίκος Εγγονόπουλος, συνέχισαν με τον υπερρεαλισμό. Η πρώτη μεταπολεμική γενιά³⁷,

³³Η αντιμετώπιση της παραγωγικότητας, της υποαπασχόλησης και της αυτάρκειας πόρων αποτέλεσαν βασικό μέλημα των κυβερνήσεων της περιόδου 1956-61.

³⁴«Η Ελλάδα και ο κόσμος», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/04.html.

³⁵Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 269.

³⁶Σ. Παύλου, «Πρόσληψη και αφήγηση της Ιστορίας στα «Κυπριακά ποιήματα» του Σεφέρη», *Ενατενίσεις* 7 (2009): 66-73.

³⁷Με τον όρο «Γενιά του Τριάντα» εννοούμε στη λογοτεχνία, κατά τρόπο γενικό και συμβατικό, τους νέους συγγραφείς που εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία 1930 με 1940. Λέω «κατά τρόπο γενικό και συμβατικό», επειδή αν προσέξουμε καλύτερα τη ληξιαρχική ηλικία ορισμένων συγγραφέων, που θεωρούνται όχι μόνο

αμφισβήτησε την ιδεολογία των προκατόχων της. Ξεχωριστή θέση ανάμεσά τους έχουν οι Μανώλης Αναγνωστάκης, Νίκος Καρούζος, Δημήτρης Χατζής, Αλέξανδρος Κοτζιάς κ.ά. Ο χώρος που σημαδεύει αυτή την περίοδο είναι εκείνος του λαϊκού τραγουδιού, με σημαντικούς τραγουδιστές και δημιουργούς, όπως οι: Στέλιος Καζαντζίδης, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Βασίλης Τσιτσάνης κ.ά. Στο χώρο της μουσικής, κυριαρχούν ο Μάνος Χατζιδάκις, η Ραλλού Μάνου κ.α. Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν σηματοδοτεί την είσοδο σε μια νέα εποχή για την ελληνική δραματουργία. Ωστόσο, πόλο έλξης του μεγάλου κοινού θα αποτελέσει ο κινηματογράφος, με τους σκηνοθέτες Νίκο Κούνδουρο και Μανώλη Κακογιάννη να ξεχωρίζουν.

Αυτή τη δεκαετία, πολλοί διάσημοι γαλλικοί οίκοι παρουσιάζουν τις συλλογές τους στο ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετανία* και ακολουθούν οι πρώτες επιδείξεις των ελληνικών οίκων. Τα καταστήματα με υλικά μοδιστρικής ανθούν και η γυναικεία ενδυμασία, τόσο σε επίπεδο οικιακής φύσης, όσο και από τις μοδίστρες της εποχής, εξελίσσεται δημιουργικά. Τα πρότυπα κατά κύριο λόγο προέρχονταν από τα περιοδικά *Πάνθεον* και *Γυναίκα*.

1960-1970

Η περίοδος 1960-1970 ήταν σημαδιακά δημιουργική για το δυτικό κόσμο, και επέφερε ριζοσπαστικές αλλαγές στις κοινωνικές δομές, τις πολιτικές ιδεολογίες και την επιστήμη, με επισφράγισμα την πρώτη επανδρωμένη πτήση στο διάστημα (Σοβιετική Ένωση) και τις φοιτητικές εξεγέρσεις στην Καλιφόρνια και το Παρίσι, που είχαν μεγάλες κοινωνικές-πολιτικές προεκτάσεις³⁸. Η αντίδραση των διανοουμένων προς την καταναλωτική κοινωνία, οι εκδηλώσεις διαμαρτυρίας για τον πόλεμο του Βιετνάμ, η ανάπτυξη της νεανικής κουλτούρας και η μαχητικότητα τροτσκιστών, μαοϊκών και αναρχικών ομάδων, είχαν τον

εκπρόσωποι της γενιάς αυτής, αλλά και κάπως ηγετικές μορφές της, θα διαπιστώσουμε ότι παραβιάζουν τα αρχικά χρονολογικά πλαίσια, εφόσον το 1930 είχαν ήδη αρχίσει να μορφοποιούν το έργο τους. Αυτό συμβαίνει, λόγου χάρη, με τον Μυριβήλη, που γεννημένος το 1892, παρουσιάζει μια προσωπικότητα συγκροτημένη ήδη στους Βαλκανικούς Πολέμους με τον Σεφέρη, που, γεννημένος το 1900, λίγο νεότερος από τον Καρυωτάκη, ξεκινά περίπου τη στιγμή που κλείνει απότομα η δραστηριότητα του Καρυωτάκη. Με ένα αυστηρότερο χρονολογικό κριτήριο, μηχανικά εφαρμοσμένο, προσωπικότητες σαν τους δυο μεγάλους λογοτέχνες που ενδεικτικά μνημόνευσα, θα έπρεπε να μείνουν έξω από τη γενιά που μας απασχολεί. Για την αδυναμία να καθοριστεί μια χρονολόγηση ασφαλής, ας σκεφτούμε και την περίπτωση του Ελύτη που γεννήθηκε το 1911 και παρουσιάζεται στη μέση της δεκαετίας, το 1935. Σχετικά με την ομάδα των πραγματικά νέων μέσα στη γενιά συμβαίνει και τούτο επίσης: υπάρχει η περίπτωση, λόγου χάρη, του Τερζάκη που, παρ' όλο ότι υπήρξε μια από τις πρώτες συνειδήσεις που ανάγγειλαν ώριμα και μαχητικά την ανανέωση του 1930, έμεινε οργανικά δεμένος στη μισοσκότεινη ατμόσφαιρα του καρυωτακικού χώρου. Μ. Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή* (Αθήνα 2006: Ερμής), 21-22.

³⁸ «Οι νέες τάσεις στη μουσική και η εμφάνιση της τηλεόρασης», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/06.html.

αντίκτυπο τους³⁹. Η Ελλάδα δεν αποτέλεσε εξαίρεση. Με άρμα ένα ρηζικέλευθο πρωτοεμφανιζόμενο μουσικό είδος, το rock'n'roll, ξεκίνησε μια σειρά από βαθιές κοινωνικές αλλαγές που είχαν απήχηση στις ανθρώπινες σχέσεις, τη συμπεριφορά και τον τρόπο έκφρασης, τις πολιτικές αντιλήψεις, τις τέχνες και την αισθητική⁴⁰.

Η χώρα συγκλονίστηκε από κομματικές συγκρούσεις και βίαιες κοινωνικές αντιπαραθέσεις, που επισφραγίστηκαν με την επιβολή του στρατιωτικού πραξικοπήματος του 1967. Οι θεσμικές παρεκτροπές, ωστόσο, είχαν ξεκινήσει πολύ νωρίτερα και αφορούσαν εκλογικές νοθείες (1961), πολιτικές δολοφονίες (Λαμπράκης, 1963) και αυθαιρεσίες του θρόνου (Ιουλιανά, 1965)⁴¹. Η κυβέρνηση του Γ. Παπανδρέου περιέκοψε τις αμυντικές δαπάνες και βελτίωσε τις κοινωνικές υπηρεσίες αλλά αυτό πυροδότησε την άνοδο του πληθωρισμού και αποξένωσε το στρατό⁴².

Οι εκλογές του 1961 χαρακτηρίστηκαν από όλο τον τότε πολιτικό κόσμο και κυρίως από την Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου, ως «εκλογές βίας και νοθείας», καθώς τα ανάκτορα και παρακρατικές κινήσεις επηρέασαν το αποτέλεσμα⁴³. Οι επαναστατικές προσδοκίες που γεννήθηκαν από τη φιλελεύθερη κυβέρνηση Παπανδρέου, δεν αποτέλεσαν πραγματική απειλή για την καθεστηκία κοινωνική τάξη, αλλά δεν ήταν αρεστές σε όσους είχαν αποστολή να αστυνομεύουν το κράτος⁴⁴. Έτσι, ξεκινά ο λεγόμενος *Ανένδοτος Αγώνας* ('61-'63) που οδήγησε στην ανατροπή της Ε.Ρ.Ε. και τη δολοφονία του βουλευτή της Ε.Δ.Α. Γρηγόρη Λαμπράκη⁴⁵. Εξάλλου, η πολιτική οικονομικής λιτότητας που ακολουθήθηκε από την Ε.Ρ.Ε., παρότι εξασφάλισε συνθήκες σταθερότητας και ανάπτυξης (χαμηλός πληθωρισμός κτλ.), έπληξε τις χαμηλές εισοδηματικές κατηγορίες πολιτών. Όλα αυτά ευνόησαν την ήττα της Ε.Ρ.Ε. στις εκλογές του 1963, αν και χρειάστηκε μια ακόμα εκλογική αναμέτρηση το 1964 για να πραγματοποιηθεί η εξασφάλιση της απόλυτης κυβερνητικής πλειοψηφίας από την Ένωση Κέντρου. Η Ένωση Κέντρου, διατηρήθηκε στην εξουσία της

³⁹J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6).

⁴⁰«Οι νέες τάσεις» (υποσ. 28).

⁴¹«Η Σύγχρονη Ελλάδα 1960-1970», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.patriotaki.net/1821-μέχρι-1970-55/η-σύγχρονη-ελλάδα--1960-1970-a-505/>.

⁴²J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6).

⁴³«Οι εκλογικές συγκρούσεις και η πολιτική πόλωση στη δεκαετία του '60», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/01.html.

⁴⁴Όπως αναφέρει ο Ν. Μουζέλης: «Η πολιτική κινητικότητα και τα μέτρα απελευθέρωσης του Παπανδρέου απειλούσαν περισσότερο όσους κατείχαν θέσεις κλειδιά στις κρατικές δυνάμεις και στο στρατό και όχι τόσο το οικονομικό κατεστημένο της χώρας και τους πολιτικούς». Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 415.

⁴⁵«Οι εκλογικές συγκρούσεις» (υποσ. 33).

χώρας για ενάμιση χρόνο μετά τις εκλογές του 1964, διαψεύδοντας τα προγνωστικά μακροβιότητας που της έδινε το ποσοστό του 53% που πήρε ο Γ. Παπανδρέου. *Η προκλητική αποπομπή του εκλεγμένου πρωθυπουργού, τον Ιούλιο του 1965, από το νεαρό βασιλιά Κωνσταντίνο, σηματοδότησε μια σειρά απροκάλυπτων όσο και υποβολιμαίων παρεμβάσεων της μοναρχίας στην πολιτική ζωή του τόπου*⁴⁶.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 προωθήθηκαν έργα υποδομής, όπως η εθνική οδός, και ενισχύθηκαν ορισμένοι βιομηχανικοί τομείς, όπως τα ναυπηγεία και τα διυλιστήρια πετρελαίου, (τομείς οι οποίοι όμως συχνά ανήκαν σε ξένους), ενώ κύριο εξαγωγικό προϊόν παρέμενε ο καπνός. Η εξάρτηση της Ελλάδας από τον τουρισμό και τη μετανάστευση επιβεβαίωναν το γεγονός ότι η χώρα παρέμενε υποανάπτυκτη⁴⁷. Στα μέσα του 1965, η οικονομία άρχισε πλέον να δέχεται πληθωριστικές πιέσεις και το έλλειμμα στο εμπορικό ισοζύγιο είχε διευρυνθεί αρκετά⁴⁸.

Στις 21 Απριλίου του 1967⁴⁹, με πρόσχημα κοινωνικές και πολιτικές συγκυρίες και εκμεταλλευόμενοι την πολιτική αστάθεια, μία ομάδα αξιωματικών ηγούμενων από τον συνταγματάρχη Γεώργιο Παπαδόπουλο, κατέλαβαν την εξουσία με πραξικόπημα⁵⁰. Οι αξιωματικοί, αρνούμενοι να δεχτούν το τέλος της εμφυλιοπολεμικής πόλωσης και να εγκαταλείψουν το ρόλο τους ως εγγυητές του κράτους, εφηύραν μια *απειλή* για την εσωτερική τάξη, μια κομμουνιστική εξέγερση. Στήθηκε μία σειρά εικονικών κυβερνήσεων για να διατηρήσουν την ψευδαίσθηση της δημοκρατικής συνέχειας της Ελλάδας, χωρίς όμως τελικά να μπορούν να αποκρύψουν την πραγματικότητα, πως η εξουσία της χώρας είχε καταληφθεί παράνομα και με τη βία από τον Γ. Παπαδόπουλο και την ομάδα πραξικοπηματιών που τον στήριζε⁵¹. Οι φιλοδοξίες των αξιωματικών περιορίζονταν αρχικά στην επιβολή της τάξης στην κοινωνία και όχι στην αντιμετώπιση των περίπλοκων προβλημάτων της ανάπτυξης. Εκτός από την απόφαση διαγραφής των αγροτικών χρεών που

⁴⁶«Η πορεία προς τη Χούντα», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/02.html.

⁴⁷J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6), 308.

⁴⁸Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 284.

⁴⁹Ο Τάλμποτ πήγε αμέσως μετά στην Πρεσβεία (των ΗΠΑ), από όπου έστειλε το πρώτο τηλεγράφημα της ιστορικής εκείνης βραδιάς (21 Απριλίου 1967), «Εξ όσων καταλαβαίνω, ο πρωθυπουργός μόλις συνελήφθη από στρατιωτικές ομάδες ενώ υπάρχουν τανκς στην πλατεία Συντάγματος». Α. Παπαγελάς, *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας* (υποσ. 4), 315.

⁵⁰«Βασιλεύς Κωνσταντίνος Β΄ (1964-1967) και δικτατορία (1967-1974)», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.coinsmania.gr/cm/modern/konstantine_b.htm.

⁵¹«Το πραξικόπημα του 1967 και η κατάλυση του πολιτεύματος», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/03.html.

ανακοινώθηκε μετά το δημοψήφισμα του 1968, το καθεστώς δεν κατέβαλε ιδιαίτερη προσπάθεια να κερδίσει την υποστήριξη των μη στρατιωτικών⁵². Εξάιρεση αποτελεί ο χώρος του αθλητισμού και κυρίως του ποδοσφαίρου. Η δικτατορία καθαίρεσε από πρόεδρο του Παναθηναϊκού Αθλητικού Συλλόγου τον παλαίμαχο παίκτη της ομάδας Λουκά Πανουργιά, ενώ το 1968 ο Απόστολος Νικολαΐδης παραπέμφθηκε σε δίκη για να αποξενωθεί από τα αθλητικά και διοικητικά του καθήκοντα. Εξακολούθησε να χρηματοδοτεί και να υποστηρίζει το ποδόσφαιρο, ώσπου το 1971 ο Παναθηναϊκός πραγματοποίησε τη μεγαλύτερη μέχρι σήμερα επιτυχία του ελληνικού ποδοσφαίρου σε επίπεδο συλλόγων. Έγινε η πρώτη και μοναδική μέχρι σήμερα ελληνική ομάδα η οποία αγωνίστηκε σε τελικό ευρωπαϊκής διοργάνωσης. Με προπονητή τον Φέρεντς Πούσκας και ηγέτη τον Μίμη Δομάζο, έφθασε στον τελικό του Κυπέλλου Πρωταθλητριών στις 2 Ιουνίου του 1971, στο στάδιο Γουέμπλεϊ του Λονδίνου, όπου αντιμετώπισε τον Άγιαξ.

Στις 13 Αυγούστου 1968, ο Αλέκος Παναγούλης επιχείρησε να ανατινάξει στη Λεωφόρο Αθηνών-Σουνίου το διερχόμενο αυτοκίνητο του δικτάτορα Παπαδόπουλου. Ο Παναγούλης συνελήφθη, φυλακίστηκε, βασανίστηκε και καταδικάστηκε σε θάνατο⁵³. Τον Μάιο του 1973, μια ομάδα αξιωματικών του ναυτικού πιστών στο βασιλιά, οργάνωσε πραξικόπημα για την ανατροπή του καθεστώτος της Χούντας του Παπαδόπουλου. Η θεαματική ανταρσία στο αντιτορπιλικό «Βέλος», έδειξε ότι το καθεστώς δεν είχε καταφέρει να εξασφαλίσει την υπακοή σε όλο το σώμα του στρατού.

Με κύριο γεγονός την προσχώρηση της Ελλάδας στην τότε νεοσύστατη Ε.Ο.Κ. με τη συνθήκη του 1962, η δεκαετία του '60 έφερε οικονομική ανάπτυξη και μεγάλες διαρθρωτικές αλλαγές στη χώρα, συμπαρασυρόμενες από τις διεθνείς οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις⁵⁴. Η αναπτυξιακή στρατηγική της χώρας ενσωματώνεται σε κεντρικά οργανωμένα σχέδια πενταετούς ανάπτυξης, με συγκεχυμένους ωστόσο προσανατολισμούς. Στις αναλύσεις της οικονομικής πολιτικής της δικτατορίας (πριν από την κρίση του 1972-73), εξέχουσα θέση είχε το ζήτημα των εισοδηματικών ανισοτήτων. Με βάση τα στοιχεία για την παραγωγικότητα και τους πραγματικούς μισθούς, μπορεί πράγματι να υποστηριχθεί ότι το όφελος της ανάπτυξης κατανεμήθηκε άνισα. Επίσης, τα κέρδη στη βιομηχανία αυξήθηκαν κατά την περίοδο 1967-1973 πολύ ταχύτερα, κατά 80%, από τις αμοιβές των εργαζομένων,

⁵²Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 420.

⁵³Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Ελλάδα, Το Παρελθόν και το Παρόν* (υποσ. 3), 15.

⁵⁴«Να θυμηθούμε και αχρείαστο να είναι. Το νόμισμα και η ιστορία μας», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.kalavrytanet.com/arthro/na-thymithoyme-kai-ahreiasto-na-einai-nomisma-kai-i-istoria-mas>.

που αυξήθηκαν μεν, αλλά κατά 46%. Την πορεία των κερδών, ευνοούσαν από τη φύση τους τα διάφορα κίνητρα⁵⁵. Τα οικονομικά αποτελέσματα για τη χώρα είναι εξαιρετικά θετικά, οφειλόμενα εν μέρει στις ξένες επενδύσεις και εν πολλοίς στο μεγάλο μεταναστευτικό κύμα προς το εξωτερικό, που απορρόφησε το ποσοστό της ανεργίας, εμφανίζοντας έτσι υψηλό εθνικό ρυθμό ανάπτυξης. Η κατανάλωση αυξήθηκε μαζί με τον τουρισμό, τη ναυτιλία και τη βιομηχανία, επιφέροντας βελτίωση στο εθνικό ισοζύγιο πληρωμών και μεγάλο ρυθμό ανάπτυξης. *Αιχμή της ανάπτυξης αποτελεί κατά κύριο λόγο η μεταποίηση, με κορμό τις υφαντουργικές, χημικές και μεταλλουργικές βιομηχανίες, ο ρυθμός αύξησης των οποίων έτεινε να προσεγγίσει το 11% στην περίοδο 1965-70*⁵⁶. Ο άλλος μεγάλος άξονας, με προφανείς οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις, είναι ο τομέας των κατασκευών και ιδιαίτερα της οικοδομής, που βασίστηκε στο σύστημα της αντιπαροχής, αλλάζοντας τα δεδομένα για τη στέγαση, την ιδιοκτησία και τις επενδύσεις⁵⁷.

Το γεγονός του στρατιωτικού πραξικοπήματος, επηρέασε σημαντικά τις τέχνες και τα γράμματα, αλλάζοντας τις θεματικές και το κέντρο βάρους της έμπνευσης. Στην ποίηση, η γενιά του '30 χαρακτηρίζεται από προσωπικότητες σημαντικών δημιουργών, όπως οι Γιάννης Ρίτσος, Οδυσσέας Ελύτης, Ανδρέας Εμπειρικός, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, που εκδίδουν κάποια από τα πιο ώριμα έργα τους. Ένα από τα γεγονότα που δηλώνουν τη δυναμική της ελληνικής ποίησης, συνιστά η απονομή του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας στο Γιώργο Σεφέρη (1963)⁵⁸. Παράλληλα, εγχώριες δημιουργίες όπως ο *Επιτάφιος* του Μίκη Θεοδωράκη ή το *Φορτηγό* του Διονύση Σαββόπουλου που εισάγουν εκφραστικές καινοτομίες, έχουν μεγάλη απήχηση κυρίως στη νεολαία της εποχής. Μια νέα γενιά συνθετών κάνει την εμφάνισή της, οι Μάνος Λοΐζος, Σταύρος Ξαρχάκος, Γιάννης Μαρκόπουλος κ.ά., καθώς και ένα καινούριο μουσικό είδος, το *Νέο Κύμα*. Όσον αφορά την τηλεόραση, η *Υπηρεσία Ενημέρωσης Ενόπλων Δυνάμεων* (Υ.Ε.Ν.Ε.Δ.) εκπέμπει επίσημα από το 1966, σε πειραματική όμως μορφή. Πολυβραβευμένες ταινίες όπως το *Ποτέ την Κυριακή* κάνουν διεθνή καριέρα, προβάλλοντας το λαϊκό φολκλόρ ως κατεξοχήν αναγνωριστικό στοιχείο της σύγχρονης Ελλάδας στο εξωτερικό.

⁵⁵Π. Καζάκος, *Ανάμεσα σε Κράτος και Αγορά: Οικονομία και Οικονομική Πολιτική στη Μεταπολεμική Ελλάδα, 1944-2000* (Αθήνα 2010: Εκδόσεις Πατάκη), 284.

⁵⁶«Η Σύγχρονη Ελλάδα» (υποσ. 31).

⁵⁷«Εργασιακές και οικονομικές συνθήκες της περιόδου 1960-1970», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <https://greekhomework.wordpress.com/greek-history-a-level/>.

⁵⁸«Η Σύγχρονη Ελλάδα» (υποσ. 31).

Αυτή τη δεκαετία, το γυναικείο φύλο ξεκινά να εργάζεται συστηματικά και αναζητά το ένδυμα που θα το εκφράσει στο χώρο εργασίας. Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται δυναμικά το έτοιμο ένδυμα, παραγκωνίζοντας την υψηλή ραπτική. Για την παραγωγή του εξελίχθηκαν νέα υλικά, με αποτέλεσμα το ένδυμα να γίνεται όλο και πιο οικονομικά προσιτό. Έτσι, ανοίγουν σταδιακά όλο και περισσότερα μαγαζιά που πωλούν έτοιμα ενδύματα, προερχόμενα από βιομηχανίες τόσο του εξωτερικού όσο και της Ελλάδας. Εκτός από το περιοδικό *Γυναίκα*, από το 1964 μέχρι το 1967 κυκλοφόρησε και το περιοδικό *Μόδα*.

1970-1980

Η δεκαετία του '70, η οποία στο εξωτερικό είχε ως σημείο αναφοράς τον πόλεμο στο Βιετνάμ, στην Ελλάδα εξελίχθηκε μεταξύ της χούντας και της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Η χούντα των συνταγματαρχών τερματίζεται με την εξέγερση του Πολυτεχνείου, και κατηγορείται για τα γεγονότα του 1974 στην Κύπρο. Ακολουθεί η περίοδος της Μεταπολίτευσης, που προσπάθησε σταδιακά να επαναφέρει τις πολιτικές ελευθερίες και να επουλώσει τις πληγές του παρελθόντος. Η χώρα, αναζητώντας την πολιτική σταθερότητα, επιλέγει να στραφεί προς την Ευρώπη και επιδιώκει την ένταξη της στην Ε.Ο.Κ.⁵⁹ Έχοντας αυξημένο κύρος μετά την αναίμακτη και ομαλή αποκατάσταση της δημοκρατίας, η κυβέρνηση Καραμανλή υπέβαλε αίτηση ένταξης τον Ιούνιο του 1975. Με τη στιβαρή υποστήριξη του Γάλλου πρόεδρου Βαλερύ Ζισκάρ ντ' Εστέν, η ελληνική προσπάθεια στέφθηκε από επιτυχία στις 28 Μαΐου 1979, οπότε και υπογράφηκε στην Αθήνα η Συνθήκη Προσχωρήσεως. Η Ελλάδα έγινε επίσημα μέλος της κοινότητας την 1^η Ιανουαρίου 1981⁶⁰. Έτσι, μετά τη δεκαετία του '70, η κοινότητα απέκτησε ένα ακόμη πλήρες μέλος, την Ελλάδα.

Στην αρχή της δεκαετίας του '70, το δικτατορικό καθεστώς είχε εδραιωθεί στην εξουσία, κάμπτοντας τις μεμονωμένες αντιδράσεις από αντιστασιακές οργανώσεις, όπως το κίνημα του Ναυτικού. Επίσης, επιβλήθηκε με διώξεις και εξορίες των προσωπικοτήτων που αντιδρούσαν. Έτσι, το προηγούμενο πολιτικό σύστημα ήταν ανίκανο να αντιδράσει και η πορεία του πολιτικού σκηνικού δεν προέβλεπε τη φιλελευθεροποίηση⁶¹.

⁵⁹ «Η Ελληνική μας Ιστορία από Αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι την απελευθέρωση!», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://giparakis.gr/η-ελληνική-μας-ιστορία-από-αρχαιοτάτω/>.

⁶⁰ Ε. Χατζηβασιλείου, *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου* (Αθήνα 2001: Εκδόσεις Πατάκη), 468.

⁶¹ «Ελλάδα 1970-1980», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://ellas.pblogs.gr/2007/03/ellada-1970-1980.html>.

Υπό τις συνθήκες αυτές, οι φοιτητές αποτέλεσαν το μοναδικό κοινωνικό χώρο όπου οργανώθηκαν μαζικές αντιδικτατορικές κινήσεις. Κορυφαία εκδήλωση αντίστασης αποτέλεσε η εξέγερση του Πολυτεχνείου, το Νοέμβριο του 1973, σε μια περίοδο που το καθεστώς ενέτεινε τις προσπάθειες φιλελευθεροποίησης του. Εκτός από τα δυσμενή και αιματηρά γεγονότα, κατά τη διάρκεια της Εξέγερσης του Πολυτεχνείου πραγματοποιήθηκαν και εσωτερικές πολιτικές αλλαγές. Οι επιπτώσεις ήταν εμφανείς, τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο. Αρχικά ξεκίνησαν οι διαφωνίες μεταξύ των υποστηρικτών του πραξικοπήματος, καθώς ορισμένοι από αυτούς αντέδρασαν στα βίαια μέτρα και την αυστηρή αστυνόμευση. Παράλληλα, μέρος του πληθυσμού που πριν δεν αντιδρούσε στην πολιτειακή κατάσταση, ταρακουνήθηκε από τη βιαιότητα των γεγονότων. Επίσης, ο διεθνής παράγοντας που πριν είτε υποστήριζε είτε αδιαφορούσε για τις πραξικοπηματικές κυβερνήσεις, τώρα αντιδρούσε, οδηγώντας τη χώρα σε απομόνωση. Το μοιραίο σφάλμα της χούντας, που οδήγησε και στην πτώση της, ήταν η πραξικοπηματική ανατροπή του Προέδρου της Κυπριακής Δημοκρατίας, Αρχιεπισκόπου Μακαρίου⁶².

Μετά την πτώση της χούντας, σχηματίστηκε κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, που σταθεροποίησε τη θέση της, νομιμοποίησε τη δράση των κομμάτων, μεταξύ των οποίων και των κομμουνιστικών, και προχώρησε γρήγορα σε εκλογές. Σε αυτές, πήρε την πλειοψηφία το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας που ίδρυσε ο Κ. Καραμανλής, με συντριπτικό ποσοστό (54%)⁶³. Η Ένωση Κέντρου, από κόμμα εξουσίας πέρασε στην αντιπολίτευση, ενώ έκανε την εμφάνισή του και το νεοσύστατο Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑ.ΣΟ.Κ.) με ηγέτη τον Ανδρέα Παπανδρέου⁶⁴. Τα αποτελέσματα του πολιτειακού δημοψηφίσματος του Δεκεμβρίου του 1974 κατά της διατήρησης της μοναρχίας, κατέδειξαν την τεράστια λαϊκή υποστήριξη στο πολίτευμα της Προεδρευόμενης Κοινοβουλευτικής Δημοκρατίας, ενώ λίγους μήνες αργότερα ψηφίστηκε και το νέο Σύνταγμα. Η αντιπολίτευση υποστήριξε ότι το ποσοστό 30,8% υπέρ της μοναρχίας, αντιπροσώπευε την πραγματική δράση της Δεξιάς στην Ελλάδα. Το υψηλό 54% που έλαβε ο Καραμανλής στις εκλογές του Νοεμβρίου του 1974, εξέφραζε ίσως, την πεποίθηση του λαού ότι μόνο εκείνος μπορούσε να φέρει σε πέρας το έργο του εκδημοκρατισμού⁶⁵.

⁶²«Το δικτατορικό καθεστώς πριν από την πτώση, 1970-1974», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/01.html.

⁶³Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 312.

⁶⁴Κ. Μπογδανίδης, «Ξεφυλίζοντας την Ιστορία: Το κόμμα που ήρθε από το... μέλλον. 3^η Σεπτέμβρη 1974, η ίδρυση του ΠΑΣΟΚ», Εφημερίδα *Πατρίς*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.patris.gr/articles/15767/3721?PHPSESSID=#.VXrg9fntmko>.

⁶⁵Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Ελλάδα, Το Παρελθόν και το Παρόν* (υποσ. 3), 23.

Το έργο του Κ. Καραμανλή επικεντρώνεται σε δύο άξονες. Όσον αφορά την εξωτερική πολιτική, μετά την απομάκρυνση της χώρας από το Ν.Α.Τ.Ο., θέτει ως βασικό του στόχο την ισότιμη ένταξη της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ. Παράλληλα, για την εσωτερική πολιτική, επιλέγει να ενισχύσει τη συνδρομή του κράτους στις βιομηχανικές επενδύσεις, επιλέγοντας τον δρόμο των εθνικοποιήσεων μεγάλων βιομηχανικών μονάδων, όπως οι συγκοινωνίες και τα διυλιστήρια. Επίσης, εφάρμοσε αυστηρό οικονομικό έλεγχο, φέρνοντας έσοδα στα κρατικά ταμεία⁶⁶. Η συνολική επίδοση της ελληνικής οικονομίας κατά το έτος 1976, έδειξε σταθερή, αν όχι εντυπωσιακή πρόοδο. Οι τιμές αυξήθηκαν κατά 12%, ενώ ο πληθωρισμός του προηγούμενου έτους είχε αγγίξει το 15,2%. Το ΑΕΠ αυξήθηκε κατά 5% έναντι 4,5% το 1975. Οι επενδύσεις αυξήθηκαν συνολικά κατά 7,5%, κυρίως εξαιτίας της δραστηριότητας στον δημόσιο τομέα και στις κατασκευές⁶⁷.

Στις εκλογές του 1977 επικρατεί ξανά η Νέα Δημοκρατία, έχοντας δεχτεί όμως σημαντική μείωση της δύναμης της, παρά το γεγονός ότι οι κεντρώες παρατάξεις αποδυναμώνονται. Ένας νέος πολιτικός σχηματισμός έρχεται πλέον στην επικαιρότητα, το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑ.ΣΟ.Κ.). Ηγετική του φυσιογνωμία είναι ο Αντρέας Παπανδρέου, ο οποίος αναδεικνύεται σε ηγέτη της αξιωματικής αντιπολίτευσης. Τον χώρο της αριστεράς εκφράζει με μεγάλη συσπείρωση το Κ.Κ.Ε., με επικεφαλής τον Χαρίλαο Φλωράκη⁶⁸.

Ο Καραμανλής δίνει προτεραιότητα στα ζητήματα της ένταξης της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ και της βελτίωσης των σχέσεων με τις γύρω βαλκανικές χώρες, τις Η.Π.Α. και τη Σοβιετική Ένωση, σε μια απόπειρα να μετατοπίσει το κέντρο της προσοχής στα ζητήματα του εξωτερικού, καθώς στο εσωτερικό οι εξελίξεις είναι μάλλον δυσμενείς. Το 1980 ο Καραμανλής εκλέγεται Πρόεδρος της Δημοκρατίας, και αμέσως μετά ο Γ. Ράλλης τον αντικαθιστά στην ηγεσία του κόμματος της Νέας Δημοκρατίας μέχρι και το 1981⁶⁹.

Η περίοδος της δικτατορίας μπορεί να χαρακτηρίστηκε από πολλούς οικονομικούς αναλυτές ως περίοδος με υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης και αύξηση του επιχειρείν, όμως ουσιαστικά στιγματίστηκε από μία ανελεύθερη και ανεξέλεγκτα επεκτατική οικονομική πολιτική, στη

⁶⁶ «Οι πολιτικές εξελίξεις μετά τη Χούντα», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/02.html.

⁶⁷ Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 321.

⁶⁸ «Η περίοδος 1977-1981», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/03.html.

⁶⁹ «Η περίοδος 1977-1981» (υποσ. 58).

βάση ενός διεφθαρμένου οικονομικού μοντέλου, που λειτουργούσε χωρίς να έχει ουσιαστικό ανταγωνισμό ή να δίνει σημασία στην παραγωγικότητα⁷⁰. Μετά το 1970, η οικονομική εξέλιξη άρχισε να ξεφεύγει από τον έλεγχο της δικτατορίας, με άμεσο σύμπτωμα την αύξηση του πληθωρισμού. Ο δείκτης καταναλωτικών τιμών ανέβαινε ως τότε κατά 3% ετησίως (1970 και 1971). Η συνέχεια ήταν εκρηκτική: το 1972 αυξάνεται κατά 4,3%, το 1973 κατά 15,5% και το 1974 κατά 26,9%. Ο πληθωρισμός ανέτρεψε τη σταθεροποιητική προσπάθεια δεκαετιών⁷¹. Η σύμπτωση της πετρελαϊκής κρίσης του 1973 που ακολούθησε, επιδείνωσε περαιτέρω την κατάσταση, αυξάνοντας τον πληθωρισμό και τις τιμές των καταναλωτικών αγαθών, κάτι που για πολλά χρόνια αργότερα δεν θα μπορεί να διορθωθεί. Η δικτατορική κυβέρνηση έκανε δαπάνες για στρατιωτικό εξοπλισμό, αφήνοντας στο περιθώριο την κάλυψη πολλών αναγκών για παιδεία και υγεία, κάτι που σε συνδυασμό με τη μείωση της τουριστικής κίνησης εκείνη την περίοδο και την ελάττωση του εισερχόμενου συναλλάγματος από μετανάστες, θα μειώσει τον όγκο των δημοσίων επενδύσεων συνολικά. *Οι συνθήκες στον τομέα της εργασίας θα εξελιχθούν ανώμαλα στο δεύτερο μισό της δεκαετίας, με αύξηση της ανεργίας, εκτράχυνση των απεργιακών κινητοποιήσεων κτλ*⁷².

Η διεθνής κρίση του 1979, και η συνακόλουθη ύφεση, εκτόξευσαν εκ νέου τον πληθωρισμό στα ύψη. Ο πληθωρισμός συμπίεστηκε μετά την έκρηξη του 1974, αν και όχι τόσο όσο σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, για να εκτιναχθεί και πάλι με τη δεύτερη πετρελαϊκή κρίση του 1979, στα επίπεδα του 1974. Οι αιτίες των επίμονων πληθωριστικών πιέσεων ήταν πολλές: σύμφωνα με σειρά μελετών, το σημαντικότερο ρόλο ως το 1979, έπαιζε το κόστος εργασίας ανά μονάδα προϊόντος στο μη γεωργικό τομέα της οικονομίας, οι τιμές των γεωργικών προϊόντων που επηρεάζονταν από την πολιτική στήριξης των εισοδημάτων των γεωργών, οι τιμές των εισαγόμενων προϊόντων (μετά το 1979 έχουν τη μεγαλύτερη επίδραση στον πληθωρισμό) και φυσικά η υπερβάλλουσα ζήτηση και οι πληθωριστικές προσδοκίες⁷³. Οι εκλογές του 1981 άλλαξαν τα πολιτικά δεδομένα στην Ελλάδα με την εκλογή του ΠΑ.ΣΟ.Κ., του Ανδρέα Παπανδρέου, όμως τα πραγματικά προβλήματα ήταν ήδη πολλά για τη χώρα: πληθωρισμός, δημοσιονομικό έλλειμμα, μείωση του κατά κεφαλήν εισοδήματος. *Ο μεγάλος αριθμός ιδιωτικών επιχειρήσεων που είχε περιέλθει στον έλεγχο του κράτους, «οι προβληματικές» όπως ονομάστηκαν, υπονόμειαν οποιαδήποτε προοπτική οικονομικής*

⁷⁰«Ελλάδα 1970-1980», (υποσ. 51).

⁷¹Π. Καζάκος, *Ανάμεσα σε Κράτος και Αγορά* (υποσ. 23), 287.

⁷²«Κοινωνία και οικονομία κατά τη μετάβαση και σταθεροποίηση της δημοκρατίας, 1974-1981», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/04.html.

⁷³Π. Καζάκος, *Ανάμεσα σε Κράτος και Αγορά* (υποσ. 23), 307.

εξυγίανσης και ανάπτυξης, ενώ τα χρέη από τα εξωτερικά δάνεια ακύρωναν κάθε οικονομικό σχεδιασμό⁷⁴.

Στο χώρο της λογοτεχνίας, σημαντική ήταν η έκδοση των 18 Κειμένων (1970) ενάντια στη λογοκρατία της δικτατορίας, των Νίκου Κάσδαγλη, Μένη Κουμανταρέα, Ρόδη Ρούφου, Μανώλη Αναγνωστάκη, Δημήτρη Μαρωνίτη, Σπύρου Πλασκοβίτη κ.ά. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην αύξηση των μεταφράσεων ξένων συγγραφέων. Κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης πολλά κείμενα είχαν κυρίως ιδεολογικό υπόβαθρο και εξέφραζαν τις πολιτικές αντιλήψεις τις αριστεράς. Τα σημαντικότερα ίσως έργα της μεταπολεμικής πεζογραφίας, *Το Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου και ο *Λιμός* του Αντρέα Φραγκιά, θα μπορούσαν να ενταχθούν στην κατηγορία αυτή. Παράλληλα, προβάλλονται τα έργα των Αλέξανδρου Κοτζιά, Μάρως Δούκα, κ.α. Στο τέλος της δεκαετίας βραβεύεται ο Οδυσσέας Ελύτης με το Νόμπελ Λογοτεχνίας (1979). Η αποκατάσταση της δημοκρατίας σηματοδοτεί την απόλυτη παντοδυναμία του πολιτικού τραγουδιού. Αναβιώνει το ρεμπέτικο τραγούδι, με εκτελεστές τους Γιώργο Νταλάρα, Χάρις Αλεξίου κ.ά. Παράλληλα, αναπτύσσεται ο κινηματογράφος, που αρχίζει να κερδίζει όλο και φανατικότερο κοινό, με τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία του εμπορικού κινηματογράφου να είναι η ταινία *Υπολογαγός Νατάσα*, με την Αλίκη Βουγιουκλάκη.

Αυτή την περίοδο ο Τύπος προσπαθεί να προωθήσει την ελληνική μόδα, διαφημίζοντας τη δουλειά ελλήνων σχεδιαστών. Το καταναλωτικό κοινό, με το εισόδημα του να αυξάνεται συστηματικά, αναζητά το επώνυμο ένδυμα για να προβληθεί κοινωνικά. Η αγορά εισαγόμενων προϊόντων είναι περιορισμένη εξαιτίας των προστατευτικών δασμών και τα ενδύματα από το εξωτερικό θεωρούνται είδος πολυτελείας. Περιοδικά όπως το *Ρομάντζο*, ο *Θησαυρός*, η *Ελληνίς*, εκτός από τη συνηθισμένη αρθρογραφία τους, ασχολούνται και με τη μόδα.

1980-1990

Τη δεκαετία του '80, οι μεταβολές στην πολιτική διακυβέρνηση ανέτρεψαν παγιωμένες ιεραρχίες και κατεστημένα δεκαετιών, με την Margaret Thatcher ως την πρώτη γυναίκα πρωθυπουργό της Μεγάλης Βρετανίας⁷⁵. Στην Ελλάδα, η «αλλαγή», που αποτέλεσε το

⁷⁴ «Κοινωνία και οικονομία»(υποσ. 62).

⁷⁵ Η Μάργκαρετ Θάτσερ, η πρώτη γυναίκα πρωθυπουργός στο δυτικό κόσμο, ανέβηκε στην εξουσία του 1979 με υποσχέσεις να μειώσει τη δύναμη των συνδικάτων, να περιστείλει τις κρατικές δαπάνες, να περικόψει τους

κορυφαίο σύνθημα της εποχής, δεν αφορούσε τόσο την υλοποίηση πραγματικών εξαγγελιών, όσο το αδιαμφισβήτητο γεγονός της εισαγωγής κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και της ανάδειξης νέων κοινωνικών στρωμάτων.

Η σημαντική αλλαγή στα πολιτικά δεδομένα της χώρας που συντελέστηκε με την εκλογή του ΠΑ.ΣΟ.Κ. το 1981 δεν είχε τόσο να κάνει με το εκλογικό ποσοστό του 48%, έναντι του 36% της Ν.Δ. και του 11% του Κ.Κ.Ε., όσο με το ότι ήταν η πρώτη περίπτωση εκλογής πολιτικού μηχανισμού με σοσιαλιστικό-αριστερό προσανατολισμό. Αυτό, ήταν απόδειξη της υγιούς λειτουργίας του κοινοβουλευτικού συστήματος και της έμπρακτης δυσαρέσκειας του κόσμου προς την αυστηρή δημοσιονομική πολιτική διαχείρισης του απερχόμενου κόμματος της Ν.Δ., του Κ. Καραμανλή⁷⁶. Μετά την εκλογική νίκη του 1981 όμως, ο ριζοσπαστισμός του κινήματος υποχώρησε και εγκαταλείφθηκαν οι υποσχέσεις απομάκρυνσης από το Ν.Α.Τ.Ο. και την Ευρωπαϊκή Κοινότητα⁷⁷.

Η κεντρική ιδέα πίσω από το πολιτικό πρόγραμμα που είχε παρουσιαστεί από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. προεκλογικά ήταν η «Αλλαγή», μία σειρά από πολύπλευρες οικονομικές και πολιτικο-κοινωνικές μεταρρυθμίσεις. Μετεκλογικά, κάποιες όντως εφαρμόστηκαν, αποτελώντας τομές για την μέχρι τότε κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, καθώς προωθήθηκε η ισότητα των δύο φύλων, η καθιέρωση του πολιτικού γάμου, η αναγνώριση των αντιστασιακών αγωνιστών κατά των κατακτητών της χώρας, η απονομή γενικής αμνηστίας και δικαιώματος επιστροφής στους πολιτικούς πρόσφυγες. Άλλες βασικές αλλαγές συμπεριελάμβαναν τους τομείς της εκπαίδευσης και της δημόσιας διοίκησης, τα εργασιακά και συνδικαλιστικά δικαιώματα, τον τομέα της δημόσιας υγείας, την αναπροσαρμογή μισθών και συντάξεων και την ενίσχυση των χαμηλοσυνταξιούχων. Πάραυτα, η έντονη αποδοχή και δημοτικότητα, λόγω των αλλαγών που έγιναν, έδωσε σταδιακά τη θέση της σε μείωση του αρχικού ενθουσιασμού, συνοδευόμενη από την αύξηση του πληθωρισμού και του ελλείμματος στη χώρα, τη μείωση των νέων επενδύσεων και οικονομική στασιμότητα⁷⁸.

φόρους, να ελέγξει τον πληθωρισμό και, κάνοντας τη Βρετανία πιο ανταγωνιστική και προσανατολίζοντας την οικονομία της αγοράς, να ανατρέψει την πορεία παρακμής του έθνους. J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6), 251.

⁷⁶«Η πρώτη διακυβέρνηση ΠΑΣΟΚ, 1981-1985», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/01.html.

⁷⁷Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 432.

⁷⁸«Η πρώτη διακυβέρνηση» (υποσ. 66).

Η πολιτική σκηνή που διαμορφώθηκε ακολουθώντας την εκλογή του ΠΑ.ΣΟ.Κ. το 1981, έφερε στο προσκήνιο την εκλογή του Κ. Μητσοτάκη ως αρχηγού της Ν.Δ., αντικαθιστώντας τον Ε.Αβέρωφ. Αυτό αποτέλεσε την απαρχή σειράς έντονων πολιτικών διενέξεων του Κ.Μητσοτάκη με τον Α. Παπανδρέου⁷⁹.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980⁸⁰, η Ελλάδα δανείστηκε λεφτά από παντού για να χρηματοδοτήσει καταναλωτικές δαπάνες, έναν υπερμεγέθη, αναποτελεσματικό δημόσιο τομέα, καθώς και ένα σύστημα κοινωνικής πρόνοιας, το οποίο θα οδηγείτο στη χρεοκοπία, ενώ το ΑΕΠ από 8,1% το 1980 ανήλθε στο 17% το 1985⁸¹.

Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. επανεξελέγη το 1985, ακολουθώντας αμέσως μετά ένα πρόγραμμα δημοσιονομικής λιτότητας με σκοπό τη μείωση του ελλείμματος και των δημοσίων δαπανών, την αύξηση των κρατικών εσόδων και της φορολογίας, ενώ υποστήριξε την πρακτική της μείωσης εισαγωγών μέσω της εφαρμογής δασμών. Η λήψη δανείων από την Ε.Ο.Κ. διευκόλυνε την εφαρμογή του προγράμματος, το οποίο όμως κατακρίθηκε έντονα από τους εργαζόμενους στον ευρύτερο δημόσιο τομέα και τους κοινωνικούς εταίρους⁸². Τα μέτρα που εφαρμόστηκαν το 1985-87 για να αντιμετωπιστεί ο πληθωρισμός, τα προβλήματα στο εμπορικό ισοζύγιο και οι υψηλές δημόσιες δαπάνες, συμπεριελάμβαναν το πάγωμα μισθών, κάτι το οποίο προκάλεσε αντιδράσεις υπό μορφή διαμαρτυριών και απεργιακών κινητοποιήσεων.

Κατά την προετοιμασία για τη διαμόρφωση του δεύτερου πενταετούς σχεδίου της κυβέρνησης (1987-1992), το Υπουργείο Εθνικής Οικονομίας ανακοίνωσε σχετικά με το μοντέλο ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας, τις ακόλουθες παραμέτρους: (1) η αυτόνομη ανάπτυξη είχε ημερομηνία λήξεως και ως εκ τούτου δεν ήταν ένας ρεαλιστικός, εφικτός στόχος, όπως έχει αποδειχθεί από την εμπειρία του Τρίτου Κόσμου, (2) το κλασικό μοντέλο

⁷⁹«Η πολιτική πόλωση στη δεκαετία του '80», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/02.html.

⁸⁰Πράγματι, στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του '80 αναδείχθηκε ένα νέο χαρακτηριστικό των ευρωπαϊκών οικονομιών – η επίμονη και υψηλή ανεργία. Οι διαγνώσεις έτειναν να συγκλίνουν: Όπως και ο ίδιος ο Ντελόρ διέβλεπε, ούτε μέτρα πολιτικής από την πλευρά της ζήτησης μόνο, μέσω κρατικών δαπανών, ούτε μέτρα πολιτικής μόνο από την πλευρά της προσφοράς, στηριζόμενα στον ανταγωνισμό και στην απορρύθμιση των αγορών θα απελευθέρωναν την Ευρώπη από την ανεργία και τους χαμηλούς ρυθμούς μεγέθυνσης. Μόνο ένα συνεκτικό μείγμα και των δύο θα ήταν αποτελεσματικό. Π. Καζάκος, *Η Ελλάδα στη Μεταβαλλόμενη Ευρώπη: Δοκίμια Οικονομικής και Ευρωπαϊκής Πολιτικής II* (Αθήνα 1994: Εκδόσεις Παπαζήση), 120.

⁸¹Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 331.

⁸²«Νομίσματα περιόδου 1900-2000», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <https://coinsproject.wordpress.com/2012/01/28/νομίσματα-περιόδου-1900-2000/>.

της βιομηχανικής επέκτασης της δεκαετίας του '60, έχει μεταφερθεί σε χώρες που μπορούν να διατηρήσουν το εργατικό κόστος σε χαμηλά επίπεδα, (3) σε σχέση με το τελευταίο, η ελληνική οικονομία όφειλε να έχει ισχυρούς δεσμούς με την προώθηση της τεχνολογικής ανάπτυξης. Στην Ελλάδα, ως εκ τούτου, δεν μπορούσαν να αγνοήσουν την ανάγκη και τη σημασία του τεχνολογικού εκσυγχρονισμού.⁸³ Η ανεργία ήταν υψηλή, οι επενδύσεις χαμηλές και ο πληθωρισμός παρέμενε αρκετά πάνω από το 10%⁸⁴. Ο έλεγχος των τιμών και η προστασία των εργαζομένων από τις απολύσεις, είχε αρνητικό αντίκτυπο στις επιχειρήσεις, αλλά κέρδισε την υποστήριξη ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού. Με την οικονομική κατάσταση σταθερά σε επιδείνωση, μια σειρά δραματικών γεγονότων στη διάρκεια του 1988, ενέτειναν τη σύγχυση και τη ρευστότητα στο δημόσιο βίο⁸⁵.

Με δεδομένη την κακή οικονομική κατάσταση της χώρας ήταν αναμενόμενη η εκλογική ήττα του ΠΑ.ΣΟ.Κ. το 1989. Όμως, έστω κι έτσι, η Ν.Δ. δεν είχε τη δυνατότητα να σχηματίσει αυτοδύναμη κυβέρνηση. Το σχήμα συγκυβέρνησης που δημιουργήθηκε με τη συμμετοχή της Ενωμένης Αριστεράς είχε ως κύρια αποστολή τη διερεύνηση των σκανδάλων που είχαν διαφανεί τις προηγούμενες τετραετίες. *Χρειάστηκαν δύο ακόμα αναμετρήσεις για να αποκτήσει η χώρα σταθερή κυβέρνηση, ικανή να διαχειριστεί άμεσα προβλήματα, γεγονός που συνέβη με το σχηματισμό αυτόνομης αλλά οριακής αριθμητικά κυβέρνησης της Ν.Δ. υπό τον Κ. Μητσοτάκη, τον Απρίλιο του 1990*⁸⁶. Πρώτη προτεραιότητα της κυβέρνησης ήταν η αντιμετώπιση της οικτρής κατάστασης της οικονομίας, και κυρίως ο περιορισμός των ελλειμμάτων και η συγκράτηση του πληθωρισμού.

Οι πολιτικές μεταβολές που σημειώνονται αυτή τη δεκαετία στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό, αποτυπώνονται αδρά στη λογοτεχνική παραγωγή, στο έργο των Έλλη Αλεξίου, Μ. Καραγάτση, Στρατή Τσίρκα, Δημήτρη Χατζή, Θανάση Βαλτινού, Αλέξανδρου Κοτζιά και Γιάννη Σκαρίμπα. Το διήγημα ευδοκιμεί και καθιερώνονται ποιητές όπως ο Νίκος Καρούζος, η Κική Δημουλά κ.ά. Οι εικαστικοί χώροι εμπλουτίζονται με έργα από

⁸³ E. Skrvelis, *Industrial Restructuring* (υποσ. 7), 94.

⁸⁴ J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6), 313.

⁸⁵ Ο Α. Παπανδρέου μιλώντας ενώπιον της Βουλής αποδέχθηκε την πολιτική του ευθύνη για το σκάνδαλο Κοσκωτά, όμως αρνήθηκε κατηγορηματικά ότι έφερε ποινικές ευθύνες, χαρακτηρίζοντας τις παραπομπές ως πολιτική δίωξη με στόχο την πολιτική εξόντωση του ιδίου και του ΠΑΣΟΚ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Ελλάδα, Το Παρελθόν και το Παρόν* (υποσ. 3), 38.

⁸⁶ «Πολιτικές εξελίξεις, 1985-1990», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/03.html.

καθιερωμένους καλλιτέχνες όπως των Κώστα Τσόκλη, Βλάση Κάνιαρη κ.ά. Σημαντικό θεσμό αποτέλεσε αυτός της *πολιτιστικής πρωτεύουσας*, της Μερίνας Μερκούρη.

Από το 1980 και ύστερα η υψηλή ραπτική υποχώρησε ολοκληρωτικά. Οι Έλληνες σχεδιαστές επικεντρώνονται στο έτοιμο ένδυμα πολυτελούς κατασκευής. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε ως η δεκαετία της υπερβολής. Το καταναλωτικό κοινό προτιμά τα έτοιμα προϊόντα, λόγω της έλλειψης χρόνου και της παροδικότητας της σύγχρονης μόδας. Αυτή την περίοδο τα περιοδικά *Γυναίκα* και *Ταχυδρόμος* κυριαρχούν.

1990-2000

Κατά τη δεκαετία του '90, την τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, η Ελλάδα συγκλονίστηκε από ραγδαίες αλλαγές στην πολιτική, την κοινωνία και την οικονομία. Η άρση του Ψυχρού Πολέμου, η πορεία ολοκλήρωσης της ευρωπαϊκής ενοποίησης και οι πολιτικο-ιδεολογικές συγκλίσεις που συνέβησαν, διαμόρφωσαν το νέο περιβάλλον, με κύριο χαρακτηριστικό του την παγκοσμιοποίηση⁸⁷. *Τα ζητήματα του εκσυγχρονισμού του κράτους, της θέσης της χώρας σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο αλλά και του προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας αποτέλεσαν διακυβεύματα*⁸⁸.

Εν μέσω διεθνών αλλαγών και ανακατατάξεων, η Ν.Δ. του Κ. Μητσοτάκη εξελέγη σαν κυβερνητικό σχήμα το 1990, με μικρή πλειοψηφία και οριακή αυτονομία. Με δεδομένες τις ραγδαίες διεθνείς εξελίξεις (πτώση κομμουνιστικών καθεστώτων στην ανατολική Ευρώπη, αποδυνάμωση Σοβιετικής Ένωσης), ήταν αναμενόμενο πως θα επικρατούσαν φιλελεύθερες πολιτικές και νοοτροπίες στην εσωτερική πολιτική σκηνή της Ελλάδας. Η νεοεκλεγείσα κυβέρνηση επένδυσε σε ένα πρόγραμμα σκληρής λιτότητας και αποκρατικοποιήσεων, απελευθέρωσης της αγοράς εργασίας από πλαφόν, και των εργαζομένων από κρατική προστασία. Αυτά έφεραν μεγάλη κοινωνική αναστάτωση, που εκφράστηκε με απεργίες,

⁸⁷Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επίφαση της παγκοσμιοποιημένης ιδεολογίας που με μια διαδικασία ακατανόητη, επομένως και ουτοπικά αρμονική, θα καταργήσει τα εθνικά σύνορα και θα δημιουργήσει νέες δομές σύνδεσης και συνύπαρξης της ανθρωπότητας σε ένα υποτιθέμενα ασφαλές και δίχως τριβές ή αναταράξεις αύριο. Αμφότερες εκπροσωπούσαν μια ιδεολογία που έβλεπαν ως πρότυπο για τον υπόλοιπο κόσμο: οι ΗΠΑ τη φιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση και η ΕΣΣΔ το διεθνιστικό μαρξισμό-λενινισμό. Η νέα πραγματικότητα που προέκυψε μετά την κατάρρευση του ναζιστικού και φασιστικού κινδύνου ανανέωσε τον ιδεολογικό-πολιτικό ανταγωνισμό που υπήρχε από την εποχή της σύγκρουσης των παγκόσμιων οραμάτων του Ουίλσον και του Λένιν. Π. Ήφαιστος, Κ. Κολιόπουλος & Ε. Χατζηβασιλείου, *Η Έναρξη του Ψυχρού Πολέμου, 1941-1950: Στρατηγικά ή Ιδεολογικά Αίτια*; (Αθήνα 2012: Ινστιτούτο Διεθνών Σχέσεων, Πάντειο Πανεπιστήμιο), 138, 335.

⁸⁸«1900-2000», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.patriotaki.net/η-σύγχρονη-ελλάδα-56/1990-2000-a-203/>.

διαδηλώσεις και στάσεις εργασίας, εν μέρει όμως με την υποκίνηση από φορείς και συμφέροντα πελατειακά ή αντιπολιτευτικά. Γεγονός ήταν πως τα μεσαία και κατώτερα κοινωνικά στρώματα είχαν πληγεί σοβαρά, κατακρίνοντας την κυβέρνηση και την πολιτική λιτότητας που ακολουθούσε. Μεταξύ άλλων, τα σοβαρά ζητήματα της ονομασίας του κράτους της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας και της ιδιωτικοποίησης του Ο.Τ.Ε. έφεραν σε αντιπαράθεση τον τότε υπουργό εξωτερικών Αντώνη Σαμαρά με τον Πρωθυπουργό, οδηγώντας τον πρώτο σε αποχώρηση από το κυβερνητικό σχήμα, και ανατρέποντας την κυβέρνηση, αφού πλέον αυτή δεν είχε την κοινοβουλευτική πλειοψηφία⁸⁹.

Στις εκλογές που ακολούθησαν, το 1993, το ΠΑ.ΣΟ.Κ. του Α. Παπανδρέου επανεξελέγη με μικρή πλειοψηφία και προεκλογικό πρόγραμμα, που ως θέμα είχε την αντιμετώπιση των κοινωνικών και εργασιακών ανισοτήτων, κάτι που όμως μετεκλογικά αποδείχθηκε ανέφικτο ως στόχος. *Εγκαταλείποντας τις προεκλογικές υποσχέσεις της, η κυβέρνηση συνέχισε την πολιτική λιτότητας των προκατόχων της και προσανατολίστηκε οικονομικά προς το όραμα της ευρωπαϊκής ενοποίησης, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από τη συνθήκη του Μάαστριχτ (1992)*⁹⁰. Ο Κωνσταντίνος Σημίτης που διαδέχτηκε τον Παπανδρέου στην αρχηγία του ΠΑ.ΣΟ.Κ. μετά από εσωκομματικές αντιπαραθέσεις, ηγήθηκε του κόμματος στις εθνικές εκλογές του Σεπτεμβρίου του 1996. Κατά τη διπλή εκλογή του (1996-2000 και 2000-2004), ο Σημίτης εξασφάλισε την είσοδο της χώρας στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση (ΟΝΕ) της Ευρώπης και προέβαλε τον «εκσυγχρονισμό» ως προμετωπίδα του κόμματος⁹¹. Η κοινωνική αλλαγή που συνέβη είχε σαν αίτιο την αλλαγή προσανατολισμού, τόσο για το ΠΑ.ΣΟ.Κ. όσο και για τη Ν.Δ. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. προσανατολίστηκε προς πιο συντηρητικές πολιτικές κατευθύνσεις και αποδέχθηκε αναδιαρθρώσεις στα στελέχη και τον μηχανισμό του, εναγκαλιζοντας έτσι παραδοσιακά συντηρητικούς ψηφοφόρους, με κύριο στόχο του τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας. Στον αντίποδα, η Ν.Δ. φάνηκε να γίνεται πιο διαλλακτική στον κοινωνικό προσανατολισμό της, υιοθετώντας πιο λαοφιλή κοινωνική ιδεολογία και προσελκύοντας εκλογικό δυναμικό χαμηλόμισθων υπαλλήλων και αγροτών στις εκλογές του Απριλίου του 2000, όπου το ΠΑ.ΣΟ.Κ. αναδείχτηκε με οριακή διαφορά κυβέρνηση, με 43,8% έναντι 42,8% της Ν.Δ.⁹². Οι κυβερνήσεις Σημίτη, έθεσαν ως κύριο στόχο την επιτάχυνση της σύγκλισης της ελληνικής οικονομίας με τις οικονομίες των άλλων κρατών μελών της

⁸⁹ «Πολιτικές εξελίξεις στις αρχές του '90», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1990_2000/01.html.

⁹⁰ «Από τον Παπανδρέου στο Σημίτη: η πολιτική κυριαρχία του ΠΑΣΟΚ 1994-2000», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1990_2000/02.html.

⁹¹ Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *Ελλάς, η Σύγχρονη Συνέχεια* (υποσ. 9), 432.

⁹² «Από τον Παπανδρέου στο Σημίτη» (υποσ. 80).

Ευρωπαϊκής Ένωσης, ώστε η Ελλάδα να ενταχθεί στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση το 2001⁹³.

Η βελτίωση της επενδυτικής επίδοσης της Ελλάδας συνεχίστηκε επί σειρά ετών και θεωρήθηκε ένδειξη μονιμότερων αλλαγών στην ελληνική οικονομία. Η περίοδος 1996-2008, αποτέλεσε φάση εικονικής σύγκλισης της ελληνικής οικονομίας ως προς τις περισσότερες αναπτυγμένες οικονομίες της ΕΕ⁹⁴.

Στο χώρο της λογοτεχνίας, η πεζογραφία ενισχύθηκε ποσοτικά έναντι της ποίησης, κυρίως με το μυθιστόρημα. Η Ιστορία αποτελεί βασικό πυρήνα έμπνευσης, γεγονός ενδεικτικό των στοχασμών, αναζητήσεων και επαναπροσδιορισμού. Τα *Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας* παραμένουν βασικά για την ανάδειξη λογοτεχνών, αναδεικνύοντας τους: Κώστα Καλατζή, Ανδρέα Νενεδάκη, Γιώργο Κιτσόπουλο, Δημήτρη Νόλλα, Γιώργο Σκαμπαρδώνη, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο, Ζυράννα Ζατέλη, Κώστα Λαχά, Αντώνη Σουρούνη, Δημήτρη Καλοκύρη, Ανδρέα Μήτσου, Μένη Κουμανταρέα, Νίκο Μπακόλα, Πρόδρομο Χ. Μάρκογλου, Ιωάννα Καρυστιάνη, Καίη Τσιτσέλη, Ρέα Γαλανάκη, Έρση Σωτηροπούλου κ.α. Ο ελληνικός κινηματογράφος αναβαθμίστηκε αυτή την περίοδο, μέσα από βραβεύσεις (Θεόδωρος Αγγελόπουλος - Χρυσός Φοίνικας Φεστιβάλ Καννών). Επίσης ιδρύθηκε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 1991, για την προώθηση της κλασσικής και μοντέρνας μουσικής.

Μετά τη δεκαετία της υπερβολής έρχεται η ανάγκη για απλότητα. Η κοινωνική συνοχή αλλάζει, με την οικονομική κρίση και την υπερχρέωση των νοικοκυριών να αποτελεί τη νέα ελληνική πραγματικότητα. Το άτομο απελευθερώνεται από τις αυστηρές νόρμες της μόδας και προσπαθεί να επιβιώσει στη νέα πραγματικότητα με το προσωπικό στυλ. Τα περιοδικά αλλάζουν μορφή και από περιοδικά μόδας, αλλάζουν σε περιοδικά lifestyle. Το κοινό καταναλώνει τη μόδα μέσω των νέων προτύπων, χωρίς όμως να τη μεταφέρει στην καθημερινότητά του.

⁹³Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Ελλάδα, Το Παρελθόν και το Παρόν* (υποσ. 3), 46.

⁹⁴Γ. Μηλιός, *Η ελληνική οικονομία κατά τον 20^ο αιώνα* (υποσ. 5), 19.

Κεφάλαιο 2.2: Η ελληνική βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας. Σχεδιασμός υφάσματος και ενδυμάτων - προώθηση καινοτομιών – χρήση φυσικών και νέων συνθετικών υλών – Κλωστοϋφαντουργίες – Επώνυμες ελληνικές εξαγωγές στο χώρο της μόδας.

Με τον όρο βιομηχανία, εννοούμε την κατασκευή ενός αγαθού ή την παροχή μιας υπηρεσίας μέσα σε μία οικονομία, κάτι που αποτελεί ευρεία έννοια για κάθε είδος οικονομικής παραγωγής. Οι βασικοί οικονομικοί τομείς είναι: α) ο πρωτογενής τομέας (βιομηχανία άντληση πρώτων υλών, όπως η εξόρυξη και η γεωργία), β) ο δευτερογενής τομέας (δύλιση, επεξεργασία, κατασκευή, παραγωγή), γ) ο τριτογενής τομέας (παροχή υπηρεσιών, διανομή αγαθών), και, δ) ο τεταρτογενής τομέας (τεχνολογική έρευνα). Οι διάφορες βιομηχανικές μονάδες χωρίζονται σε ομάδες, με κριτήριο την παραγωγή παρεμφερών προϊόντων και την ανάπτυξη παρόμοιων δραστηριοτήτων. Οι κύριοι βιομηχανικοί κλάδοι είναι: α) τα ορυχεία και η μεταλλοτεχνική εκμετάλλευση (πρώτες ύλες), β) οι μεταποιητικές βιομηχανίες, γ) ο ηλεκτρισμός, και, δ) η παροχή νερού.

Στις μεταποιητικές βιομηχανίες υπάγεται ο τομέας της κλωστοϋφαντουργίας – ένδυσης, ο οποίος είναι ευρύτατος, περιλαμβάνοντας επιμέρους κλάδους και πάρα πολλές επιχειρήσεις κάθε μορφής και μεγέθους. Η μετατροπή της πρώτης ύλης σε τελικό προϊόν είναι μεγάλη και μακρά διαδικασία, η οποία διέρχεται από πολλά στάδια. Σε κάθε στάδιο αυτής της παραγωγικής διαδικασίας δραστηριοποιείται πλήθος επιχειρήσεων, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο επιμέρους κλάδους, σύμφωνα με το αντικείμενο επιχειρηματικής δραστηριότητας. Έτσι, για την κλωστοϋφαντουργία έχουμε: α) νηματουργία, β) υφαντουργία, γ) βαφεία / φινιριστήρια, και, δ) ένδυση.

Η νηματουργία, η υφαντουργία, η πλεκτική και η ένδυση, αποτελούν υποκλάδους της κλωστοϋφαντουργίας, που με τη σειρά της υπάγεται στη μεταποιητική βιομηχανία. Στην Ελλάδα η κλωστοϋφαντουργία-ένδυση έχει υψηλό κύκλο εργασιών, καθώς πολλά προϊόντα παράγονται, απασχολείται μεγάλος αριθμός εργαζομένων και εξάγεται πληθώρα προϊόντων. Παρότι δεν εντάσσεται στους κλάδους υψηλής τεχνολογίας, ωστόσο προωθούνται καινοτομίες, τόσο σε τεχνικό όσο και σε σχεδιαστικό επίπεδο⁹⁵. Λαμβάνοντας υπόψη τη σχέση της μόδας με τα υλικά, είναι αυτονόητη και επόμενη η σύνδεση της αλλαγής στο

⁹⁵ «Παρουσίαση κλάδου», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.stiafilco.com/gr/comp_industry.asp.

σχεδιασμό ενδυμάτων, με την εξέλιξη που συντελέστηκε στην ελληνική βιομηχανία. Μετά τη χρήση φυσικών προϊόντων όπως το βαμβάκι, το λινό και το μετάξι, νέα συνθετικά υλικά, όπως το Qiana, το Arnel και το Banlon, ωθήθηκαν στο προσκήνιο λόγω της εκβιομηχάνισης⁹⁶.

Η ελληνική βιομηχανία κλωστοϋφαντουργίας

Η ιστορία της κλωστοϋφαντουργίας στην Ελλάδα συνδέεται με τις πρώτες προσπάθειες για την εκβιομηχάνιση της χώρας, καθώς από το 1830 και μετά από τη σύσταση του ελληνικού κράτους, η χώρα αναπτύσσονταν, κυρίως ως αγροτική και εμπορική, με ανύπαρκτη βιομηχανία ως το 1870.

Από το 1975 έως και σήμερα, μεγάλο μέρος της εργατικής τάξης απασχολείται στη βιομηχανία τροφίμων και ένδυσης. *Ειδικότερα, από τα 151 καταστήματα της εποχής στα οποία περιλαμβάνονταν κλωστήρια, υφαντήρια βαμβακιού, μεταξιού, μαλλιού, ταπητουργεία, μονάδες κατασκευής φεσιών και ενδυμάτων, τα '33 ήταν ατμοκίνητα (21,8%). Από τον συνολικό δε αριθμό, το 58,3% απασχολούσε 26-100 εργάτες και το 35,3% πάνω από 100 εργάτες*⁹⁷. Παρά την πρόοδο που συντελέστηκε, η ανάπτυξη δεν ήταν απρόσκοπτη, καθώς αναζητούνταν νέες ή καλύτερης ποιότητας πρώτες ύλες, το μειούμενο κατά κεφαλήν εισόδημα μείωνε την αγοραστική δύναμη, το προσωπικό που εργαζόταν δεν εξειδικευόταν, και τέλος οι επιχειρήσεις παρέμεναν μικρού ή μεσαίου μεγέθους.

Μεταξύ του 1880 και του 1922, στα πλεονεκτήματα για την ανάπτυξη της κλωστοϋφαντουργίας θα πρέπει να ενταχθούν οι προστατευτικοί φόροι στα εισαγόμενα

⁹⁶Κατά την καταγραφή που έχει πραγματοποιηθεί μέχρι στιγμής, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης χρησιμοποιεί: α) Qiana, μια ίνα nylon που έχει πολλές από τις ιδιότητες του μεταξιού, ανακαλύφθηκε από τον DuPont το 1968 και έγινε δημοφιλής τη δεκαετία του 1970, β) βελούδο (Plusch) με πέλος άνω των 3mm, γιατί εξαιτίας της ύφανσης διαγώνια μπορεί και αντανάκλα το φως, γ) συνθετικό ύφασμα με αναλογία 72% ACRYLIC 23% WOOL 5% ANGORA, δ) κρεπ ντε σιν (crepdeChine), μία ελαφριά, χυτή φυσική ζωική ίνα που δημιουργεί μία κυματιστή επιφάνεια κατά μήκος του υφάσματος, ε) μάλλινο ζέρσεϊ, που εξασφαλίζει καλή εφαρμογή μέσω της ελαστικότητας της ίνας, στ) τεχνητή ίνα Αρνέλ (Arnel) η οποία έχει πολλά θετικά χαρακτηριστικά για τη βιομηχανία του ενδύματος όπως, δεν μπαίνει στο πλύσιμο, δεν ζαρώνει, αν χρησιμοποιηθεί η κατάλληλη βαφή δεν ξεβάφει, σιδερώνεται, ζ) ίνα Μπανλόν (BanLon ή Banlon), ένα συνθετικό νήμα συνεχών ινών που χρησιμοποιείται στη λιανική βιομηχανία ιματισμού. Είναι τεχνητά πτυχωμένο προκειμένου να επιτευχθεί μεγαλύτερος όγκος από τα συνηθισμένα νήματα, ένα ομαλό συνθετικό πλεκτό ύφασμα που αντιστέκεται στο ζάρωμα και που χρησιμοποιήθηκε κυρίως τις δεκαετίες του '60 και του '70, η) Lycra ή Spandex ή elastane, συνθετική ίνα ιδιαίτερα ελαστική και ανθεκτική, θ) πολυεστερικό ζέρσεϊ (jersey: πλεκτά υφάσματα με βασική δομή μονόπλακη ή δίπλακη), και, ι) βαμβάκι, καλοκαιρινό ύφασμα που αναπνέει, ελαστικό, διαπερατό στον αέρα, που δεν τσαλακώνεται εύκολα.

⁹⁷Ι. Βερούλης και Α. Παυλάκη, *Τα Στάδια Παραγωγής μιας Κλωστοϋφαντουργικής Επιχείρησης* (Πειραιάς 2014: Τ.Ε.Ι. Πειραιά), 7 και «Η ιστορία της ελληνικής κλωστοϋφαντουργίας», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.imerisia.gr/article.asp?catid=26510&subid=2&pubid=110945246>.

προϊόντα, η εισροή κεφαλαίων, και η αύξηση του εργατικού δυναμικού με μερική εξειδίκευση λόγω της προσφυγιάς από την Μικρά Ασία⁹⁸. Παράλληλα, από τις αρχές του 1920, τα εργοστάσια που χρησιμοποιούσαν ατμομηχανές άρχισαν να τις αντικαθιστούν με πετρελαιοκινητήρες (ντιζελομηχανές). Εν τούτοις, πολλά εργοστάσια παρέμειναν με απαρχαιωμένο μηχανολογικό εξοπλισμό και κακή οργάνωση της παραγωγικής τους διαδικασίας. Χαρακτηριστικό είναι ότι, παρά τον νόμο του 1920 περί ανωνύμων εταιρειών, το 1924, μόνο δύο από τις 54 βιομηχανίες βάμβακος είχαν τη μορφή της ανώνυμης εταιρείας. Έτσι, ενώ το 1928 η εγχώρια παραγωγή κάλυπτε το 58,61% του συνόλου της κατανάλωσης βιομηχανικών προϊόντων στην Ελλάδα, το 1934 η αναλογία αυτή ανέβηκε στα 76,41% και το 1938 στα 78,84%. Ορισμένα είδη, όπως παπούτσια και έτοιμα ενδύματα, παράγονταν σε οικογενειακό πλαίσιο από ράφτες, μοδίστρες κ.α.⁹⁹.

Τη δεκαετία του 1930, ο κλάδος της κλωστοϋφαντουργίας αναπτύσσεται σημαντικά. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι το 1938 η αξία της κλωστοϋφαντουργικής παραγωγής ανήλθε σε 4.100.000 χρυσές λίρες και αντιστοιχούσε στο 27% της συνολικής αξίας της βιομηχανικής παραγωγής. Την ίδια χρονιά, σύμφωνα με την επίσημη απογραφή, η παραγωγή του κλάδου κάλυπτε το 71.6% της εγχώριας αγοράς. Στην απογραφή του 1939 καταγράφονται 631 κλωστοϋφαντουργικές βιομηχανίες¹⁰⁰. Αυτές της Αθήνας και του Πειραιά δημιουργούν φινιστήρια, και αργότερα και βαφεία. Οι δασμοί εισαγωγής για τα υφάσματα ανέρχονται στο 125%, οι δε εξαγωγές έχουν προορισμό την Αλεξάνδρεια, την Κωνσταντινούπολη, τη Γιουγκοσλαβία, τη Ρουμανία, την Ιταλία και αργότερα τις ΗΠΑ και την Αγγλία.

Μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τα κυριότερα κέντρα του κλάδου της κλωστοϋφαντουργίας ήταν η Αθήνα, ο Πειραιάς, το Λαύριο, η Έδεσσα, η Νάουσα, η Θεσσαλονίκη, η Πάτρα και η Ερμούπολη της Σύρου. Στην Έδεσσα και τη Νάουσα υπήρχαν κλωστοϋφαντουργεία ήδη από τον 18^ο αιώνα, ενώ ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη αναπτύχθηκαν ως λιμάνια. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τις επιπτώσεις του εμφυλίου, ο κλάδος περιορίζεται στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Στα προϊόντα που

⁹⁸«Η ιστορία» (υποσ. 3).

⁹⁹Μ. Δρίτσα, *Βιομηχανία και Τράπεζες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου* (Αθήνα 1990: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), 154.

¹⁰⁰Β. Πλουμίδου, *Προσδιορισμός των Δυνατοτήτων Επέκτασης Επιχειρήσεων Κλωστοϋφαντουργίας σε Χώρες μη Δραστηριοποίησης τους, στα πλαίσια Σύνταξης του Επιχειρησιακού Πλάνου Δράσης τους: η Περίπτωση της Επιχείρησης Αφοι Ι & Β Λαδένης Α.Ε. Minerva*, Διδακτορική Διατριβή (Θεσσαλονίκη 2010: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), 18 και Δ. Χαροντάκης, «Από τις καναβατσότριχες στο κασμίρι», *Το Βήμα*, ελέγχθηκε στο 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=122057>.

παράγουν συμπεριλαμβάνονται πολλά υποπροϊόντα της κλωστοϋφαντουργίας, με σημαντικότερα τα νήματα από βαμβάκι, μαλλί και αργότερα από συνθετικές ίνες. Οι μονάδες επεξεργασίας βαμβακιού παράγουν το 50% της παραγωγής, που μετά τον πόλεμο είναι μεσαίας και μεγάλης κλίμακας και έχουν εκσυγχρονισμένο μηχανολογικό εξοπλισμό. Σε ποσοστό 34% είναι συγκεντρωμένες στην Αθήνα, και την πρώτη ύλη, το βαμβάκι, την παίρνουν από την εγχώρια αγορά¹⁰¹.

Από τη δεκαετία του 1950¹⁰², αναπτυσσόμενες χώρες που διέθεταν πλεόνασμα ανειδίκευτου εργατικού δυναμικού, βρίσκονταν σε πλεονεκτική θέση στο να προσελκύουν επενδύσεις για βιομηχανικές μονάδες που παρήγαγαν φτηνά προϊόντα, καθώς το φτηνό κόστος της απασχολούμενης εργατοώρας τις έκανε εξαιρετικά ανταγωνιστικές. Αναπτυγμένες χώρες που διέθεταν έμπειρο και εξειδικευμένο εργατικό δυναμικό, μπορούσαν να είναι ανταγωνιστικές μόνο στην παραγωγή προϊόντων που απαιτούσαν τεχνογνωσία και υποδομή υψηλής τεχνολογίας καθώς έτσι μπορούσαν να δικαιολογήσουν το υψηλότερο εργατικό κόστος. Αυτές οι χώρες όμως, δεν είχαν επιλογή από το να εισάγουν αγαθά μαζικής παραγωγής παραγόμενα σε αναπτυσσόμενες χώρες με φτηνότερα εργατικά, όπως η Ελλάδα¹⁰³.

Ο κλάδος της κλωστοϋφαντουργίας στην Ελλάδα εμφάνισε σημαντικούς ρυθμούς ανάπτυξης κατά τις δεκαετίες του '60 και '70. Κατόπιν πέρασε σε παρατεταμένη περίοδο ύφεσης, με σημαντική μείωση της εγχώριας παραγωγής και των επενδύσεων. *Σήμερα, ο αριθμός των λειτουργούντων αδραχιών στη νηματουργία υπολογίζεται σε 750.000-800.000 περίπου, από 1,5 εκατ. στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Επισημαίνεται, όμως, ότι σημαντικός αριθμός εξ αυτών αφορά νέα αδράχτια, σύγχρονης τεχνολογίας με μεγαλύτερες ταχύτητες, τα οποία εγκαθίστανται σε νέες μονάδες κλωστηρίων ή αντικαθιστούν παλαιότερα αδράχτια*¹⁰⁴.

Τη δεκαετία του 1960 συνέβησαν πολλές σημαντικές αλλαγές. Το εμπόριο έτοιμου ενδύματος αυξήθηκε σημαντικά, καθώς το κόστος των μεταφορών μειώθηκε, η ταχύτητα αποστολής αυξήθηκε, το δίκτυο μεταφορών παγκοσμίως βελτιώθηκε, ενώ παράλληλα με την εξέλιξη των τηλεπικοινωνιών έγινε δυνατή η καλύτερη προώθηση των προϊόντων. Τον Οκτώβριο του 1962, εφαρμόστηκε η μακροπρόθεσμη συμφωνία διεθνούς εμπορίου στα

¹⁰¹ «Ιστορία», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.sima-tex.gr/HTMLtopmenu/history.html>.

¹⁰² Β. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς Εργασίας Κλάδου Ένδυσης* (Θεσσαλονίκη 2012: Γραφείο Διασύνδεσης ΑΤΕΙ), 20.

¹⁰³ Β. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς* (υποσ. 45).

¹⁰⁴ «Παρουσίαση κλάδου» (υποσ. 1).

υφαντουργικά προϊόντα από βαμβάκι (Long-term Arrangement Regarding International Trade in Cotton Textiles). Στόχος της συμφωνίας αυτής, ήταν η σταδιακή απελευθέρωση του εμπορίου στα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα και στο έτοιμο ένδυμα, και η θέσπιση γενικών κανόνων για την ομαλή διεξαγωγή και ανάπτυξη του εμπορίου, καθώς και η αποφυγή αποδιοργάνωσης της αγοράς.¹⁰⁵

Η μεγάλη χρήση συνθετικών και τεχνητών ινών έκανε τις χώρες που είχαν υπογράψει τη συμφωνία του 1962 να συνέλθουν το 1973 και να την επεκτείνουν σε όλα τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα και τα έτοιμα ενδύματα. Η γενική συμφωνία διεθνούς εμπορίου υφαντουργικών προϊόντων και έτοιμου ενδύματος, αποτέλεσε ουσιαστικά επέκταση της συμφωνίας του 1962, με την έννοια ότι τα προϊόντα στα οποία αναφερόταν, κάλυπταν όλο το φάσμα των υφαντουργικών προϊόντων. Το γεγονός αυτό συντέλεσε άλλωστε, στο να ονομασθεί η συμφωνία αυτή Multifibre Agreement ή Geneva Arrangement¹⁰⁶. Η γενική συμφωνία, που ίσχυε από την 1-1-1974 μέχρι την 31-12-1977 και υπογράφηκε από πολλές χώρες-μέλη της GATT και τις χώρες -μέλη της ΕΟΚ, στις οποίες όμως δεν περιλαμβανόταν η Ελλάδα, ανανεώθηκε για δύο ακόμη τετραετίες, μέχρι την 31/7/1986. Η ζήτηση προϊόντων κλωστοϋφαντουργίας μειώθηκε ραγδαία, σαν αποτέλεσμα της πετρελαϊκής κρίσης του 1974, που οδήγησε τις οικονομίες βιομηχανικών χωρών σε ύφεση. Με την παραγωγή να μειώνεται εξαιτίας της μειωμένης ζήτησης, η ανεργία άρχισε να αυξάνει. Τότε εμφανίστηκαν οι πρώτες αντιρρήσεις σχετικά με το περιεχόμενο της συμφωνίας, και ζητήθηκε να επιτραπούν αυστηρότεροι περιορισμοί στις εισαγωγές ώστε να μειωθούν οι συνέπειες της ύφεσης για τις χώρες παραγωγής προϊόντων κλωστοϋφαντουργίας. Έτσι, το πρωτόκολλο του 1977, που παρέτεινε την ισχύ της συμφωνίας για άλλα τέσσερα χρόνια, δεν τροποποίησε το κείμενο της συμφωνίας του 1974, αλλά αναφέρεται στη δυνατότητα να υπάρξουν λογικές αποκλίσεις από ορισμένα σημεία, σε ιδιαίτερες περιπτώσεις με προσωπικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, αναμφίβολα η νέα συμφωνία ήταν περισσότερο περιοριστική από την προηγούμενη¹⁰⁷.

Η εξάπλωση του έτοιμου ενδύματος μετά το 1970, δημιουργεί μείωση στη ζήτηση υφασμάτων από την αγορά, καθώς το αγοραστικό κοινό προσανατολίζεται πλέον προς τα

¹⁰⁵B. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς* (υποσ. 45).

¹⁰⁶B. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς* (υποσ. 45), 22.

¹⁰⁷B. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς* (υποσ. 45).

«ετοιματζίδικα»¹⁰⁸ και εγκαταλείπει την παραδοσιακή συνήθεια να ράβει τα ρούχα κατά παραγγελία.

Εμφανίζεται παράλληλα το τζιν και κατακλύζει την αγορά. Τα περισσότερα προβλήματα δημιουργήθηκαν από την περιοριστική παρέμβαση του κράτους στη λειτουργία της αγοράς, στο πλαίσιο της πολιτικής ελέγχου του πληθωρισμού, από το 1975 μέχρι το 1985-86¹⁰⁹. Στον κλάδο της κλωστοϋφαντουργίας, για την ομάδα προϊόντων «νήματα και υφαντικές κλωστές» (651) οι εισαγωγές από την ΕΟΚ αυξήθηκαν κατά 87% το 1981 και κατά 48% το 1982, ενώ οι αντίστοιχες εξαγωγές αυξήθηκαν μόνο κατά 15% και 13% αντίστοιχα. Η προμήθεια για την Ελλάδα μιας μεγάλης σειράς κρίσιμων βιομηχανικών προϊόντων και εξοπλισμού, σε έναν τόσο μεγάλο και αυξανόμενο -με την ένταξη- βαθμό αποκλειστικά από την Ε.Ο.Κ., όχι μόνο δημιούργησε αλλά και όξυνε την εξάρτηση της χώρας.¹¹⁰ Με δεδομένη τη μείωση των εξαγωγών λόγω μείωσης της ζήτησης αλλά της αδυναμίας των περιορισμών να φέρουν ουσιαστικό αποτέλεσμα από το 1987 και μετά, η Ελλάδα μπήκε σε κρίση. Οι ανακατατάξεις που επήλθαν, εκδηλώθηκαν με το κλείσιμο ή τη συγχώνευση πολλών επιχειρήσεων.

Η κατάργηση των εξαγωγικών επιδοτήσεων και της κρατικής προστασίας από εισαγωγές, καθώς και της προνομιακής πρόσβασης των επιχειρήσεων του κλάδου κλωστοϋφαντουργίας στο τραπεζικό σύστημα, στη δεκαετία του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990, οδήγησε σε ραγδαία πτώση της παραγωγής τους. Ο δείκτης παραγωγής της κλωστοϋφαντουργίας μειώθηκε στο 69,9 το 1995 από 104,0 το 1987 (-32,8%), ενώ ο δείκτης παραγωγής ειδών ένδυσης και υπόδησης ήταν επίσης μειωμένος στο 55,3 το 1995 από 100 το 1980 (-44,7%)¹¹¹. Ήταν η εποχή κατά την οποία η παραγωγή ετοιμών ενδυμάτων και υποδημάτων με τη μέθοδο του *façon* σταμάτησε πλήρως, ή μεταφέρθηκε σε γειτονικές χώρες που είχαν χαμηλό κόστος εργασίας.

Η χαριστική βολή για τον κλάδο της κλωστοϋφαντουργίας στην Ελλάδα, ήρθε το 1995, όταν υιοθετήθηκε από τον Παγκόσμιο Οργανισμό Εμπορίου (Π.Ο.Ε.) μία νέα «Συμφωνία για την Κλωστοϋφαντουργία και την Ένδυση», που απελευθέρωνε πλήρως τις εισαγωγές και

¹⁰⁸Μ. Βήχου, «Αθήνα: Η κλωστοϋφαντουργία και η διαφύλαξη της βιομηχανικής ιστορίας της Ελλάδας», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://omogeneia.ana-mpa.gr/press.php?id=14027>.

¹⁰⁹Μ. Δρίτσα, *Το Χρώμα της Επιτυχίας: η Ελληνική Βιομηχανία Χρωμάτων, 1830-1990* (Αθήνα 1995: Εκδόσεις Τροχαλία), 169.

¹¹⁰Π. Ρουμελιώτης, *Η Ολοκλήρωση της Ευρωπαϊκής Κοινότητας και ο Ρόλος της Ελλάδας: Ουτοπία και Πραγματικότητα* (Αθήνα 1985: Εκδόσεις Παπαζήση), 572.

¹¹¹Β. Κούτσου, *Μελέτη Αγοράς* (υποσ. 45), 23.

απαγόρευε τους φραγμούς. Σύμφωνα με τη συμφωνία αυτή, καθοριζόταν ένα πλαίσιο, βάσει του οποίου οι χώρες που αντιμετώπιζαν πρόβλημα από τις εισαγωγές μπορούσαν να κάνουν διμερείς συμφωνίες, με τις οποίες καθόριζαν ποσοτώσεις και περιορισμούς στις εισαγωγές ειδών κλωστοϋφαντουργίας. Η νέα συμφωνία εφαρμόστηκε σταδιακά, και μέχρι το 2005 όλα τα κράτη ήταν υποχρεωμένα να την εφαρμόσουν πλήρως.

Η Βασιλική Πλουμίδου γράφει στη διδακτορική της διατριβή το 2010 ότι *ο κλάδος οδηγήθηκε στην ύφεση εξαιτίας της έλλειψης στρατηγικού σχεδιασμού, της έλλειψης πολιτικής για το ελληνικό βαμβάκι και τα τελευταία χρόνια εξαιτίας του παραεμπορίου*. Χαρακτηριστικό είναι ότι το 2001 η παραγωγή ήταν 6,7%, το 2002 ήταν 7,4%, το 2003, 2,5% και το 2004 ήταν 5%.

Σχεδιασμός υφάσματος και ενδυμάτων – χρήση φυσικών και νέων συνθετικών υλών – προώθηση καινοτομιών

Η Ελλάδα, υπήρξε παραδοσιακά, χώρα τυποποιημένης μαζικής παραγωγής και όχι χώρα δημιουργίας μόδας. Το χαμηλό εργατικό κόστος στην Ελλάδα προσέλκυσε επενδύσεις, ώστε να δημιουργηθούν υποδομές για την κατασκευή φασόν, με την εισαγωγή έτοιμης τεχνογνωσίας. *Ο σχεδιασμός και η κοπή γινόταν συνήθως στη χώρα που βρισκόταν η εταιρεία, ενώ η ραφή γινόταν για λογαριασμό της σε χώρες χαμηλού εργατικού κόστους*¹¹². Η παροχή της τεχνογνωσίας και της τεχνολογίας από την πρώτη εταιρεία στη δεύτερη, αφορούσε κυρίως τον καθορισμό του σχεδίου και της μόδας, καθώς και τον ποιοτικό έλεγχο του προϊόντος.

Η μεταφορά τεχνολογίας στην Ελλάδα γίνεται μέσω: α) της εισαγωγής καταναλωτικών και κεφαλαιουχικών αγαθών στα οποία ήταν ενσωματωμένη, β) των διαφόρων δημοσίων ελληνικών και διεθνών οργανισμών, γ) των θυγατρικών ξένων εταιριών που εγκαθίστανται στη χώρα, και δ) των συμβάσεων συνεργασίας (Licensing agreements) ανάμεσα σε ξένες και ελληνικές επιχειρήσεις. Οι συμβάσεις αυτές περιλαμβάνουν συνήθως τις παραγωγικές μεθόδους (Know-how), την εκπαίδευση του προσωπικού, την οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας και το management, και βασίζονται στην πληρωμή για τη χρήση δικαιωμάτων ευρεσιτεχνίας (royalties). Ως εκ τούτου, ο σχεδιασμός ενδυμάτων, προσφέρει μια

¹¹²B. Ζάρρα, Ν. Δρόσου, Ι. Καραμπότση και Χ.-Α. Καραμπότση, *Η Ενδυμασία στην Ιστορία, στην Τέχνη, στον Πολιτισμό*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://2lyk-lamias.fth.sch.gr/downloads/oik.pdf>.

διαφοριστική και υποδειγματική μελέτη περίπτωσης, καθώς και ένα καλό σημείο εκκίνησης για τη συζήτηση των στρατηγικών σχεδιασμού στην Ελλάδα. Στη μεταπολεμική ελληνική πραγματικότητα, καθώς λάμβανε χώρα το οικονομικό «θαύμα» της δεκαετίας του 1950 και 1960, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την ανάπτυξη της τοπικής βιομηχανίας. Η κλωστοϋφαντουργία και τα έτοιμα ενδύματα αποτέλεσαν έναν τομέα όπου ο σωστός σχεδιασμός θα μπορούσε να οδηγήσει στην ανάπτυξη¹¹³.

Το γεγονός αυτό, είχε ως αποτέλεσμα να δραστηριοποιηθούν όλοι οι μηχανισμοί μεταφοράς τεχνογνωσίας για την περίπτωση της κλωστοϋφαντουργίας στην Ελλάδα. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος μεταφοράς τεχνογνωσίας ήταν μέσω των συμβάσεων συνεργασίας. Μέχρι το 1978 είχαν υπογραφεί 624 συμβάσεις Licensing από ελληνικές βιομηχανικές εταιρίες με αντίστοιχες εταιρίες του εξωτερικού, ενώ η ξένη συμμετοχή στις βιομηχανικές επενδύσεις ανερχόταν σε περίπου 30% του συνόλου, έναντι 15% στην Ε.Ο.Κ., με σημαντικές διαφορές μεταξύ χωρών¹¹⁴.

Κλωστοϋφαντουργίες

Οι κλωστοϋφαντουργίες «Μουζάκη» και «Λαναρά-Κύρτση» βρίσκονταν στην περιοχή της Ακαδημίας Πλάτωνος. Η κλωστοϋφαντουργία «Μουζάκη» άρχισε να κατεδαφίζεται τον Απρίλιο του 2014, με άδεια του Υπουργείου Πολιτισμού. Και οι δύο χτίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1930, την περίοδο που ξεκίνησε η ανοδική πορεία της κλωστοϋφαντουργίας στην Ελλάδα. Ειδικότερα η κλωστοϋφαντουργία «Μουζάκη», που έγινε γνωστή στο ευρύ κοινό με τις κλωστές «Πεταλούδα», συνδέθηκε με το όνομα του Ελευθέριου Μουζάκη, ο οποίος είχε ξεκινήσει την σταδιοδρομία του το 1933, ως υπάλληλος μίας εμπορικής εταιρείας κλωστών. Το 1944 ίδρυσε την «ΚΛΩΣΤΑΙ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ-ΜΟΥΖΑΚΗΣ», το 1952 εισήγαγε τις κλωστές DMC από τη Γαλλία, και το 1957 μαζί με την «ΚΛΩΣΤΑΙ ΚΙΘΑΡΑΣ» συγκρότησε την «ΚΛΩΣΤΟΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΙ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε», ενώ το 1995 ίδρυσε και τα εκκοκκιστήρια Σερρών, σε ηλικία 83 ετών¹¹⁵.

Η κλωστοϋφαντουργία «Λαναρά-Κύρτση», ανήκε στις βλάχικες οικογένειες των Λαναρά και

¹¹³ Α.Υαγου, *Fragile Innovation. Episodes in Greek Design History*(United States of America 2010: CreateSpace), 111.

¹¹⁴ Η.Κατσούλης, Τ. Γιαννίτης και Π. Καζάκος, *Η Ελλάδα προς το 2000: Πολιτική και Κοινωνία, Οικονομία, Εξωτερικές Σχέσεις* (Αθήνα 1988: Εκδόσεις Παπαζήση), 339.

¹¹⁵ «Η κλωστοϋφαντουργία και η διαφύλαξη της βιομηχανικής ιστορίας της Ελλάδας», *Εξπρές Ημερήσια Εφημερίδα*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.express.gr/news/business/460160oz_20110427460160.php3.

Κύρτση από τη Νάουσα της Μακεδονίας, μία πόλη που ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είχε σημαντικές κλωστοϋφαντουργικές μονάδες με διασυνδέσεις στην Ευρώπη¹¹⁶. Είναι χαρακτηριστικό, πως όταν ο δήμος Νάουσας θέλησε να φορολογήσει τις κλωστοϋφαντουργίες το 1932, η εταιρία μετέφερε το δυναμικό της και άνοιξε εργοστάσιο στην Αθήνα, δίπλα στην κλωστοϋφαντουργία «Μουζάκη».

Μέχρι τον Ή Παγκόσμιο Πόλεμο , τα κυριότερα κέντρα του κλάδου της κλωστοϋφαντουργίας είναι η Αθήνα, ο Πειραιάς, το Λαύριο, η Έδεσσα, η Νάουσα, η Θεσσαλονίκη, η Πάτρα και η Ερμούπολη της Σύρου. Στην Έδεσσα και τη Νάουσα υπήρχαν κλωστοϋφαντουργεία ήδη από τον 18^ο αιώνα, χάρη στους καταρράκτες, ενώ ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη αναπτύχθηκαν και χάρη στη γεωγραφική τους θέση, ως λιμάνια και κέντρα διαμετακομιστικού εμπορίου, μεταξύ Ευρώπης και Μέσης Ανατολής. Μετά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο και τις επιπτώσεις του εμφυλίου, περιορίζεται ο κλάδος στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Ενδεικτικά παραδείγματα βιομηχανικών μονάδων της εποχής, ήταν το Μεταξουργείο Τζιβρέ στο Σουφλί, το Νηματουργείο Λόγγου, Κύρτση και Τουρπάλη στη Νάουσα, το υφαντήριο «Εριοβιομηχανική ΣΕΦΕΚΟ Α.Ε.» στην Έδεσσα, το Μεταξουργείο ΧΡΥΣΑΛΛΙΣ στη Γουμένισσα του Κιλκίς, το Κλωστοϋφαντουργείο ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ στην Έδεσσα, το Μεταξουργείο ΗΛΙΟΣ στη Θεσσαλονίκη, η Πειραιϊκή – Πατραϊκή στην Αθήνα, η Βιομηχανία Αιγαίον, η ΜΙΝΕΡΒΑ, η ΗΛΙΟΣ ΒΙΟΜ. ΠΛΕΚΤΙΚΗΣ Α.Β.Ε.Ε., η κλωστοϋφαντουργία Ρετσίνα στον Πειραιά, η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΛΩΣΤΟΥΦΑΝΤΟΥΡΓΙΑ Α.Ε., η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε., ο ΟΜΙΛΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΩΝ "ΑΙΓΑΙΟΝ Α.Ε.". Αυτές ήταν οι πλέον ιστορικές και μεγαλύτερες εταιρείες της εγχώριας κλωστοϋφαντουργίας. Οι βιομηχανίες αυτές ήταν πρωτοπόρες από πλευράς τεχνολογίας, εφόσον τα μηχανήματα τους ήταν καινούργια, αλλά δεν είχαν την τεχνογνωσία για τη χρήση νέων συνθετικών υλικών ή βαφών. Η εμπειρία προερχόταν από άτομα που είχαν δραστηριοποιηθεί στο εξωτερικό. Ο Γιάννης Τσεκλένης θέλησε να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση που αποκόμισε από το εξωτερικό και διηγείται: *Ταυτόχρονα, οι άλλες εταιρείες όπως η Bankroft, που έφτιαχνε τα BandLong και η AmericanCelanese στην Ευρώπη, η οποία έκανε τα tri-acetates, που είναι «δροσερές» ύλες, όπως τα αρνέλ, τα τράϊσελς στην Αγγλία, -ανάλογες εταιρείες κάνουν άλλα brandnames-, με πλησίασαν και με βοήθησαν πάρα πολύ να φτιάξω αυτές τις ποιότητες στην Ελλάδα. Οπότε εγώ, επειδή είχα πάντα καλή πρόσβαση και καλή συνεργασία με τα Ελληνικά εργοστάσια που τότε είχανε και αυτά μεγάλη επιθυμία να εκσυγχρονιστούν, φτιάξαμε «πλέκτες»*

¹¹⁶«Η κλωστοϋφαντουργία» (υποσ. 21).

με μεγάλα πλεκτήρια, και τα αναφέρω ιστορικά, όπως ο «Περικλής Χαρολαμπίδης», που ήταν θυγατρικό πλεκτήριο του Λαναρά.¹¹⁷ Η Ελλάδα θα μπορούσε να αναπτύξει ισχυρές εμπορικές επωνυμίες, εφόσον κατά τον στρατηγικό σχεδιασμό είχαμε δύο μεγάλα πλεονεκτήματα. Πρώτες ύλες, και κυρίως βαμβάκι, οι οποίες θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί για την ανάπτυξη του συστήματος παραγωγής, ώστε το προϊόν να είναι εξολοκλήρου ελληνικό. Και δεύτερον, είχαμε ένα πολύ φτηνό εργατικό δυναμικό¹¹⁸.

Λόγοι της ύφεσης του κλάδου της κλωστοϋφαντουργίας - Επώνυμες ελληνικές εξαγωγές στον χώρο της μόδας

Για να διατηρηθεί το προβάδισμα και η ανταγωνιστικότητα στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας, είναι απαραίτητες οι επενδύσεις που αποσκοπούν στη βελτίωση και τον εκσυγχρονισμό των μονάδων παραγωγής, με σκοπό να βελτιωθεί η ποιότητα του προϊόντος και τελικά να μειωθεί το κόστος του. Όταν άρχισε να δημιουργείται ο κλάδος στην Ελλάδα, καθώς ήταν ο νεότερος σε ηλικία στην Ευρώπη, είχε το πλεονέκτημα του να αποκτήσει νέα τεχνολογία και έτοιμη τεχνογνωσία αιχμής¹¹⁹.

Οι βασικοί λόγοι της ύφεσης του κλάδου της κλωστοϋφαντουργίας ήταν, καταρχάς ο υψηλός προστατευτισμός¹²⁰, που μπορεί να ερμηνευτεί με το υψηλό επίπεδο δασμολογικής και μη δασμολογικής προστασίας, που εξασφάλιζε υψηλά κέρδη χωρίς να δημιουργεί πιέσεις για βελτίωση των μορφών εκείνων ανταγωνιστικής ικανότητας, και αφετέρου η μετέπειτα κατάργηση των εθνικών ποσοτώσεων, η ενοποίηση της εσωτερικής αγοράς της Ευρωπαϊκής Ένωσης και γενικότερα του διεθνούς εμπορίου. Το φορολογικό σύστημα ενίσχυε την τοπική παραγωγή. Ο ειδικός φόρος επί των εισαγομένων: ο φόρος αυτός επιβάλλεται μόνον επί των εκ του εξωτερικού εισαγομένων αγαθών, συμφώνως προς τις διατάξεις του Α.Ν. 660/1937, ο οποίος διέπει τη φορολογία του κύκλου εργασιών. Επίσης, σε αυτόν το φόρο θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και το φόρο πολυτελείας επί εισαγομένων. Επιβάλλονται με διάφορους

¹¹⁷ Γιάννης Τσεκλένης προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, 10-15 Οκτωβρίου 2009.

¹¹⁸ Α.Υαγού, *Fragile Innovation* (υποσ. 50), 123.

¹¹⁹ «Παρουσίαση κλάδου» (υποσ. 1).

¹²⁰ Λόγω της τεράστιας σημασίας του κλάδου «υφαντικές ύλες και τεχνουργήματα» για την ελληνική βιομηχανία, αλλά και του πολύ μεγάλου αριθμού υποκατηγοριών που περιλαμβάνει, η εξέταση της «μέσης προστασίας» είναι πολύπλοκη. Αναλυτικά: πρώτες ύλες – 20%, νήματα – 59%, υφάσματα – 86%, μεταξωτά υφάσματα – 126%, υφάσματα από νήματα μετάλλου – 102%, υφάσματα συνθετικά – 82% έως 96%, βαμβακερά υφάσματα – 76% έως 93%, λινά υφάσματα – 86%, μάλλινα υφάσματα – 65% έως 72%. Α. Μητσός, *Η Ελληνική Βιομηχανία στη Διεθνή Αγορά: Κρατική Προστασία και Ανταγωνιστική Θέση της Εγχώριας Παραγωγής πριν και μετά την Ένταξη στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα* (Αθήνα 1989: Θεμέλιο), 63.

συντελεστές, κυμαινόμενους μεταξύ 10% και 50%.¹²¹ Η συμφωνία σύνδεσης που τέθηκε σε εφαρμογή το 1962, προέβλεπε μια μεταβατική περίοδο 22 χρόνων μέχρι το 1984. Η Ελλάδα θα καταργούσε βαθμιαία τους δασμούς πάνω σε όλα τα βιομηχανικά προϊόντα της Ε.Ο.Κ.¹²² Ακολούθησε η έλλειψη στρατηγικού σχεδιασμού από μέρους των εκάστοτε ελληνικών κυβερνήσεων, σε αντίθεση με άλλα κράτη, τα οποία βλέποντας τις αλλαγές στο διεθνές εμπόριο, προχώρησαν έγκαιρα σε λήψη μέτρων και σε διαμόρφωση πλαισίου για το μέλλον του κλάδου¹²³. Επίσης, στην ελληνική βιομηχανία ο αριθμός των μονάδων με απασχόληση πάνω από 100 άτομα δεν ξεπερνούσε τις 700 περίπου, ενώ οι μονάδες με 500 άτομα και πάνω, δεν ξεπερνούσαν τις 80 (στοιχεία απογραφής 1984)¹²⁴. Αυτές οι μικρού μεγέθους βιομηχανίες είχαν περιορισμένες δυνατότητες R&D και engineering, ενώ παράλληλα η εισαγωγή τεχνολογίας ήταν δυνατή μόνο από επιχειρήσεις κάποιου μεγέθους και άνω.

Η ελληνική βιομηχανία έτοιμοι ενδύματος από τη δημιουργία της εξήγαγε έτοιμο ένδυμα αλλά όχι μόδα. *Κανείς δεν έμαθε στον Έλληνα κατασκευαστή τους κινδύνους που έκρυβε η ανώνυμη παραγωγή-υπεργολαβία και το κράτος δεν επέβαλε την τοποθέτηση μιας ετικέτας MADE IN GREECE σε κάθε εξαγόμενο αντικείμενο της ελαφριάς μεταποίησης*¹²⁵, είχε τονίσει ο Γιάννης Τσεκλένης. Οι αγορές μπορούν να διακριθούν σε διάφορες κατηγορίες, ανάλογα με την κύρια δραστηριότητα που ασκεί η επιχείρηση, ή ανάλογα με το είδος του προϊόντος που αγοράζει η επιχείρηση. Οι αγορές διακρίνονται στις εξής: Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τις αγορές εκείνες για μεταποίηση, δηλαδή μία βιομηχανική, γεωργική, βιοτεχνική και γενικά οποιαδήποτε άλλη παραγωγική επιχείρηση, αγοράζει πρώτες ύλες, διάφορα υλικά συσκευασίας ή και ενδιάμεσα προϊόντα, για να τα χρησιμοποιήσει στη μεταποιητική φάση και στη δημιουργία ενός αγαθού, ενός νέου προϊόντος¹²⁶. Πραγματικά, η άρνηση των μικρομεσαίων επιχειρήσεων ένδυσης να ανταποκριθούν έγκαιρα στις προκλήσεις που παρουσιάστηκαν για τη στροφή τους προς το επώνυμο ένδυμα και η έλλειψη κρατικού θεσμικού πλαισίου, εγκλώβισαν μέχρι πρόσφατα τον κλάδο ένδυσης σε ένα κλίμα ανασφάλειας για το ίδιο του το μέλλον. Ο Γιάννης Τσεκλένης, όμως, στη συνείδηση των περισσοτέρων, είναι ταυτισμένος με τη βιομηχανία μόδας και αναφέρει: *Κάποτε η Ελλάδα*

¹²¹Θ. Α. Γεωργακόπουλου, *Έμμεσοι Φόροι και Βιομηχανία εις την Ελλάδα: Επιπτώσεις εκ της Εναρμονίσεως προς την ΕΟΚ* (Θεσσαλονίκη 1977: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), 35-37.

¹²²Α. Γουλάρης, Κ. Χατζηαργύρης & Ι. Τομπρογιάννης, *Κοινή Αγορά και Ελλάδα* (Αθήνα 1976: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή – Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών), 84-85.

¹²³Β. Πλουμίδου, *Προσδιορισμός των Δυνατοτήτων Επέκτασης Επιχειρήσεων* (υποσ. 42), 20.

¹²⁴Τ. Γιαννίτσας & Δ. Μαυρή, *Τεχνολογικές Δομές και Μεταφορά Τεχνολογίας στην Ελληνική Βιομηχανία* (Αθήνα 1993: Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός), 53-55.

¹²⁵Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

¹²⁶Γ. Μαλινδρέτος, *Ειδικά Θέματα Εφοδιαστικής* (Αθήνα 2008: Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο), 7.

παρήγαγε το 60% του παραγόμενου βάμβακος της Ευρώπης και 3.500 τόνους μεταξιού στον Έβρο. Σήμερα βγάζουμε με το ζόρι δέκα τόνους μετάξι. Δεν καταλάβαμε ποτέ ότι το design πάει μαζί με την επωνυμία, δεν αποκτήσαμε ποτέ την υποδομή και τη λειτουργία της βιομηχανίας μόδας. Σήμερα, αν υπήρχε ελληνική βιομηχανία μόδας και δεν πέθαινε κάπου εκεί, στη δεκαετία του '80, θα μπορούσε να δίνει στη χώρα 20 δισ. ευρώ¹²⁷.

¹²⁷Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 2.3: Η μόδα στην Ελλάδα τις δεκαετίες 1950 με 1990 και οι επιρροές από το εξωτερικό.

Μόδα, σύμφωνα με το Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, είναι η επικρατούσα κατά περιόδους τάση στην ένδυση και γενικότερα στον τρόπο συμπεριφοράς και σκέψης, μεταξύ των μελών δεδομένου κοινωνικού συνόλου, με χαρακτήρα εφήμερο και διαρκώς μεταβαλλόμενο¹²⁸. Σήμερα με τον όρο μόδα εννοούμε την επαγγελματική απασχόληση με τον σχεδιασμό, την κατασκευή και την εμπορία πρωτότυπων ενδυμάτων υψηλής ραπτικής τέχνης. Η υψηλή ραπτική, όπως και η μόδα, βασίζεται στην αλλαγή, και τροφοδοτεί την αγορά με νέα προϊόντα, που αποτελούν τα πρότυπα για το ετοιμοφόρο ένδυμα *à la portier*, όρο που καθιέρωσε ο Pierre Cardin τη δεκαετία του 1960¹²⁹.

Μέχρι τα μέσα του 1800, ο κύριος τρόπος ένδυσης ήταν αυτό που σήμερα αποκαλούμε παραδοσιακό ένδυμα ή εθνική μόδα. Με την άφιξη του 20^{ου} αιώνα και τη δημιουργία της αστικής τάξης, άρχισε η εξέλιξη της μόδας όπως εννοείται σήμερα¹³⁰. Σημαντικό μέρος αποτελεί η μελέτη της εκφραστικής δύναμης της μόδας και του στυλ, τόσο ως κοινωνικού, αισθητικού και επικοινωνιακού, όσο και ως πολιτισμικού φαινομένου. Η βιομηχανική επανάσταση απ' τη μια, που προκαλεί τη συσσώρευση ανθρώπων στα αστικά κέντρα, και η ανερχόμενη αισθητική δύναμη της αστικής τάξης, διαμορφώνουν το πλαίσιο αυτής της περιόδου. Η Μόδα λοιπόν λειτουργεί σε δύο πόλους. Από τη μία, μαζική παραγωγή για την κάλυψη των αναγκών των ανθρώπων που μετοίκησαν στην πόλη. Από την άλλη, υψηλή ραπτική, παντοδύναμη, για την ελίτ της αστικής τάξης. *Και η πραγματικότητα είναι ότι η μόδα είναι μια παγκόσμια βαριά βιομηχανία. Από τα ατελιέ της υψηλής ραπτικής ως τα εργοστάσια, στα οποία πολλές φορές κατασκευάζονται, από τα πρακτορεία μοντέλων ως τα περιοδικά μόδας, από τα μεγάλα εργοστάσια υφασμάτων ως τις μικρές μπουτίκ νεαρών σχεδιαστών, εκατομμύρια άνθρωποι σε όλο τον κόσμο εργάζονται στη βιομηχανία αυτή*¹³¹.

¹²⁸Γ.Δ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, λήμμα: Μόδα (Αθήνα 1998: Κέντρο Λεξικολογίας).

¹²⁹Ι. Παπαντωνίου, Ένας αιώνας μόδα, *Αρχαιολογία και Τέχνες* 84, 8.

¹³⁰«Η έννοια του σχεδιασμού και της μόδας», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://moda.teicm.gr/dat/616D62F8/file.pdf?635247219935006039>.

¹³¹Δ. Γαλάνης και Ν. Καραγιάννης, «Ελληνική Μόδα», *Το Βήμα*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=106240>.

1950-1960

Κατά τη δεκαετία 1950-1960, η κοινωνία απολαμβάνει τα αγαθά της ειρήνης, αφήνοντας σιγά σιγά πίσω της τις μνήμες του πολέμου. Η επιδιωκόμενη πολυτέλεια συμβολίζει την καινοτομία και την ανανέωση των αξιών της αστικής τάξης. Αυτή τη δεκαετία δημιουργούνται νέα συνθετικά υφάσματα, που διαθέτουν τη γυαλάδα και τις ιδιότητες του μεταξωτού, σε προσιτή τιμή. Μεταπολεμικά, οι οίκοι της Haute Couture αναδιοργανώνονται. Μετά τον πόλεμο οι τολμηροί σχεδιαστές Christian Dior, Balenciaga Cristóbal (1895-1972), Hubert de Givenchy (1927-), βοήθησαν και πάλι να επιστρέψει η προσοχή στο Παρίσι, και να παραμείνει ένα σημαντικό κέντρο για τη μόδα. Ωστόσο, η εμφάνιση στη δεκαετία του 1950 των Ιταλών σχεδιαστών, όπως οι Roberto Capucci (1930-) και Simonetta Visconti, και της αμερικανίδας σχεδιάστριας Claire Mc Cardell (1905-1958), αμφισβήτησε τη σοβαρά γαλλική κυριαρχία του σχεδιασμού γυναικείων ενδυμάτων¹³². Ίσως είναι και η πιο κολακευτική δεκαετία δημιουργιών για τη γυναίκα. Οι γραμμές ακολουθούν το κορμί τονίζοντας τα ωραιότερα σημεία του σώματος, το στήθος, τη μέση και την περιφέρεια. Το καθημερινό ρούχο γίνεται όλο και πιο εύκολο και πρακτικό. Τα χρώματα είναι παστέλ, ασπρόμαυρο, πουά, αλλά και εμπριμέ με λουλούδια.

Το 1957, η μόδα υιοθετεί τη γραμμή «σάκος» την οποία λανσάρει ο Yves Saint Laurent, που δουλεύει για τον Dior. Ο σχεδιαστής επανέφερε, μετά τη μιζέρια του πολέμου, το «δουλεμένο» φόρεμα με τη μικρή μέση και την πλούσια φαρδιά φούστα. Ο Christian Dior¹³³ καθιερώνει τις τρεις βασικές γραμμές: τη γραμμή «Α», η οποία είναι στενή στους ώμους και ανοίγει στην περιοχή της περιφέρειας, τη γραμμή «Η» που είναι η αυστηρή που επικράτησε στην εποχή του 1940, και τη γραμμή «Υ» που είναι ανοιχτή με βάτες στους ώμους και στενή στο κάτω μέρος του σώματος. Για δέκα χρόνια ήταν ο βασιλιάς της μόδας με ονόματα όπως ο Hubert de Givenchy, Louis Féraud, Valentino, Cristobal Balenciaga, Jacques Fath, και Pierre Balmain να συμπληρώνουν τη θρυλική εικόνα της Haute Couture¹³⁴.

Στην Ελλάδα, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε ο Jean Desses, που άνοιξε το ατελιέ του μαζί με τον Σιστοβάρη, δίνοντας μια νότα γαλλικής φινέτσας. Τον ακολούθησε ο Γιάννης

¹³²S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture, Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages. Volume 5: Modern World – Part II: 1946 to 2003* (Indianapolis, IN 2004: UXL), 848-849.

¹³³As Valerie Steele wrote in *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*: “The longing for elegance and luxury had been suppressed for the years of the war, and the New Look promised to gratify it.” As Dior described it when the clothing line was introduced, the New Look was “symbolic of youth and the future.” S.Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture* (υποσ. 64), 860.

¹³⁴Ι. Παπαντωνίου, *Έναςαιώνασμόδα* (υποσ. 63), 10.

Τσοπανέλης, ενώ έκανε την εμφάνιση του και ο Φιλήμονας. Στο Κολωνάκι άνοιγαν τα πρώτα σαλόνια μόδας, ο Ντίμης Κρίτσας στην οδό Βουκουρεστίου και αργότερα ο Κώστας Μαυρόπουλος με τον αδερφό του Ντίνο, στην οδό Κριεζώτου. Δύο φορές το χρόνο οι σχεδιαστές έκαναν επίδειξη των συλλογών τους στα σαλόνια τους, και μετέπειτα στα ξενοδοχεία King George, Grand Bretagne, King Palace (εικ. 2.1).

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

1960-1970

Αυτή την περίοδο δημιουργείται μία σημαντική ομάδα καταναλωτών νεαρότερης ηλικίας με διαφορετικά αισθητικά κριτήρια, που δεν απευθύνεται στην υψηλή ραπτική λόγω κόστους, αλλά απαιτεί η μόδα να μεταμορφωθεί σε μαζικό κοινωνικό φαινόμενο. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, σχεδόν όλοι οι μεγάλοι οίκοι μόδας έχουν να παρουσιάσουν μία κολεξιόν έτοιμου ενδύματος. Μια άλλη σημαντική πρόκληση για την κυριαρχία των οίκων μόδας του Παρισιού ήταν η άνοδος της βιομηχανίας ετοιμών ενδυμάτων, ελεγχόμενη από τις μεγάλες διεθνείς εταιρίες. Πριν τον πόλεμο, αν κάποιος ήθελε καλοφτιαγμένο ένδυμα έπρεπε να το παραγγείλει σε ένα ράφτη και να πληρώσει ακριβότερα. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, αναπτύχθηκε η τεχνογνωσία κατασκευής ειδών ένδυσης, κυρίως στρατιωτικών στολών, που επέτρεψε ποιοτικά ρούχα να ταιριάζουν σε διαφορετικά μεγέθη. Ως αποτέλεσμα, οι περισσότεροι θα μπορούσαν πλέον να αγοράσουν οικονομικά ρούχα ποιότητας, που ονομάστηκαν έτοιμα ενδύματα, επειδή μπορούσαν να φορεθούν χωρίς την ανάγκη για αλλαγές από ένα ράφτη. Οι εταιρίες έστελναν αντιπροσώπους στις μεγάλες επιδείξεις μόδας, αγόραζαν ρούχα υψηλής ποιότητας, και στη συνέχεια έκαναν και εμπορία ειδών ένδυσης στα πρότυπα της υψηλής ραπτικής. Αυτό επέτρεψε στον ευρύ πληθυσμό να φορά μοντέρνα ενδύματα, αλλά σίγουρα άλλαξε τη βιομηχανία της μόδας. Οι οίκοι μόδας του Παρισιού έντυσαν στην μεγαλοαστική τάξη, και η βιομηχανία έτοιμου ενδύματος το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού¹³⁵. Η βιομηχανία, για να ικανοποιήσει τις αγοραστικές ανάγκες, δημιουργεί το σύστημα προώθησης της μόδας, κάνοντας ακόμα πιο γρήγορες τις αλλαγές στις τάσεις της.

Τη δεκαετία του '60 η μόδα ανανεώθηκε και εμφανίστηκαν νέοι σχεδιαστές που θέλησαν να κάνουν τη δική τους επανάσταση. Η ροκ μουσική, η αποδοχή της χρήσης παραισθησιογόνων ουσιών και η σεξουαλική απελευθέρωση έκαναν τη μόδα εκκεντρική. Ο Courrèges έκανε πραγματική επανάσταση με το μίνι, που αποτέλεσε σύμβολο της δεκαετίας, καθώς η μόδα άρχισε να ελέγχεται από τις νεότερες γενιές. Ο Yves Saint Laurent¹³⁶ λάνσαρε το «Mondrian look», εμπνευσμένος από τους γεωμετρικούς πίνακες του Ολλανδού ζωγράφου, το «African

¹³⁵S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture*(υποσ. 64), 849.

¹³⁶The 1960s found Saint Laurent offering additional innovative designs: the Mondrian dress (1965), which borrowed the geometrical shapes found in the paintings of Dutch artist Piet Mondrian (1872–1944); “le smoking,” an androgynous, or gender-neutral, women’s tuxedo/smoking jacket (1966); and the jumpsuit, a one-piece suit consisting of shirt and pants or shorts (1968). He designed pea coats, safari jackets, peasant blouses and dresses, and see-through blouses. He incorporated pop art into his designs, which during the 1960s was a trendy art style that included such familiar images as product packaging and newspaper comic strips. In 1966 he started a line of Rive Gauche ready-to-wear (off-the-rack versus custom-made) clothing. S.Pendergast, T. Pendergast& S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture*(υποσ. 64), 910.

Look» και το «Pop Art Look». Ο Pierre Cardin λάνσαρε τα διαστημικά του σύνολα, πιστά στον ενθουσιασμό της εποχής με τις αστροναυτικές αποστολές στο διάστημα και το φουτουριστικό στυλ. Ο Paco Rabanne παρουσίασε ρούχα από μέταλλο και πλαστικό, ανοίγοντας νέους δρόμους στην κατασκευή των ρούχων. Την ίδια δεκαετία έκανε την εμφάνισή του και το αναλώσιμο ένδυμα «paper dress». Ακόμη και ο Andy Warhol, το 1966, σχεδίασε τα ενδύματα «Banana Dress» και «Fragile Dress»¹³⁷. Την ίδια περίοδο επιστρέφει η Coco Chanel από την Ελβετία στο Παρίσι. Τα ταγιέρ της με τις τρέσες και τα τολμηρά κουμπιά, συμπληρωμένα με αμέτρητα κολιέ από ποικίλες αλυσίδες, έγιναν απαραίτητα μαζί με τα δίχρωμα παπούτσια και το μικρό μαύρο φόρεμα «la petite robe noire»¹³⁸. Παράλληλα, δραστηριοποιούνται οι Mary Quant¹³⁹, Emanuel Ungaro, Karl Lagerfeld, Marc Bohan, Guy Laroche, Sonia Rykiel.

Η αντικουλτούρα των χίπις, ήταν βασικά ένα νεανικό κίνημα που ξέσπασε στις Η.Π.Α στα μέσα του 1960 και διαδόθηκε γρήγορα και σε άλλες χώρες, σε όλο τον κόσμο. Τα «παιδιά των λουλουδιών» φορούσαν χρωματιστά ρούχα, παντελόνια καμπάνες και πολλά μοτίβα λουλουδιών, πολύ κοντά ή πολύ μακριά φορέματα, σανδάλια, μπαλαρίνες, μπλούζες με μπαλώματα, λουλούδια στα μαλλιά, καθόλου μακιγιάζ. Το κίνημα-κουλτούρα των Mods εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1958 στο Λονδίνο. Εμπνευστές του κινήματος υπήρξαν έφηβοι από οικογένειες με δραστηριότητες στο χώρο του εμπορίου υφασμάτων και ενδυμάτων. Οι πρώτοι Mods προέρχονταν από τη μεσαία τάξη και ξεχώριζαν για την προτίμησή τους στα μοντέρνα ρούχα και στα νέα μουσικά ρεύματα. Τέλος, στα ενδυματολογικά ρεύματα παρατίθεται το κίνημα «Black Power», που ήταν δημοφιλέστερο στην Αμερική με επιρροές από την αφρικανική παράδοση¹⁴⁰.

¹³⁷ J. Heimann (Ed.), *'60s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads* (Cologne 2007: Taschen), 1-3.

¹³⁸ Ι. Παπαντωνίου, Ένας αιώνας μόδα (υποσ. 63), 11.

¹³⁹ *Vogue* magazine, the world's premier source for fashion information, called this fashion upsurge "Youthquake." The fashion movement was led by young people, such as British designer Mary Quant (1934–), who shares credit with French designer André Courreges (1923–) for the introduction of the one garment most associated with the youth explosion: the miniskirt. Quant famously denied that she had created the miniskirt, claiming that it was the "girls in the street who did it." S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture* (υποσ. 64), 897.

¹⁴⁰ The civil rights movement of the 1960s led to the popularity of traditional African attire amongst African Americans. The promotion of "black pride" and "black is beautiful" led many to adopt dashikis, a collarless, wide shirt with kimono-type sleeves, and caftans, a similar floor-length garment for business and casual dress. Many of the garments were made from tie-dyed fabrics or traditional kente cloth from Ghana in traditional patterns and colors. Afros and corn row braided hairstyles were also adopted by those supporting African culture and heritage. Jewelry made from ebony, amber, and ivory imported from Africa was worn by individuals affiliating themselves with this movement, and it also became popular with mainstream society. A. T. Peterson & A. T. Kellogg, *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through American History, 1900 to the Present*, vol. 2 (Indianapolis, IN 2008: Greenwood Press), 204.

Στην Ελλάδα δραστηριοποιήθηκαν οι Γιάννης Τσεκλένης, Χρήστος Μαΐλης, Γιάννης Γαλάτης, Γιάννης Τσοπανέλης και Γιάννης Βούρος. Ανέκαθεν υπήρχαν σημαντικοί Έλληνες σχεδιαστές, όπως την δεκαετία του '60 ο Γιάννης Βούρος, δημιουργός των ενδυμάτων του ελληνικού κινηματογράφου, ο Αργύρης και η Εύα Καλαμπάρη με τα εμπριμέ υφάσματα, ο Γιάννης Γαλάτης με το χρώμα και τη ζωή της θάλασσας, οι Νίκος και Τάκης με μοτίβα από την παράδοση, ο Δημήτρης Παρθένης με τα νεανικά του ρούχα, ο Γιάννης Τσεκλένης με τα ψυχεδελικά του «prints». Ο πρωτοποριακός Φιλήμων, μετά τη θητεία του στο ατελιέ του Κρίτσα, άνοιξε δικό του χώρο στην οδό Ηρακλείτου. Παράλληλα, η Φώφη Βασιλειάδου πραγματοποίησε την πρώτη της επίδειξη στο King Palace (εικ. 2.2).

1970-1980

Η δεκαετία του '70 αποτελεί μία περίοδο μετάβασης. Αυτή την περίοδο δε θα δημιουργηθούν νέα πρότυπα, σχέδια και μοντέλα, αλλά θα εξελιχθούν κυρίως οι τάσεις της δεκαετίας του '60, που θα διαμορφώσουν τη μόδα στη δεκαετία του '80. Η δεκαετία αυτή επηρεάστηκε από τη μουσική και τα κινήματα της νεολαίας, στρέφοντας την προσοχή των σχεδιαστών στην «Street Fashion». Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελούν οι δημιουργίες της Jean Muir¹⁴¹, από ζέρσεϊ και σουέντ. Το φολκλόρ αναμείχθηκε με το ρετρό, το κιτς, το γκλίτερ και το πανκ. Ο διαλογισμός έγινε μόδα από τους χίπις που διαδήλωναν για αγάπη και ειρήνη. Το στυλ της Zandra Rhodes¹⁴² χαρακτηρίζεται ως το τυπικό παράδειγμα ρομαντικού έθνικ. Το 1974 άνοιξε στη Νέα Υόρκη το περίφημο *Studio 54* και μαζί του ξεκίνησε η εποχή της disco, του στρετς και της lycra. Η Gloria Vanderbilt έκανε δημοφιλή τα εφαρμοστά στρετς τζιν παντελόνια. Το 1977 το κίνημα του πανκ από τη Μεγάλη Βρετανία έφερε δερματίνη, καρφιά, παραμάνες και ρούχα από βινύλιο¹⁴³. Αυτή τη δεκαετία ξεκινούν την καριέρα τους οι Thierry Mugler, Kenzo, Issey Miyake, Vivienne Westwood και Ralph Lauren. Από αυτή τη δεκαετία και στο εξής, η Μόδα εμφανίζεται ως ένα μέσο δημοκρατικής έκφρασης.

Το σύνθημα «επιστροφή στη φύση» κατά την περίοδο της πετρελαϊκής κρίσης του 1973, ώθησε μεγάλο μέρος του καταναλωτικού κοινού στην επιθυμία να φτιάξει τα ενδύματα και τα έπιπλά του μόνος του. Έτσι, μεγάλο μέρος των περιοδικών προωθεί οδηγίες για την

¹⁴¹MUIR, JEAN: Born in London, England, in 1928, Miss Muir (as she liked to be called) started her career at Liberty in Regent Street. She worked in sales and as a sketcher (1950–1954) at Liberty, followed by a brief spell at Jacqmar, before joining Jaeger, Ltd., as a designer (1956–1962). She was then invited to design a range of garments in woolen jersey for David Barnes, a collection that was so successful that he formed the company Jane and Jane for her (1962–1966). With her husband, Harry Leuckert, whom she married in 1955, she launched Jean Muir, Ltd., at 22 Bruton Street, London, in 1966. She described herself as a “dressmaker” and acknowledged no influences. From its inception, the Jean Muir label became associated with virtually timeless designs that flattered but never dominated the wearer. The collections evolved subtly but remained true to Muir’s basic ethos: to create clothing that was feminine without being fussy, and classic but devoid of nostalgia. In a 1985 article in *British Vogue*, Muir stated that her style of dressmaking had been developed through an adherence to the anatomy and techniques of dressmaking. V. Steele, *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, 3 vols. (New York 2004: Charles Scribners & Sons), 429.

¹⁴²Zandra Lindsey Rhodes was born in 1940 in Kent, England. Her first fashion influence was her mother, who was a fitter at the House of Worth in Paris before she became a senior lecturer in fashion at Medway College of Art. Zandra Rhodes subsequently studied textile design at the same college for two years, before going on to the Royal College of Art to extend her studies. She graduated with first class honors in 1964 from the Royal College of Art at a time when design creativity was at a premium and London was the center of avant-garde fashion. [...]Zandra Rhodes has been the recipient of many academic and professional awards over the years, including honorary doctorates from the Royal College of Art and other universities in both Great Britain and the United States. She was made a Commander of the British Empire in 1997 in recognition of her services to the fashion and textile industry. V. Steele, *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (υποσ. 73), 104-105.

¹⁴³J. Heimann(Ed.), *'70s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads* (Cologne 2006: Taschen), 1-3.

κατασκευή μοντέρνων χειροποίητων ενδυμάτων και επίπλων. Την τάση αυτή την εξέφρασε η σχεδιάστρια Sonia Rykiel¹⁴⁴, με ενδύματα λεπτοδουλεμένα στο χέρι.

Επίσης, την ίδια δεκαετία επιβάλλεται το patchwork, αλλά κανείς πλέον δεν ράβει τα τμήματά του, απλά πωλούνται πολύχρωμα υφάσματα που μιμούνται αυτή την τεχνική. Ο Yves Saint Laurent το χρησιμοποιεί στην τσιγγάνικη συλλογή του και δημιουργεί παλτό patchwork από γούνα. Από τις έθνικ επιδράσεις τις εποχής, ο σχεδιαστής θα παρουσιάσει πολλές θεματικές συλλογές με έντονα χρώματα και πολυτελή υφάσματα, όπως η ρωσική και η γαλλική κολεξιόν.

Στην Ελλάδα, ο Μιχάλης Ασλάνης ανοίγει στη Δημοχάρους το ατελιέ του, για να γνωρίσει επιτυχία με τα έθνικ φορέματά του. Ο Βασίλης Κουρκουμέλης με τον Μάκη Τσέλιο δημιουργούν τον οίκο Billy Bo, που θα αποτελέσει σταθμό για την ελληνική μόδα και μάλιστα θα βγει και εκτός ελληνικών συνόρων. Αλλά και ο ελληνικός περιοδικός Τύπος αρχίζει να ασχολείται με τη μόδα και τους νέους έλληνες δημιουργούς. Περιοδικά όπως ο *Ταχυδρόμος* και η *Γυναίκα* προωθούν τη μόδα και δημοσιεύουν ανταποκρίσεις από το εξωτερικό. Τάκης και Ντίνος Διαμαντόπουλος, σε συνεργασία με τον image-maker Δημήτρη Ζουρντό, δημιουργούν φωτογραφίσεις μόδας εφάμιλλες με εκείνες του εξωτερικού, ενώ νέες παρουσίες εμφανίζονται στο χώρο του μόντελινγκ: Μπέλα Αδαμοπούλου, Λάουρα Χατζηβαγγέλη, Υβέτ και Μιμή Ντενίση. Ο Βασίλειος Κωστέτσος που εισήγαγε τη Show Business στην ελληνική μόδα, ο Νίκος Αποστολόπουλος που πρόβαλε την ανδρική ένδυση. Στα τέλη της δεκαετίας έκαναν την εμφάνιση τους η Λουκία, η Μάρα Μαρτίνι και ο Μιχάλης Πολατόφ με τον συνεργάτη του Ρενέ Ταπί (εικ. 2.3).

¹⁴⁴Sonia Rykiel was born Sonia Flis in Paris on 25 May 1930... As the fashionable silhouette became looser during the 1980s, Rykiel emphasized relaxed tailoring and geometric layers. She diversified into household linens in 1975, with children's wear, men's wear, shoes, and fragrance following in 1993. Her flagship store on the boulevard Saint-Germain opened in 1990. V. Steele, Encyclopedia of Clothing and Fashion (υποσφ. 73), 127-128.

1980-1990

Η μόδα αυτή τη δεκαετία επηρεάζεται από την οικονομική άνθιση. Είναι η εποχή του καταναλωτισμού. Η ζωή των ανθρώπων αλλάζει και χαρακτηρίζεται από την επιδίωξη απόκτησης όλο και περισσότερων καθημερινών αγαθών. Η δεκαετία του '80 θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η δεκαετία της υπερβολής: οι ώμοι φαρδαινούν, οι βάτες κυριαρχούν. Στο χώρο της μόδας, το βραδινό ένδυμα υποχωρεί και εξελίσσεται ραγδαία η πολυτέλεια στο «ένδυμα εργασίας», που αντικατόπτριζε την οικονομική, κοινωνική και επαγγελματική θέση του ατόμου. Το ντύσιμο, που αντικατόπτριζε τη δύναμη με τη χρήση των ακριβών ενδυμάτων στον χώρο των επιχειρήσεων, έγινε της μόδας μεταξύ των εργαζομένων ανδρών και γυναικών στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Μεγάλη Βρετανία, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Σε μια εποχή που οι θέσεις εργασίας ήταν άφθονες και οι επιχειρήσεις ανθούσαν, το ντύσιμο επέτρεψε στους ανθρώπους να μεταφέρουν μια εικόνα της επιτυχίας. Το επίκεντρο της ενδυμασίας ήταν προσαρμοσμένο στο επαγγελματικό κοστούμι και στα ακριβά αξεσουάρ¹⁴⁵. Ως σύμβολο καταξίωσης για όλο τον επιχειρηματικό κόσμο, θεωρήθηκε η αγορά ενός κουστουμιού ραμμένου από τον Armani. Η καταξίωση του σχεδιαστή ήταν τόσο μεγάλη, που το 1982 έγινε ο πρώτος σχεδιαστής μόδας που φωτογραφήθηκε για το εξώφυλλο του *Time Magazine*. Η γυμναστική έγινε μόδα και το «αθλητικό look» βγήκε και εκτός γυμναστηρίου¹⁴⁶. Το τζιν απέκτησε υπογραφή και τα λογότυπα κυριάρχησαν παντού. Ήταν η εποχή των supermodels και του καταναλωτισμού. Ο Gaultier μετέτρεψε τα εσώρουχα σε «εξώρουχα», η Westwood λάνσαρε το «Punk» σαν μόδα, ο Lacroix έφερε το μπαρόκ, ο Alaïa με τα πλεκτά του αγκάλιασε το γυναικείο σώμα, η Donna Karan¹⁴⁷ χρησιμοποίησε το στρετς στα καλσόν και στα πουκάμισα body, ενώ οι Manolo Blahnik και Christian Louboutin καθιερώθηκαν στο χώρο του υποδήματος¹⁴⁸. Το 1980 η παριζιάνικη Haute Couture μοιάζει να έχει χάσει τα πάντα. Μέσα από επιδείξεις υπερθεάματα, προκύπτει η μόδα για τη μόδα – η μόδα για την επίδειξη μόνο. Τις πανάκριβες ακραίες δημιουργίες θα τις φορέσουν οι σταρ ή

¹⁴⁵S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture* (υποσ. 64), 792.

¹⁴⁶People wanted to show off their newly sculpted bodies and there were a variety of clothing options for those who wanted to flaunt it. Calvin Klein celebrated the human form with his underwear designs, which were made famous with an advertising campaign centered on towering billboards on the side of skyscrapers in New York City. Spandex, a high-tech, stretchy fabric, was used to create formfitting biking shorts and tights, and the Wonderbra. S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture* (υποσ. 64), 978.

¹⁴⁷Donna Karan set out to “design everything I needed, so I wouldn’t have to think about it anymore”. To this end, she devised a sophisticated twist on the mix-and-match concept and called her line Donna Karan Essentials. It consisted of a bodysuit, tights, dress, skirt, jacket, pants, and accessories—“seven easy pieces” meant to be replaceable with minimal updating. V. Steele, *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (υποσ. 73), 298.

¹⁴⁸The 1980s saw a return to a traditional style but in the 1990s people began to consider the meaning of clothing once again. Anonymous, *The Kyoto Costume Institute. Fashion, from the 18th to the 20th Century* (Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2004: Taschen), 128-133.

κάποιες κυρίες για μία φορά μόνο. Στην πραγματικότητα, οι κολεξιόν λειτουργούν ως βιτρίνες για το prêt-à-porter¹⁴⁹.

Στην Ελλάδα παρατηρείται αύξηση αριθμού στα περιοδικά μόδας, με τα *ΚΛΙΚ*, *DIVA* αλλά και το πρώτο αντρικό περιοδικό, το *MEN*. Η Λάουρα Ντε Νίγκρις αναλαμβάνει τη *Γυναίκα* και αναδεικνύει νέα δημιουργικά ταλέντα στο styling και τη φωτογραφία. Η υψηλή ραπτική σιγά-σιγά χάνεται και τη θέση της καταλαμβάνει το prêt-à-porter. Μεταξύ των νέων συντελεστών, είναι οι Χάρης και Άγγελος, Δάφνη Βαλέντε, Βασίλειος Κωστέτσος, Χρήστος Βελουδάκης, Παύλος Κυριακίδης, Μάρκελος Νύχτας. Στο διεθνή χώρο προσπαθούν να δραστηριοποιηθούν οι Σήλια Κριθαριώτη, Νικόλας Μαυρόπουλος, Κώστας Φαλιάκος και ο Νίκος Αποστολόπουλος που κατακτά την παγκόσμια αγορά (εικ. 2.4).

¹⁴⁹Ι. Παπαντωνίου, Ένας αιώνας μόδα (υποσ. 63), 12.

1990-2000

Τη δεκαετία του '90, η μόδα πέτυχε ταχύτερη διάδοση καθώς διείσδυσε μέσω των νέων τεχνολογιών, όπως η τηλεόραση και το διαδίκτυο. Η μόδα εξελίχθηκε σε μία υπερμεγέθη βιομηχανία που υπάκουε με πάθος στις οδηγίες από τις επώνυμες εταιρείες, όπου η μόδα ήταν κάτι πολύ περισσότερο από υλικά αντικείμενα, δίνοντας πληροφορίες και για την προσωπικότητα του ατόμου που τα κατανάλωνε. Στον αντίποδα, η επιδείνωση του παγκόσμιου περιβάλλοντος συνετέλεσε στην επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη χρήση ανακυκλώσιμων υλικών, ανακυκλωμένων ή μεταποιημένων ρούχων και στην υψηλή ραπτική όπου τα ενδύματα δεν θα ήταν προϊόν μαζικής παραγωγής. Το 1989 έκανε το ντεμπούτο του στο Παρίσι ο Martin Mariela, ο οποίος ανακύκλωνε ο ίδιος παλιότερα έργα του και κατ'επανάληψη τα παρουσίαζε σε επιδείξεις μόδας. Εταιρίες όπως η FREITAG επιλέγουν ανάμεσα σε υλικά, όπως μουσαμάδες φορτηγών, ζώνες ασφαλείας, ποδήλατα, ανακυκλωμένους αερόσακους και εφαρμόζουν τα ανακυκλωμένα υλικά με έναν εντελώς νέο τρόπο, εμμένοντας στη σχεδίαση και τη λειτουργικότητα. Οι αυτοδίδακτες σχεδιάστριες Annika Sanders και Kerry Seager, ίδρυσαν την εταιρία Junky Styling, ανακυκλώνοντας προϊόντα από το Σαν Φρανσίσκο και το Τόκυο, και μεταμορφώνοντας ρούχα από δεύτερο χέρι. Η Stella Mc Cartney, στη συνεργασία της με την Adidas επέβαλε τη χρήση οργανικών ή ανακυκλωμένων υλικών στις τσάντες και τα παπούτσια. Αυτή τη δεκαετία λοιπόν, οι σχεδιαστές μόδας επιδίωξαν την αναφορά στο στοιχείο μιας βιώσιμης και οικολογικής συλλογής¹⁵⁰. Παράλληλα, το καταναλωτικό κοινό αναζητά σχεδιαστές που προβάλλουν μινιμαλιστικές λύσεις για τη σύγχρονη αισθητική και απευθύνονται στην Άπω Ανατολή. Οι σχεδιαστικές γραμμές του Kenzo Takada, που προβλήθηκαν για πρώτη φορά τη δεκαετία του '60, μεταλαμπαδεύτηκαν στους Rei Kawakubo, Issey Miyake και Yohji Yamamoto, που κυριάρχησαν τη δεκαετία του '90¹⁵¹.

Το 1991, οι Δημήτρης Αλεξάκης και Γρηγόρης Τριανταφύλλου, ανοίγουν το δικό τους ατελιέ με το όνομα Deux Hommes. Ο Γιώργος Ελευθεριάδης, η Λένα Παπαχριστοφίλου, ο Άγγελος Φρέντζο, η Ελίνα Λεμπέση, σχεδιάζουν για το ελληνικό κοινό. Μέσα στη δεκαετία

¹⁵⁰ At the same time, the deterioration of the global environment called into question the material culture of the fashion system. In response, people began to focus on used, recycled, or remade clothes as well as haute couture clothing was not mass produced. Anonymous, *The Kyoto Costume Institute* (υποσ. 80), 128-133.

¹⁵¹ Japanese designers Rei Kawakubo (1942–), Issey Miyake (1938–), and Yohji Yamamoto (1943–) dazzled the West with their clothing. Their designs were futuristic and defied convention; their garments were often elaborately constructed, with odd panels, uneven hems and, in the famous words of Kawakubo, came in “black, black, black.” Their clothes were quickly adopted by style-conscious Japanese youth and then found success among Europe’s more daring trendsetters. S. Pendergast, T. Pendergast & S. Hermsen, *Fashion, Costume, and Culture* (υποσ. 64), 978.

του '90, η Σοφία Κοκοσαλάκη απέσπασε διθυραμβικές κριτικές για τις συλλογές της, εμπνευσμένες από τον ελληνικό πολιτισμό. Παράλληλα, ο Κώστας Μουρκουδής διαπρέπει στο εξωτερικό. Τα περιοδικά μόδας πλήθυναν και εμφανίστηκαν οι πρώτες εκπομπές μόδας στην τηλεόραση, που όμως δεν κράτησαν για πολύ¹⁵² (εικ. 2.5).

¹⁵²Το βιβλίο του δημοσιογράφου Δ. Λυμπερόπουλου αποτελείται από έναν αριθμό από συνεντεύξεις σημαντικών Ελλήνων σχεδιαστών μόδας, που αναλύουν εκτός από το έργο τους και το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο έδρασαν. Εφόσον οι εκδόσεις για τη μόδα είναι περιορισμένες, ερευνητική πηγή για την εξασφάλιση προσωπικών συμπερασμάτων για τη μόδα στην Ελλάδα αποτελούν οι συνεντεύξεις σε περιοδικά και βιβλία της εποχής. Δ. Λυμπερόπουλος, *Ελληνική Μόδα 1900-2000. Ένας Αιώνας Δημιουργίας* (Αθήνα 1999: ArtisticEvents).

Κεφάλαιο 3: Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης

Ο Γιάννης Τσεκλένης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1937, και σήμερα αναγνωρίζεται ως ο κορυφαίος έλληνας σχεδιαστής κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων για τη μόδα και ενδυμάτων του Β' μισού του 20^{ου} αιώνα. Επίσης, θεωρείται ότι είναι ο καλλιτέχνης και επιχειρηματίας, που εισήγαγε την ελληνική μόδα στον σύγχρονο διεθνή κόσμο της μόδας.

Εργαζόταν στην οικογενειακή επιχείρηση λιανικής εμπορίας κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων από το 1956, από τη νεαρή ηλικία των δεκαεννέα (εικ. 3.1). Παράλληλα, ακολούθησε και την αγαπημένη του καλλιτεχνική δραστηριότητα, τη ζωγραφική. Ο ίδιος δηλώνει: *Γεννήθηκα σε ένα περιβάλλον που είχε σχέση με τη μόδα – ο πατέρας μου είχε μία επιχείρηση λιανικής πωλήσεως υφασμάτων στην Ελλάδα. Από μικρός ανέπτυξα μία έφεση στη ζωγραφική και έκανα την πρώτη μου ατομική έκθεση σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών. Στη συνέχεια σπούδασα κατ' οίκον διαφήμιση, ενώ δούλεβα στα υφάσματα και είχα επαφή με το εμπόριο, αλλά παράλληλα διατηρούσα και την επαφή με την τέχνη*¹⁵³.

Το 1960, ο νεαρός Τσεκλένης γνωρίζει την Άσπα Πεσμαζόγλου, κόρη του διάσημου οδηγού αγώνων και ιδιοκτήτη της Opel Ελλάδος, Τζόνι Πεσμαζόγλου. Μετά από τρεις μήνες ανακοινώνουν τον γάμο τους. Δύο χρόνια αργότερα γεννιέται ο γιος τους Κωνσταντίνος (εικ. 3.2). Το ζευγάρι διατηρεί έναν κύκλο κορυφαίων επαφών γνωστών οικογενειών της εποχής¹⁵⁴.

Σε ηλικία 24 ετών ο Γιάννης Τσεκλένης ίδρυσε τη δική του διαφημιστική εταιρεία, τη Spectra (1961), μέσω της οποίας σχεδίασε τις εκστρατείες σημαντικών ελληνικών και διεθνών εταιρειών, όπως ο Μεταξάς, Aegean Mills, Αιγαίον, ΕΛΦΙΝΚΟ και η General Motors. Παράλληλα, ασχολήθηκε και με τον σχεδιασμό εσωτερικού χώρου και τη διακόσμηση, και δύο φορές διακόσμησε τον καθεδρικό ναό της Αθήνας για τους γάμους της βασιλικής οικογένειας: αυτόν της πριγκίπισσας Σοφίας της Ελλάδας με τον Χουάν Κάρλος της Ισπανίας (1962) και της Πριγκίπισσας Άννας Μαρίας της Δανίας, με τον τότε βασιλιά Κωνσταντίνο της Ελλάδας (1964). *Η βασίλισσα Φρειδερίκη μου ζήτησε να διακοσμήσω τους*

¹⁵³ Ι. Πετρόπουλος, «Ελληνική και Διεθνής Μόδα στη σύγχρονη εποχή, Μία συνέντευξη του Γιάννη Τσεκλένη στον Ιωάννη Πετρόπουλο», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 84 (Σεπτέμβριος 2002): 52-63.

¹⁵⁴ Β. Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον άνθρωπο που έκανε την Ελλάδα, μόδα!», *AthensVoice* (12/03/2012), <http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδα>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

χώρους για τον γάμο του Χουάν Κάρλος και της Σοφίας, αναφέρει σε συνέντευξή του. Μάλιστα, το ζήτησε από εμένα γιατί είχα ασχοληθεί με τα πάρτι που γίνονταν στον Βασιλικό Ναυτικό Όμιλο, όπου ήμουν μέλος. Έπρεπε να κάνω (διακοσμήσω) την καθολική εκκλησία και τη μητρόπολη της Αθήνας, καθώς κάνανε έναν καθολικό και έναν ορθόδοξο γάμο με μία ώρα διαφορά. Έβαλα σαράντα χιλιάδες γαρίφαλα στην καθολική, ενώ η μητρόπολη έγινε με έναν βυζαντινό τρόπο και σαράντα χιλιάδες τριαντάφυλλα. Το αστείο ήταν ότι πήρα ένα κρατικό παράσημο. Δεν έπρεπε αλλά έγινε, γιατί την προσέφερα αυτή τη δουλειά. Ήταν φυσική συνέπεια λοιπόν να μου ζητήσουν δύο χρόνια μετά να στήσω τον γάμο του βασιλιά Κωνσταντίνου, όπως και τα βαφτίσια του διαδόχου Παύλου¹⁵⁵.

Το 1965, στην ηλικία των 28, έγινε ο ιδιοκτήτης της επιχείρησης λιανικής εμπορίας κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων του πατέρα του και ξεκίνησε την εκτύπωση των δικών του σχεδίων κλωστοϋφαντουργίας. Κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους, παρουσίασε το έργο του στο πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Μόδας, που διοργανώθηκε από το συγκρότημα Λαμπράκη, ενώ παράλληλα συνεργάστηκε με τον έλληνα σχεδιαστή μόδας Ντίμη Κρίτσα. Μαζί με τον Κρίτσα παρουσίασαν τις δημιουργίες τους –ενδύματα σχεδιασμένα από τον Κρίτσα και υφάσματα από τον Τσεκλένη– στη Νέα Υόρκη, υπό την αιγίδα του Ελληνικού Εθνικού Οργανισμού Τουρισμού. Η επιτυχία της συλλογής Τσεκλένης ήταν εμφανής στις διθυραμβικές κριτικές που έλαβε: *Τα ρούχα κομμένα απλά, ενώ ο ενθουσιασμός επικεντρώνεται στο ύφασμα*, γράφει η συντάκτρια μόδας του *Newsday* Betty Ommerman, ενώ τα σχόλια της Bernadine Morris στην εφημερίδα *The New York Times* ήταν ότι πολλά από τα ρούχα επιτυγχάνουν τη διάκρισή τους από τις εκτυπώσεις του Τσεκλένη, τα οποία μοιάζουν με μοντέρνες αφαιρέσεις, αλλά προέρχονται από τις αρχαίες πηγές όπως ένα μινωικό χταπόδι και ένα κορινθιακό βάζο. Οι κριτικές έδωσαν κίνητρο στον νεαρό σχεδιαστή να προχωρήσει και να κάνει τις δικές του προτάσεις μόδας τον επόμενο χρόνο.

Στο φεστιβάλ αυτό συναντά την Έφη Μελά που εργαζόταν ως μοντέλο του Ντίμη Κρίτσα, Μις Ελλάς, *Ελληνίδα... Μπριζίτ Μπαρντό*, σούπερ μοντέλο και άπιαστο όνειρο του κάθε Έλληνα της εποχής. Ο σχεδιαστής αναφέρει: *Την ήξερα και παλιά, είχε ψωνίσει στο μαγαζί μου, ή την έβλεπα στη θάλασσα με τον άντρα της Χάρη Λυμπερόπουλο. Όμως ήταν απλησίαστη.* Στο ταξίδι για την προώθηση της συλλογής αντιλαμβάνονται ότι είναι ερωτευμένοι. Γυρίζουν

¹⁵⁵Εβ. Νύκτα, «Το κράτος δεν ξέρει να βραβεύει», *Espresso* (23.5.2010), ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014, <http://www.espressonews.gr/default.asp?pid=79&catid=3&artID=1194677>.

στην Αθήνα και μετά πηγαίνουν στη Βηρυτό για την επόμενη παρουσίαση. *Κανείς απ' τους δύο όμως δεν θα ξαναγυρίσει σπίτι του μετά απ' αυτό το ταξίδι. Αποφασίζουν να κλεφτούν*¹⁵⁶.

Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Μόδας, σηματοδοτεί την έναρξη της διεθνούς καριέρας του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη στο χώρο της μόδας, η οποία διήρκεσε από το 1965 έως το 1991. Είναι εκπληκτικό το πώς, μέσα από αυτή την πρώιμη επιτυχία στην οποία είχε επενδύσει σε μεγάλο βαθμό κεφάλαια από τα προσωπικά περιουσιακά του στοιχεία, ήταν σε θέση να κάνει ένα εξαιρετικό ντεμπούτο στην αγορά των ΗΠΑ, με τον σχεδιασμό υφασμάτων για την Elizabeth Arden Couture της Νέας Υόρκης. Ήδη από το 1965, τα πρώτα του επαγγελματικά επιτεύγματα περιλαμβάνουν: την αδειοδότηση των σχεδίων του στην αμερικανική εταιρεία Puritan Fashions Corporation (1966), τη χορήγηση αδειών των τυπωμένων σχεδίων για φόρεμα στην εταιρεία Berketex UK (1968) και την David CrystalInc. στις ΗΠΑ (1969), ενώ η αμερικανική Celanese τον χρησιμοποιούσε για να σχεδιάσει για δέκακατασκευαστές πλεκτού υφάσματος στη Γερμανία (1968). Αργότερα, ο ίδιος έδωσε άδεια παραγωγής γυναικείων φορεμάτων στην εταιρία Frank Usher UK (1970), για τα πλεκτά σχέδια του στην Berkshire Hellas (1969) και στην Madison A.E. (1970), ενώ για τα σχέδια για τα μαγιό του στην εταιρεία Bengel Ribana στη Δυτική Γερμανία.

Στην Ελλάδα, ιδρύει την αλυσίδα Boutiques Tseklenis¹⁵⁷ το 1967 και μια μικρή επιχείρηση κατασκευής ενδυμάτων στην Αθήνα το 1968, ενώ, το 1969, ήταν ο πρώτος που είχε σχεδιάσει συλλογή από ανδρικά ενδύματα στην Ελλάδα, με σκοπό να συμπεριληφθούν κατά κύριο λόγο στις μπουτίκ του. Υπήρχαν εννιά BoutiquesTseklenis στην Ελλάδα από το 1976, στην Αθήνα, τη Μύκονο, την Ύδρα, την Κρήτη και αλλού, ενώ είχε μπουτίκ σε κρουαζιερόπλοια και στο ξενοδοχείο Caravel στην Αθήνα (1975). Το 1971, άνοιξε επίσης Boutiques Tseklenis στη Βηρυτό και στο Κουβέιτ, και αργότερα άλλη μία στο Ριάντ (εικ. 3.8.α-στ).

Το 1970, συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό και με πάθος στην οργάνωση της πρώτης εβδομάδας μόδας στην Αθήνα, παρουσιάζοντας τα ελληνικά σχέδια μόδας στον παγκόσμιο Τύπο με μεγάλη επιτυχία. Σήμερα, ο Τσεκλένης λέει ότι πάντα πίστευε πως η μόδα που είναι

¹⁵⁶Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect» (υποσ. 86).

¹⁵⁷“All the Tseklenis whole sale or retail showrooms are dominated by the house colors of olive green and gold” – απόσπασμα από έντυπο προώθησης (Tseklenis – Promotion Leaflet).

εμπνευσμένη από την ελληνική τέχνη και παράδοση θα αποτελούσε ένα μέσο για την προώθηση του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό.

Το 1972, ίδρυσε τη *Βιομηχανία Τσεκλένης Ε.Π.Ε.* στην Αθήνα και δύο χρόνια αργότερα, το 1974, εγκαινίασε ένα μεγάλο και υπερσύγχρονο εργοστάσιο παραγωγής. Το *Tseklenis Manufacturing*¹⁵⁸, έγινε ο αποκλειστικός παραγωγός όλων των προϊόντων του, και ο ίδιος, αποσύροντας όλες τις αδειοδοτήσεις για τις δημιουργίες του που είχαν εκδοθεί προηγουμένως σε ξένες εταιρείες, ο μοναδικός σχεδιαστής, κατασκευαστής και πωλητής των δικών του σχεδίων. Το 1972, ο Γιάννης Τσεκλένης συμπεριλαμβάνεται στην *Εγκυκλοπαίδεια των Διασήμων Ανδρών του 20^{ου} Αιώνα Μόδας* από το περιοδικό *Esquire*, ως ένας από τους σημαντικότερους σχεδιαστές του 20^{ου} αιώνα, ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής Jean-Paul Goude, παρουσιάζει το έργο του εμπνευσμένο από τους μπρεσιονιστές στο *Esquire*, τον Ιούνιο του 1972 (εικ. 3.5)¹⁵⁹.

Ο Τσεκλένης ήταν ο πρώτος Έλληνας σχεδιαστής που είχε δημιουργήσει μόνιμες εκθέσεις στο Λονδίνο, τη Νέα Υόρκη και την Οσάκα (1973), και επίσης, ο μεγαλύτερος προμηθευτής ελληνικής μόδας, σε κορυφαία καταστήματα στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις ΗΠΑ. Το 1975, οι δημιουργίες του μπορούσαν να βρεθούν σε 24 χώρες: Καναδάς, ΗΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο, Ιρλανδία, Δανία, Αυστρία, Πορτογαλία, Ολλανδία, Βέλγιο, Δυτική Γερμανία, Ελβετία, Ιαπωνία, Κύπρος, Αυστραλία, Σιγκαπούρη, Ταϊλάνδη, Χονγκ-Κονγκ, Λίβανος, Κουβέιτ, Ιορδανία, Σαουδική Αραβία, Νότια Αφρική και Νέα Γουινέα. Το 1976, η συνεργασία της εταιρείας του με τις ιρανικές εταιρείες, επεκτάθηκε.

Το 1975, διαγνώστηκε ότι πάσχει από μελάνωμα και υποβλήθηκε σε χειρουργική επέμβαση για πρώτη φορά. Ο ίδιος αναφέρει: *Είχα ήδη υποστεί την πρώτη μου επέμβαση για μελάνωμα ένα χρόνο πριν, ο Αμερικανός γιατρός μάλιστα, που με είχε χειρουργήσει, είχε έρθει στο γάμο. Έξι μήνες αργότερα η κατάστασή μου επιδεινώθηκε, σε σημείο που χρειάστηκε να ακρωτηριαστώ*¹⁶⁰. Ο Γιάννης Τσεκλένης, αποφάσισε να γίνει ο γάμος με την Έφη Μελά σε

¹⁵⁸“It is where American and European technology in garment manufacturing has met with Greek adaptability a few kilometers from Athens. It is here all the Tseklenis creations are being manufactured to meet a growing world demand, and where 80.000 dresses and 80.000 blouses are turned out annually” – απόσπασμα από έντυπο προώθησης (Tseklenis – Promotion Leaflet).

¹⁵⁹Ο. Ε. Schoeffler και W. Gale, *Esquire’s Encyclopaedia of 20th Century Men’s Fashions*, λήμμα «Γιάννης Τσεκλένης» (New York: McGraw-Hill, 1973).

¹⁶⁰Κ. Παπαγεωργίου, «Η ιστορία ενός νυφικού», *Diva’s Wedding* (23.5.2010), ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014, <http://divaswedding.gr/article/1646-i-istoria-enos-nyfikoy>.

ένα ρομαντικό ξωκλήσι στον Κουβαρά, στα Μεσόγεια. Δηλώνει για το γεγονός: *Πήγα και βρήκα τον παπα-Δημήτρη που λειτουργούσε στην εκκλησία του Κουβαρά και τον ρώτησα αν γίνεται να μας παντρέψει σε αυτό το εκκλησάκι. Έτσι βγάλαμε τις άδειες, οργανώσαμε μια παρέα που τους έντυσα όλους με σαφάρι στυλ, τη μάνα μου, τις δυο αδερφές μου, κάποιους στενούς μας φίλους, και βέβαια τους κουμπάρους μας, τη Λίλα και τον Ηλία Λαλαούνη, που μας είχε φτιάξει δύο ασημένια στεφάνια από κλαδάκια ελιάς. Με ένα Βολκσβάγκεν, ο οδηγός μου, μετέφερε έξι-έξι όλους τους καλεσμένους στο εκκλησάκι, όπου η τελετή έγινε με κεριά και φυσικό φως. Την κινηματογράφησε ο Χρήστος Τριανταφύλλου που ήταν στενός οικογενειακός μας φίλος, ενώ τις φωτογραφίες έβγαζε η σύντροφός του(εικ. 3.6)¹⁶¹.*

Το 1977, εισήχθηκε στο Memorial Hospital στη Νέα Υόρκη, όπου το αριστερό του χέρι ακρωτηριάστηκε, προκειμένου να αποφευχθεί η επανεμφάνιση του καρκίνου. Δύο εβδομάδες αργότερα, ήταν πίσω στη δουλειά και έναν μήνα αργότερα ακόμα και στην οδήγηση. Κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους, ο Τσεκλένης άρχισε να συνεργάζεται με ένα από τα μεγαλύτερα πολυκαταστήματα στην Ελλάδα, το Μινιόν Α.Ε., για το οποίο σχεδίασε σχολικές ποδιές. Συνεργάστηκε επίσης, με την International Management Group, που ξεκίνησε διαφημιστικό πρόγραμμα αδειοδότησης των ενδυμάτων του στο εξωτερικό. Τον Αύγουστο του 1977, μια μακρά σειρά από προβλήματα με το ελληνικό τραπεζικό σύστημα, είχε ως αποτέλεσμα το κλείσιμο όλης της παραγωγής του στην Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένων των εργοστασίων του, των εκθεσιακών χώρων και των μπουτίκ της αλυσίδας. Αυτό σήμαινε επίσης, τη διακοπή των εξαγωγών των ελληνικών προϊόντων μόδας σε 24 χώρες, δεδομένου ότι Τσεκλένης ήταν ο μεγαλύτερος εξαγωγέας μόδας στην Ελλάδα. Σε συνέντευξή του αναφέρει: *Είχε ήδη αρχίσει η τάλαιπωρία μου με ένα μελάνωμα, το οποίο με παίδεψε ενάμιση χρόνο. Και το 1977 ακρωτηριάζομαι από το μελάνωμα για να επιβιώσω... και ω! του θαύματος επιβίωσα, αλλά κλείνω τα πάντα στην Ελλάδα, γιατί οι τράπεζες μου κλείνουν τις βάνες με τα κεφάλαια κινήσεως, με θεωρούν κλινικώς νεκρό, γιατί... εδώ σήμερα λες για καρκίνο σε ανθρώπους και νομίζουν ότι είσαι ήδη πεθαμένος. Οπότε αναγκάστηκα να φύγω από την Ελλάδα, για να διατηρήσω βέβαια και την ελευθερία μου¹⁶².*

Στη συνέχεια, μετακόμισε στη Νέα Υόρκη, όπου η International Management Group τον εκπροσωπούσε σε διεθνές επίπεδο, ενώ συνεργάστηκε ως σχεδιαστής με αμερικανικές και ασιατικές επιχειρήσεις για μερικά χρόνια. Ένα χρόνο μετά, το 1978, η απουσία της

¹⁶¹ Παπαγεωργίου, «Η ιστορία ενός νυφικού» (υποσ. 92).

¹⁶² Πετρόπουλος, «Ελληνική και Διεθνής Μόδα» (υποσ. 85), 52-63.

επιχείρησής του από την ελληνική βιομηχανία και την αγορά εξελίχθηκε σε κοινωνικοοικονομικό πρόβλημα για την Ελλάδα, και ως εκ τούτου, του προσφέρθηκαν αποδεκτοί όροι για την επιστροφή του και την επανενεργοποίηση της λειτουργίας του εργοστασίου του.

Το 1979 σηματοδότησε την έναρξη της δεύτερης φάσης της καριέρας του, με δραστηριότητες που βασιζόνταν στην Ελλάδα. Ο σχεδιαστής συνεργάστηκε με τον Γιάννη Γεωργακά, ιδρυτή του Minion S.A., για να ιδρύσει την *Tseklenis International ABEE*, μέσω της οποίας ξεκίνησε την παραγωγή γυναικείων και ανδρικών ενδυμάτων, αξεσουάρ, αθλητικών ειδών, και λευκών ειδών (εικ. 3.14.α-β και 3.16). Για τη συνεργασία του αναφέρει: *Η πιο δημιουργική σχέση με έναν από τους σημαντικότερους ανθρώπους που γνώρισα στη ζωή μου, τον Γιάννη Γεωργακά. Αυτή η προσωπικότητα κατάφερε στα ογδόντα οκτώ του χρόνια να πάρει πτυχίο φιλολογίας, ενώ είχε πτυχίο ιστορίας δικαίου. Ήταν ο μόνος Έλληνας που κατάλαβε ότι η βιομηχανία μόδας είναι μια συνεργατική δουλειά που αποτελείται από οικονομικούς και εμπορικούς παράγοντες. Από ένα σωστό μάρκετινγκ. Είχε ευφυΐα. Ήταν ο μόνος Έλληνας που παρακολουθούσε τον κόσμο. Όταν ξαναγύρισα στην Ελλάδα, εκείνος έχτισε ουσιαστικά τον Τσεκλένη από την αρχή. Με έχει επηρεάσει πολύ στη ζωή μου. Μέχρι στη δίαιτά μου έχει συμβάλει. Αν ζω καλύτερα, είναι γιατί με έχει συμβουλέψει εκείνος*¹⁶³. Επιπλέον, το Υπουργείο Βιομηχανίας τον διόρισε για να οργανώσει και να διευθύνει το *Ελληνικό Κέντρο Σχεδιασμού* για δύο χρόνια, ένα ίδρυμα που προσέφερε ελληνικά σχέδια για τους κατασκευαστές, ενθαρρύνοντας έτσι ελληνικές δημιουργίες. Το 1980 και 1981, επέστρεψε στις αγορές των ΗΠΑ και του Ηνωμένου Βασιλείου αντίστοιχα. Άνοιξε ένα νέο εκθεσιακό χώρο στην Fifth Avenue της Νέας Υόρκης και άρχισαν οι πωλήσεις σε κορυφαία καταστήματα του Ηνωμένου Βασιλείου. Την επόμενη χρονιά, συνεργάστηκε με τη Διεθνή Έκθεση της Θεσσαλονίκης, για την οργάνωση των Ελληνικών Συλλογών τον Σεπτέμβριο του 1982, και δύο χρόνια αργότερα, άνοιξε τέσσερα νέα καταστήματα στην Ελλάδα.

Ωστόσο, επειδή κατάλαβε ότι η παραγωγή της μόδας σταδιακά παρήκμαζε στην ελληνική αγορά, σταμάτησε την εξαγωγή ενδυμάτων το 1988. Το 1990, αποφάσισε να ολοκληρώσει την καριέρα του στο χώρο της μόδας.

¹⁶³Νύκτα, «Το κράτος δεν ξέρει να βραβεύει» (υποσ. 87).

Εκτός από τον σχεδιασμό μόδας υφασμάτων και ενδυμάτων, ο Τσεκλένης σχεδίασε στολές για μια σειρά από πελάτες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό: στολές αεροσυνοδών για την Ολυμπιακή Αεροπορία (1971) (εικ. 3.4), όταν η Ολυμπιακή Αεροπορία εξακολουθούσε να ανήκει στον Ωνάση (εικ. 3.3), στολές για την Τράπεζα Πίστεως και το Ταχυδρομικό Ταμιευτήριο στην Ελλάδα, στολές για την Kuwait Airways και την Air Malta (1974) (εικ. 3.9.α-γ), στολές για τη Δημοτική και την Ελληνική Αστυνομία (1984), καθώς και στολές για τον Οργανισμό Σιδηροδρόμων Ελλάδας, τα Ελληνικά Φεστιβάλ και το προσωπικό του Hellenic Duty Free Shops (1993-94) (εικ. 3.10.α-ζ). Οι στολές εργασίας ήταν το κύριο είδος ένδυσης, που ο Τσεκλένης σχεδιάζει και μετά την ολοκλήρωση της καριέρας του στη μόδα. Για παράδειγμα, σχεδίασε τις στολές για το προσωπικό των τρόλεϊ της Αθήνας (1998), τις στολές του προσωπικού για το Grande Bretagne Hotel στην Αθήνα και το Meliton Hotel στο Πόρτο Καρράς στη Χαλκιδική (2003), τις νέες στρατιωτικές στολές για τους αξιωματικούς και τους στρατιώτες του Ελληνικού Στρατού (2005), καθώς και μια συλλογή από ρούχα εργασίας που σχεδιάστηκαν στην Ελλάδα αλλά κατασκευάστηκαν στην Κίνα, απ' όπου διοχετεύθηκαν στη διεθνή αγορά, με την επωνυμία *Tseklenis Ergon* (2005).

Ο σχεδιαστής εφαρμόζει επίσης το στυλ του σε μια σειρά από οικιακά προϊόντα με την υπογραφή του, όπως συλλογές από υφάσματα εσωτερικού σχεδιασμού και επίπλων (από το 1971) (εικ. 3.11.α-β), πλακάκια τοίχου και δαπέδου (1984) (εικ. 3.12. α-β), σεντόνια (1984) (εικ. 3.13.α-θ και 3.15.α-δ), αντικείμενα όπως πιάτα, πιατέλες και κηροπήγια (1989), καθώς και μια πλήρη σειρά από επιτραπέζια κεραμικά σκεύη (1990), ενώ υπέγραψε επίσης αρώματα για άνδρες και γυναίκες, τα *Nymph* και *Pan* αντιστοίχως (1988).

Το 1984 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση της ταινίας *Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται* και αποσπά το βραβείο κοστούμιών από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το 1987 εκλέγεται πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Πειραιϊκής – Πατραϊκής, όπου μέχρι και το 1989 ασχολείτο με την εφαρμογή ανάπτυξης επώνυμων προϊόντων. Περιγράφοντας την κατάσταση στο Διοικητικό Συμβούλιο αναφέρει: *Διαπίστωσα πλέον οριστικά ότι η αποβιομηχάνιση στον τομέα της μόδας ήταν ραγδαία και αφού από τη θέση μου ως πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Πειραιϊκής – Πατραϊκής, αν και προσπάθησα να δώσω μια πανεθνική οπτική και να αναπτύξω και άλλα ονόματα απέτυχα – διότι δεν υπήρχε η κατάλληλη νοοτροπία, δηλαδή το περιβάλλον το επιχειρησιακό ήταν εντελώς άγονο και κανείς δεν*

καταλάβαινε τι σήμαινε να χαραχτούν στρατηγικές για την ανάπτυξη των ετοιμών ενδυμάτων και της βιομηχανίας της μόδας στην Ελλάδα¹⁶⁴.

Ο Τσεκλένης έχει επίσης σχεδιάσει το εσωτερικό αυτοκινήτων, όπως του Fiat 126 Personal το 1979 (εικ. 3.17.α-η). Αργότερα, δραστηριοποιήθηκε στον σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων και των οχημάτων δημοσίων μεταφορών, όπως του στόλου των αεροσκαφών της Ολυμπιακής Αεροπορίας (1988), του εσωτερικού και του εξωτερικού αρκετών τρένων και λεωφορείων για τον Οργανισμό Σιδηροδρόμων Ελλάδας (Ο.Σ.Ε., 1996), των λεωφορείων και των τρόλεϊ της Αθήνας (1998), των νέων προαστιακών τρένων του ΟΣΕ (1999), καθώς και το νέο στόλο των λεωφορείων του φυσικού αερίου στην Αθήνα (2000) (εικ. 3.24.α-ζ).

Το 1991, ο Τσεκλένης αποφάσισε να παραιτηθεί από το χώρο της μόδας, και το 1997 δώρισε ολόκληρη τη συλλογή των ενδυμάτων καθώς και ολόκληρο το φωτογραφικό αρχείο του, στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» (Π.Λ.Ι.), στο Ναύπλιο (εικ. 3.7). Κατ'εξάιρεση, σχεδιάζει πλέον επετειακά μαντήλια για διάφορα σημαντικά γεγονότα και πολιτιστικούς φορείς, σε συνεργασία με το εργοστάσιο Τσιακίρη στο Σουφλί (εικ. 3.18.α-δ, 3.19.α-β, 3.20, 3.21, 3.22, 3.23).

Ο Τσεκλένης σήμερα δραστηριοποιείται στον εσωτερικό και περιβαλλοντικό σχεδιασμό, και είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής σε μια σειρά από ξενοδοχειακά συγκροτήματα, καθώς και μερικά εστιατόρια. Λάνσαρε με την αρχιτέκτονα Ingrid Fragantoni το *Ηλεκτρονικό σπίτι του μέλλοντος*. Από το 1992, δραστηριοποιείται στην επιμέλεια χώρων, αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση κατασκευής, διακόσμησης και εξοπλισμού του συγκροτήματος *Vedema* στη Σαντορίνη και το 1998 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση κατασκευής του *Zannos Melathron*¹⁶⁵. Πιο πρόσφατα, ο Τσεκλένης προχώρησε στον σχεδιασμό και την επίβλεψη της αποκατάστασης κτηρίων οροσήμων στην περιοχή του Μεταξουργείου, στο κέντρο της Αθήνας, μια ανερχόμενη ιστορική γειτονιά. Το 2006 ολοκληρώνει τον σχεδιασμό και την καλλιτεχνική επιμέλεια της δημιουργίας της γκαλερί RED στη Αθήνα και μιας

¹⁶⁴Πετρόπουλος, «Ελληνική και Διεθνής Μόδα» (υποσ. 85), 52-63.

¹⁶⁵«Από τα πρώτα ξενοδοχεία του Πύργου, έδωσε το στίγμα της μεσαιωνικής περιοχής. Το νεοκλασικό αρχοντικό και η βίλα αναγεννησιακής εποχής αποπνέουν τη μεγαλοπρέπεια του χώρου. Τη διακόσμηση έχει επιμεληθεί ο Γιάννης Τσεκλένης. Η σμιλεμένη σε βράχο πισίνα ενώνεται διακριτικά με το περιβάλλον. Το πρωινό είναι εξαιρετικό όπως και η κουζίνα του εστιατορίου. Μέλος του Relais & Châteaux.» - απόσπασμα από την ιστοσελίδα του ZANNOS MELATHRON, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, <http://www.santorini-islandguide.com/santorini-hotels-pyrgos-greek.html>.

μονοκατοικίας στην Αιξωνή, ενώ τώρα ξεκινά μια νέα δραστηριότητα με την αγορά και ανάπλαση παλαιών ακινήτων (εικ. 3.25.α-ξ).

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 4: Η συλλογή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη.

Τα σημαντικότερα γεγονότα των δεκαετιών '60, '70, '80 και '90 στην Ελλάδα και παγκόσμια, επηρεάζουν το ύφος της ζωής, την τέχνη και τη μόδα. Τα πολιτικά γεγονότα και οι οικονομικές συγκρούσεις επηρέασαν τις επενδύσεις στη βιομηχανία της μόδας, στην τεχνολογική πρόοδο και στο διακρατικό εμπόριο. Οι συνεπακόλουθες αλλαγές, τόσο σε ταξικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο και καθόρισαν αποφασιστικά τις σχέσεις των δύο φύλων, διαμορφώνοντας και τη μόδα¹⁶⁶.

Η ενδυμασία, άμεσα εξαρτημένη από το υλικό και το σχήμα, αντικατοπτρίζει και προωθεί τις ανάγκες των ανθρώπων που τη φορούν. Η αλλαγή των ενδυμάτων με το πέρασμα των δεκαετιών εκφράζει την ανάγκη να διευκολυνθεί η λειτουργικότητα και να προωθηθεί η χρηστικότητα. Αυτό είναι φανερό περισσότερο στην εμφάνιση των γυναικών, που εξελίχθηκε παράλληλα με την αλλαγή του ρόλου τους στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Παράλληλα, η ελληνική μόδα αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα της παγκοσμιοποίησης: στην περίπτωση του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, αποτελεί έναν εποικοδομητικό συνδυασμό των τοπικών και των παγκόσμιων τάσεων¹⁶⁷.

Σύμφωνα με τον ορισμό, ως *Ενδυματολογία*¹⁶⁸ ορίζεται η μελέτη των ενδυμάτων από διάφορες σκοπιές, δηλ. την ιστορική, γεωγραφική, οικονομική, κοινωνιολογική, ψυχολογική και κατασκευαστική. Στα πλαίσια της διασαφήνισης του όρου, ως *ένδυμα* ορίζεται το καθετί που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να σκεπάσουν το σώμα τους, με τα εξωτερικά κυρίως

¹⁶⁶In the world of clothing, located somewhere between functional garments and extravagant costume lies the land of fashion. Part creative art, part construction technique, fashion involves a complex set of concepts that blend history, psychology, anthropology, sociology, and pop culture with decorative arts, mass-market consumption, and spectacle. Fashion allows us to wear our politics and philosophy on our sleeves, for all to see. In significant ways, it is a language by which what we wear speaks volumes about our society and culture, as well as our individuality.”L. Frederiksen, “Collection Development “Clothing and Design”: Fashion by Design Library”, *Washington State University Library Journal* 131 (10) (2006), 79, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014, <http://www.libraryjournal.com/article/CA6337335.html>.

¹⁶⁷Η ευκολία της επικοινωνίας, η εσωτερική όπως και η εξωτερική μετανάστευση, έφεραν το τοπικό στοιχείο σε επαφή με τα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα της Ευρώπης και ισοπέδωσαν σχεδόν τις τοπικές ιδιομορφίες στη γλώσσα, την ενδυμασία, την κοινωνική οργάνωση, τη λατρεία. Το πολιτικό και το πολιτιστικό φαινόμενο που ονομάζουν «παγκοσμιοποίηση» αμβλύνει και χαλαρώνει τους εθνικούς πολιτισμούς. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η ελληνική λαογραφία στη σύγχρονη της προοπτική», στο: *Λαογραφικά Μελετήματα* (Αθήνα 1975: Εκδόσεις Ολκός), 89.

¹⁶⁸Πολλά και ποικίλα είναι τα ενδιαφέροντά της: ελληνικές τοπικές φορεσιές, ιστορικό ένδυμα, θεατρικό κοστούμι, ύφασμα και τεχνικές κατασκευής και διακόσμησης, μόδα και σύγχρονη δημιουργία. Σκοπός της είναι η έρευνα και η συγκέντρωση στοιχείων για τα θέματα που ενδιαφέρουν το ένδυμα, η επεξεργασία και η μελέτη τους, καθώς και ηδημοσιοποίηση των πορισμάτων της έρευνας με διαλέξεις, εκθέσεις και σχετικές εκδόσεις. *Ελληνική Εταιρεία Ενδυματολογίας*, ελέγχθηκε 1 Απριλίου 2015, <http://www.costume.gr/index.html>.

ενδύματα να αναφέρονται ως *ενδυμασία*¹⁶⁹. Πηγές της ενδυματολογικής έρευνας είναι τα ίδια τα ενδύματα, τα γραπτά μνημεία, ο προφορικός λόγος, οι καλλιτεχνικές απεικονίσεις, τα κάθε λογής σχέδια και τα κάθε είδους φωτογραφικά και κινηματογραφικά ντοκουμέντα.

Το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» διαθέτει μια αξιολογότετη ενδυματολογική συλλογή, με ένα μεγάλο αριθμό μουσειακών ενδυμάτων από τον 18^ο έως τον 21^ο αιώνα. Η συλλογή εμπλουτίζεται συνεχώς, με αποτέλεσμα να καλύπτει αυτή τη στιγμή όλη αυτή την περίοδο της εξέλιξης της μόδας στην Ευρώπη. Χάρη στο εύρος των αντικειμένων της συλλογής, σκιαγραφούνται οι διαφορετικοί ενδυματολογικοί κώδικες που επικράτησαν εκείνη την περίοδο στο δυτικό κόσμο, ενώ γίνεται κι επέκταση σε πολιτισμούς άλλων ηπείρων. Στη συλλογή συμπεριλαμβάνονται και αριστουργήματα σχεδιαστών παγκόσμιας εμβέλειας, όπως των Mariano Fortuny, Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Christian Dior, Jean-Paul Gaultier, John Galliano κ.ά., αλλά και Ελλήνων σχεδιαστών με διεθνή ακτινοβολία, όπως των Γιάννη Ευαγγελίδη, ~~Jean, Desses~~ Galanos, George Stavrourou, Γιάννη Τσεκλένη, Σοφίας Κοκοσαλάκη κ.ά. Η συλλογή αυτή, αποτελεί προϊόν της συλλεκτικής φιλοσοφίας της Προέδρου του Ιδρύματος, ενδυματολόγου Ιωάννας Παπαντωνίου¹⁷⁰.

¹⁶⁹Ι. Παπαντωνίου, «Ενδύεσθαι - Μουσείο Μπενάκη», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=152.

¹⁷⁰Δελτίο Τύπου, Ενδύεσθαι –Για ένα μουσείο πολιτισμού του ενδύματος, 2010, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.houselife.gr/home_decoration/gr/6/730.

Κεφάλαιο 4.1: Η αντίληψη του σχεδιαστή για τον προγραμματισμό και τη διαδικασία παραγωγής κάθε ενδυματολογικής συλλογής.

Η παραγωγή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, αντανακλά τη δυναμική του σχεδιασμού των ελληνικών επιχειρήσεων κατά τις τρεις δεκαετίες από το 1960 μέχρι το 1990, που προσπαθούν να συνδυάσουν τον κοσμοπολιτισμό και την παγκόσμια επιτυχία εκφράζοντας παράλληλα μια αίσθηση πατριωτισμού, τοπικής υπερηφάνειας και αναζήτησης μιας μοναδικής ελληνικής προσέγγισης της παγκόσμιας βιομηχανικής παραγωγής. Μολαταύτα, ο προγραμματισμός και η διαδικασία παραγωγής κάθε συλλογής υπάγεται σε ορισμένους κανόνες. Για τον σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, πρωταρχική σημασία είχε η θεματολογία που αποτυπωνόταν πάνω στα υφάσματα. Για το λόγο αυτό στην πορεία του διεκδίκησε τον τίτλο του «Textile designer». Μέσω της παρουσίασης της θεματολογίας του, γίνεται αντιληπτό το γεγονός ότι, ακολουθώντας τις επιταγές της ευρωπαϊκής μόδας και συνδυάζοντάς τις στις περισσότερες περιπτώσεις με τον ελληνικό πολιτισμό, κατορθώνει να παρουσιάσει με τρόπο αντιληπτό, τόσο στο ελληνικό όσο και στο παγκόσμιο καταναλωτικό κοινό, την ανάγκη για διαφορετικότητα, μέσα στη μαζικοποίηση της τυποποιημένης παραγωγής ενδυμάτων.

Ο ίδιος αναφέρει: *Η δύναμη της θεματολογίας αποτέλεσε το βασικό ατού στον κόσμο της μόδας. Μπήκα στην πόρτα του διεθνούς χώρου της μόδας, με διαβατήριο τη θεματολογία μου στο textile design. Αυτός ήταν ο λόγος ουσιαστικά που τάραξα τα νερά. Μερικές φορές έκλεψα πολύ μεγάλη δημοσιότητα. Και την έκλεψα ακριβώς γιατί τα θέματα ήταν πολύ έντονα και επίκαιρα. Οι εικόνες και τα σχέδια μιλούσαν από μόνα τους. Μιλούσαν για ένα νέο χρυσό αιώνα στην Ελλάδα. Η οικολογία πέρασε στο κοινό με την συλλογή «Έντομα», ενώ η μόδα προέβλεπε και τις πολιτικές μεταβολές. Έκανα μία συλλογή εμπνευσμένη από την κουλτούρα της Ρωσίας. Η συλλογή παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη την ώρα που ο Νίξον προσγειωνόταν στη Μόσχα. Ακολούθησαν πολλές άλλες συλλογές, εμπνευσμένες από τα ελληνικά αγγεία, τα βυζαντινά χειρόγραφα, τα βουντού, τις βάρκες και τις ηλιαχτίδες. Μία συλλογή που σημείωσε τεράστια επιτυχία ήταν εκείνη με τους ιμπρεσιονιστές. Έκανα μόδα όλους τους ζωγράφους¹⁷¹.*

Ο πραγματικός σχεδιασμός όμως, ξεκινά τουλάχιστον ένα με ενάμισι χρόνο πριν. Κάθε σχεδιαστής, εκτός από το προσωπικό του ένστικτο, οφείλει να παρακολουθήσει τις διάφορες εκθέσεις μόδας, στις οποίες τα υφάσματα και τα σχέδια για την κάθε σεζόν παρουσιάζονται

¹⁷¹Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

πολύ νωρίτερα. Εκεί παρουσιάζονται τα χρώματα, τα θέματα και οι τάσεις μίας ή το πολύ δύο σεζόν. Ο ίδιος ο σχεδιαστής σε συνέντευξή του αναφέρει: *Επειδή είχα γίνει αρκετά διάσημος σαν innovator στο textile design, με παρακολουθούσαν οι μεγάλες εταιρείες νημάτων όπου συνέβη το εξής: Τα πρώτα δύο χρόνια με πλησίασε η Du Pont, οι οποίοι συνεργάστηκαν μαζί μου για την αγορά της Αμερικής, όπου τους έκανα κάποιες προτάσεις χρωμάτων και στις προβλέψεις χρωμάτων δηλαδή μια ολόκληρη μελέτη-πρόταση πάνω στα βυζαντινά «τούβλα» (Byzantine bricks). Από εκεί δώσαμε το χρώμα της επόμενης διετίας¹⁷². Σήμερα οι οίκοι παραγωγής ετοιμών ενδυμάτων εκτός από τις εκθέσεις μόδας, μπορούν να δεχθούν συμβουλές για τον σχεδιασμό από τα βιβλία πρόγνωσης και εξειδικευμένα γραφεία πρόγνωσης. Τα δύο νέα συμβουλευτικά μέρη προέκυψαν από την ανάγκη των κατασκευαστών να έχουν μια σύνθεση των τάσεων της μόδας, προκειμένου να πραγματοποιούν συλλογές που συμπνέουν με αυτό που ψάχνει ο καταναλωτής, αλλά επίσης και με τα ρεύματα της μόδας¹⁷³.*

Μετά από την έρευνα των τάσεων και των θεμάτων, ο σχεδιαστής οργάνωνε το πλάνο σχεδιασμού όσον αφορά το στυλ του καταναλωτή στον οποίο απευθύνεται το προϊόν, χωρίζοντας τα ενδύματά του σε πρωινά και βραδινά. Στα σχέδια των ενδυμάτων του, πολλές φορές δηλωνόταν εξαρχής το ύφασμα και οι χρωματικές επιλογές για την παραγωγή. Το δυσκολότερο στάδιο αναφέρεται στην κοστολόγηση, στις ποσότητες, στα σημεία πώλησης και γενικότερα στον κλάδο του μάρκετινγκ. Σε αυτό το σημείο, όσο οι παραγγελίες από το εξωτερικό ήταν σταθερές υπήρχαν περιορισμένα επίπεδα επικινδυνότητας, γιατί οι ποσότητες ορίζονταν από τις μεγάλες εταιρίες του εξωτερικού. Αντίθετα στη συνέχεια, ο δείκτης κινδύνου ήταν μεγαλύτερος, με πιο τρανταχτό παράδειγμα την παραγγελία μεγάλης ποσότητας υφάσματος για την παραγωγή μαθητικών στολών, οι οποίες έπαψαν να είναι υποχρεωτικές το 1982. Αυτό ήταν απόφαση της νέας τότε κυβέρνησης του Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος (ΠΑ.ΣΟ.Κ.) και του υπουργού παιδείας Λευτέρη Βερυβάκη¹⁷⁴.

Ακολουθεί η παραγωγή και η παραγγελία του υφάσματος από εργοστάσια του εξωτερικού αλλά και εγχώρια. Ο σχεδιαστής δηλώνει: *Όταν δεν είχα μετάξι από μένα γινόταν η κοπή και*

¹⁷²Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

¹⁷³Β. Κούτσου, *Σχεδιασμός και ανάπτυξη Συλλογών Ενδυμάτων: Ύλη μαθήματος και συμπληρωματικά (στην ύλη περιλαμβάνονται οι τάσεις για Άνοιξη-Καλοκαίρι 2015 και Φθινόπωρο-Χειμώνας 2014-2015)* (Κιλκίς 2014), 1-31.

¹⁷⁴Ανώνυμος, «Σαν σήμερα (1982) Καταργήθηκε η σχολική ποδιά», *Το Βήμα* (5 Φεβρουαρίου 2010), ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, <http://www.tovima.gr/society/article/?aid=313753>.

η ραφή. Τα ακρυλικά μου γίνονταν από άλλα εργοστάσια. Τα πολυεστερικά από άλλα εργοστάσια. Τα αρνέλ τα φέρναμε απ' έξω. Δε γίνονταν εδώ. Εδώ γίνονταν πάρα πολύ ωραία ζέρσεϊ, τα οποία μου έφτιαχναν τα μεγάλα πλεκτήρια, όπως ο Φαρμάκης και άλλα ονόματα που δεν υπάρχουν πια. Τα υφαντικά μέρη τα έκαναν η Πειραιϊκή και το Αιγαίον, ανάλογα. Το πλεκτό μέρος το κάνανε βιομηχανίες. Μικρές βιομηχανίες μεγέθους βιοτεχνίας, αλλά με πολύ μεγάλη παραγωγή λόγω αυτοματισμού μηχανημάτων έκαναν τα lycra. Όλα αυτά τα πάρα πολύ ωραία lycra λευκά που τυπώναμε¹⁷⁵. Μετά κατασκευάζονται τα τελάρα ή οι κύλινδροι και πραγματοποιείται το τύπωμα των σχεδίων στο ύφασμα.

Πριν την κοπή και τη ραφή γίνονται δοκιμές για την οικονομία του υφάσματος. Σ' αυτό το σκίτσο που το παίρνει το εργαστήριο, προσπαθεί κόβοντας κομμάτια και πετώντας και λίγα κομμάτια, να το φέρει σε λογαριασμό. Κι εσύ ως designer το βλέπεις μισοτρυπωμένο, μισοραμμένο, και το διορθώνεις αν θέλεις. Εγώ δεν έκανα ποτέ πολύπλοκα ρούχα, αλλά ο άλλος designer που κάνει πολύπλοκα ρούχα το βλέπει αυτό σε τρεις-τέσσερις φάσεις¹⁷⁶. Ακολουθεί η κοπή και η ραφή κατά τη διάρκεια της οποίας πραγματοποιούνται σε γραμμές παραγωγής μέχρι τα 350 κομμάτια.

Τέλος, απομένει το λανσάρισμα της συλλογής στην αγορά και ο σχεδιασμός τόσο της επίδειξης με τα μοντέλα, όσο και η ενημέρωση των δημοσιογράφων.

¹⁷⁵Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

¹⁷⁶Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2: Θεματολογία της ενδυματολογικής συλλογής.

Ο Γιάννης Τσεκλένης ξεχωρίζει ως ο δημιουργός που μετέτρεψε το ένδυμα σε μήνυμα¹⁷⁷. Παρουσίασε: α) θεματικές ενότητες εμπνευσμένες από τον ελληνικό πολιτισμό, όπως: «Μωσαϊκά & Μινωικά», ελληνικά αγγεία, βυζαντινά θέματα, χειρόγραφα, μωσαϊκά της Πέλλας, της Βεργίνας, εραλδικά από τα μεσαιωνικά κτίσματα, Καραγκούνα & Σκύρος, «Ιστορία σε Ξύλο», αιγαιοπελαγίτικες μνήμες από το πανέμορφο Πήλιο, «Boatsand Sunshine», β) προτάσεις εμπνευσμένες από διεθνή έργα τέχνης, με αναφορές στον Γκρέκο και στους Ιμπρεσιονιστές, στα καρτούν της Pop Art, σε μονόκερους από γαλλικές ταπισερί, στον Henri Rousseau, γ) ενδύματα με επιρροές από τη σύγχρονη ελληνική τέχνη, όπως αυτά που προέκυψαν από τη συνεργασία του με τον Γαΐτη, δ) θέματα που σχετίζονται με την οικολογία, με θεματικές ενότητες όπως κύματα, έντομα και ορχιδέες, «Μήλα», «Birds», «Τριαντάφυλλα & Άλλα Ζώα», «Μαύρο & Πετράδια», «African Fruits», «Bengali Tigers», «More Action», ως αφιέρωμα στη φυσική ζωή μέσω της άθλησης, ε) αφιέρωμα στη μόδα μέσω της αράχνης της αρχέγονης υφάντρας, με τη συλλογή «Υφάνσεις» και τη συλλογή από τον Paul Poiret, και τέλος, στ) εμπνεύσεις από ξένους πολιτισμούς και κυρίως από την ανατολή όπως «Voodoo», «Τσάροι», «Φοινικικά Πουλιά», «Omar Khayyam», «Persepolis», «Chinese Lacquers», «Sahara», «Αμαζόνες & Περσικά Χαλιά» κ.α.

Εντελώς διαφορετική είναι η ενδυματολογική συλλογή «Remake». Είναι η τελευταία συλλογή που παρουσίασε ο σχεδιαστής και αποτελεί παρουσίαση των ενδυμάτων που σχεδιάστηκαν με υφάσματα από διάφορες συλλογές του. Η συλλογή παρουσιάστηκε στο κοινό το 1991. Τα σχέδια των ενδυμάτων ακολουθούσαν τις τάσεις της μόδας της εποχής, όταν οι ώμοι φαρδαίνουν, επιβάλλονται οι βάτες, κυριαρχούν μίνι φούστες, οι τεράστιες φαρδιές μπλούζες, φορέματα με τον ένα ώμο έξω, φαρδιές παντελόνες, κ.α. Αντίθετα, το ύφασμα προέρχεται από διάφορες συλλογές του παρελθόντος, δηλαδή από τόπια υφάσματος που είχαν μείνει στην κατοχή του σχεδιαστή. Έτσι, έχουμε παλαιότερα υφάσματα ραμμένα σε σχέδια του 1991. Ο ίδιος αναφέρει: *Είχα 20.000 μέτρα υφάσματα τα οποία είχαν περισσέψει από το εργοστάσιο και τα οποία θεώρησα ότι ήταν μια καλή εποχή να τα εκμεταλλευτώ. Και έκανα 3.000-4.000 ρούχα, τα οποία γίναν στα εργαστήρια αυτού του κτιρίου (Κολωνού 12-14, Αθήνα). Υπήρχε εργαστήριο με 26 ραπτομηχανές, μοιρασμένες σε 2-3*

¹⁷⁷Όπως ανέφερε η Γενική Γραμματέας του Τελλογλείου κ. Αλεξάνδρα Βουτυρά το 2008, όταν εκτίθονταν στο Τελλόγλειο τα ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη, τα οποία ο σχεδιαστής εμπνεύστηκε από το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου η «Ταφή του κόμη Οργκάθ».

παραγωγές και μετά δίνουμε φασόν έξω. Και το remake έγινε εδώ μέσα όλο. Δεν ανήκουν εποχιακά, τα σχεδιαστικά και η ραφή. Τα σακάκια είναι του '91 όσον αφορά στη ραφή τους με τις βάτες. Δεν έχουν καμία σχέση με το ύφασμα που σχεδιάστηκε το 1971 που έρχεται η σειρά των εντόμων, του 1972. Έτσι τα σακάκια είναι του 1991 ενώ οι φούστες από τα έντομα του 1972. Το ύφασμα είναι του 1972. Είναι τότε φτιαγμένο. Δεν το ζανάκανα¹⁷⁸.

Χρόνος	Όνομα συλλογής
1966	Κύματα (Waves & Abstracts)
1967	Μωσαϊκά & Μινωικά (Mosaics&Minoan) Καραγκούνα & Σκύρος
1967 -1968	Φοινικικά Πουλιά (Phoenician Birds)
1968	Omar Khayyam
1969	Εραλδικά (Heraldics)
1970	Vase look
1970 -1971	Βυζαντινά Χειρόγραφα (Byzantium)
1971	Voodoo
1971 - 1972	Ιμπρεσιονιστές (Impressionists)
1972	Έντομα (Insects)
1972 - 1973	Τσάροι (Czars)
1973	Καρτούν και Κύματα (Cartoons&Waves)
1973	Μήλα
1973 - 1974	Ιστορία σε Ξύλο (Woodcarvings)
1974	Boat and Sunshine
1975	Paul Poiret
1975-1976	Persepolis
1976	Birds
1976– 1977	Chinese Lacquers
1977	Omar Khayyam II
1978	El Greco
1979	Τριαντάφυλλα&ΆλλαΖώα (Roses & Other Animals)
1979 - 1980	Μαύρο & Πετράδια (Black & Gems)
1980	Πολυχρωμίες Αιγαίου (Aegean Polychromes)
1980 - 1981	Υφάνσεις (Textures)
1981	Ορχιδέες (Orchids)
1981-1982	Μακεδονικό Μωσαϊκό (Macedonian Mosaics)
1982	Sahara
1982	More Action
1982-1983	Βεργίνα (Vergina)
1983	Γαίτης (Gaitis)
1983	Βυζαντινά Ναΐφ (Byzantine Naïf)

¹⁷⁸Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

1983-1984	Unicorns
1984	African Fruits
1984 -1985	China II
1985	Aegean Whites
1985 - 1986	Αμαζόνες&ΠερσικάΧαλιά (Amazons& Persian Carpets)
1986	Henri Rousseau
1986 -1987	Gas Factory
1987	Vase Remake
1988	Heraldics II
1989	Bengali Tigers
1990 - 1991	Remake

ΝΟΛΗ ΜΟΥΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.1: Ενδυματολογική συλλογή «Waves and Abstracts» Τσεκλένης: Πρώτη Συλλογή. Δαμάζοντας τα κύματα... στη Νέα Υόρκη.

“A strong sirocco was blowing the spray from the waves...”

Zorba the Greek, Nikos Kazantzakis

Η ενδυματολογική συλλογή «Waves and Abstracts», αποτελεί την πρώτη οργανωμένη προσπάθεια του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη στο textile development, καθώς συνεργάζεται με τον Ντίμη Κρίτσα στα σχέδια, το 1966. Στους ξένους τουρίστες, η Ελλάδα παρουσιαζόταν από τη δεκαετία του 1960 μέχρι σήμερα, ως ο πλέον μαγικός προορισμός, που συνδύαζε τον ήλιο και τη θάλασσα, τα γαλανά νερά και τις αμμουδιές της, κεφαλαιοποιώντας έτσι τα πάντα¹⁷⁹. Από τη δεκαετία του '50 και ύστερα, η Ελλάδα στο εξωτερικό χαρακτηριζόταν από στερεότυπα του ελληνικού τρόπου ζωής, περισσότερο νοσταλγικά παρά ρεαλιστικά, που είχαν όμως τρομερή απήχηση κυρίως στον κόσμο του κινηματογράφου.

Η σχέση της Ελλάδας με τον ξένο κινηματογράφο ξεκίνησε ουσιαστικά στα τέλη της δεκαετίας του 1950, έχοντας ως αποτέλεσμα τις τότε παραγωγές ανά το παγκόσμιο να την επιλέγουν ως τη χώρα για τα γυρίσματά τους. Το 1957 λοιπόν, έρχεται το πρώτο ξένο κινηματογραφικό συνεργείο στην Ύδρα για τις ανάγκες της ταινίας *Boy on a Dolphin*. Η Ελλάδα πλέον προβάλλεται επισήμως κινηματογραφικά, με τις ξένες ταινίες που γυρίζονται εκεί στη δεκαετία του 1960, να προκαλούν το αντίστοιχο τουριστικό ενδιαφέρον. Τη δεκαετία του 1960, η Ελλάδα χρειαζόταν την τουριστική ανάπτυξη, με αξιοσημείωτο το γεγονός ότι αυτό έγινε χωρίς συγκεκριμένη υποστήριξη από τους αρμόδιους κρατικούς φορείς. Αρκετές ταινίες είχαν εξαιρετική απήχηση στο κοινό, με κάποιες από αυτές να είναι σήμα κατατεθέν. Τέτοια ήταν η ταινία *Never on Sunday* (1962) του Jules Dassin, που κερδίζει Oscar για τη μουσική του Μάνου Χατζηδάκι και βραβείο καλύτερης γυναικείας ερμηνείας για τη Μελίνα Μερκούρη στο Φεστιβάλ Καννών. Ακόμη σημαντικότερη ήταν η ταινία *Zorba the Greek* (1964) του Μιχάλη Κακογιάννη, που κέρδισε τρία Oscar (B' γυναικείου ρόλου, σκηνογραφίας και φωτογραφίας), από τις επτά συνολικά της υποψηφιότητες. Η συγκεκριμένη ταινία καθιέρωσε παράλληλα την Κρήτη ως δημοφιλή τουριστικό προορισμό, αλλά και τον Antony Quinn ως τον πιο αναγνωρίσιμο «Έλληνα» του

¹⁷⁹Μ. Παπασταύρου, «Αποψη: ο αγροτουρισμός είναι το μέλλον του ελληνικού τουρισμού», *Αγροτουρισμός* 11 (2006), 11.

κινηματογράφου¹⁸⁰. Ο θαλάσσιος τουρισμός άρχισε να αναπτύσσεται στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960, και το 1963 ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού δημιουργεί την πρώτη μαρίνα στην Βουλιαγμένη.

Ο Γιάννης Τσεκλένης αναλαμβάνει τον σχεδιασμό υφασμάτων (textile development) και συνεργάζεται με τον Ντίμη Κρίτσα. Θριαμβεύουν. Φεύγουν για την Βηρυτό και αργότερα για τις ΗΠΑ. *Αποφάσισα να κάνω μια σειρά υφάσματα που δεν έχουν ζαναγίνει. Πήγα και τα έδειξα στον Ντίμη Κρίτσα. Βάλαμε και οι δυο μια μικρή περιουσία -εγώ πούλησα το μόνο περιουσιακό στοιχείο που είχα, ένα διαμέρισμα- και εν έτει 1965 πήγαμε στη Νέα Υόρκη και δείξαμε τα ρούχα μας. Πήγαμε στο St. Regis Hotel, στην 5η Λεωφόρο και 55η Οδό και πήραμε μια σουίτα παλάτι. Και πράγματι, σε 48 ώρες είχαν σπάσει τα τηλέφωνα. Πουλήθηκαν στην Elisabeth Arden Couture, τον μεγαλύτερο οίκο μόδας της Αμερικής, και γίναμε ολοσέλιδη καταχώρηση στο Journal of America, κάτι πολύ δύσκολο για 2 επαρχιώτες από το πουθενά. Μετά, βέβαια, με τον Ντίμη χωρίσαμε τη συνεργασία μας γιατί εγώ έκανα engineered design που υπαγόρευε το στυλ των ρούχων στο ύφος του Pucci¹⁸¹. Η Elizabeth Graham της Elizabeth Arden θα στείλει γράμμα για να αγοράσει τη συλλογή και οι Αμερικανοί της Puritan Fashion Corporation, θα επενδύσουν για να δημιουργήσουν μαζί το Greek Fashion Odyssey, μια έντυπη διαφημιστική καμπάνια για ενδύματα 1 εκατομμυρίου δολαρίων¹⁸².*

Ένα δημοσίευμα αμερικανικής εφημερίδας αναφέρει σχετικά: *Η εταιρεία Puritans φέρνει την Ελλάδα στην Αμερική: τώρα που το λίκνο του πολιτισμού κλονίζεται και ταραάζεται, και η Αθήνα εκρήγνυται ως κέντρο της μόδας, τα εταιρικά στελέχη της Puritans Fashion Corporation, ο επικεφαλής του τμήματος και οι σχεδιαστές κατευθύνονται προς τα εκεί, ενδεικτικό αυτής της δόνησης που στέλνει η χώρα. Ο Δημήτρης Κρίτσας και Γιάννης Τσεκλένης*

¹⁸⁰Tr.,Tzavalas, *Greek Cinema - 100 Years of Film History 1900-2000*, (Los Angeles 2012: Hellenic University Club of Southern California), 99-136. Γ. Γκίκα και Α. Δεφνέρ, «Το μάρκετινγκ των τουριστικών προορισμών μέσα από τις ταινίες: η περίπτωση των ξένων παραγωγών στην Ελλάδα», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.prd.uth.gr/sites/GS_RSAI/CONFERENCE_MAY2011_SITE/PAPERS_MAY2011_PDF_CD/DEF_FNER_A_GKIKA_G_82.pdf.

¹⁸¹Ο όρος engineered design μεταφράζεται ως μηχανοποιημένος σχεδιασμός. Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52). An engineered textile design is a process or product where the fabric formation and/or fabric design is/are produced simultaneously and /or purposely for the end product. the engineering of fabric design properties within the shape of a product is an iterative and often highly collaborative design process within the textile complex. the purpose of an engineered textile design is to: i) improve the functional performance of the product and/or ii) to improve the esthetics of the design. P. Chapman & Little Tr. L., “Textile design engineering within the product shape”, *Journal of the Textile Institute* 103 (2012), 866.

¹⁸²Λ. Λιάβας (επιμ.), *Γ. Τσεκλένης, Ο κόσμος της μόδας, Διονύσης Σαββόπουλος του '60 οι εκδρομείς*, (Αθήνα 2009: Sui Generis Publications A.E.), 82-91.

θα ενταχθούν στην ομάδα των Αμερικανών σχεδιαστών για να δημιουργήσουν την αποκλειστική συλλογή ετοιμών ενδυμάτων με τη θεματική *Greek Fashion Odyssey* που εισάγει την Ελληνική μόδα στο αμερικανικό κοινό. Σ' αυτή τη συλλογή παρουσιάζονται οι νεότερες ελληνικές επιδράσεις, με τα νέα σχήματα να είναι ριχτά και χαλαρά. Τα ενδύματα αντανακλούν περιπέτειες στα ζεστά χρώματα του Αιγαίου που ψύχονται με το λευκό, ενώ άλλες φορές φέρουν προφητικές εκτυπώσεις που μετατρέπουν σε *pop-art* την αρχαιότητα. Η Ελληνική γοητεία απογειώνεται από την *Puritan Fashions Corporation*, που θα ενεργοποιήσει την έκρηξη για μια χιονοστιβάδα επιπτώσεων στο χώρο της μόδας¹⁸³ (εικ. 4.1.α-β).

Από την ενδυματολογική συλλογή του «Κύματα», στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», έχουν καταγραφεί τα ακόλουθα τρία φορέματα με την ίδια θεματική (εικ. 4.2.α-η). Το πρώτο φόρεμα από αρνέλ λευκό, έχει σε όλη την επιφάνεια παράλληλα οριζόντια κύματα χρώματος πράσινου, γαλάζιου και μπλε που διατρέχονται με μαύρες αφαιρετικές λεπτομέρειες. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται φόρεμα από μετάξι (σουρά), ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, μακρυμάνικο με φαρδιά μανίκια. Το μαύρο ύφασμα φέρει παράλληλα οριζόντια κύματα χρώματος φούξια και πράσινο. Τέλος, το τρίτο φόρεμα είναι ίσιο από μετάξι (σουρά), μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το μαύρο ύφασμα φέρει παράλληλα οριζόντια κύματα χρώματος λευκού, μπλε και μωβ.

Για την προώθηση της συλλογής πραγματοποιήθηκε φωτογράφιση με κύριο μοντέλο την Έφη Μελά, σε διάφορες τοποθεσίες στην Ελλάδα. Ο ίδιος δηλώνει: *Αρχίζω την παρουσίαση των επιλογών από τις συλλογές μου με φωτογραφίες της πρώτης μου συλλογής σχεδίων υφασμάτων για το καλοκαίρι 1966. Η ραφή σχεδιασμένη από τον Ντίμη Κρίτσα. Η φωτογράφιση για το περιοδικό Γυναίκα. Στις φωτογραφίες η Έφη Μελά που παρουσίασε και τη συλλογή στη Νέα Υόρκη λίγους μήνες πριν. Πέντε χιλιάδες μέτρα ελληνικό τυπωμένο μετάξι μαζί με τα πατρών των φορεμάτων είχαν αγοραστεί από την ίδια την Elizabeth Arden κατ'αποκλειστικότητα για τον οίκο της «Elizabeth Arden Couture of New York»... Το ταξίδι*

¹⁸³Η μετάφραση του αγγλικού κειμένου στα ελληνικά είναι της γράφουσας. "Puritans Brings Greece to America: Now that the cradle of civilization is rocking and rolling, and Athens is exploding into Fashion's great happening place, Puritan Fashions Corporation sends its corporate officers, division heads and designers that are indicative of this vibrating country. DimitriKritsas and John Tseklenis join Puritan's American designers to create the exclusive ready to wear collection of Greek odyssey Fashions introducing Greek couture to American volume. The newest Greek move, young shapes with flow and go. Adventures in Aegean color, hot lights cooled with white. Prophetic prints brashly pop-arting antiquity. Greek chic, down-to-earthed by Puritan to turn an exploding influence into an avalanche of fashion impact", *Schenectady Gazette* (March 15, 1967), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book*, (Ναύπλιο 1999: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναύπλιο), 20.

στη διεθνή αγορά είχε μόλις αρχίσει! (εικ. 4.3.α-στ)¹⁸⁴. Επίσης, στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» έχουν ενταχθεί και κάποια προσχέδια του σχεδιαστή (εικ. 4.4.α-γ).

Από τη συλλογή του 1966, εντάχθηκαν στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» τρία σύνολα που αποτελούνται από πουκάμισα παραλίας με μαγιό (εικ. 4.5.α-γ). Το πρώτο αποτελείται από μαγιό ολόσωμο λιλά χρώματος και πουκάμισο μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το ύφασμα έχει βυσσινί, φούξια, μωβ, πορτοκαλί και λευκά γεωμετρικά σχέδια. Το δεύτερο σύνολο έχει μόνο το κάτω μέρος του μαγιό (μονοκίνι), χρώματος φούξια, και πουκάμισο ίδιας σχεδίασης με κόκκινα, μπορντό, ροζ, φούξια, πορτοκαλί και λευκά γεωμετρικά σχέδια. Τέλος, το τελευταίο σύνολο παραλίας αποτελείται από μαγιό ολόσωμο πράσινου χρώματος, και πουκάμισο σε χρώματα πράσινο, λαδί, κυπαρισσί, μαύρο και λευκό.

Ακολουθούν πέντε ολόσωμες φόρμες, αμάνικες, με ράντες και στρογγυλή λαιμόκοψη. Κλείνουν στο πλάι με μαύρο φερμουάρ (εικ. 4.6.α-ε). Το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα. Σε αυτό το σχέδιο ενδύματος μπορούμε να εντοπίσουμε τις εξής χρωματικές παραλλαγές: α) σε χρώματα κίτρινο, πορτοκαλί, κροκί, μαύρο και κόκκινο, β) σε χρώματα γαλάζιο, πορτοκαλί, κροκί, μαύρο και μπορντό, γ) σε χρώματα πράσινο, λαδί, κροκί, μαύρο και λαχανί, δ) σε χρώματα πορτοκαλί, κόκκινο, μωβ, μαύρο και φούξια και ε) σε χρώματα κροκί, κόκκινο, μωβ, μπλε, μαύρο και λαδί.

Στη συλλογή υπάρχουν άλλες τρεις ολόσωμες φόρμες (εικ. 4.7.α-γ), αμάνικες, με ράντες και στρογγυλή λαιμόκοψη, που κλείνουν στο πλάι με μαύρο φερμουάρ. Το ύφασμα φέρει ομόκεντρους κύκλους, με μαύρο περίγραμμα σε όλη την επιφάνειά του. Τα χρώματα είναι τα εξής: α) φούξια, πορτοκαλί, σομόν, λιλά, ροζ και μωβ, β) γαλάζιο, πορτοκαλί, κροκί, και μπορντό, και, γ) μπλε, γαλάζιο, τρκουάζ και μωβ.

Στη συνέχεια παρατίθενται πέντε φορέματα τύπου «Ους-Τέντα» με ράντες, τριγωνική λαιμόκοψη και τριγωνικό άνοιγμα στην πλάτη, που είναι ραμμένο λοξά (εικ. 4.8.α-γ). Στα δύο πρώτα φορέματα, το ύφασμα σε όλη την επιφάνειά του φέρει ομόκεντρους κύκλους, με μαύρο περίγραμμα. Στο πρώτο φόρεμα έχουμε χρώματα μπλε, γαλάζιο, τρκουάζ και μωβ,

¹⁸⁴Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

ενώ στο δεύτερο χρώματα πράσινο, λαδί, πορτοκαλί, κίτρινο και κροκί. Στα επόμενα τρία φορέματα, το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα στην ακτή, σε χρώματα: α) κροκί, κόκκινα, μωβ, μπλε, μαύρο και λαδί, β) γαλάζιο, πορτοκαλί, κροκί, μαύρο και μπορντό, και, γ) πράσινο, λαδί, κροκί, μαύρο και λαχανί.

Ακολουθούν τέσσερα σύνολα από παντελόνι και πουκάμισο (εικ. 4.9.α-δ). Στο πρώτο σύνολο, το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα στην ακτή, σε κροκί, κόκκινο, μωβ, μπλε, μαύρο και λαδί, και στο δεύτερο σύνολο σε πράσινο, λαδί, κροκί, μαύρο και λαχανί. Τα άλλα δύο αποτελούνται από παντελόνι στο ίδιο σχέδιο, αλλά το πουκάμισο είναι μακρυμάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη. Το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα στην ακτή, σε χρώματα: α) κροκί, κόκκινο, μωβ, μπλε, μαύρο και λαδί, και, β) γαλάζιο, πορτοκαλί, κροκί, μαύρο και μπορντό.

Επίσης, στη συλλογή εντάσσονται και δύο σύνολα (εικ. 4.10.α-β), αποτελούμενα από φούστα με πιέτες, και από πουκάμισο μακρυμάνικο με τριγωνικό γιακά. Το ύφασμα στο πρώτο σύνολο φέρει ομόκεντρους κύκλους με μαύρο περίγραμμα, σε χρώματα μπλε, γαλάζιο, τρκουάζ και μωβ, ενώ στο δεύτερο τα χρώματα είναι πράσινο, λαδί, πορτοκαλί, κίτρινο και κροκί.

Η τελευταία ενότητα περιλαμβάνει τρία σύνολα (εικ. 4. 11.α-δ). Τα πρώτα δύο αποτελούνται από φούστα με πιέτες και από πόντσο με τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος και στην πλάτη. Το ύφασμα και στα δύο φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες, που μιμούνται τα κύματα στην ακτή, με χρώματα. Στο πρώτο τα χρώματα είναι πράσινο, λαδί, κροκί, μαύρο και λαχανί, ενώ στο δεύτερο κροκί, κόκκινο, μωβ, μπλε, μαύρο και λαδί. Το επόμενο, είναι μία φούστα τύπου «φάκελος» που σταυρώνει μπροστά και ένα φουλάρι τριγωνικό από το ίδιο ύφασμα. Το ύφασμα φέρει παράλληλες οριζόντιες ταινίες που μιμούνται τα κύματα στην ακτή σε χρώματα γαλάζιο, πορτοκαλί, κροκί, μαύρο και μπορντό.

Τέλος, παρατίθενται δύο φωτογραφίες από την προώθηση της συλλογής «Remake» του 1991 (εικ. 4.12.α-β).

Κεφάλαιο 4.2.2: Ενδυματολογική συλλογή «Mosaics & Minoan». Τσεκλένης για την Puritan Fashions, με μωσαϊκά και μινωικά θέματα.

Όμορφη και παράξενη πατρίδα
Ωσάν αυτή που μου 'λαχε, δεν είδα
Ρίχνει να πιάσει ψάρια, πιάνει φτερωτά
Στήνει στη γη καράβι, κήπο στα νερά
Κλαίει, φιλεί το χώμα, ξενιτεύεται
Μένει στους πέντε δρόμους, αντρείυεται
Οδυσσέας Ελύτης

Παρά την επιτυχία της πρώτης συλλογής «Κύματα», η συνεργασία μεταξύ του Ντίμη Κρίτσα και του Γιάννη Τσεκλένη διαλύεται. Έτσι, το 1967, για τη συλλογή «Mosaics and Minoan» ο σχεδιασμός των υφασμάτων και των ενδυμάτων ήταν αποκλειστικά του Γιάννη Τσεκλένη. Σε αυτή την πρώτη συλλογή, ο σχεδιαστής προσπάθησε να συμπίσει όσο το δυνατόν περισσότερες ιδέες, με αποτέλεσμα το εύρος αυτής της συλλογής να ξεκινά από τα μινωικά αγγεία, να επεκτείνεται στα ελληνιστικά ψηφιδωτά και να τελειώνει με σκυριανά κεντήματα και παραδοσιακές στολές караγκούνας. Για το λόγο αυτό, η πρώτη αυτή συλλογή χωρίστηκε σε δύο ενότητες, αυτή που αναφέρεται στην αρχαιότητα και σε αυτή του νεότερου πολιτισμού. Επίσης, από αυτή την πρώτη συλλογή σώζονται ελάχιστα ενδύματα, καθώς ο σχεδιαστής δεν έκρινε σκόπιμο να τα κρατήσει για το αρχείο του, και στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» εντάχθηκαν μόνο αυτά της προσωπικής συλλογής της Έφης Μελά.

Η αποδοχή από το κοινό και της δεύτερης αυτής ενδυματολογικής συλλογής, ήταν εντυπωσιακή. Στο διεθνή τύπο αναφέρεται: «*Τα υφάσματα: Ο Ελληνικός Δρόμος*»: Ο Γιάννης Τσεκλένης εκ πρώτης όψεως, εντυπωσιάζει ως ένα εξαιρετικό παράδειγμα της δόξας της Ελλάδας. Αλλά σε μια δεύτερη ματιά προσφέρει την εικόνα ενός σύγχρονου παλμού. Έχει την αλάνθαστη μεσογειακή ζεστασιά της ζωής και το χιούμορ που μεταφέρει πάνω σε κάθε ιδέα που επιδιώκει. Η τεχνοτροπία του αποτελεί ένα ευτυχισμένο γάμο της απλής και κλασικής κομψότητας με ένα είδος μοντέρνας λάμψης. Επιδιώκει προφανώς το ίδιο και στις γυναίκες

που ντύνει, επειδή τα ρούχα και τα υφάσματα που σχεδιάζει είναι όλα δροσερά, φρέσκα και κοσμοπολίτικα...¹⁸⁵.

Αρχικά, παρατίθενται ενδύματα εμπνευσμένα από την αρχαία ελληνική τέχνη, προπομποί της μετέπειτα συλλογής του «Ελληνικά αγγεία» (εικ. 4.13.α-β). Το πρώτο τιτλοφορείται «Κνωσσός» και είναι φόρεμα από μετάξι, ίσιο με ίσια λαιμόκοψη και ράντες ραμμένες μπροστά και στην πλάτη. Εκεί που ενώνονται με το φόρεμα υπάρχει επίρραφο διακοσμητικό στρογγυλό κουμπί και η μισή πλάτη μένει ακάλυπτη. Το ύφασμα διακοσμείται με παράλληλες οριζόντιες ταινίες με ανομοιογενές περίγραμμα χρώματος κίτρινου, πορτοκαλί, μωβ και καφέ. Το δεύτερο φόρεμα έχει τη θεματική «Μίνοαν». Είναι μεταξωτό μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη και το ύφασμα φέρει σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς, στα χρώματα κίτρινο, καφέ, πράσινο και πορτοκαλί.

Από τη θεματική «Mosaics» δεν καταγράφονται ενδύματα, παρά μόνο τρία σχέδια, δύο γυναικείων ενδυμάτων και ένα αντρικού (εικ. 4.14.α-γ). Αντίστοιχα, ακολουθούν σχέδια αυτής της χρονιάς, όπου αναγράφεται η θεματική τους: «Mycenaean», «Knossos», «Corinthian», «Cretan», «Aegean» και «Minos». Τέλος, ακολουθούν σχέδια της ίδιας περιόδου, στα οποία δεν αναγράφεται η θεματική (εικ. 4.15.α-η).

Για την προώθηση της συλλογής πραγματοποιήθηκε φωτογράφιση σε μονόχρωμο φόντο, από τον έλληνα φωτογράφο Δημήτρη Μακρή, με πρωταγωνίστριες την Έφη Μελά και την Κινέζα Meilin Chiang (εικ. 4.16.α-δ).

¹⁸⁵ “The fabrics: the Greek Way: Yannis Tseklenis from a first good look impresses one as being a stunning example of never changing glory of Greece. But the second look brings his image up to a modern beat. He has that unmistakable Mediterranean warmth of vitality and humor that carries over into every idea he pursues. His manner is a happy marriage of simple and classic elegance with a kind hither thither and yon dash. He evidently seeks the same qualities in his women because the clothes and fabrics he designs are all breezy, fresh and other worldly...”. *The Philadelphia Inquirer* (December 10, 1967), στοΓ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 112), 9.

Κεφάλαιο 4.2.3: Ενδυματολογική συλλογή «Σκύρος & Καραγκούνα» Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από την Ελληνική Παράδοση

Το ρούχο καλύπτει το σώμα
ενώ την ίδια στιγμή αποτελεί στοιχείο εξωτερικού καλλωπισμού
ή μαρτυρία στοιχείων της ταυτότητάς μας.

Lydia Kamitsi

Η μόδα αφουγκράζεται καλλιτεχνικά το παραδοσιακό ένδυμα και αντλεί από αυτό έμπνευση. Προκύπτει λοιπόν το παραδοσιακό μοτίβο σε μια νέα εκτέλεση, δίνοντας τις πλείστες φορές εντελώς διαφορετική εντύπωση από την αρχική του, δηλ. όταν κοσμούσε το παραδοσιακό ένδυμα¹⁸⁶. Το γεγονός αυτό οφείλεται στη νέα σύνθεση που δημιουργεί ο σχεδιαστής μόδας, προσαρμόζοντας με δεξιοτεχνία τα παλιά μοτίβα σε αντικείμενο σύγχρονης χρήσης και επιλέγοντας για αυτό το σκοπό χρώματα και ύφασμα με μοναδική ευαισθησία.

Ο πρώτος που μελέτησε το παραδοσιακό ένδυμα και χρησιμοποίησε τον όρο Λαογραφία με τη σημασία της Επιστήμης, η οποία έχει ως πεδίο έρευνας τον λαϊκό πολιτισμό, ήταν ο ιδρυτής της, Νικόλαος Πολίτης (1852-1921) το 1884, ο οποίος έδωσε τον ακόλουθο ορισμό: *Η λαογραφία εξετάζει τας κατά παράδοσιν δια λόγων, πράξεων ή ενεργειών εκδηλώσεις του ψυχικού και κοινωνικού βίου του λαού*¹⁸⁷. Η προσπάθεια διατήρησης στοιχείων του παραδοσιακού πολιτισμού και η προβολή τους έχει οδηγήσει και στη δημιουργία των λαογραφικών μουσείων. Το δρόμο άνοιξαν οι λαογραφικές ιδιωτικές συλλογές, κάποιες από τις οποίες κληροδοτούνται κάποια στιγμή στο κράτος ή γίνονται ιδιωτικά μουσεία¹⁸⁸.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ένας συνδυασμός παραγόντων, όπως η εμφάνιση της ραπτομηχανής, τα γυναικεία περιοδικά με σχέδια ραπτικής (φιγουρίνια), και η αύξηση των σχολών κοπτικής και ραπτικής, οδηγούν στη σταδιακή αντικατάσταση των τοπικών,

¹⁸⁶«Εκθέσεις», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://archive-gr-2013.com/gr/1/2013-07-08_2426610_9/%CE%95%CE%BA%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/

¹⁸⁷Ο ίδιος το 1908 ίδρυσε την Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, το 1909 ξεκίνησε την έκδοσή του περιοδικού Λαογραφία και το 1918 ίδρυσε το Λαογραφικό Αρχείο. Το 1926, με την ίδρυση της Ακαδημίας Αθηνών, το Λαογραφικό Αρχείο υπήχθη στη δικαιοδοσία της. Ν. Πολίτης, «Λαογραφική επιθεώρησις», *Λαογραφία* 1 (1909), 672.

¹⁸⁸Ο σκοπός τους μπορεί να ήταν αρχικά απλά αποθησαυριστικός, μια προσπάθεια να προβληθούν όμορφα πράγματα της λαϊκής τέχνης. Ωστόσο, απέκτησαν κι ένα πιο ουσιαστικό χαρακτήρα για την αξιολόγηση της τέχνης του λαού και τη συνέχεια της παράδοσης. Δ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, (Αθήνα 1992: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), 85-86.

παραδοσιακών ενδυμασιών¹⁸⁹. Η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού, οδήγησε μερικώς στην απώλεια της ιστορικής συνέχειας, καθώς άρχισαν να εισάγονται νέα υλικά και να εφαρμόζονται νέοι τρόποι κατασκευής ενδυμάτων.

Στην Ελλάδα, παρακολουθώντας τα διδάγματα του Νικολάου Πολίτη και το ευρύτερο κίνημα για τη διάσωση του λαϊκού πολιτισμού, η Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν ίδρυσε το «Λύκειον των Ελληνίδων» το 1911, προβάλλοντας την ελληνική παράδοση και τονίζοντας την αισθητική, εθνική και κοινωνική της αξία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση της Ιματιοθήκης, την ανάδειξη των ελληνικών χορών, την υιοθέτηση των επιμορφωτικών και εκπαιδευτικών διαδικασιών, όπως και την εξάπλωση του Λυκείου, τόσο στο εσωτερικό (Παραρτήματα), όσο και στο εξωτερικό (Γραφεία). Παράλληλα, η Δώρα Στράτου δημιούργησε το 1952 το συγκρότημα Ελληνικών Λαϊκών Χορών, και το 1953 αρχίζουν, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, τακτικές θεατρικές παραστάσεις ελληνικών λαϊκών χορών και τραγουδιών σε επίπεδο επαγγελματικών αξιώσεων.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960, κύρια έμπνευση για την ελληνική μόδα αποτελεί η ελληνική «Λαϊκή Τέχνη», και δημιουργείται το κίνημα της λεγόμενης «παραδοσιακής μόδας». Ο εθνικός Οργανισμός Ελληνικής Χειροτεχνίας συνεργάζεται με μεγάλους ελληνικούς οίκους ραπτικής (Τσούχλος, Μαυρόπουλος, Παπαστεφάνου, Βελουδάκης, Σωκράτης Κιουσόπουλος)¹⁹⁰(εικ. 4.17.α-στ). Στο ίδιο κλίμα κινείται και το «Λύκειον των Ελληνίδων», που διοργανώνει και λειτουργεί «Διαρκή Έκθεση και πρατήριο Ειδών Χειροτεχνίας», παρουσιάζοντας υφαντά φορέματα εμπνευσμένα από λαϊκά πρότυπα και προσαρμοσμένα στις σύγχρονες απαιτήσεις της γυναικείας ένδυσης¹⁹¹. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί ο Γιάννης Ευαγγελίδης. Τα ρούχα με την υπογραφή του, τα οραματίστηκε έπειτα από ατέλειωτες ώρες επισκέψεων σε μουσεία: *Ήμουν ο πρώτος που αξιοποίησα τα στοιχεία της ελληνικής τέχνης, αρχαϊκής και λαϊκής, για να δώσω μια νέα πνοή στην αθηναϊκή μόδα και να δημιουργήσω μερικά μοντέλα που έχουν μείνει στην ιστορία. Για να το πετύχω αυτό χρειάστηκε να περάσω ένα μεγάλο μέρος της ζωής μου κλεισμένος μέσα στο Μουσείο Μπενάκη, με την ευγενική συμπαράσταση και την παρότρυνση του ίδιου του ιδρυτή του. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη ικανοποίηση από το να μεταμορφώνεις ένα μουσειακό είδος σε*

¹⁸⁹Α. Καμηλάκη-Πολυμέρου και Ε. Καραμανές, *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*, [Σειρά Πολιτισμός-Τέχνες-Διαχείριση Ελεύθερου Χρόνου] (Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, 2008), 40.

¹⁹⁰Α. Τερζόπουλος, «Η Ελληνική Μόδα», *Γυναίκα* 5 (1/4/1950), 34-35.

¹⁹¹Ν. Μαχά-Μπιζούμη, «Ο βοσκός, η Σαρακατσάνα, και η κάπα του βοσκού στην Ελληνική Μόδα», στο: *Ενδύεσθαι, Για ένα μουσείο του πολιτισμού του ενδύματος* (Ναύπλιο 2010: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου»), 106.

χαρά ζωής, δήλωνε σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό «Πάνθεον» το 1984, σε μεγάλη πια ηλικία (εικ. 4.18.α-β)¹⁹².

Γνωστό όνομα της εποχής, με μεγάλη προβολή και στο εξωτερικό, ήταν ο Γιάννης Γαλάτης, που ξεκίνησε το 1958 με ρούχα υφαντά στον αργαλειό. Για τη δουλειά του, εκτός από τα ελληνικά περιοδικά, έχουν γράψει τα *Elle*, *Marie Claire*, *Sunday Express*, *American Weekly*, το *Vogue* και το *Life*¹⁹³. Ακολούθως, από την παράδοση εμπνεύστηκε και ο σχεδιαστής Φιλήμων, που συνδυάζει τα υφαντά, τα κεντήματα από τη Θράκη και την Ήπειρο και τα καρφιά των σεντουκιών με τη σύγχρονη μόδα (εικ. 4.19.α-γ). Σε αυτό το σημείο αξίζει να παρατεθεί και η σημαντική συμβολή του Ελληνικού περιοδικού *Γυναίκα*, μέσω του οποίου σώζονται σημαντικές φωτογραφίες της εμπνευσμένης από την παράδοση ελληνικής μόδας, όπως στο τεύχος 580 (με ημερομηνία έκδοσης 5/4/1972), στο οποίο παρελαύνουν γνωστά ονόματα της ελληνικής μόδας, όπως οι Νίκος-Τάκης, Γιάννης Γαλάτης, Καίτη Δαρδουφά, Ελένη Κόκου Νιζέττα, Μάριος Αθανασιάδης Μαυρόλουλος κ.α.

Το καλοκαίρι του 1965, το συγκρότημα Λαμπράκη προκηρύσσει ένα φεστιβάλ ελληνικής μόδας, στο οποίο παίρνουν μέρος διάφοροι Έλληνες σχεδιαστές. Ο Γιάννης Τσεκλένης αναφέρει: *Εκείνη την εποχή δεν είχα καμία σχέση με αυτά, έκανα επιμέλεια υφασμάτων για το κατάστημά μου, δε σχεδίαζα. Έπαιρνα ωραία γαλλικά υφάσματα, τα αντέγραφα κι έκανα προσθήκες με χρωματικούς συνδυασμούς. Το textile development μου άρεσε πολύ και είχα ταχύτητα. Σκέφτηκα λοιπόν να κάνω δικά μου σχέδια υφασμάτων για το φεστιβάλ*¹⁹⁴. Έτσι, εμπνευσμένος από τους σύγχρονους του και το ευρύτερο κλίμα επιρροής από την παράδοση, σχεδίασε μεμονωμένα κάποια ρούχα εμπνευσμένα από την παράδοση, στο πλαίσιο των πρώτων δοκιμών του.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος σώζονται δύο φορέματα που ο σχεδιαστής εμπνεύστηκε από τη νυφική γυναικεία ενδυμασία της Καραγκούννας (εικ. 4.20.α-δ). Και τα δύο φορέματα είναι μακρυμάνικα, ίσια με στρογγυλή λαιμόκοψη και διαφέρουν στα μανίκια. Στο πρώτο, τα μανίκια ξεκινούν στενά και φαρδαίνουν, ενώ στο δεύτερο φόρεμα αυτά είναι ίσια. Το μεγαλύτερο βάρος δόθηκε στο σχεδιασμό των υφασμάτων. Το πρώτο φόρεμα φέρει γεωμετρικά σχέδια σε χρώματα ροζ, μωβ και κίτρινο, με μαύρο

¹⁹²Το απόσπασμα της συνέντευξης επαναδημοσιεύθηκε: Μ. Πουρναρά, «Με την υπογραφή του Γιάννη Ευαγγελίδη», *Η Καθημερινή* (12/10/2003), <http://www.kathimerini.gr>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

¹⁹³Δημοσίευμα του περιοδικού *Γυναίκα* 334 (7/11/62), 48-49, και *Γυναίκα* 359 (23/10/63), 38-43.

¹⁹⁴Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

περίγραμμα, ενώ το δεύτερο φέρει γεωμετρικά σχέδια που έχουν χρώμα κόκκινο, μωβ, λαδί και πορτοκαλί. Είναι εμφανές ότι αυτά τα ενδύματα δεν είναι εύκολο να συσχετιστούν άμεσα με την παραδοσιακή φορεσιά. Μια αναλυτικότερη μελέτη όμως, θα αποδείκνυε ότι ο τρόπος με τον οποίο είναι ραμμένο το ύφασμα δεν είναι τυχαίος. Παρατηρούμε ότι στη μέση του ενδύματος, το ύφασμα σχηματίζει αφαιρετικά ζώνη και κάτω από το στήθος σχηματίζεται η πόρπη. Επίσης, κάτω από το στήθος σχηματίζονται τρίγωνα που αντιγράφουν το γιλέκο της φορεσιάς.

Την ίδια χρονική περίοδο, ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τη νυφική ενδυμασία της Σκύρου. Στη συλλογή σώζονται δύο φορέματα (εικ. 4.21.α-ε). Το πρώτο είναι αμάνικο ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Οι ώμοι, το στήθος και το πάνω μέρος της πλάτης καλύπτονται από μωβ ύφασμα, ενώ από την ένωση μέχρι και τον ποδόγυρο το ύφασμα έχει πράσινη βάση. Διακοσμείται με φυτικά μοτίβα και λαχούρια χρώματος φούξια, πορτοκαλί και μωβ με σκούρο μπλε περίγραμμα. Το δεύτερο φόρεμα έχει ίσιο όρθιο γιακά, μεταλλικό φερμουάρ πίσω και μανσέτες που κλείνουν με δύο κυκλικά κουμπιά. Το ύφασμα κοσμούν σχηματοποιημένοι βλαστοί με πράσινο περίγραμμα και χρώματα τρκουάζ πορτοκαλί, καφέ, λαδί και φούξια. Το φόρεμα συνοδεύεται από ένα παλτό με ίσιο όρθιο γιακά. Το ύφασμά του έχει σχηματοποιημένους πράσινους και μωβ βλαστούς, τοποθετημένους παράλληλα και διαγώνια, ενώ στα ενδιάμεσα εναλλάσσονται τα χρώματα τρκουάζ και φούξια. Τα φυτικά σχέδια του κοντού πτυχωτού φορέματος που είναι ραμμένο από στόφα, παραπέμπουν στη νυφική ενδυμασία της Σκύρου. Τα σχέδια έχουν προέλθει από μεγεθύνσεις φυτικών μοτίβων στη μεταξωτή στόφα, η οποία διακοσμείται με ενυφασμένες κατακόρυφες γιρλάντες που διακόπτονται από άνθινα μοτίβα, μπουκέτα λουλουδιών με κλαδιά, όλα κεντημένα με μεταξοκλωστή.

Σε αυτό το πρώιμο στάδιο της δημιουργίας, επιλέγονται απλές μορφές για την κοπή και τη ραφή, εφόσον ο σχεδιαστής δεν είναι ακόμη έτοιμος να πειραματιστεί, και η δημιουργικότητά του εκφράζεται κυρίως μέσω του υφάσματος. Σημαντικό ρόλο για τον Γιάννη Τσεκλένη διαδραματίζει η ποιότητα του υφάσματος. Διαθέτοντας μακρά πείρα στην οικογενειακή επιχείρηση, επιλέγει το μεταξωτό ύφασμα, σε σουρά και σουά σοβάς, που είναι ένα από τα πιο γνωστά και πολυτελή φυσικά υφάσματα. Πρόκειται για ύφασμα μαλακό, ανθεκτικό και απορροφητικό, που παράλληλα είναι ματ και όχι σατέν, προσφέροντας τη δυνατότητα να φορεθεί σε κάθε περίπτωση. Παράλληλα, ο Τσεκλένης πειραματίζεται με τη

συνθετική υφαντική κλωστή «Ορλόν», για να δημιουργήσει ρούχα πιο προσιτά στο αγοραστικό κοινό.

Έχει αναφερθεί ότι τα παραδοσιακά ενδύματα λειτουργούν ως ένα είδος «οπτικής βιβλιοθήκης», προσφέροντας έτσι έμπνευση στους σύγχρονους δημιουργούς να εντάξουν το παραδοσιακό μοτίβο και ένδυμα στις συλλογές τους και να αναδείξουν τις αντίστοιχες επιρροές¹⁹⁵, κάτι που έχει συμβεί και στην περίπτωση του Γιάννη Τσεκλένη. Παράλληλα, τα σχέδια ελληνικών ενδυμασιών εμπνέουν δημιουργίες κορυφαίων παγκοσμίως σχεδιαστών, όπως του Γκοτιέ και του Γκαλιάνο (εικ. 4.22.α-γ). Τέλος, η παράδοση μπορεί να είναι της μόδας μέσα από τα έργα καταξιωμένων Ελλήνων σχεδιαστών νεότερων από τον Τσεκλένη, όπως οι Ιωάννης Γκίας, Γιώργος Ελευθεριάδης, Σοφία Κοκοσαλάκη, Θάνος Κυριακίδης, Άγγελος Μπράτης, Δημήτρης Ντάσιος, Ορσαλία Παρθένη, Deux Hommes και MiRo.

¹⁹⁵«Beyond Dress Codes στη Θεσσαλονίκη», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.hau.gr/?i=thessaloniki.el.events.162>.

Κεφάλαιο 4.2.4: Ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds» Τσεκλένης: Ξεφυλλίζοντας την φοινικική τέχνη του Λιβανέζου Charles Corm

Langue des phéniciens, ma langue libanaise,
Dont la lettre est sans voix sous les caveaux plombés,
Langue de l'âge d'or, toi qui fus la genèse
De tous les alphabets;
Charles Corme

Η ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds» των ετών 1967 και 1968, αποτελεί την πρώτη αυτόνομη ατομική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη που προωθήθηκε και στο εξωτερικό. Στο εξωτερικό, ο Τσεκλένης αναφέρεται ακόμη ως σχεδιαστής υφασμάτων που μόλις πρόσφατα (το 1967) ασχολήθηκε με τα ενδύματα. Οι δημοσιογράφοι αναφέρουν ότι και οι συλλογές του ως σχεδιαστή μόδας αναμφίβολα στηρίζονται στο ύφασμα. Ακόμα και ο ίδιος αναφέρει στην Nemy Enid στους New York Times: *Η συλλογή βασίζεται στο σχέδιο του υφάσματος*¹⁹⁶. Όσον αφορά τη θεματική, ο ίδιος σε ταξίδι του στο Λίβανο, όπου σχεδίαζε να ανοίξει ακόμα ένα εμπορικό παράρτημα των ενδυμάτων του στο εξωτερικό, δηλώνει στους δημοσιογράφους που το αναπαρήγαγαν σχεδόν σε όλα τα τοπικά μέσα: *Τα σχέδια των ενδυμάτων αυτή τη σεζόν είναι εμπνευσμένα από το βιβλίο του Charles Corm που μου το προσέφερε σε προηγούμενο ταξίδι μου στη Βηρυτό ο γιός του, David*¹⁹⁷.

Ο Charles Corm τιμήθηκε με το βραβείο *Edgar Allan Poe* για το έργο του *La Montagne inspirée*. Ενώ ο Λίβανος βρίσκεται ακόμα υπό γαλλική κυριαρχία, ο συγγραφέας καλεί τους συμπατριώτες του - ανεξάρτητα από τη θρησκεία ή την τάξη τους - να ξεσηκωθούν και να θυμηθούν το μεγαλείο της μικρής αυτής χώρας. Το κείμενο αυτό, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1934¹⁹⁸. Ο ίδιος ήταν οπαδός του «φοινικισμού», που είναι μια μορφή εθνικισμού του Λιβάνου, ιδιαίτερα δημοφιλούς από τη δεκαετία του 1920 μέχρι και τη δεκαετία του 1950. Προωθεί τη θεωρία του λιβανικού λαού, ότι οι Άραβες έχουν μια διαφορετική γλώσσα

¹⁹⁶ Mr. Tseklenis started out as a fabric designer and only recently went into styling dresses. But he left no doubt that his main interest was still in the fabric. "The collection is based on the design of the fabric" he said. N. Enid, "Designer's Penchant Prints", *New York Times* (1967), στοΓ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 9.

¹⁹⁷ Les dessins de cette saison lui ont été inspirés par le livre de Charles Corm «qui m'avait été offert par son fils, David lorsque j'étais venu à Beyrouth. Les croquis, aussi bien que les couleurs, sont phéniciens...". Ch. Corm, *La Montagne Inspirée*, (Beyrouth 2004: Éditions de la Revue Phénicienne), 5.

¹⁹⁸ Ch. Corm, *La Montagne* (υποσ. 124), 5.

και τη δική τους κουλτούρα, διαφορετική από εκείνη στις περιβάλλουσες χώρες της Μέσης Ανατολής. Με την ποίησή του, στην οποία εκφράζεται με ευαισθησία και ρομαντισμό, προέβαλε τη διαφορετικότητα στον τομέα του πολιτισμού που χαρακτηρίζει τον Λίβανο και συνέβαλε στον εξευρωπαϊσμό του.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τη φοινικική τέχνη. Το φοινικικό στοιχείο κυριάρχησε στην περιοχή, ως ένα σημαντικό εμπορικό κέντρο του αρχαίου κόσμου. Κατά συνέπεια, η φοινικική τέχνη αντανάκλα επιρροές από την Αίγυπτο, τη Συρία και την Ελλάδα¹⁹⁹. Οι φοινικές καλλιτέχνες ήταν κυρίως μεταλλοτεχνίτες, γλύπτες και μικρογλύπτες. Η κύρια φοινικική ανασκαφή βρίσκεται στη Byblos, όπου βρέθηκαν *in situ* φοινικικά έργα, κοσμήματα, γυάλινα αγγεία, πήλινα σκεύη, αλαβάστρινα αγγεία, μικρογλυπτά από ελεφαντόδοντο, φαγεντιανή, ξύλο. Επίσης, τέτοια αντικείμενα βρίσκονται σε όλες τις χώρες της Μεσογείου και τις γειτονικές περιοχές της Μικράς Ασίας. Όσον αφορά τα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα, διάσημο ήταν το πορφυρό ύφασμα που εξαγόταν ευρέως, εφόσον μόνο αυτοί γνώριζαν τον τρόπο εξαγωγής της πορφύρας από το κοχύλι. Η θεματική «Phoenician Birds», ίσως και να προέρχεται από τα λαξευτά ελεφαντόδοντα που αναπαριστούν εξωκοσμικές σφίγγες.

Η συλλογή ξεχωρίζει γιατί αποτελεί μια από τις πιο πρωτοποριακές, με βάση τα υλικά, συνεργασίες που πραγματοποίησε μέχρι εκείνη τη στιγμή εταιρεία του εξωτερικού, με σχεδιαστή μόδας στην Ελλάδα. Χρησιμοποιήθηκε για την εκτύπωση των υφασμάτων το υλικό Orlon, μία ίνα polyacrylonitrile, που δημιουργήθηκε από την εταιρεία Du Pont. Η δημιουργία του συνθετικού υλικού στη δεκαετία του 1940, ήταν το αποτέλεσμα των πρωτοποριακών προσπαθειών της εταιρείας να συνδυάσουν το νάιλον με την αυξομείωση της θερμοκρασίας. Ζεστό και απαλό, το Orlon Angora, προστατεύει από την ηλιακή ακτινοβολία και την ατμοσφαιρική ρύπανση, ενώ είναι κατάλληλο και για υπαίθρια αντικείμενα, όπως ομπρέλες και τέντες. Επιπλέον, το Orlon μπορούσε να πλυθεί στο πλυντήριο, ένα σαφές πλεονέκτημα έναντι του μαλλιού. Παράλληλα, για τη συλλογή χρησιμοποιήθηκαν υφάσματα από ίνα Arnel, που αποτελείται από χλωριούχο διαλύτη. Οι εταιρίες Courtaulds και British Celanese προώθησαν την ίνα στην αγορά με το εμπορικό

¹⁹⁹ “This has provided still more material since Richard D. Barnett of the British Museum did so much in revising the original suggestions made in the last century. The three major styles he established-Phoenician, Syrian, and Assyrian-still stand. New artistic forms are to be observed in the decoration of recently discovered ivory plaques which are interesting in that they reveal glimpses not just of aesthetic taste but also of religious beliefs”. Ch. K. Wilkinson, “The First Millennium B.C. Art of the Ancient Near East”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* 18 (8) (1960), 261.

σήμα Tricel. Η Tricel στις Ηνωμένες Πολιτείες εισήχθη υπό το κατοχυρωμένο όνομα Arnel. Τα χαρακτηριστικά του το έκαναν δημοφιλές στην αγορά, εφόσον διατηρούσε το σχήμα που του έδινε ο σχεδιαστής, δεν συρρικνωνόταν, και δεν απαιτείτο προσοχή κατά την πλύση. Για τη συλλογή χρησιμοποιήθηκε και φυσικό ελληνικό μετάξι. Η αρθρογραφία στις εφημερίδες του εξωτερικού, έκανε γνωστή την ελληνική βιομηχανία υφάσματος, που τότε ήταν καινοτόμα.

Όσον αφορά τα ενδύματα της συλλογής «Phoenician Birds» που δωρήθηκαν στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», είναι όλα μακρυμάνικα φορέματα με στρογγυλή λαιμόκοψη και φερμουάρ πίσω (εικ. 4.23.α-ε). Αυτή η ασφαλής επιλογή αναδείκνυε τα σχέδια πάνω στα υφάσματα εφόσον περιόριζε στο ελάχιστο τις ραφές. Από τη συλλογή ξεχωρίζει μία μακρυμάνικη φόρμα (εικ. 4.24.α-δ). Από αυτή, την πρώτη κατ' ουσίαν συλλογή, σώζονται τρία σχέδια και δύο τμήματα υφάσματος.

Ακολουθούν τέσσερα φορέματα μακρυμάνικα ίσια (εικ. 4.25.α-γ). Το πρώτο φόρεμα έχει στρογγυλή λαιμόκοψη, είναι ραμμένο με εμπριμέ ύφασμα σε μαύρη βάση και φυτική διακόσμηση χρώματος λαδί, μπορντό και ώχρα. Στο δεύτερο, το ύφασμα είναι εμπριμέ, με κύματα στο πάνω μέρος και φυτική διακόσμηση χρώματος μπλε, γαλάζιο και ώχρα, και ζώνη. Στο τρίτο, ο γιακάς είναι ίσιος και όρθιος. Το ύφασμα είναι εμπριμέ, με κύματα στο πάνω μέρος και φυτική διακόσμηση σε χρώματα κεραμιδί, μουσταρδί, σκούρο λαδί, ανοικτό λαδί, σάπιο μήλο και λευκό. Τέλος, το τέταρτο φόρεμα είναι ίσιο με τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη, που κλείνει με δύο μεταλλικά χρυσαφί κουμπιά. Στα μανίκια υπάρχουν μανσέτες, ενώ το ύφασμα είναι εμπριμέ, με γεωμετρική και φυτική διακόσμηση, σε χρώμα μαύρο, σκούρο λαδί, ανοικτό λαδί, κεραμιδί και λευκό (εικ.4.27.α-δ). Τέλος τμήματα υφάσματος, εμπνευσμένα από τη φοινικική τέχνη, που εντάσσονται στην ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds», εντάχθηκαν στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ίδρυματος «Β. Παπαντωνίου» (εικ. 4.26.α-β).

Η απήχηση της συλλογής ήταν τόσο μεγάλη, ώστε η βρετανική Berkertex αποφάσισε να συνεργαστεί με τον Γιάννη Τσεκλένη και να προωθήσει τις συλλογές του μέσα από τα 80 καταστήματά της, με εντυπωσιακή καμπάνια. Με το σύνθημα ότι «φέτος θα επέλθει ελληνική κυριαρχία στην μόδα», πραγματοποιείται η παρουσίαση της συλλογής στο άνοιγμα των πολυκαταστημάτων Berkertex, προβάλλοντας το τρίπτυχο «Ακρόπολη – Αθηναϊκό

φόρεμα - ύφασμα Γιάννη Τσεκλένη²⁰⁰. Μετά από αυτή την επιτυχημένη προώθηση της συλλογής, ο κύκλος εργασιών διευρύνεται. Εννιά εργοστάσια παράγουν under license σε ποιότητες της Deutsche Amcel και 300 καταστήματα στη δυτική Γερμανία πωλούν Tseklenis. Ο ίδιος αναφέρει: *Η συλλογή σε Tricel (ύφασμα) για την Αγγλία και μετάξι για την Ελλάδα πωλείται από 110 «shop in store» της Berkertex στην Αγγλία. Φωτογραφίζεται η Έφη Μελά με τις αξέχαστες Έλενα Ναθαναήλ και την Susanna Cuts... από άγγλο φωτογράφο στο Ηρώδειο*²⁰¹ (εικ. 4.28.α-η).

Οι φωτογραφίες για την ενδυματολογική συλλογή «Phoenician Birds», έγιναν στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Στη φωτογράφιση εκτός από την Έφη Μελά, αναγνωρίζουμε και την ηθοποιό Έλενα Ναθαναήλ που μόλις είχε πρωτοεμφανιστεί στο σινεμά, στην ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη «Κάτι να καίει» (1963). Ακόμα, για την προώθηση της συλλογής, επιστρατεύτηκαν από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και στοιχεία από την καριέρα του σχεδιαστή, στο χώρο της διαφήμισης. Ο Γιάννης Τσεκλένης είχε δική του εταιρεία για να σχεδιάζει καμπάνιες για μεγάλους διαφημιζόμενους, όπως Μεταξάς, Αιγαίον, Opel, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε και με τη διακόσμηση. Οι εκκλησίες για τους γάμους του Χούαν Κάρλος με τη Σοφία και του Κωνσταντίνου με την Άννα-Μαρία, καθώς και για τη βάπτιση του Παύλου είχαν διακοσμηθεί, όπως αναφέραμε, από τον ίδιο. Μια από τις σημαντικές του γνωριμίες στο Κολλέγιο, ήταν ο τέως βασιλιάς, με τον οποίο έκανε ιστιοπλοΐα και τον καλούσε συχνά στα πάρτι του. Έτσι, πληροφορίες και για τον προσωπικό του κύκλο γνωριμιών, κατέληγαν σε άρθρα της εποχής²⁰².

²⁰⁰“The big, Hold prints. Things Greek dominated this week’s premiere of the Bertex spring collection, highlighting an “Acropolis” range by Athenian dress and fabric designer Yanni Tseklenis. Emphasis was on bold – often outsize- prints, such as the zebra design on Tricel on twill used in reverse colourings for this high-line dress and coat ensemble, to retail at around £ 18 7s, 6d., in sizes 36-42. Other designs bear names such as “Phoenician birds” and “Minos Guard”.Anonymous,*DFW Drapery & Fashion Weekly* 448 (1967).

²⁰¹Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 3).

²⁰²“Greek dress designer Yanni Tseklenis was in London with a wild printed trouser suit which he hopes to sell to Queen Anne Marie of Greece. He will show it to her in Athens on Friday. But Anne Marie, he tells me is a harder fashion nut to crack than Lord Snowdon. “She is very conservative – won’t wear anything near a short skirt and will probably tell me to forget the pant suit but one can try” said Tseklenis”. Daily Sketch “Still on a royal theme” (1967), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 112), 11.

Κεφάλαιο 4.2.5: Ενδυματολογική συλλογή «Omar Khayyam & Mediterranean». Τσεκλένης: Τα διδάγματα και οι αποτυπώσεις τους.

Fast – forward many years,
And time and time again we have seen the evidence
of many West African inspired collections,
prints and trends.

Kristin Knox, Fashion journalist

Η θεματική που σχετίζεται με την ποίηση του Omar Khayyam έχει επηρεάσει σε πολλές ενδυματολογικές συλλογές τον σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη. Η πρώτη, αυτή του 1968, έχει ως τίτλο το όνομα του ποιητή «Omar Khayyam», και αποτελείται από ελεύθερες αποτυπώσεις των διακοσμητικών μοτίβων που προέρχονται από τις εικονογραφήσεις στα τετράστιχα. Αργότερα, το 1977, σχεδιάζει τη συλλογή «Omar Khayyam II», με αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική τέχνη. Τέλος, το 1985, ο σχεδιαστής αντιγράφει στίχους από το βιβλίο ποιημάτων Rubaiyat του Omar Khayyam, το οποίο αποδόθηκε για πρώτη φορά στα αγγλικά από τον Edward Fitzgerald, το 1859. Η Rubaiyat είναι μια περσική συλλογή του 11^{ου} αιώνα, που περιλαμβάνει διαλογισμούς για την αγάπη, το θάνατο, το Θεό, τη θνησιμότητα και το κρασί.

Ο πέρσης αστρονόμος, μαθηματικός, φιλόσοφος και ποιητής Sheikh Ghiathuddin Abdul Fath Omaribnal Khayyamal Ghaq γεννήθηκε στη Νισαπούρ γύρω στα 1040 και πέθανε το 1109 μ.Χ. Έγινε διάσημος νωρίς λόγω της ενασχόλησής του με τα μαθηματικά και ειδικότερα με την άλγεβρα. Σοβαρός μελετητής, άνοιξε νέους ορίζοντες στα μαθηματικά, γεγονός που αποδεικνύεται από τις διαπιστώσεις του σχετικά με τη δυνατότητα ανάπτυξης ακόμη και της μη ευκλείδειας γεωμετρίας. Όπως οι περισσότεροι μαθηματικοί της εποχής, ο Khayyam ασχολήθηκε και με την αστρονομία. Διαμόρφωσε το περσικό ημερολόγιο (Jalali), που τέθηκε σε ισχύ στις 15 Μαρτίου 1079 και διατηρήθηκε μέχρι τον 20^ο αιώνα. Σήμερα, εφαρμόζεται μόνο στο Αφγανιστάν. Αν και ο Khayyam είχε μουσουλμάνους δάσκαλους, το θέμα της θρησκείας δε διαφαίνεται να τον απασχολεί. Αντιθέτως, φαίνεται να είχε αντιρρήσεις στην πεποίθηση ότι όλα τα φαινόμενα είναι προϊόντα θείας παρέμβασης. Επιπλέον, δεν πίστευε στη μεταθανάτια ζωή, τη μέρα της κρίσης και σε άλλα ζητήματα που πρεσβεύουν οι θρησκείες. Ήταν λοιπόν φυσικό για τον ίδιο να προσπαθεί κατά τη διάρκεια

της ζωής του να δώσει επιστημονικές εξηγήσεις για όσα μας περιβάλλουν και μας συμβαίνουν. Παράλληλα, σε προσωπικό επίπεδο έλεγε πάντα ότι ήθελε απλά να μάθει ποιος είναι²⁰³. Ο Ομάρ Khayyam, όμως, υπήρξε πάνω απ' όλα ποιητής με απaráμιλλη λυρικότητα. Από τα 600 «Ρουμπαγιάτ» έχει διαπιστωθεί ότι μόνο τα 150 αποτελούν δικό του έργο. Τα ρουμπαγιάτ -ρουμπάι είναι τετράστιχα που έγιναν γνωστά στη Δύση από τη μετάφραση του Fitzgerald, που είναι βασισμένη σε χειρόγραφο του 14^{ου} αιώνα που φυλάσσεται σε βιβλιοθήκη της Οξφόρδης²⁰⁴.

Αυτή η ενδυματολογική συλλογή αποτελεί μία από τις πρώτες συλλογές του σχεδιαστή, που παρουσιάστηκαν ευρέως στο εξωτερικό. Στο άρθρο της στην *International Herald Tribune* που δημοσιεύθηκε στις εφημερίδες *New York Times* και *The Washington Post*, η Jules B. Farber, κάνει μία λεπτομερέστατη αναφορά στο βιογραφικό του σχεδιαστή, και για την εν λόγω συλλογή αναφέρει: *Τα σχέδια του Γιάννη πωλούνται στην ανοικτή θάλασσα σε πέντε ελληνικά κρουαζιερόπλοια, ενώ εκτελούν τη διαδρομή τους στα νερά της Καραϊβικής, από το Νοέμβριο μέχρι το Μάρτιο. Ο ίδιος έχει κάνει μια ειδική «Sunliner» συλλογή που προορίζεται για μπουτίκ σε σκάφη. Ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει αυτά τα ρούχα σε δικό του ύφασμα για την τελευταία του «Sunliner» συλλογή κρουαζιέρας²⁰⁵. Από τη συλλογή του 1968, πέρα από κάποιες φωτογραφίες και κάποια άρθρα στις εφημερίδες, δεν έχει ενταχθεί στις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος κάποιο ενδυματολογικό σύνολο (εικ. 4.29.α-δ). Ο ίδιος δηλώνει: *Η συλλογή από θέματα γύρω από εικονογραφήσεις τετράστιχων του Khayyam παράγονταν στην Ελλάδα, στη Γερμανία και στις Η.Π.Α. Μόνο στη Γερμανία βρισκόταν σε 300 καταστήματα. Οι φωτογράφοι Δημήτρης Μακρής και Riko Pullman για το «Constanze» (περιοδικό), τραβούν την Έφη Μελά, την Carol, την Susanna και το φίλο αρσιβαρίστα της εποχής, Τάκη Καβουρά, επάνω στα κρουαζιερόπλοια της «Sunline» όπου μόλις είχαν εγκαινιαστεί τρεις μπουτίκ «Tseklenis»²⁰⁶.**

Το 1977 σχεδιάζει τη συλλογή «Omar Khayyam II», με αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από την περσική τέχνη, καθώς εξακολουθεί να επηρεάζεται από τον συγκεκριμένο ποιητή. Στις

²⁰³ «Ομάρ Καγιάμ: Μετρώντας τ' άστρα», ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://gefyrismoi.blogspot.com/2009/05/blog-post_17.html.

²⁰⁴ Κ. Κατσιμπάλης, *Καγιάμ: Ρουμπαγιάτ, τα τετράστιχα του Ομάρ Καγιάμ από τη ζωή και το έργο του Ομάρ Καγιάμ* (Αθήνα 2007: Κότινος Α.Ε.), 123.

²⁰⁵ “Yannis styles are sold on the high seas on five Greek cruise ships while they ply the Caribbean waters from November through March, and he has made a special “sunliner” collection destined for on board boutiques. Yannis Tseklenis designed these outfits in his own fabrics for his “Sunliner” latest cruise collection.” J. B. Farber, “Tseklenis – Greeks’ Word in Fashion Paris”, *International Herald Tribune* (23/8/1968).

²⁰⁶ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

φωτογραφίες αυτής της συλλογής, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο σχεδιαστής χρησιμοποιεί έντονα χρώματα, τόσο σε ριγέ όσο και σε εμπριμέ «φλοράλ» (εικ. 4.30.α-γ).

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» έχουν ενταχθεί και ορισμένα δειγματολόγια υφασμάτων, τα οποία χρησιμοποιούσε ο σχεδιαστής για να γίνονται οι παραγγελίες, κυρίως στο εξωτερικό (εικ. 4.33.α-λ).

Το πρώτο ένδυμα αυτής της συλλογής είναι ένα φόρεμα κοντομάνικο κρουαζέ, με τριγωνική λαιμόκοψη, που σχηματίζεται με το σταύρωμα του φορέματος (εικ. 4.31.α-γ). Το ύφασμα είναι εμπριμέ ροζ, γαλάζιο, πράσινο, λευκό, καφέ, μωβ, κίτρινο και μπεζ. Απεικονίζει μια πόλη και πλήθος ατόμων, όπως στα αντίστοιχα παζάρια της Ανατολής.

Ακολουθούν τρεις ίδιες φούστες τύπου «φάκελος» (εικ. 4.32.α-δ). Στις δύο πρώτες, το ύφασμα έχει βάση το κεραμιδί και καλύπτεται σε όλη την επιφάνεια με ανθρωπόμορφα αγγεία, που έχουν σώμα αγγείου και με το στόμιό τους κεφαλές ανδρών, σε χρώματα κεραμιδί, λαδί, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο και μπεζ. Στην τρίτη φούστα, το ύφασμα έχει βάση το γαλάζιο και καλύπτεται σε όλη τη επιφάνεια με ανθρωπόμορφα αγγεία, που έχουν σώμα αγγείου και με το στόμιο κεφαλές ανδρών, σε χρώματα μωβ, λιλιά, καφέ, μπεζ και γκρι.

Την ίδια χρονιά, σχεδίασε ένα φόρεμα κοντομάνικο κρουαζέ, με τριγωνική λαιμόκοψη, που σχηματίζεται με το σταύρωμα του φορέματος. Το ύφασμα είναι εμπριμέ κόκκινο, πορτοκαλί, μαύρο, άσπρο, μπεζ, κίτρινο, λαχανί, λαδί και πράσινο ανοικτό. Απεικονίζει άνθη, φύλλα και δύο πρόσωπα ανάμεσα σε ένα δέντρο (εικ. 4.34.α-δ).

Το 1985, ο σχεδιαστής αντιγράφει στίχους από το βιβλίο ποιημάτων Rubaiyat του Omar Khayyam, τα οποία τυπώνει πάνω σε λευκά ενδύματα σε μεγέθυνση, τόσο στα αγγλικά, από την μετάφραση του Edward Fitzgerald, όσο και στα περσικά, τη γλώσσα στην οποία συνέγραφε ο Omar Khayyam. Το τετράστιχο διαλογισμού που αναγράφεται είναι: “With them the Seed of Wisdom did I sow, / And with my own hand labour’s it to grow: / And this

was all the Harvest that I reap'd – / I came like Water, and like Wind I go.”²⁰⁷. Η συλλογή ονομάζεται «Mediterranean».

Στην πρώτη ενότητα εντάσσονται δύο μονόχρωμες, γαλάζιες εκτυπώσεις σε λευκό φόντο (εικ.4.35.α-β). Το πρώτο είναι ένα ίσιο φόρεμα αμάνικο, λευκό, φαρδύ, με τσέπες στα πλάγια. Το ύφασμα είναι λευκό, με καφέ αφαιρετικά σχέδια, ενώ αναγράφεται με καφέ καλλιγραφικά γράμματα «with them the seed – and with my own hand – and this was all the – I came like water and like». Το δεύτερο φόρεμα είναι ίσιο, αμάνικο, λευκό, φαρδύ, με τσέπες στα πλάγια. Το ύφασμα είναι λευκό, με γαλάζια αφαιρετικά σχέδια, και φέρει την ίδια εκτύπωση με το προηγούμενο.

Ακολουθούν τέσσερα ενδύματα, όπου σε λευκό φόντο, εκτός από τους στίχους αποτυπώνονται και τα φυσιοκρατικά μοτίβα του περιγράμματος (εικ. 4.36.α-δ). Το πρώτο φόρεμα είναι ίσιο, αμάνικο, λευκό και φαρδύ, με τσέπες στα πλάγια, και κίτρινα, καφέ, κόκκινα, πράσινα, λιλά φυτικά σχέδια. Με καφέ καλλιγραφικά γράμματα είναι γραμμένοι οι στίχοι «with them the seed – and with my own hand – and this was all the – I came like water and like». Το δεύτερο είναι ίσιο, αμάνικο, λευκό και φαρδύ, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Έχει τσέπες στα πλάγια, και φυτικά σχέδια χρώματος κίτρινου, καφέ, κόκκινου, πράσινου, λιλά, και επιγραφή με μπλε καλλιγραφικά γράμματα. Το τρίτο, είναι ένα ίσιο αμάνικο φόρεμα, λευκό και φαρδύ. Η επιγραφή είναι με καφέ καλλιγραφικά γράμματα. Τέλος, ένα ίσιο αμάνικο φόρεμα, λευκό και φαρδύ, με τσέπες στα πλάγια, φυτικά σχέδια χρώματος κίτρινου, καφέ, κόκκινου, πράσινου, λιλά, και επιγραφή με μπλε καλλιγραφικά γράμματα.

Στην ίδια ενότητα, εντάσσονται και δύο ακόμα λευκά φορέματα που έχουν τυπωμένους με μπλε χρώμα τους στίχους του Omar Khayyam στα περσικά (εικ. 4.37.α-β). Το πρώτο φόρεμα είναι ίσιο, αμάνικο, λευκό, φαρδύ, με στρογγυλή λαιμόκοψη και άνοιγμα μπροστά. Έχει τσέπες στα πλάγια, φέρει φυτικά σχέδια χρώματος κίτρινου, καφέ, κόκκινου, πράσινου, λιλά, και κείμενο από μπλε περσικά γράμματα. Το δεύτερο, είναι ένα ίσιο αμάνικο φόρεμα, λευκό, φαρδύ, με τσέπες στα πλάγια, κίτρινα, καφέ, κόκκινα, πράσινα και λιλά φυτικά σχέδια, τυπωμένο κείμενο με μπλε περσικά γράμματα και ζώνη από παραλληλόγραμμο ύφασμα.

²⁰⁷Ed. FitzGerald, *Rubáiyát of Omar Khayyám: A Critical Edition*(Virginia 1997: University of Virginia Press), 149.

Ακόμη, στη συλλογή «Mediterranean» του 1985, εντάσσεται το μαγιό μπικίνι (εικ. 4.38), που αποτελείται από σουτιέν που δένεται πίσω στο λαιμό με μπλε κορδόνι. Το ύφασμα είναι μπορντό και στο κέντρο σχηματίζεται κύκλος από το μπλε κορδόνι του λαιμού, που σουρώνει. Το κάτω μέρος του μαγιό (κιλότα), είναι τύπου «σορτς» και αποτελείται από ένα μπλε εσώρουχο με κορδονάκια που δένουν στο πλάι.

Για την παρουσίαση των ενδυμάτων στα ντεφιλέ εποχής, ο σχεδιαστής μόδας δημιούργησε από τα ίδια υφάσματα μπλούζες λευκές, κοντομάνικες, που έχουν τυπωμένα με μαύρα κεφαλαία γράμματα στο κέντρο, η πρώτη TSE, η δεύτερη KLE και η τρίτη NIS. Οι μπλούζες αυτές δεν βγήκαν ποτέ στο εμπόριο, αλλά δηλώνουν την αισθητική αντίληψη και ευελιξία του Γιάννη Τσεκλένη, καθώς και την επιθυμία του να κλέψει τις εντυπώσεις κατά την παρουσίαση των δημιουργιών του (εικ.4.39.α-γ).

Κεφάλαιο 4.2.6: Ενδυματολογική συλλογή «Heraldics». Τσεκλένης: «Heraldics» 1969: Εραλδικά σύμβολα σε γυναικεία και για πρώτη φορά σε αντρικά TSEKLENIS. Τσεκλένης: «Heraldics» 1988: Βαμβακερά εραλδικά σύμβολα σε νέα τεχνοτροπία.

Η γνώση των οικοσήμων είναι η κλειδα της ιστορίας.

Gerard de Nerval, Γάλλος ιστορικός συγγραφέας

Ο όρος «εραλδικός» είναι η ελληνική απόδοση του γαλλικού όρου «*heraldique*», που αποτελεί εξέλιξη του αρχαιότερου όρου «*herald*» (= κήρυξ), που με τη σειρά του προέρχεται από τη λέξη «*haraldus*», εκλατινισμένη απόδοση της γερμανικής λέξης «*herwald*»²⁰⁸. Οι ιππότες τον Μεσαίωνα για να αποδείξουν την ανδρεία τους πραγματοποιούσαν αγώνες. Για να διακρίνονται, έφεραν εμβλήματα για να δηλώνουν την καταγωγή τους, όπως θυρεούς και σημαίες. Με την πάροδο του χρόνου, αυτά τα στοιχεία τους διέκριναν όπου κι αν βρισκόνταν.²⁰⁹ Σήμερα, η εραλδική αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους βοηθητικούς κλάδους μελετών της ιστορίας, και περιλαμβάνει την οικοσημολογία, τη γενεαλογία, τη βιβλιοσημολογία, καθώς και άλλες ιστορικές μελέτες των μεσαιωνικών, ιπποτικών χρόνων και μετέπειτα, που λαμβάνουν εξ αντικειμένου αντίστοιχες ονομασίες.

Κάθε εραλδικό έμβλημα αποτελείται από πάνω προς τα κάτω από: α) το Λοφίο, β) τη Στεφάνη, γ) τα Καταυχένια, δ) την Περικεφαλαία, ε) τους Παραστάτες, στ) την Ασπίδα, ζ) τη Βάση, και, η) το Ρητόν. Όταν το έμβλημα χρησιμοποιείται από άτομα και οικογένειες, τότε ονομάζεται «Οικόσημο», όταν χρησιμοποιείται από πανεπιστήμια, συλλόγους ή επιχειρήσεις, τότε ονομάζεται «Θυρεός», και τέλος, όταν χρησιμοποιείται από πόλεις «Πολεόσημο».

Οι αρχαίοι Έλληνες ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποιούσαν σύμβολα με συνέπεια, ώστε να ξεχωρίζει ένας πολεμιστής, μια φυλή ή μια κατάσταση. Η πρώτη εγγραφή ενός οικόσημου σε ασπίδα παρουσιάζεται στην τραγωδία του Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*²¹⁰. Στη

²⁰⁸ Th. Woodcock and R.J. Martin, *The Oxford Guide to Heraldry* (New York 1988: Oxford University Press), 1-14.

²⁰⁹ H. Alcock, *Heraldic Design: Its Origins, Ancient Forms and Modern Usage* (New York 1962: Tudor Publishing Company), 12-13, και Λίγα λόγια για την Εραλδική επιστήμη, <http://heraldrydesign.blogspot.com/p/blog-page.html> ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²¹⁰ Τ. Ρούσσο, *Αισχύλος – Επτά επί Θήβας*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες 24 (Αθήνα 1992: Κάκτος).

σύγχρονη Ελλάδα, τα σύμβολα έγιναν ευρέως γνωστά μέσα από αρχιτεκτονικές κατασκευές στις βενετοκρατούμενες και φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως το Παλαμήδι στο Ναύπλιο, το Κάστρο της Μονεμβασίας, το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στην πόλη της Ρόδου όπως και η ίδια η πόλη, το Παλαιό Φρούριο της Κέρκυρας, το Κάστρο του Πλαταμώνα, τη Φορτέτσα του Ρεθύμνου, το Κάστρο της Μεθώνης, το Μυστρά, το Κάστρο της Νάξου, το Κάστρο της Ναυπάκτου, τα Ενετικά τείχη των Χανίων, το Κάστρο της Βόνιτσας, το Χλουμούτζι κτλ²¹¹.

Ο Γιάννης Τσεκλένης το 1969, αποφασίζει να λανσάρει δυναμικά στην αγορά και αντρικά σχέδιά του, εκτός από τα γυναικεία. Για τη νέα αυτή επιχειρηματική προσπάθειά του γράφει στο περιοδικό *Esquire* ο George Hamill: *Τόσο επιτυχείς ήταν οι εκτυπώσεις του για τα γυναικεία ενδύματα, ώστε ο νέος αθηναίος σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης τώρα, όπως συνηθίζεται στην τέχνη του, δημιουργεί και ανδρικά ενδύματα. Η πρώτη του συλλογή από ανδρικά μαγιό, εισήχθη στην διεθνή αγορά πριν από μερικούς μήνες, και με σημαντική θετική αναγνώριση, στη Διεθνή Έκθεση Τάσεων του περιοδικού Esquire. Εμπνευσμένο από εραλδικά μοτίβα - fleurs de lis, ορθά λιοντάρια, κάστρα με επάλξεις, και όλες τις εξαρτήσεις των περιπλανώμενων ιπποτών - επικράτησε αισθητικά χρησιμοποιώντας χρώματα. Ο Γιάννης Τσεκλένης παράγει Lycra μαγιό, κοντά και μακριά αναδιπλούμενα παρεό από βαμβάκι πετσετέ, Banlon πουκάμισα, και παντελόνια με μεγάλες ζώνες από βαμβάκι Αιγαίου πλεγμένο με Banlon. Στις δύο αυτές σελίδες ένα δείγμα της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη παρουσιάζεται από τα μέλη του Flying High Florida State University, ένα εξαιρετικό προπτυχιακό πρόγραμμα σε εναέρια ακροβατικά που έχει συναρπάσει το κοινό τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό. Στη φωτογράφιση, η μόνη γυναίκα που κάθε άνθρωπος με λογική θα ήθελε να την πιάσει μετά από ένα τριπλό άλμα, η Lynn Owens, παραβρέθηκε μαζί με τους ακόλουθους τολμηρούς νέους άνδρες που έχουν αγάπη στα ακροβατικά τους: Alan Romanchuck, Roy William Camblin III, Chuck Ross, Brewster Banks, Tom Edwards και Bob Donnelly²¹². Στη*

²¹¹ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Θ' (Αθήνα 1979: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.), 76-106.

²¹² "So successful have his prints for women been that young Athens designer Tseklenis is now, as is custom of his craft, creating men's apparel. His first collection of men's beachwear was introduced a few months ago, and to considerable acclaim, at "Esquire's" International Trends show. Inspired by heraldic motifs – fleurs de lis, lions rampant, crenellated castles, and all the other escutcheonalia of the knight errant – and using arresting colors, Tseklenis produces Lycra swim briefs, mini and maxi length toga style wraps of cotton terry, Banlon shirts, and hip hugger slacks with wide self belts of ribbed Aegean cotton and double knit Banlon. On these two pages a sampling of Tseklenis touch is provided by members of Florida State University's Flying High Circus, an extraordinary undergraduate enterprise in aerial acrobatics that has enthralled audiences abroad as well as at home. Standing behind Lynn Owens, whom any man in his right mind would love to catch coming of a triple, the daring young men with a fondness for the flying trapeze, Alan Romanchuck, Roy William Camblin III,

συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δεν καταχωρήθηκαν ανδρικά ενδύματα (εικ. 4.40.α-δ).

Από τα γυναικεία ενδύματα της συλλογής καταγράφηκαν τέσσερα (εικ. 4.41.α-ε). Το πρώτο φόρεμα, είναι βαμβακερό με μυτερό τριγωνικό γιακά, και τριγωνική λαιμόκοψη. Είναι λευκό και φέρει διακοσμητικά μοτίβα λεοπαρδάλεων, τόξων, τριφυλλιών και παράλληλων γραμμών σε μπλε και κίτρινο. Το ύφασμα προήλθε από μεγέθυνση εραλδικού εμβλήματος, ώστε τα μοτίβα να λειτουργούν αυτόνομα, χωρίς να είναι δυνατή η αποτύπωση ολόκληρου του σχεδίου. Το δεύτερο φόρεμα ίδιου σχεδίου, φέρει ολόκληρα διακοσμητικά εραλδικά μοτίβα σε καφέ, μπλε, μωβ πράσινο και κίτρινο και έχει διάσπαρτα κίτρινα κρινάνθεμα. Το τρίτο φόρεμα ίδιου σχεδίου, έχει βάση το λευκό χρώμα και φέρει διακοσμητικά μοτίβα μεσαιωνικών πελέκεων και πλινθόκτιστου τοίχου, σε καφέ, μπλε, μωβ και κίτρινο χρώμα. Από αυτή την ενότητα ξεχωρίζει το ίδιο στενό φόρεμα από Banlon, με μυτερό τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη. Το ύφασμα έχει βάση το λευκό χρώμα και φέρει διακοσμητικά μοτίβα πελέκεων και πλινθόκτιστου τοίχου, σε γκρι, καφέ και λαδί (εικ. 4.42.α-γ).

Ακολουθούν δύο φορέματα (εικ. 4.43.α-δ). Το πρώτο είναι μαύρο και το δεύτερο εκρού, μακρυμάνικα ίσια, με τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη. Μπροστά κλείνουν με τρία μεταλλικά χρυσαφί κουμπιά. Φέρουν στην πάνω επιφάνεια ανάγλυφο λάβαρο-οικόσημο, με λέοντα και βενετσιάνικη σημαία, που περιβάλλεται στο κάτω μέρος από φυτικό ανάγλυφο. Πάνω από το οικόσημο αναγράφεται έξεργα «TSEKLENIS».

Από τη συλλογή του 1969, σώζεται αυτόνομα μια μεταλλική χρυσαφιά ζώνη, αποτελούμενη από 13 λαβαρόσχημα μεταλλικά πλακίδια, που ενώνονται μεταξύ τους με δύο κρίκους και τέσσερις ανά δύο θύλακες (εικ. 4.43.α-δ). Στα πλακίδια εναλλάσσεται έξεργα το κρινάνθεμο, με λέοντες όρθιους στα πίσω πόδια. Η αγκράφα έχει το ίδιο σχήμα αλλά χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα, όπου σε κάθε τεταρτημόριο τοποθετούνται εναλλάξ το κρινάνθεμο, με λέοντες όρθιους στα πίσω πόδια. Στην επάνω επιφάνεια φέρουν ανάγλυφο λάβαρο-οικόσημο με λέοντα και βενετσιάνικη σημαία. Στο κάτω μέρος περιβάλλεται από φυτικό ανάγλυφο. Πάνω από το οικόσημο αναγράφεται έξεργα «TSEKLENIS».

Chuck Ross, Brewster Banks, Tom Edwards and Bob Donnelly". G. Hamill, "The Tseklenis touch – a Greek bears gifts that make summer more seductive", *Esquire, the Magazine for Men* (August 1969), 26-27.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης συνεργάστηκε με την εταιρεία κατασκευής μαγιό Jantzen, που ιδρύθηκε το 1910 στο Πόρτλαντ των ΗΠΑ. Οι ιδρυτές της Καρλ Jantzen, Roy και ο John Zehntbauer ήταν οι πρωτοπόροι στη δημιουργία του μαγιό. Το σήμα της εταιρείας, το κόκκινο κορίτσι που καταδύεται, σε χαρτί και χαλκομανίες, εμφανιζόταν στο παρμπρίζ των αυτοκινήτων σε ολόκληρη τη χώρα και αργότερα έγινε διεθνές σύμβολο. Το 1924, τα μαγιό φορέθηκαν στους Ολυμπιακούς Αγώνες από τους πρωταθλητές της κολύμβησης από τη Χαβάη, τον Johnny Weismuller και τον Duke Kahanamoku. Ακολούθησαν συνεργασίες με περιοδικά όπως το *Esquire*, *The Saturday Evening Post*, *Life* και *Colliers*. Τα υλικά με την πάροδο του χρόνου αλλάζουν: λαστέξ, συνθετικά υφάσματα, Rayon κλπ. Το 1946, η γαλλική μόδα εισήγαγε το μπικίνι, ενώ τη δεκαετία του 1950 πραγματοποιήθηκε η επέκταση των εθνικών οδών, ενισχύθηκε η αγορά του αυτοκινήτου και τα αεροπορικά ταξίδια, με αποτέλεσμα να ενισχυθεί επιπλέον η αγορά με προϊόντα διακοπών²¹³. Το 1969, όταν ο σχεδιαστής απευθύνθηκε στην εταιρεία, στην αγορά κυριαρχούσε το μπικίνι και τα ενδύματα παραλίας, με τα ίδια μοτίβα ή σε χρωματισμούς που συνδυάζονται. Μία τέτοια περίπτωση αποτελεί το μπικίνι μαγιό με μεταλλικούς χρυσαφί κρίκους στο στέρνο και στους γοφούς, και η φούστα τύπου «φάκελος», με επίρραφο τμήμα στο πάνω μέρος, και ανά δυο λευκές σούστες για να κλείνει σταυρωτά (εικ. 4.45.α-γ). Και στα δύο, το ύφασμα έχει βάση το λευκό χρώμα και φέρει εραλδικά διακοσμητικά εμβλήματα λιονταριών, τόξων, τριφυλλιών και παράλληλων γραμμών σε γαλάζιο, καφέ, ώχρα και μωβ χρώμα. Ακολουθούν πέντε μαγιό από διαφορετικά υφάσματα της ίδιας συλλογής: α) ύφασμα με βάση το λαδί χρώμα και διακοσμητικά μοτίβα κρινάνθεμων και οικοσήμων σε καφέ και πορτοκαλί, β) ύφασμα με βάση το γκρι χρώμα και διακοσμητικά μοτίβα κρινάνθεμων σε πορτοκαλί και κίτρινο, γ) ύφασμα με βάση το λευκό χρώμα και φυτικά γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα σε μωβ, γαλάζιο και ώχρα, δ) ύφασμα με βάση το λευκό χρώμα και διακοσμητικά μοτίβα λιονταριών, τόξων, τριφυλλιών και παράλληλων γραμμών σε γαλάζιο, καφέ, ώχρα και μωβ και ε) ύφασμα με βάση το λευκό χρώμα που φέρει διακοσμητικά μοτίβα λιονταριών, τόξων, τριφυλλιών και παράλληλων γραμμών σε μαύρο, μωβ, πράσινο και κίτρινο (εικ. 4.46.α-ε).

Σημαντικό για τη συλλογή, είναι το γεγονός ότι έχει σωθεί μέρος του αρχείου του Γιάννη Τσεκλένη, που παραδόθηκε στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου». Σε αυτό συμπεριλαμβάνονται πρωταρχικά σχέδια πάνω σε ρυζόχαρτο με πενάκι. Σε αυτά

²¹³ Οι πληροφορίες σχετικά με την εταιρία προέρχονται από την επίσημη ιστοσελίδα της εταιρίας <http://www.jantzen.com>, όπου στο σκέλος «Our heritage» υπό τον τίτλο «Timeline» αναφέρεται διεξοδικά στην ιστορία της εταιρίας και παραθέτει διαφημιστικές φωτογραφίες, αφίσες και άρθρα από περιοδικά. Ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014, <http://www.jantzen.com>.

αναγνωρίζουμε τα πρώτα βασικά σχέδια και διακρίνουμε την άποψη του σχεδιαστή, πως για να μπορέσει κανείς να προωθήσει το ένδυμα στην αγορά απαιτείται η δημιουργία μιας ολοκληρωμένης σειράς προϊόντων με όλα τα αξεσουάρ τους (εικ. 4.47.α-δ). Ακολουθούν τέσσερα σκίτσα ανδρικών και γυναικείων ενδυμάτων και μαγιό με χρώμα, γεγονός που δηλώνει ότι το ύφος της συλλογής αρχίζει σταδιακά να μορφοποιείται (εικ. 4.48.α-δ). Για να μπορέσει να αποφασίσει ποιο από το κάθε ύφασμα θα κοπεί για κάθε είδος ενδύματος, ο σχεδιαστής πραγματοποιεί ποικίλες παραλλαγές στο χαρτί. Στη μαζική παραγωγή απαιτείται πρότερη γνώση, και δεν μπορούν να γίνουν δείγματα με υφάσματα, καθώς οι παραγγελίες υφάσματος και οι εκτυπώσεις του σχεδίου γίνονται προκαταβολικά και σε μεγάλες ποσότητες. Το γεγονός αυτό συνετέλεσε στην προώθηση του σχεδίου και των χρωμάτων, εφόσον για το τελικό αποτέλεσμα απαιτείται αισθητική αντίληψη και αρμονία της εμφάνισης, αφού το ύφασμα κοπεί και ραφτεί (εικ. 4.49.α-στ). Σημαντικό μέλημα για κάθε επιχειρηματική κίνηση αποτελεί η ποσότητα των παραγόμενων ενδυμάτων. Ο σχεδιαστής καλείται να σφυγμομετρήσει τις επιθυμίες της αγοράς, έτσι ώστε τα προϊόντα του να μην διατίθενται σε μικρό αλλά ούτε και σε υπερβολικό αριθμό. Επίσης, από τις σημειώσεις του παρατηρούμε ότι ο ίδιος τροφοδοτεί όλες τις μπουτίκ «Τσεκλένης», στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (εικ. 4.50.α-γ). Ο ίδιος δηλώνει: *Λόγω των δικών μου καταστημάτων, αρχικά έμπαινα στην παγίδα των μικρών ποσοτήτων αλλά της μεγάλης ποικιλίας. Στη συνέχεια, λόγω των πολλών εξαγωγών έκανα μεγάλες παραγωγές και τύπων υφάσματα σύμφωνα με την απήχηση που είχαν τα ρούχα στις εξαγωγές, με αποτέλεσμα να μην περιορίζονται σε αριθμό τα εξαγόμενα κομμάτια*²¹⁴.

Από αυτή τη συλλογή αντλούμε πληροφορίες για την τεχνική βαφής και τη δημιουργία του χρώματος. Η τυποβαφική έχει ως αντικείμενο την εφαρμογή χρώματος μόνο στην επιφάνεια του υφάσματος, και μάλιστα μόνο σε ορισμένες περιοχές της επιφάνειας, σύμφωνα με συγκεκριμένο σχέδιο²¹⁵. Στις δεκαετίες 1960 και 1970, δεν υπήρχαν τυποποιημένα χρώματα που να μπορούσε κανείς να παραγγείλει από μεγάλες βαφικές εταιρείες, αλλά γίνονταν μείξεις ανάλογα με τις απαιτήσεις. Κάθε επιπλέον χρώμα αύξανε και το κόστος εκτύπωσης. Έτσι, τα δείγματα του σχεδιαστή με πιθανές παραλλαγές στο χρώμα, πέρα από το γεγονός ότι διαμορφώνουν το χρωματικό ύφος της συλλογής, επηρεάζουν και τη βιομηχανική παραγωγή (εικ. 4.51.α-ε, 4.52.α-ι, 4.53.α-θ). Ο Γιάννης Τσεκλένης αναφέρει: *Αυτό που πρέπει να τονίσω*

²¹⁴ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

²¹⁵ Αλ. Βασιλειάδης κ.α., *Σχέδιο Υφάσματος – Χρώμα I* (Αθήνα 2004: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 34-53).

είναι ότι και τα μεγάλα τυπωτήρια εδώ, όπως η «Χρυσολίδα» και ο «Βόμβουκας» που έκαναν τα μετάξια, και οι άλλες βιομηχανίες όπως η «Νίκη» -μεταξοϋφαντουργική και τυποβαφική-, εκπαιδεύτηκαν από εταιρείες όπως η Du Pont, η ICI και η American Celanese, για να μπορέσουν να τυπώσουν πάρα πολύ καλά τα σχέδιά μου πάνω στα υφάσματα. Οι ίδιες οι βιομηχανίες έκαναν και αβαρίες, έφεραν ειδικά χρώματα από έξω, τα οποία υπεδείχθησαν, ανέπτυξαν μέθοδο θερμοφιζαρίσματος στα πολυεστερικά, πολυμερισμούς, διάφορα τέτοια πράγματα, γεγονός που ωφέλησε όλη την ελληνική βιομηχανία και τη μεταποίηση μετέπειτα²¹⁶.

Όσον αφορά την ενδυματολογική συλλογή του 1988, με την ίδια ονομασία «Heraldics (2)», στην οποία παρουσιάζει βαμβακερά εραλδικά σύμβολα σε νέα τεχνοτροπία, δεν έχουν παραχωρηθεί ενδύματα, υφάσματα ή σχέδια στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», παρά μόνο ορισμένες φωτογραφίες (εικ. 4.54.α-δ).

²¹⁶ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.7: Ενδυματολογική συλλογή «Vase Look». Τσεκλένης: «Vase Look» 1970: Μοτίβα από μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία σε μεγέθυνση. Τσεκλένης: «Vase Look Remake» 1987: Μοτίβα από αττικά αγγεία σε διαφορετική απόδοση.

Η δυτική τέχνη είναι δευτερογενής.

Η αναγέννηση δεν είναι τίποτα μπροστά στην μεγαλοσύνη της ελληνικής παράδοσης.

Νίκος Εγγονόπουλος

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, χρησιμοποιώντας συνειδητά θεματικές ενότητες, μετέτρεψε το ένδυμα σε στοιχείο εθνικής επικοινωνίας. Η συλλογή ενδυμάτων με θέμα *Ελληνικά Αγγεία*, είναι μία σειρά ενδυμάτων που σχεδιάστηκε αρχικά το 1970, με τίτλο *Vase Look*, όπου εικονίζονται μοτίβα από μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία σε μεγέθυνση. Η ίδια έμπνευση επαναλαμβάνεται και το 1987, στη συλλογή *Vases Remake: Μοτίβα από τα αγγεία σε διαφορετική απόδοση*. Η συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» περιλαμβάνει έξι ενδύματα από τα *Ελληνικά Αγγεία*. Σε μια περίοδο που ο ελληνικός κόσμος της μόδας αγωνιζόταν να αποδείξει την ύπαρξή του στο παγκόσμιο στερέωμα, η σύνδεση της μοντέρνας Ελλάδας με την αρχαία, αποτελούσε ασφαλή διέξοδο, εφόσον ήταν η μόνη θεματολογία που πρόσφερε αναγνωσιμότητα.

Η γλώσσα της τέχνης, ο μη λεκτικός δηλαδή τρόπος επικοινωνίας που μετέρχεται η τέχνη, είναι συχνά πιο αποτελεσματικός αναφορικά με τη μετάδοση μηνυμάτων ιστορικού, θρησκευτικού, πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα στο κοινό-παραλήπτη, μέσα από τη χρήση του αντικειμένου τέχνης ή μέσα από την επίδειξή του σε στιγμές ή σε τόπους ιδιαίτερης κοινωνικής σημασίας και βαρύτητας²¹⁷. Ενώ στους περισσότερους αρχαίους πολιτισμούς η ζωγραφική στα αγγεία ήταν σχετικά μικρής σημασίας και σπάνια αποτέλεσε αφηγηματικό μέσο, στον ελληνικό χώρο απεικόνιζε κυρίως παραστάσεις που «διηγούνταν» ιστορίες. Ο μεγαλύτερος καμβάς όπου εκφραζόταν ο άνθρωπος κατά την αρχαιότητα ήταν τα κεραμικά αγγεία.

²¹⁷ A. Châtelet, and Groslier, B. Ph. (επιμ.), *Ιστορία της Τέχνης, Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Διακοσμητικές Τέχνες*, (μτφρ.) Χρ. Χρίστου (Αθήνα: Βιβλιόραμα 1990), 100.

Τα αγγεία από τα οποία εμπνέεται ο σχεδιαστής είναι αττικά, μελανόμορφου και ερυθρόμορφου ρυθμού. Με την κυριαρχία του μαύρου χρώματος στην απεικόνιση, δημιουργείται ο «μελανόμορφος ρυθμός»²¹⁸. Σε αυτόν οι μορφές ζωγραφίζονται με μαύρο χρώμα στην ερυθρωπή ή στη φυσική κιτρινωπή επιφάνειά του αγγείου. Τον 6^ο αιώνα π.Χ. εμφανίζονται τα «διηγηματικά» αγγεία, στα οποία ξεπερνιούνται οι ανατολικές επιδράσεις στην απεικόνιση και ζωγραφίζονται εικόνες από την ελληνική μυθολογία. Εξάγονταν κυρίως στις αγορές της Δύσης, και στη διακόσμησή τους οι αγγειογράφοι χρησιμοποιούσαν ένα συνδυασμό της μελανόμορφης τεχνικής και της πολυχρωμίας, για την απόδοση σκηνών από το μύθο ή από την καθημερινή ζωή²¹⁹. Το τρίτο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. κυριαρχούν στην Αττική αγγειογραφία τρία μεγάλα ονόματα: ο Λύδος, ο ζωγράφος του Άμαση και ο Εξηκίας. Στα τέλη του 6ου αιώνα π.Χ. τα μελανόμορφα αγγεία αντικαθίστανται από τα ερυθρόμορφα. Στον «ερυθρόμορφο ρυθμό»²²⁰ οι μορφές απεικονίζονται με ερυθρό χρώμα στο μαύρο φόντο του αγγείου. Οι μορφές αφήνονταν στο χρώμα του πηλού. Η αγγειογραφία μάλιστα μιμήθηκε και αρκετές από τις συμβατικότητες των χαμηλών ανάγλυφων, ενώ οι όγκοι των ανατομικών λεπτομερειών αποδίδονταν με περιγράμματα.

Όσον αφορά τη μόδα γενικότερα, η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα είναι αναμφίβολα η πιο δημοφιλής ιστορική περίοδος, αλλά και σημείο αναφοράς του δυτικού κόσμου. Από το 1910, ο Paul Poiret θα επαναφέρει το αρχαιοελληνικό ένδυμα, ενώ ο Marianno Fortuni με το φόρεμα «Delphos» με κυματιστή πτυχωτή υφή, θα προσφέρει πηγή έμπνευσης για τους σχεδιαστές, ακόμα και 80 χρόνια μετά, όπως διαφαίνεται μέσα από το έργο του Issey Miyake. Από το 1920 μέχρι και το 1940, η Madeleine Vionnet κρατά πάντα στο προσκήνιο την αρχαιοελληνική επιρροή²²¹.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1960, η μόδα έκανε για ακόμα μία φορά στροφή προς το παρελθόν και, ενώ συνέχισε να χρησιμοποιεί νέα υλικά, οι γραμμές στράφηκαν προς την

²¹⁸ Η διακόσμηση των αγγείων γίνεται με μαύρο γάνωμα πάνω σε ανοικτόχρωμη -στο χρώμα του πηλού- επιφάνεια των αγγείων. Γ. Κοκορού-Αλευρά, *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας* (Αθήνα 1990: Εκδόσεις Καρδαμίτσα), 99.

²¹⁹ Όλα πάντως τα θέματα μεταλλάθονται, δεν αντιγράφονται απλά, και έτσι ο χαρακτήρας των συνθέσεων και γενικά των παραστάσεων διαφέρει σαφώς από εκείνον αντίστοιχων παραστάσεων της Ανατολής. Γ. Κοκορού-Αλευρά, *Η Τέχνη* (υποσ. 143), 70.

²²⁰ J. Boardman, *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα Αγγεία*, (μτφρ.) Ε. Παπουτσάκη-Σερμπέτη και Γ. Χατζή, (Αθήνα 1985: Εκδόσεις Καρδαμίτσα).

²²¹ Ανώνυμος, *Πτυχώσεις από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα του 21^{ου} αιώνα*, (Αθήνα 2004: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Υπουργείο Πολιτισμού, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού πολιτισμού Α.Ε.).

εποχή του ρομαντισμού, αντιγράφοντας τη θεματολογία από την αρχαιότητα. Έτσι, εμφανίζεται και στην Ελλάδα μία ομάδα δημιουργών ενδυμάτων, που εμπνέεται από την αρχαιότητα. Οι σχεδιαστές μόδας προβάλλονται από το Υπουργείο Εμπορίου, τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού και τις Ελληνικές Πρεσβείες²²².

Τα ενδύματα του Τσεκλένη εμπνέονται αποκλειστικά από τα σχέδια των αγγείων του ελληνικού πολιτισμού. Τα χρώματα που έχουν επιλεγεί για αυτή την ενδυματολογική συλλογή, δεν έχουν άμεση σχέση με τα αγγεία, αλλά χωρίζονται σε ενδύματα με θερμά, «διεγερτικά» χρώματα (κίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο, καστανό, και συχνά με αποχρώσεις του μπλε), σε ενδύματα με ψυχρά χρώματα (βιολετί, μπλε ή σε ορισμένες περιπτώσεις πράσινο), και σε ενδύματα με συνδυασμό άσπρου-μαύρου.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, η συλλογή αποτελείται από πέντε φορέματα, τα δύο σε I-γραμμή και τα δύο σε Y-γραμμή, καθώς και μία φούστα τύπου «φάκελος» (εικ. 4.55.α-κ). Μπορούμε από το σχέδιο των ενδυμάτων να συμπεράνουμε ότι ο σχεδιαστής δεν εμπνεύστηκε σχεδιαστικά από την αρχαιότητα.

Σημαντικό ρόλο για τον Γιάννη Τσεκλένη διαδραματίζει η ποιότητα του υφάσματος. Στη συλλογή χρησιμοποιήθηκε τεχνητή ίνα Αρνέλ (Arnel), η οποία έχει πολλά θετικά χαρακτηριστικά για τη βιομηχανία του ενδύματος, διότι δεν μπαίνει στο πλύσιμο, δεν ζαρώνει, αν χρησιμοποιηθεί η κατάλληλη βαφή δεν ξεβάφει και σιδερώνεται. Επίσης χρησιμοποιήθηκε η ίνα Μπανλόν (BanLon ή Banlon), ένα συνθετικό νήμα συνεχών ινών, που χρησιμοποιείται στη λιανική βιομηχανία ιματισμού. Είναι τεχνητά πτυχωμένο, προκειμένου να επιτευχθεί μεγαλύτερος όγκος από τα συνηθισμένα νήματα, ένα ομαλό συνθετικό πλεκτό ύφασμα, που αντιστέκεται στο ζάρωμα, και που χρησιμοποιήθηκε κυρίως τις δεκαετίες του '60 και του '70.

Παρά το γεγονός ότι η συλλογή περιλαμβάνει μικρό αριθμό ενδυμάτων, ο σχεδιαστής το 2009 παρέδωσε στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα τη συλλογή του με τα «τελάρια των υφασμάτων» όπως παράγονταν στο εργοστάσιο πριν κοπούν για να γίνουν ενδύματα. Έτσι, σώζονται έξι παραλλαγές υφασμάτων που δηλώνουν τη χρωματική ποικιλία (εικ. 4.58.α-στ).

²²² Λ. Λιάβας, Γ. Τσεκλένης, *Ο κόσμος της μόδας* (υποσ. 111), 88.

Ο Γιάννης Τσεκλένης απομονώνει μοτίβα από ελληνικά αγγεία, τα οποία μεγεθύνει. Στην πρώτη περίπτωση απομονώνει τα χέρια που διακατέχονται από έντονη εκφραστική κίνηση (εικ. 4.57.α-ε), ενώ στη δεύτερη τα χέρια ενός κιθαρωδού (εικ. 4.56.α-γ). Το σχέδιο και στις δύο περιπτώσεις αποτελεί δική του έμπνευση και δεν προέρχεται από κάποιο συγκεκριμένο αγγείο σε ελεύθερη απόδοση.

Επίσης, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι για να γεμίσει το χώρο χρησιμοποιεί ποικίλα πτυχωτά υφάσματα, τα οποία μερδεύονται μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να χάνουμε την αίσθηση του προσανατολισμού και η προσοχή του θεατή να μην εστιάζει στο σχέδιο που αποτυπώνεται, αλλά να βυθίζεται στην πολυχρωμία. Τέλος, απομόνωσε και κάποια διακοσμητικά σχεδιαστικά μοτίβα από αγγεία, τα οποία μεγέθυνε, παρενέβαλε και επανέλαβε (εικ. 4.59.α-ζ).

Συμπερασματικά, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο Γιάννης Τσεκλένης δεν μιμήθηκε τυφλά και αδιάφορα την ελληνική αρχαιότητα, επαναλαμβάνοντας τη λευκότητα, το πλισέ και το ντραπέ ή την απαλότητα των γραμμών. Το γεγονός αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό και μέσα από τα λιγοστά σχέδια του, που σώζονται στο αρχείο του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», στα οποία κυριαρχεί το χρώμα (εικ.4.60.α-γ). Η αρχαιότητα αποτέλεσε για αυτόν κίνητρο για έρευνα και δημιουργία, οδηγώντας σε ένα αποτέλεσμα εμπνευσμένο από την αρχαιότητα, αλλά παράλληλα και τόσο σύγχρονο. Όσον αφορά στις φωτογραφίες τις εποχής αλλά και αυτές που πραγματοποιήθηκαν το 1987 για τη δεύτερη συλλογή με την ίδια ομομασία, ο ίδιος αναφέρει: *από τη συλλογή... αστέρι μου... «Vase Look»... με θέματα από τα ερυθρόμορφα και μελανόμορφα αττικά αγγεία, που με ταξίδευσε σε χρόνους DT σε περισσότερες από είκοσι χώρες. Παραγόταν σε μετάξια στην Ελλάδα... σε Banlon στην Αγγλία... σε Nylons και Lycra για beach wear στη Γερμανία. Εδώ φωτογραφίζονται δύο υπέροχες Αγγλίδες από τον Steve Hiatt για το Harper's Queen, μία Ολλανδέζα από τον μεγάλο Kees Hagheman για την παγκόσμια διανομή της «J. Bancroft (Banlon)», και η Έφη Μελά με την Bettina Lauer, και τέλος, η Bettina και εγώ (Γιάννης Τσεκλένης) από Γερμανό φωτογράφο για το Contanze²²³.*

²²³ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.8: Ενδυματολογική συλλογή «Byzantium». Τσεκλένης: Βυζαντινά χειρόγραφα σε μετάξια και βελούδα.

... Η ενασχόληση αυτή (η αντιγραφή και η εικονογράφηση χειρογράφων) θεωρήθηκε ως μια ευχάριστη και επικερδής πνευματική άσκηση. Ακόμα και αυτοκράτορες ασχολήθηκαν με αντιγραφή χειρογράφων...

Charles Delvoye

Η ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη «Βυζαντινά Χειρόγραφα» παρουσιάστηκε στο κοινό το 1970. Επηρεασμένος από τα διδάγματα του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου²²⁴ (1815-1891), του ιστορικού που θεμελίωσε την ιστορική συνέχεια του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, συμβάλλοντας στη δημιουργία της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας, ο σχεδιαστής αποφασίζει, μετά την ενδυματολογική συλλογή «Vase look» που ήταν εμπνευσμένη από την αρχαιότητα, να παρουσιάσει θέματα εμπνευσμένα από το Βυζάντιο. Όπως ο ιστορικός ταξινόμησε την ελληνική ιστορία σε τρεις μεγάλες περιόδους, την αρχαία, τη βυζαντινή και τη νεότερη, έτσι και ο σχεδιαστής, πάντα μέσα από το έργο του, προβάλλει τη συνέχεια του ελληνικού έθνους. Ο νεότερος ελληνικός πολιτισμός εκφράστηκε μέσα από την ενδυματολογική συλλογή «Γαΐτης».

Η εν λόγω συλλογή, συνδέθηκε άρρηκτα με το πρώτο φεστιβάλ ελληνικής μόδας που έλαβε χώρα το 1970. Στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο σώζονται δύο τεκμήρια, το D3742 και το D1766, στα οποία παρουσιάζεται από την κρατική τηλεόραση η επίδειξη γυναικείας μόδας, διοργανωμένη από το Ινστιτούτο Ελληνικής Μόδας, στο πλαίσιο της Ελληνικής Εβδομάδας Μόδας, σε αίθουσα του ξενοδοχείου Αστéρας Βουλιαγμένης. Εκεί, κυρίως γυναίκες манекέν παρουσιάζουν μαζί βραδινά, μίντι απογευματινά φορέματα, παλτό και διάφορα σύνολα, ενώ το κοινό, αποτελούμενο από γυναίκες και άνδρες, παρακολουθεί. Ο ίδιος ο σχεδιαστής σε συνέντευξή του αναφέρει: *Από το 1970 κατόνησα ότι ένας κούκος δεν φέρνει την άνοιξη και προσπάθησα, κατά το πρότυπο των Ιταλών και ζόδεψα χρήμα, φήμη και την όποια δύναμη είχα αποκτήσει, για να παρασύρω και άλλους Έλληνες σχεδιαστές να ανοιχτούν στον διεθνή χώρο. Επίσης, διοργάνωσα τις πρώτες συλλογές ελληνικής μόδας στην Ελλάδα, χωρίς το αποτέλεσμα που περίμενα...*²²⁵.

²²⁴ Κ. Παπαρρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος 1: Μυθολογία - 1.000 π.Χ.* (Αθήνα 2009: Nationa IGeographic και Τέσσερα Πι Ειδικές Εκδόσεις Α.Ε.), 10-13.

²²⁵ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Τα σχόλια από το εξωτερικό είναι διθυραμβικά. Αυτό που η Ελλάδα έχει να προσφέρει μέσω της δημιουργικότητας στον κόσμο της μόδας, το αντλεί από αυτά που προσφέρει απλόχερα στο ολόένα και αυξανόμενο ρεύμα των τουριστών – την πλούσια κληρονομιά του ιστορικού της παρελθόντος, την ευεργεσία της συνεχούς ηλιοφάνειας και την ατμόσφαιρα της θάλασσας, του ήλιου καθώς και το άρωμα της χώρας που αποτελεί συνδυασμό από άγριο θυμάρι, φασκόμηλο και πεύκο. Ο «εγκέφαλος» πίσω από την επιχείρηση ήταν ο 33 ετών, πρώην καλλιτέχνης και ιδιοκτήτης διαφημιστικού γραφείου, ο διοργανωτής Γιάννης Τσεκλένης...²²⁶. Αυτή η προσπάθεια ανταμείφθηκε επίσης με την αποδοχή των προσκλήσεων από μερικά από τα πιο δημοφιλή αμερικάνικα καταστήματα, όπως S. Ayres, Lord & Taylor, Bonwit Teller, Sakowitz, Hess's, John Wanamaker, Federated and I. Margnin²²⁷.

Στον αντίποδα, στην Ελλάδα, το πρώτο φεστιβάλ ελληνικής μόδας δεν άφησε τις ίδιες εντυπώσεις... Ενδεικτικά, η Φωφώ Βασιλακάκη αναφέρει στην εφημερίδα *Απογευματινή* (18.7.1970): *Το φεστιβάλ της Ελληνικής Μόδας βούλιαξε χτες στα νερά της Βουλιαγμένης, σαν σημαιοστολισμένη φρεγάδα. Κανένα σωσίβιο δεν μπορεί πια να το σώσει, από τη δυσφήμιση που του έγινε*, ενώ η Φάννυ Σάμπου στην εφημερίδα *Ημερησία* (24.7.1970) σημειώνει: *Περιμέναμε κάτι που να δείχνει, ότι και οι Έλληνες μπορούν άνετα να συναγωνιστούν τους ξένους στα υφάσματα, στα σχέδια, στις εμπνεύσεις... Τι απογοήτευση! Όταν μετά ακολούθησαν υφαντά, και άλλα υφαντά και άλλα υφαντά... τα πυκνά χειροκροτήματα των ξένων διαδέχθηκε κορεσμός και σιωπή...*

Η χειμερινή ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη «Βυζαντινά Χειρόγραφα» του 1970, με βελούδα, ζέρσεϊ βελούρ και μεταξωτά υφάσματα που παράγονται στην Ελλάδα, αλλά ράβονται στην Αγγλία, αποτελεί μία από τις πιο πολυτελείς εκδοχές της δημιουργικότητάς του. Η έμπνευσή του προέρχεται από τις μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων που μπορούσε να δει κανείς στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών ή στο Μουσείο Μπενάκη. Αντίθετα με ότι συνέβαινε στη Δύση, η αντιγραφή και η εικονογράφηση

²²⁶ "What Greece has to offer the world in fashion creativity draws from what it offers so generously to the increasing floods of tourists – the rich heritage of its storied past, the beneficence of constant sunshine and the ambience of sea, sun and the country perfume of wild thyme, sage and pine resins. The major brain behind the venture was the 33 year old former artist and advertising agency organizer Yannis Tseklenis...". K. Rowe, "Hellenic Fashions prove to be world contenders, The Brandon", *Man* (22/7/1970).

²²⁷ "On to Athens: That Greek Fashion weekend (July 16-19) has nailed down acceptances from a number of American stores. Attending will be L.S. Ayres, Lord & Taylor, Bonwit Teller, Sakowitz, Hess's, John Wanamaker, Federated and I. Margnin". "On to Athens", *Women's Wear Daily*, (8/7/1970), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 69.

χειρογράφων στο Βυζάντιο, δεν ήταν έργο αποκλειστικά των μοναχών. Τα *scriptoria* όπου εργαζόνταν λαϊκοί, ήταν προσαρτημένα στις μεγάλες κοσμικές βιβλιοθήκες²²⁸. Οι ίδιοι οι γραφείς διακοσμούσαν συχνά τους τίτλους ή και τα πρωτογράμματα, ή ακόμη πρόσθεταν μία μικρή διακόσμηση στο τέλος κάποιου κεφαλαίου²²⁹. Από αυτά τα διακοσμητικά στοιχεία εμπνέεται ο σχεδιαστής, τα οποία αποδίδει σε δικές του συνθέσεις πάνω στο ύφασμα και με διαφορετικούς χρωματισμούς.

Η πρώτη σχεδιαστική ενότητα εμπνέεται από την αφαιρετική αναπαράσταση βλαστών. Περιλαμβάνει ένα σύνολο αποτελούμενο από μία μαύρη βελούδινη, ίσια φούστα, διακοσμημένη με σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς πράσινου, κίτρινου, πορτοκαλί και καφέ χρώματος. Στο σύνολο εντάσσεται μία μαύρη μακρυμάνικη ζέρσεϊ μπλούζα, με ίσιο όρθιο γιακά, διακοσμημένη με σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς πράσινου, κίτρινου, πορτοκαλί και καφέ χρώματος. Τέλος, μία ζακέτα τύπου «μπολερό», με τριγωνική λαιμόκοψη, η οποία έχει τα ίδια μοτίβα με τη φούστα και το ίδιο υλικό. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται και ένα μαύρο μακρυμάνικο φόρεμα με στρογγυλή λαιμόκοψη. Διακοσμείται με σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς λαδί, κροκί, τρκουάζ και καφέ χρώματος. Για τη χρωματική ποικιλότητα, στη συλλογή εντάχθηκαν και έξι τμήματα υφάσματος. Τέλος, στη συλλογή υπάρχει και ένα σκίτσο (εικ. 4.63.α-η).

Η δεύτερη σχεδιαστική ενότητα αντιπροσωπεύεται από ένα σύνολο, αποτελούμενο από βελούδινη φούστα μακριά ίσια, με ανοίγματα (εικ. 4.64.α-γ). Το μαύρο ύφασμα φέρει από ένα fleur de lys μεγάλων διαστάσεων, τοποθετημένο διαγώνια στο κάτω μέρος σε κάθετη ταινία, όπου το ύφασμα είναι μαύρο, με αφαιρετικά φυτικά μοτίβα σε καφέ γκρι και κίτρινο χρώμα. Η μπλούζα είναι μακρυμάνικη, στενή ελαστική με ίσιο γιακά, με το ύφασμά της να είναι μαύρο, με αφαιρετικά φυτικά μοτίβα σε καφέ γκρι και κίτρινο χρώμα. Επιπλέον, περιλαμβάνει ζώνη ή φουλάρι, που στενεύει στο κέντρο και οι άκρες είναι φαρδύτερες και κομμένες λοξά. Σημαντικό ρόλο για τη δημιουργία συλλογικής εικόνας για τη συλλογή, αποτελούν τα σκίτσα, καθώς βοηθούν να αντιληφθούμε ότι τα υφάσματα τυπώνονταν και κόβονταν με τρόπο, ώστε ένα συγκεκριμένο σχήμα από το σχέδιο να αγγίζει σε συγκεκριμένο σημείο το ένδυμα. Το γεγονός αυτό καθιστά αδύνατη την οικονομία υφάσματος.

²²⁸ Ch. Delvoye, *Βυζαντινή Τέχνη* (Αθήνα 2002: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα), 143.

²²⁹ Γ. Γαλάβαρης, *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, (Αθήνα 1995: Εκδοτική Αθηνών), 12.

Ακολουθεί ένα μάλλινο, μακρυμάνικο ριχτό και ίσιο φόρεμα με στρογγυλή λαιμόκοψη (εικ. 4.65.α-γ). Το μπεζ ύφασμα φέρει λοξό διαγώνιο φυτικό σχέδιο με ρόδακες, βλαστούς και σπείρες. Στο κάτω μέρος υπάρχει διακοσμημένη ταινία με φυτικό σχέδιο με ρόδακες, βλαστούς και σπείρες. Τα χρώματα είναι κεραμιδί, λαδί, καφέ, μπεζ και μαύρο. Το φόρεμα συνοδεύεται από τρία τμήματα υφάσματος σε διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές. Η εν λόγω ενότητα εμπνέεται από τα διακοσμητικά περιγράμματα που έκλειναν τα κείμενα σε διακοσμητικά τελάρα.

Στη συλλογή που δωρήθηκε στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» εντάχθηκε κι ένα σύνολο αποτελούμενο από φούστα και μπλούζα (εικ. 4.66.α-γ). Η φούστα είναι μαύρη και διακοσμείται με σχηματοποιημένα άνθη και βλαστούς πράσινου, κόκκινου, ροζ και καφέ χρώματος. Η μπλούζα είναι μακρυμάνικη με τριγωνική λαιμόκοψη, μυτερό τριγωνικό γιακά, και φέρει τα ίδια μοτίβα με τη φούστα. Το εν λόγω ένδυμα παρατίθεται με δύο τμήματα υφάσματος, με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Τα μυθικά εξώκοσμα φυτά, είναι ίσως η μόνη θεματική όπου οι δημιουργοί των χειρογράφων μπορούσαν να ξεδιπλώσουν τη φαντασία τους.

Η διαφημιστική προώθηση της συλλογής αυτής, αποτέλεσε προϊόν της μακρόχρονης συνεργασίας του Γιάννη Τσεκλένη με την οικογένεια Μεταξά. Η ιστορία της οικογενειακής επιχείρησης με έμβλημα την Σαλαμινομάχο ξεκινά από τη Χαλκίδα αλλά αργότερα μεταφέρεται στον Πειραιά, όπου και αγόρασε το 1888 τα μηχανήματα ενός παλιού αποστακτηρίου. Το γνωμικό της επιχείρησης καθιερώθηκε ως «Κονιάκ Αγνόν εκ Σταφυλής Παλαιόν». Το 1895, το ΜΕΤΑΧΑ κερδίζει το χρυσό μετάλλιο στη Διεθνή Έκθεση της Βρέμης. Η ανοδική του πορεία συνεχίζεται, όταν το 1900 εισάγεται στις Η.Π.Α. όπου έγινε γνωστό ως το «ιπτάμενο μπράντι», ενώ ακόμα και σήμερα το 60% της παραγωγής εξάγεται στο εξωτερικό. Το 1915 κερδίζει το βραβείο Grand Prix στη Διεθνή Έκθεση του Σαν Φρανσίσκο. Το 1968, το εργοστάσιο και οι εγκαταστάσεις παλαίωσης και αποθήκευσης της εταιρείας μεταφέρθηκαν στην Κηφισιά όπου παραμένουν μέχρι σήμερα. Από το 1989 βέβαια, το brand δεν ανήκει πλέον στην οικογένεια Μεταξά²³⁰. Όσον αφορά τη σχέση της εταιρείας με τον σχεδιαστή, αρχίζει από το 1963 που ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει τη

²³⁰ Βόγλη, Ελ. Κ., «Μέγα εργοστάσιον κατασκευής κονιάκ Σ. Και Η. Και Α. Μεταξά εν Πειραιεί. Επιχειρηματική οργάνωση και στρατηγικές πωλήσεων μιας ελληνικής ποτοποιηχανίας (1888-1940)», στο *Θεωρητικές αναζητήσεις και εμπειρικές έρευνες, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Οικονομικής και Κοινωνικής Ιστορίας, Ρέθυμνο, 10-13.12.2008*, (επιμ.) Σ. Πετμεζάς, Τζ. Χαρλάφης, Α. Λυμπεράτος και Κ. Παπακωνσταντίνου (Αλεξάνδρεια – Αθήνα 2012: Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης), 171-187 και Μεταξά, <https://el.wikipedia.org/wiki/Μεταξά>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

φιάλη METAXA 7* εμπνεόμενος από τους αρχαίους αμφορείς. Έτσι, τα δύο προϊόντα, τα ενδύματα και το κονιάκ, το 1970 προωθούνται στην ελληνική αγορά με κοινή καμπάνια. Χαρακτηριστική μαρτυρία για αυτή τη συνεργασία αποτελεί ο υποτιτλισμός της διαφήμισης στο περιοδικό «Γυναίκα» τεύχος 546 στις 16/12/1970: *Παντού χαρίζουν TSEKLENIS, Σύνολα για όλες τις ώρες, Τσάντες, Ζώνες, Εσάρπες, Μαντήλια, Μπότες, Blazers, Κοσμήματα... με την υπογραφή TSEKLENIS. Εύχονται με ΜΕΤΑΞΑ (εικ. 4.67.α-ε).* Ο ίδιος σχολιάζει: *Η συλλογή είχε θέματα από τα βυζαντινά χειρόγραφα του Αγίου όρους τυπωμένα σε Orlon / Angora, βελούδα και Jersey Velours. Με αυτή συμμετείχα στην πρώτη έκθεση των «Greek Collections» για την οποία είχα εργαστεί πολύ σκληρά ώστε να πετύχουμε την έλευση των κορυφαίων συντακτών μόδας του κόσμου μαζί με τους αγοραστές των καταστημάτων της Αγγλίας, Γαλλίας, των Η.Π.Α. και της Ιαπωνίας. Το αποτέλεσμα της διοργάνωσης... έβγαλε την ελληνική μόδα και τους νέους τότε σχεδιαστές στον παγκόσμιο χάρτη. Μαζί με τη δική μου συμμετοχή σημαντικό ρόλο έπαιξε η παρουσία και των αείμνηστων Jean Desses και Γιώργου Σταυρόπουλου, αλλά και των James Galanos και Ντίμη Κρίτσα. Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε στο στούντιο Μαυρογένη και στις κάβες ΜΕΤΑΧΑ με την Έφη Μελά και την Patricia Dow²³¹.*

²³¹ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.9: Ενδυματολογική συλλογή «Voodoo». Τσεκλένης: Νεκρικές μάσκες και σύμβολα σε μετάξια, που παίρνουν διαστάσεις επιδημίας.

“Any effective, successful brand projects its own mythical sense of place/geography...”

Ted Polhemus, Anthropologist

Την ενδυματολογική συλλογή με τίτλο «Voodoo» του 1971, την περιέγραψε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η Barbara K. Sadtler, στο άρθρο της «Voodoo drums sound fashion note for summer», στην εφημερίδα *Staten Island Advance* στις 2 Δεκεμβρίου του 1970: *Είναι πρωτόγονα, είναι καιτά, με χρώματα που καυαλίζουν όπως οι ζούγκλες της Ινδονησίας και οι πεδιάδες της Αφρικής, που ενέπνευσαν τη δημιουργία τους... Οι έντονες, υπέροχες εκτυπώσεις υφασμάτων του Έλληνα σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη για το καλοκαίρι του 1971 αποτελούν ένα εξωτικό μείγμα των σύγχρονων και αρχέγονων επιρροών*²³².

Τα υφάσματα, χρώματα και τοπία της Αφρικής, έχουν χρησιμοποιηθεί από τη διεθνή μόδα κατ' επανάληψη εδώ και δεκαετίες. Ορόσημο αποτελεί συλλογή του Yves Saint Laurent του 1967, εμπνευσμένη από την Αφρική, με μακριά φορέματα με επίρραφα όστρακα και ξύλινες χάντρες. Το *Harper's Bazaar* περιέγραψε τη συλλογή ως «φαντασία μιας πρωτόγονης ιδιοφυΐας». Ακολούθησε το σακάκι σαφάρι και αργότερα τα καφτάνια, οι χιτώνες και τα τουρμπάνια. Επίσης, ο Yves Saint Laurent επαναπροσδιόρισε την παγκόσμια αισθητική, όταν αυτός πρώτος χρησιμοποίησε την Iman, το supermodel από τη Σομαλία, ονομάζοντάς την «African Queen»²³³.

Ο ίδιος ο Γιάννης Τσεκλένης εξήγησε σε ανταποκριτές, κατά την παρουσίαση της συλλογής: *Ο Bobby Sakowitz ήρθε σε μένα πριν από ένα χρόνο και μου ζήτησε να δημιουργήσω μια συλλογή ενδυμάτων που θα παρουσιαζόταν το φθινόπωρο στο μαγαζί του, στο Τέξας, κατά το*

²³² “They are primitive; they are hot, with colors as scorch in gas the Indonesian jungles and African plains that inspired their creation. They are the startling and superb prints of Greek designer Yannis Tseklenis whose new summer 1971 collection is an exotic blend of modern and primeval influences”. B. K. Sadtler, “Voodoo drums sound fashion note for summer”, *Staten Island Advance* (2/12/1970).

²³³ S. S. Oliver, “Designers Take a Fresh Look at Africa”, *New York Times* (7/12/2011), http://www.nytimes.com/2011/12/08/fashion/africas-new-fashion-influence.html?_r=2&, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

«Φεστιβάλ φαντασίας». Σκέφθηκα αμέσως μαγεία...και ακολούθως Voodoo. Έτσι άρχισα την έρευνά μου για την τέχνη και τον πολιτισμό των φυλών στην Ινδονησία, Νέα Γουινέα και σε μερικές από τις πιο πρωτόγονες περιοχές της Αφρικής. Το έργο μου έγινε έμμονη ιδέα. Αυτές οι περιοχές είναι εξαιρετικά πλούσιες σε αισθητική, σε ανεξερεύνητες ιδέες όσον αφορά τον κόσμο της μόδας. Όχι μόνο σε σχέδια και υφάσματα, αλλά και σε χρώματα, κοσμήματα, ακόμη και καλλυντικά. Όταν τελικά αποφάσισα να δημιουργήσω μια συλλογή, ανακάλυψα πως είχα τέτοιο πλούτο πληροφοριών, ώστε η επιλογή έγινε πρόβλημα. Τελικά, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τις μάσκες θανάτου της Ινδονησίας και μια ομάδα που σχετίζονται με το Voodoo μιας αφρικανικής φυλής, που τα μέλη της πιστεύουν ότι φέρουν μαγικές δυνάμεις²³⁴.

Από αυτή την ενδυματολογική συλλογή, ο σχεδιαστής παρέδωσε ένα μαύρο φόρεμα από αρνέλ, με τριγωνική λαιμόκοψη και γιακά, το οποίο έχει μάσκες σε χρώματα καφέ, κανελί, λευκό, λαχανί και γαλάζιο. Το ένδυμα κατά την έρευνα, συνδυάστηκε με τρεις φωτογραφίες από την προώθηση της συλλογής στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τρία έγχρωμα σχέδια και δύο τμήματα υφάσματος. Οι μάσκες ποικίλαν σε μέγεθος και χρωματικούς συνδυασμούς (εικ. 4.68.α-θ).

Η μάσκα που αποτυπώνεται σε επανάληψη, αποτελεί ένα Topeng. Αυτό στην Ινδονησία ερμηνεύεται ως μάσκα, η οποία χρησιμοποιείται σε παραδοσιακό χορό που εκτελείται κατά τη διάρκεια τελετουργικής θρησκευτικής πομπής, που συχνά αφορά αρχαίους ή μυθικούς βασιλείς και ήρωες. Έλκει τις ρίζες της από τον 17^ο αιώνα, ενώ πιστεύεται ότι η χρήση των масκών σχετίζεται με τη λατρεία των προγόνων, και οι χορευτές λειτουργούν ως διερμηνείς των θεών. Οι Topeng χοροί είναι πιο διαδεδομένοι στο Μπαλί και την Ιάβα, αλλά εντοπίζονται και σε άλλα νησιά της Ινδονησίας, όπως την Madura²³⁵.

²³⁴ “Bobby Sakowitz came to me about a year ago and asked me to create a group of new prints and designs for his Texas store’s Fall 1970 “Festival of Fantasy”, Tseklenis explained during a recent interview in Paris. “The idea was a good one. I immediately thought magic then. Voodoo and began my research on the art and cultures of tribes in Indonesia, New Guinea and some of the most primitive regions of Africa. The project became an obsession. These areas are incredibly rich in aesthetic, unexplored fashion ideas. Not only in prints and fabrics but colors, jewelry, even cosmetics. When it finally came to putting a collection together, I discovered I had such wealth of information, selection and balance became a problem. Ultimately, I decided to use the “Death masques of Indonesia” and a group of African Voodoo tribal prints which members of the tribe believe carry magic powers”. From a special Correspondent in Athens, Greek designer will show clothes inspired by voodoo.” Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 112), 99.

²³⁵ “Balinese masks and dramas have been influenced by other Asian cultures and reveal the relationships to the art form of other countries. Older Balkinese Topeng masks resemble traditional Javanese masks, whereas Barong Brutuk masks, from the aboriginal Balinese village of Trunyan, are similar to masks found on Indonesian islands of Irian Jaya and Sumatra. Demon masks bear a strong similarity to their counterparts in Nepal and Sri Lanka and to the Negalese masks of Central and South America”. J. Slattum, Geertz H. and Schraub P., *Balinese Masks: Spirits of an Ancient Drama*, (Indonesia 2003: Periplus Editions), 10.

Εφόσον οι μάσκες τις Ινδονησίας μπορούσαν να είναι ανθρωπόμορφες ή ζωόμορφες, ή ν' αποτελούν αναπαραστάσεις μυθικών πλασμάτων, όπως οι δράκοι, σε αυτή τη συλλογή εντάχθηκαν δύο φωτογραφίες, δύο σχέδια και ένα τμήμα υφάσματος με αναπαραστάσεις δράκων, που δυστυχώς δεν συνοδεύονται από το ανάλογο ένδυμα (εικ. 4.69.α-ε).

Μία άλλη ενότητα της συλλογής σχετίζεται με τις μάσκες των μάγων ιατρών της Αφρικής. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», εντάχθηκε μετά από δωρεά της κ. Χαρισσοπούλου, ένα μαύρο φόρεμα με τριγωνική λαιμόκοψη και γιακά, που έφερε μάσκες σε χρώματα καφέ, κανελί, λευκό, λαχανί και γαλάζιο (εικ. 4.70.α-δ). Συνδυάζεται με δύο τμήματα υφάσματος που δόθηκαν από τον σχεδιαστή. Δόθηκε επίσης ένα σύνολο αποτελούμενο από φούστα και ζακέτα. Η φούστα είναι μαύρη και φέρει λευκές μάσκες, καθώς κι επίρραφη μαύρη ζώνη που κλείνει μπροστά, με μεταλλική χρυσαφί αγκράφα σε σχήμα κεφαλής. Η μαύρη μακρυμάνικη ζακέτα είναι τύπου «μπολερό» και κλείνει μπροστά, κάτω από το στήθος, με μεταλλική χρυσαφί αγκράφα σε σχήμα κεφαλής²³⁶ (εικ. 4.71.α-ι). Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται επίσης ένα μαύρο μεσάτο μακρυμάνικο πανωφόρι. Ακολουθούν δύο τμήματα υφασμάτων που αναπαριστούν μάσκες σε άσπρο-μαύρο. Η χρωματική ποικιλία επαληθεύεται με δύο σκίτσα όπου η διχρωμία από άσπρο-μαύρο γίνεται πετρόλ-μαύρο.

Η μάσκα είναι σημαντική σε κάθε πολιτισμό, ακόμα κι αν αποτυπώνει διαφορετικά πράγματα στον καθένα. Ο αποτροπαϊκός της ρόλος που τη συνοδεύει σχετίζεται με τη σοφία, από την οποία πηγάζει και η υγεία. *Η μάσκα κρύβει πολλά, όπως και ταυτόχρονα αποκαλύπτει*, σύμφωνα με τον Claude Lévi -Strauss. Συχνά κρατά ένα σιωπηλό μυστικό, που στην πραγματικότητα μόνο μυημένοι θα πρέπει να γνωρίζουν. Η δύναμή της είναι ταυτόχρονα η ικανότητά της να ενσαρκώνει το πνεύμα, μια σύνδεση ανάμεσα στον άνθρωπο και τους προγόνους, το ορατό και το αόρατο. Είναι αναπόσπαστο τμήμα της από ένα μυθικό πλαίσιο δομών, όπως ο τρόπος ζωής και σκέψης στις πιο παραδοσιακές κοινωνίες. Στην καρδιά της ζωής μιας ομάδας ή κοινότητας, η μάσκα είναι ακόμα ενεργή. Έτσι και στις

²³⁶ “The jewelry Tseklenis created for this collection is brash yet balanced in its degree of primitiveness. The yellow, brassy metal alloy he uses so lavishly is light enough to permit a bounty of chained medallions comfortably to straddle the tummy from around the neck or waist. Upper arms are bound in wide cuffs; legs wear filigreed bands of metal and chains. Even the head, wrapped in a scarf, is crowned with a ring of design impressed metal plates that form a sumptuous, elegant tribal head-dress.” B. K. Sadtler, *Voodoo drums* (υποσ. 157).

σύγχρονες ιεροτελεστίες Voodoo, η μάσκα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο για να επιτευχθεί η μεταμόρφωση²³⁷.

Η τρίτη ενότητα σχετίζεται με τη «μεγάλη» γλυπτική της Αφρικής, δηλαδή γλυπτά μνημεία που βρίσκονται συνήθως σε τελετουργικό χώρο, σε ιδιοκτησία της κοινότητας. Συνήθως είναι στολισμένα με περίτεχνα σκαλίσματα. Η διακόσμηση και ο πλούτος των υλικών κατασκευής ενισχύει το κύρος της ομάδας. Συνήθως αναπαριστώνται προστατευτικά πνεύματα που συνδυάζουν τα στοιχεία του ανθρώπου και των ζώων. Η ενδιάμεση διακόσμηση συνήθως είναι φυσιοκρατική²³⁸. Από αυτά τα γλυπτά, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης απομονώνει τα φυτικά γλυπτά μοτίβα. Στη συλλογή έχουν ενταχθεί πέντε τμήματα υφάσματος που αντιπροσωπεύουν τη σχεδιαστική και χρωματική ποικιλία (εικ. 4.72.α-ε).

Σημαντικό ρόλο στον σχεδιασμό της συλλογής αποτέλεσε και η φύση της Αφρικής, που αποδιδόταν πάντα από τους περιηγητές ως κάτι το μαγικό κι απόκοσμο. *Η Αφρική είναι σαν κανένα άλλο μέρος στη Γη, τεράστια, σαρωτική, με μεγάλη ποικιλομορφία, πολύπλοκη, κόβει την ανάσα...*, λέει η Κριστίν Dolan, πρώην εκπρόσωπος του Νέλσον Μαντέλα. Αυτή την αίσθηση προσπάθησε να αποτυπώσει ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, τόσο μέσω των αφαιρετικών αποδόσεων των φυτών, όσο και των χρωμάτων. Από αυτό το τμήμα της συλλογής, έχουν ενταχθεί στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου» δύο ίσιες φούστες από βαμβακερό ύφασμα (εικ.4.73.α-ι). Οι φούστες έχουν ανοίγματα στα πλάγια και φέρουν φυτικά σχέδια. Ακολουθούν, ένα ενδυματολογικό σύνολο αποτελούμενο από αμάνικη μπλούζα με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το ύφασμά της είναι οριζόντιο ριγέ ζιγκ-ζαγκ, σε χρώματα λευκό, καφέ, πορτοκαλί και κεραμιδί. Η ζώνη και το φουλάρι καταλήγουν σε τριγωνική απόληξη, και το παντελόνι έχει φαρδιούς ποδόγυρους 35 εκ. Στην ίδια συλλογή εντάσσεται μια αμάνικη μπλούζα με στρογγυλή λαιμόκοψη, που

²³⁷ “Mask making is a major tradition in West and Central Africa. Many people in African countries use masks for ceremonial and religious purposes. Masks can represent entities such as spirits, legendary animals or mythological beings. Sometimes people wear masks with a costume as part of a ritual or performance. Secret societies also use masks in their rites and initiations. Masks often make a strong visual impression”. Finley C., *The Art of African Masks: Exploring Cultural Traditions (Art around the World)* (Minneapolis 1998: Lerner Publishing Group), 13.

²³⁸ “Tradition-based African art is often characterized as “art for life’s sake” or “art as a matter of life and death” in contrast to “art for art’s sake”—an inherited nineteenth-century Western notion that art is “self-sufficient and requires no social or religious justification.” Traditional African art served a purpose (and does still in some cultures) as an agent of religion, social stability, and social control. Art that has a purpose is not unique to African or other non-Western cultures but occurs in Western ones as well.” R. A. Walker, *The Arts of Africa at the Dallas Museum of Art* (New Haven and London 2010: Dallas Museum of Art Yale University Press), 29.

συνδυάζεται με ζώνη. Το ύφασμά τους φέρει οριζόντιες ζιγκ-ζαγκ ρίγες σε λευκό, καφέ, χακί και μαύρο χρώμα. Συμπληρωματικά, υπάρχουν τρεις ζώνες με τριγωνική απόληξη. Η πρώτη είναι από ριγέ ζιγκ-ζαγκ ύφασμα, σε χρώμα λευκό, μπλε, κίτρινο και γαλάζιο. Η δεύτερη είναι από ριγέ ζιγκ-ζαγκ ύφασμα, σε χρώμα μωβ, λευκό, λαδί, πράσινο, και η τρίτη ζώνη είναι από ριγέ ζιγκ-ζαγκ ύφασμα με μωβ, λευκό, λαδί και πράσινα φυτικά σχέδια που δηλώνουν τη χρωματική ποικιλομορφία. Όσον αφορά τη σχεδιαστική πολυπλοκότητα, στην ενότητα αυτή εντάσσονται και τρία σχέδια σε διάφορους χρωματικούς συνδυασμούς.

Τέλος, στα σκίτσα της ενδυματολογικής συλλογής «Voodoo», περιλαμβάνεται σχέδιο που αναπαριστά τη σειρά με την οποία θα παρουσιάζονταν τα ενδύματα στο κοινό, και θα τοποθετούνταν με ανάλογο τρόπο και στις φωτογραφίες, για την καλύτερη ανάδειξη της συλλογής, γεγονός που αποδεικνύει πόση σημασία απέδιδε ο Τσεκλένης στην παρουσίαση κάθε νέας συλλογής του (εικ. 4.74).

Συμπερασματικά, δεν υπάρχουν απογοητεύσεις σε αυτή τη μικρή αλλά υπέροχη συλλογή, από τον πιο ταλαντούχο Έλληνα σχεδιαστή. Ο Τσεκλένης έχει την ικανότητα να ανακαλύπτει το ασυνήθιστο και να το μετουσιώνει σε απλό, άμεσο και φορέσιμο σχέδιο, όπως αναφέρει η Barbara K. Sadtler²³⁹. Ο ίδιος σχολιάζει: *Με θέματα παρμένα από νεκρικές μάσκες της Ινδονησίας και της Καραϊβικής τυπωμένα σε οργάντζες μεταξωτές, Banlon και Brilon... Η συλλογή μου άνοιξε τις πόρτες της Αυστραλίας και της Νότιας Αφρικής, ενώ έγινε μεγάλο θέμα απ' άκρου σε άκρο στις Η.Π.Α. Η φωτογράφιση έγινε στο Studio Μαυρογένη με την Έφη Μελά, την Panya και τους Uhuru, Rotimi και Femi Onabolou να τις διδάσκουν στα βήματα ενός αφρικάνικου φυλετικού χορού, που θα ήταν μοτίβο στα Shows σε πολλές χώρες*²⁴⁰.

²³⁹ “There are no disappointments in this small but superb collection from Greece’s most talented designer. Tseklenis has a knack for discovering the unusual then, interpreting it in a simple, straightforward, wearable design.” B. K. Sadtler, *Voodoo drums* (υποσ. 157).

²⁴⁰ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.10: Ενδυματολογική συλλογή «Impressionists». Τσεκλένης: Πίνακες μεγάλων ιμπρεσιονιστών σε μετάξια, ζέρσεϊ και βελούδα.

Impressionism is only direct sensation.

All great painters were less or more impressionists.

It is mainly a question of instinct.

Claude Monet

Πάντα πρωτοπόρος, το 1971 ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνεύσθηκε, από έργα διάσημων ιμπρεσιονιστών ζωγράφων. Ο Ιμπρεσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο ευδιάκριτο σύγχρονο κίνημα στη ζωγραφική. Ξεκίνησε στο Παρίσι, στη δεκαετία του 1860, ενώ η επιρροή του εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη και τελικά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι δημιουργοί του κινήματος ήταν καλλιτέχνες που απέρριπταν την επίσημη θέση για το τι θεωρείται καλαίσθητο, τι διδάσκεται σε σχολές καλών τεχνών και προωθείται σε αίθουσες τέχνης, και ως εκ τούτου ήταν αποκομμένοι από ισχυρά ακαδημαϊκά ιδρύματα τέχνης. Οι πλείστοι των καλλιτεχνών εκείνη την εποχή έδιναν βάρος στην λεπτομέρεια, ενώ οι ιμπρεσιονιστές είχαν ως στόχο να αιχμαλωτίσουν τη στιγμιαία αισθητική επίδραση μιας σκηνής. Για να επιτευχθεί αυτό το αποτέλεσμα, πολλοί καλλιτέχνες δραστηριοποιούνταν στους δρόμους και στην ύπαιθρο, προωθώντας τη ζωγραφική *en plein air*²⁴¹.

Ο αμερικάνικος τύπος της εποχής δέχεται τη συλλογή του Τσεκλένη με διθυραμβικά σχόλια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το άρθρο της δημοσιογράφου μόδας Phyllis Feldkamp, με τίτλο “How to Appreciate Art: Wear a Toulouse Lautrec” στην εφημερίδα *Sunday Bulletin* (Ιούλιος 1971), όπου αναφέρει: *Με εντελώς διαφορετικό χιούμορ, η συλλογή του Τσεκλένη για το φθινόπωρο-χειμώνα του 1971-1972, την οποία έδειξε στους αγοραστές στο ξενοδοχείο Pierre, εδώ, μετά το πάρτι στο πλοίο, αποτελεί ένα ταξίδι σε μουσείο τέχνης. Μακριά βραδινά φορέματα, από βαμβακερό και ζέρσεϊ, αναπαράγουν συχνά τα χρώματα των*

²⁴¹ “Once the painter's brush was liberated from its descriptive role and free to devote itself to suggestions, a whole new language could be created, that of Impressionism. This language was particularly well adapted to out-of-door scenes, though it did not confine itself to landscapes, either of the countryside or of cities.” J. Rewald, “The Impressionist Brush”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 3 (1973/1974), 29, και Σχεδιασμός και ανάπτυξη οδηγού μοτέρνας τέχνης, <http://invenio.lib.auth.gr/record/133778/files/GRI-2014-11824.pdf?version=1>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

πρωτότυπων έργων των Gauguin, Toulouse-Lautrec, Ensor, Seurat και Renoir. Το να φοράς ένα νέο φόρεμα του Τσεκλένη είναι σαν ένα μάθημα εκτίμησης της τέχνης²⁴².

Η συλλογή μοντέλων εμπνευσμένων από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό, παρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό σε επίδειξη γυναικείας και ανδρικής μόδας του Γιάννη Τσεκλένη, στο ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετανία. Γυναίκες μανεκέν παρουσίασαν μίντι και μάξι φορέματα, σύνολα φούστας-μπλούζας και παλτό, ενώ άνδρες μανεκέν παρουσίασαν σπορ σύνολα παντελονιού-πουκαμίσου. Το κοινό που παρακολουθούσε την επίδειξη, αποτελούσαν άτομα και των δύο φύλων όπως μπορούμε να δούμε στο Τεκμήριο D3364 του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου.

Από αυτή τη συλλογή έχουν καταγραφεί στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» μόλις τρία ενδυματολογικά σύνολα: μακρυμάνικο πουκάμισο (ζέρσεϊ βελούρ) σε χρώματα μαύρο, μπλε, γαλάζιο, πράσινο, λαδί, σομόν (εικ. 4.75.α-στ), καθώς κι ένα σύνολο από ίσια φούστα, με μαύρο φερμουάρ στο πλάι, σε χρώματα καφέ, πορτοκαλί, μορντό, σομόν, πράσινο, μαύρο, που συνδυάζεται με μαύρο μακρυμάνικο πουκάμισο. Στα μανίκια, στο ύψος των αγκώνων, υπάρχει λάστιχο και μαύρη ζώνη. Πηγή έμπνευσης για το σύνολο, είναι ο πίνακας του Henri De Toulouse-Lautrec *At the Moulin Rouge*.

Ο Henri de Toulouse-Lautrec, σε όλη τη σταδιοδρομία του, η οποία διήρκεσε λιγότερο από 20 χρόνια, δημιούργησε 737 πίνακες, 275 υδατογραφίες, 363 εκτυπώσεις και αφίσες, 5.084 σχέδια. Είναι γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της μετα-ιμπρεσιονιστικής περιόδου. Έχει διακριθεί στο να αποτυπώνει τους ανθρώπους στο εργασιακό τους περιβάλλον, δίνοντας έμφαση στο χρώμα και τη νυχτερινή ζωή με φόντο το Παρίσι. Είχε το ταλέντο να αποτυπώνει σκηνές πλήθους, στις οποίες ο πρωταγωνιστής παρουσιαζόταν εξατομικευμένος. Τα ονόματα πολλών από αυτούς τους χαρακτήρες έχουν καταγραφεί. Ο σχεδιαστής επιλέγει τον πίνακα *At the Moulin Rouge*²⁴³ (1892/95 – Λάδι σε

²⁴² “In quite another humor, Tseklenis’ fall-winter group, which he showed to buyers at the hotel Pierre here after the shipboard party was over, is a trip to an art museum. Long evening dresses of loop jersey often reproduce the colors of the original paintings of Gauguin, Toulouse-Lautrec, Ensor, Seurat and Renoir. Wearing a new Tseklenis dress is going to be like a lesson in art appreciation.” Ph. Feldkamp, “How to Appreciate Art: Wear a Toulouse Lautrec”, *Sunday Bulletin* (1971), 4.

²⁴³ “Nothing stirred Lautrec to artistic activity with greater effect than an entertainer’s performance. Solo singers, dancers, and dramatic actors all were magnets to his imagination. He fixed on their distorted expressions sharpened by makeup and their quirky gestures enlarged by footlights. The artificial, exaggerated life of the stage seemed to provide a refuge for Lautrec, whom real life had treated cruelly, assigning him the bizarre role of the dwarfed, alcoholic son of old French aristocracy. Practically all of Lautrec’s lithographs were done for

μουσαμά) που σήμερα βρίσκεται στο The Art Institute of Chicago. Η επαγγελματική σχέση του Henri de Toulouse-Lautrec με το Moulin Rouge, ξεκίνησε όταν το νυχτερινό κέντρο άνοιξε το 1889 και ο ιδιοκτήτης αγόρασε την *Equestrienne* (Ιππέυτρια) του καλλιτέχνη, ως διακόσμηση για το φουαγιέ. Στον πίνακα *At the Moulin Rouge*, ο Lautrec εμπλουτίζει αυτή τη σκηνή με πορτρέτα των θαμώνων, συμπεριλαμβανομένου του ιδίου, που συνοδεύεται από τον ξάδελφό του γιατρό Gabriel Moreau. Η γυναίκα στα δεξιά είναι η Αγγλίδα τραγουδίστρια May Milton. Η σύνδεση των ενδυμάτων με τον πίνακα είναι ολοφάνερη. Τα εν λόγω σύνολα συνοδεύονται από δύο σχέδια του σχεδιαστή Τσεκλένη, και δύο τμήματα υφάσματος που αποτυπώνουν τη χρωματική ποικιλία, παρά το γεγονός ότι δεν σώζεται μεγάλος αριθμός ενδυμάτων (εικ. 4.76.α-στ).

Το τρίτο ένδυμα της συλλογής, μια ίσια φούστα σε χρώματα καφέ, πορτοκαλί, μπορντό, σομόν, πράσινο, μαύρο, αποτυπώνει πίνακα του δανού καλλιτέχνη J.F. Willumsen (1863-1958), ο οποίος είχε επηρεάσει για περισσότερα από δέκα χρόνια τον Gauguin, από τότε που συναντήθηκαν στη Βρετανία το 1890. Ο σχεδιαστής αποτυπώνει στο ένδυμά του τον πίνακα *Picture of Life on the Quays of Paris* του 1890²⁴⁴. Ο Willumsen ζωγράφισε τον Σηκουάνα με το Pont-Saint-Michel και την Notre Dame στο βάθος. Στο έργο του επιδίωκε να υπογραμμίσει την έντονη ζωή στους δρόμους. Οι περισσότεροι από τους ανθρώπους και όλα τα οχήματα είναι σε γρήγορη κίνηση. Τα στοιχεία, βαμμένα σε απλές, καθαρές επιφάνειες, τονίζονται με πιο σκούρο περίγραμμα. Οι δύο άνδρες στο προσκήνιο, έχουν σαφή περιγράμματα, που τονίζονται ακόμη περισσότερο με μια παχύτερη κίτρινη γραμμή. Τα συμπληρωματικά χρώματα, μπλε, πορτοκαλί, κόκκινο και πράσινο, χρησιμοποιούνται σε διάφορα σημεία για να διευκρινιστούν επιμέρους στοιχεία και κινήσεις τους. Ο σχεδιαστής επιλέγει να απομονώσει τις ανθρώπινες μορφές και να τις μεγεθύνει. Με το εν λόγω ένδυμα

magazines, newspapers, book or sheet-music publishers, or for cabarets or theaters, such as the Theatre Libre, which commissioned the program cover design illustrated on this page. Performers themselves called upon Lautrec to create advertising or souvenirs for their admirers.” I. Colta, “French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46 (1988), 52.

²⁴⁴ “Danish artist J. F. Willumsen (1863-1958) was influenced over a ten – year period by Gauguin and the “Pont – Aven aesthetic” after their meeting in Brittany in 1890. This influence shows most notably in three 1890 paintings – Two Women Parting after a Chat (North Jutland Art Museum, Aalborg), Two Women walking and Breton Woman Walking Towards the Spectator (Both in Willumsen Museum, Frederikssund). This influence also it is shown in wood craving – Prostitute Awaiting her Peyt in “Montagnes Russes” (Willumsen Museum) from Gauguin’s Be in love and you will be happy (Museum of Fine Arts, Boston), and in portrait pottery – Family Vase from Gauguin’s Self-Portrait Vase (Both in Danske Kunstindustriemuseum, Compenhagen). From 1892 on, two major works by Willumsen, Jotunhein and The great relief (Both in Willumsen Museum), are believed to have been inspired by Thomas Carlyle’s Sartor Resartus, introduced to Willumsen by Gauguin’s circle in Brittany.” P. D. Lionel, “Willumsen and Gauguin in the 1890s”, *Apollo* 215 (1980), 36-45.

συσχετίζονται τρία σχέδια με χρωματικές παραλλαγές του ίδιου μοτίβου, και ένα τμήμα υφάσματος (εικ. 4.78.α-ζ).

Από τις δημιουργίες του Τσεκλένη εμπνευσμένες από το έργο του ολλανδού ζωγράφου Vincent van Gogh, υπάρχουν στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δύο σχέδια και δύο τμήματα υφάσματος (εικ. 4.78.α-ζ). Ο van Gogh ήταν ενεργός για μόλις δέκα χρόνια, διάστημα κατά το οποίο παρήγαγε περίπου 1000 ακουαρέλες, σχέδια και σκίτσα, και περίπου 1250 έργα ζωγραφικής. Το έργο του ξεκινά ως σκοτεινό και ρεαλιστικό, ενώ με το πέρασμα του χρόνου οδηγείται σε εξπρεσιονιστικές αποτυπώσεις. Ο πίνακας που επέλεξε ο σχεδιαστής ονομάζεται *The Starry Night*, που φιλοτεχνήθηκε στο Saint Rémy (1889). Ο καλλιτέχνης έγραψε την εμπειρία του στον αδελφό του Τεό: *Σήμερα το πρωί έβλεπα το τοπίο από το παράθυρό μου για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από την ανατολή του ηλίου, όταν δεν υπήρχε τίποτα άλλο παρά το πρωινό αστέρι, το οποίο φαινόταν πολύ μεγάλο*²⁴⁵. Αυτό το αστέρι που περιγράφει, μπορεί να είναι το μεγάλο λευκό αστέρι, ακριβώς αριστερά από το κέντρο. Το χωριουδάκι, από την άλλη πλευρά, θυμίζει την πατρίδα του. Το έργο αυτό αποτελεί προπομπό του εξπρεσιονισμού.

Ακολουθούν πέντε τμήματα υφάσματος, εμπνευσμένα από το έργο του Paul Gauguin, που αποτελούν χρωματικές παραλλαγές του ίδιου σχεδίου. Ο Paul Gauguin είναι ένας από τους πιο σημαντικούς γάλλους καλλιτέχνες, που θεωρείται ότι καθιέρωσε τον συμβολισμό. Δεδομένου ότι το κίνημα αυτό έφτασε στο αποκορύφωμά του στα τέλη της δεκαετίας του 1880, ο Gauguin πειραματίστηκε με νέες θεωρίες στο χρώμα και στη διακοσμητική ζωγραφική με έντονα χρώματα. Ταξίδευε τακτικά στο νότιο Ειρηνικό στις αρχές της δεκαετίας του 1890, όπου ανέπτυξε ένα νέο στυλ, επηρεασμένο από την «πρωτόγονη» τέχνη της Αφρικής, της Ασίας και της Γαλλικής Πολυνησίας. Στην Ταϊτή, δημιούργησε έργα ζωγραφικής που εκφράζουν μια πολύ προσωπική μυθολογία²⁴⁶. Ο σχεδιαστής μόδας δεν

²⁴⁵ “*Starry Night* is often considered to be Van Gogh’s pinnacle achievement. Unlike most of his works, *Starry Night* was painted from memory and not en plein air; the emphasis on interior, emotional life is clear in his depiction of the sky, which was a radical departure from his previous, more naturalistic landscapes. In *Starry Night*, Van Gogh followed a strict principal of structure and composition: the distribution of forms across the surface of the canvas is in exacting order. The result is a landscape perceived through swirling curves and lines, its seeming chaos subverted by a rigorous formal arrangement. Since 1941, The Museum of Modern Art in New York City has held *Starry Night* in its permanent collection.” *Vincent van Gogh* (New York 2012: The Art Story Foundation).

²⁴⁶ “Nothing that Gauguin had painted before leaving France foretells this picture, which he did within a few months of his first arrival in Tahiti. It is richer in color and more luxuriant in detail and decorative effect, and declares his excitement at seeing this tropical world, so new to him. It is curious that at this moment of discovering the beauties of paganism he should choose to paint the Christian theme of the Annunciation, as

εμπνεύστηκε από έναν συγκεκριμένο πίνακα του καλλιτέχνη, αλλά πραγματοποίησε δική του ανασύνθεση, χωρίς να χάσει το ευρύτερο πνεύμα και τη φιλοσοφία του καλλιτέχνη (εικ.4.80.α-η).

Τέλος, στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», έχουν ενταχθεί και δύο τμήματα υφάσματος, εμπνευσμένα από το έργο του Γάλλου ζωγράφου Georges Seurat, που ίδρυσε το κίνημα της τεχνικής των μικρών κουκίδων με αντίθετα χρώματα, τον λεγόμενο πουαντιγισμό. Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από το διασημότερο έργο του, *A Sunday on La Grande Jatte* (1884)²⁴⁷ (εικ. 4.81.α-γ).

Συμπερασματικά, η ενδυματολογική συλλογή «Ιμπρεσιονιστές» του Γιάννη Τσεκλένη, αποτελεί μια εξαιρετικά πολυσύνθετη, από πλευράς σχεδίων και χρωμάτων, αποτύπωση της δημιουργικότητας του σχεδιαστή.

revealed by the halos about the heads of the Virgin and the Child, by the winged angel glimpsed behind the tree at the left, and by the painted title in the Maori language that means "I hail thee, Mary." Although the artist has made it clear that these women are a product of a strange, exotic civilization, he has nevertheless given them feminine grace and a subtle appeal that attracted Europeans even in his own day. The woman at the left is Gauguin's native wife, Pahura, who lived with him during his second stay in Tahiti. The girl at the right, who clasps in her hands a bouquet of flowers, repeats a gesture from a Javanese sculpture that Gauguin admired and adapted in many of his paintings." M. M. Salinger, "Windows Open to Nature", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1 (1968), 45-46.

²⁴⁷ "This great Post-Impressionist artist developed the technique known as Pointillism, a method of applying paint to canvas by means of myriad tiny dots of color. When seen from distance, they blend to create a marvelous effect of shimmering light and subtle color variations. Seurat was a serious student of optics and the theory of color and was deeply interested in the proportion and relation of objects within the picture. Without sacrificing the advantages painfully won by the Impressionists, he moved away from their casualness of composition and restored to painting a sense of order at a time when it was in danger of becoming overly diffuse." P. Courthion., *Masters of Art: Seurat*, (London 1988: Harry N. Abrams), 1.

Κεφάλαιο 4.2.11: Ενδυματολογική συλλογή «Insects». Τσεκλένης: Γνωστά και άγνωστα έντομα «προσγειώνονται» σε υφάσματα. Πίνακες μεγάλων ιμπρεσιονιστών σε μετάξια, ζέρσεϊ και βελούδα.

Η Φύση είναι ένα βιβλίο που είναι μονίμως ανοιχτό,
και ο άνεμος γυρίζει τις σελίδες του.

Christian Bobin, 1951-, Γάλλος συγγραφέας

Η ενδυματολογική συλλογή «Insects» ή για το ελληνικό αγοραστικό κοινό «Έντομα» σχεδιάστηκε από τον Γιάννη Τσεκλένη, το 1971. Ήταν η πρώτη από μία ενότητα συλλογών, που τα θέματα τους σχετίζονται με την οικολογία. Τα έντομα είναι θεμελιώδη στοιχεία της βίωσης, ένα ατελείωτο και πολύμορφο πλήθος ατόμων και ειδών, που έχουν κατακτήσει κάθε είδος περιβάλλοντος. Πολλά είδη είναι οργανωμένα σε πραγματικές κοινωνίες, όπου το καθένα έχει την αποστολή και το ρόλο του. Το θέμα επαναλαμβάνεται στο αποχαιρετιστήριο «Remake».

Τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης λάτρεψαν το πρωτότυπο για την εποχή θέμα. Στην εφημερίδα *Women's Wear Daily*, της Νέας Υόρκης, στις 23 Νοεμβρίου, αναφέρεται: *Ελληνική επίθεση από έντομα! Ο Γιάννης Τσεκλένης, ο Έλληνας σχεδιαστής, ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας, έχει εκτυπώσει μύγες, λιβελούλες, πεταλούδες, μυρμήγκια και τις σφήκες πάνω στα έτοιμα ενδύματα παραγωγής του, για την άνοιξη. Μερικές φορές συνδυάζει το μικρό έντομο στο μπούστο με τεράστια στη φούστα, μερικές φορές είναι μόνο τα φτερά, που σχηματίζουν το μοτίβο. Και το καινοτόμο είναι ότι οι εκτυπώσεις, όπως τα σχέδια έμειναν απλά ένα παντελόνι, ένα φόρεμα, ένα μπουφάν και μαγιό...*²⁴⁸. Τη συλλογή για το Λονδίνο, ο σχεδιαστής τη διοχέτευε στην αγορά μέσω των καταστημάτων Frank Usher²⁴⁹. Έτσι, στην εφημερίδα *Star Sheffield* στις 8 Δεκεμβρίου του

²⁴⁸“Greek bugging! New York – Yannis Tseklenis the Greek designer, who started his career in textiles, has printed mayflies, dragonflies, butterflies, ants and wasps over his read to wear line for spring. Some times it’s the small insect on the bodice with enormous ones on the skirt; some times it’s just the wings that form the pattern. And it’s the prints that are the new as silhouettes are kept simple in dress pants jackets and swimsuits... Sketched left is the dragonfly print in blue, turquoise and gold on the dress and the wasp on black ground in pinks and brown on the cotton jersey dress.” “Greek bugging!”, *Women's Wear Daily* (November 23, 1971), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 126.

²⁴⁹ Frank Usher opened for business in 1946 in London. The company’s specialty was bringing high end details and fresh off the runway inspirations at a more moderate price range, emulating such designers as Ossie Clark, and often incorporating high end details such as elaborate embroidery. More recently, the company went into receivership in 2001, was sold to management, and was then purchased by the Simma Corporation. The Usher

1971, αναγράφεται για τη συλλογή: *Έντομα, μυρμήγκια, σφήκες – είναι όλα στη μόδα. Έντομα, μυρμήγκια, σφήκες, πασχαλίτσες, λιβελούδες και πεταλούδες είναι η βάση της πλούσιας συλλογής του Έλληνα Γιάννη Τσεκλένη, για την Frank Usher, που παρουσιάζεται σήμερα στο Λονδίνο. Όλα τα σχέδια του, για την κρουαζιέρα, τα μαγιό, και τα βραδινά ενδύματα, έχουν εμπνευστεί από τον κόσμο των εντόμων, σε διάφορα σχήματα και χρώματα. Μερικά από τα σχέδιά του είναι ρεαλιστικά και μερικά αγγίζουν τα όρια του σουρεαλισμού. Με αυτές τις εκτυπώσεις χρησιμοποιεί ένα απλό βασικό σχήμα στο φόρεμα, είτε μακρύ, είτε μέχρι το γόνατο, για τη διάρκεια της ημέρας ή για το βράδυ. Οι περισσότερες από τις φούστες και τα μανίκια είναι κολακευτικά, πλούσια σε ύφασμα με λιτές γραμμές στο λαιμό. Για το βράδυ, ο σκώρος φτερουγίζει σε μετάξι κρεπ και οι πεταλούδες εμφανίζονται μεταξύ των λουλουδιών σε μαύρο φόντο από ζορζέτ μετάξι. Με αυτές τις εκτυπώσεις στις φούστες, μπορείτε να διαλέξετε μπλούζες σε χρώματα που ταιριάζουν*²⁵⁰.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» εντάχθηκε ένας σεβαστός αριθμός, τόσο από ενδύματα και τμήματα υφασμάτων, όσο και από σχέδια. Το πρώτο αντικείμενο ήταν ένα μακρυμάνικο πουκάμισο με τριγωνικό γιακά. Τα μανίκια είναι αναγεννησιακού τύπου. Το ύφασμα είναι λευκό, με έντομα (κουνούπια) σε γκρι-πετρόλ και μαύρο. Συνοδεύεται από μικρό τμήμα υφάσματος με το ίδιο σχέδιο, σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή (εικ. 4.82.α-β). Φόρεμα μπεζ, με πεταλούδες σε μεγέθυνση, σύνολο από φούστα μακριά, ίσια και μπλούζα μακρυμάνικη κρουαζέ με αφαιρετικό σχέδιο σκαθариού, και σύνολο από ίσια μακριά φούστα και μπλούζα μακρυμάνικη, κρουαζέ με αφαιρετικό σχέδιο σφήκας. Τα τμήματα υφάσματος αναδεικνύουν περισσότερες χρωματικές επιλογές (εικ. 4.83.α-θ).

Ακολουθούν τρία σύνολα από αρνέλ. Το πρώτο, είναι ένα φόρεμα μπεζ, που φέρει σε όλη την επιφάνεια μεγάλες πεταλούδες σε αφαιρετική απόδοση και χωρίς λεπτομέρειες, σε

warehouse and distribution plant was moved from London to Stoke to streamline operations. Currently, the company produces four different collections of evening wear and versatile separates: Frank Usher, Dusk, Coterie, and Bridal, <http://vintagefashionguild.org/label-resource/frank-usher/>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014.

²⁵⁰ “Bugs, ants wasps – they’re all the fashion. Bags, ants, wasps, ladybirds, dragonflies and butterflies are the basis of lush designs by Greek Yannis Tseklenis, for Frank Usher, shown in London today. All his prints for cruise wear, beachwear, and evening have been inspired by the world of insects, in various shapes and colors. Some of his designs are representative and some verging on surrealism. With these exotic prints he uses a simple basic dress shape, either to the knee for day time or evening. Most of the skirts and sleeves are flatteringly full with simple neck lines. For evening, moths flutter on silk crepe and butterflies are shown among flowers on a back ground of black georgette silk. With these printed skirts which reached tops in matching colors.” “Bugs, ants wasps – they’re all the fashion, *Sheffield Star* (8/12/1971), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 112), 126.

χρώμα καφέ, κανελί, κίτρινο και σάπιο μήλο με μαύρες λεπτομέρειες. Η ζώνη κλείνει μπροστά με διπλή αγκράφα, αποτελούμενη από δύο μεταλλικά επίχρυστα έντομα, πιθανότατα σκαθάρια. Το φόρεμα ανήκε στην κ. Χαρισσοπούλου, που το 2002 είχε την ευαισθησία να το παραχωρήσει στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου». Το επόμενο σύνολο αποτελείται από φούστα, μακριά, ίσια και μπλούζα μακρυμάνικη κρουαζέ. Το ύφασμα είναι μπλε και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου, πιθανότατα σκαθαριού, σε μεγέθυνση, σε χρώματα μουσταρδί, πράσινο και γαλάζιο. Το τρίτο σύνολο αποτελείται από τα ίδια τμήματα με το προηγούμενο, αλλά το ύφασμα είναι μουσταρδί και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου (πιθανότατα σφήκας) σε μεγέθυνση, σε χρώματα πράσινο, λαδί και μπεζ. Τα τμήματα υφάσματος αναδεικνύουν περισσότερες χρωματικές επιλογές.

Στη συνέχεια, ακολουθούν τρία σύνολα από μεταξωτή μουσελίνα (εικ. 4.84.α-ζ). Τα δύο πρώτα έχουν το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Η φούστα είναι ίσια και έχει σκίσιμο πίσω. Η ζακέτα είναι μακρυμάνικη, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Στο πρώτο, το ύφασμα είναι μπεζ και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου (πιθανότατα σκώρου) σε μεγέθυνση, σε χρώματα μουσταρδί, καφέ, καφέ ανοικτό, ώχρα και λαδί. Στο δεύτερο, έχουμε χρώματα μουσταρδί, καφέ, καφέ ανοικτό, ώχρα, λαδί και λαχανί. Τέλος, παρουσιάζεται σύνολο αποτελούμενο από φούστα και μπλούζα. Η φούστα είναι ίσια με σκίσιμο πίσω. Η μπλούζα έχει μανίκια, και στρογγυλή λαιμόκοψη. Το ύφασμα είναι μπεζ και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου, πιθανότατα σκώρου σε μεγέθυνση, σε χρώματα γαλάζιο, πετρόλ, μωβ, λαδί και γαλάζιο. Στα υφάσματα παρουσιάζονται τέσσερις χρωματικές παραλλαγές.

Ακολουθούν πέντε σύνολα από μετάξι. Όλα έχουν το ίδιο σχέδιο, που αποτελείται από παντελόνι και μακρυμάνικο κρουαζέ πουκάμισο. Το ύφασμα είναι εμπριμέ και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου, πιθανότατα πεταλούδας, σε μεγέθυνση. Τα χρώματα έχουν τις εξής συνδυαστικές παραλλαγές: α) μουσταρδί, καφέ, καφέ ανοικτό, ώχρα, λαδί, κεραμιδί, πορτοκαλί και σομόν, β) μουσταρδί, καφέ, καφέ ανοικτό, ώχρα και λαδί, γ) γαλάζιο, μπλε, πετρόλ, μωβ, τirkουάζ, πράσινο και κυπαρισσί, δ) γαλάζιο, μπλε, πετρόλ, καφέ, μπεζ, μουσταρδί και ώχρα, και, ε) γαλάζιο, πράσινο, λαχανί, κυπαρισσί, καφέ, μπεζ, μουσταρδί και ώχρα.

Από αυτή την ενότητα, ξεχωρίζει ένα μακρυμάνικο φόρεμα (εικ. 4.85.α-θ). Έχει φαρδύ γιακά που πέφτει ζιβάγκο και έχει ραφτεί σε δύο σημεία για να κρατάει το σχήμα του. Τα μανίκια είναι αναγεννησιακού τύπου, με μανσέτα που κλείνει με ένα στρογγυλό κουμπί. Το φόρεμα

έχει πιέτες στη μέση και φαρδαίνει προς τα κάτω. Το ύφασμα είναι μπεζ και φέρει αφαιρετικό σχέδιο εντόμου (πιθανότατα, πεταλούδας) σε μεγέθυνση, σε χρώματα μουσταρδί, καφέ, καφέ ανοικτό, ώχρα και λαδί. Συνοδεύεται από ζώνη και κλείνει με μεταλλική πόρπη στο χρώμα του μπρούντζου, όπου κάθε στέλεχος έχει σχήμα μύγας. Το φόρεμα αυτό ξεχωρίζει γιατί είναι αυτό με το οποίο αποχώρησε η κ. Έφη Μελά από το χώρο της μόδας, μετά από μία εξαιρετικά καλαίσθητη φωτογράφιση στο Ηρώδειο στην Αθήνα.

Στα επόμενα ενδυματολογικά σύνολα, τα έντομα παρουσιάζονται σε συνδυασμό με φυτά να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του φόντου. Το ύφασμα σε όλες τις περιπτώσεις είναι μαύρο και φέρει σχέδια εντόμων και λουλουδιών. Τα δύο πρώτα σύνολα, αποτελούνται από φούστα με πολλές πιέτες και μακρυμάνικο πουκάμισο κρουαζέ. Τα χρώματά τους είναι: α) μουσταρδί, κίτρινο, πορτοκαλί, μπεζ και κεραμιδί, και β) πράσινο, λαχανί, κυπαρισσί, πετρόλ, μουσταρδί και ώχρα. Επίσης, υπάρχει σύνολο αποτελούμενο από σορτς και μπλούζα με λεπτές ράντες. Το ύφασμα είναι μαύρο και φέρει σχέδια εντόμων και λουλουδιών σε χρώματα μουσταρδί, καφέ, πράσινο, κυπαρισσί και λαχανί. Επιπλέον, στην ενότητα εντάσσεται κι ένα σύνολο από σορτς και πόντσο με στρογγυλή λαιμόκοψη, που κλείνει με ένα στρογγυλό μαύρο πλαστικό κουμπί. Το ύφασμα είναι μουσταρδί, καφέ, πράσινο, κεραμιδί, πορτοκαλί και μπεζ.

Στα επόμενα τέσσερα σύνολα (εικ. 4.86.α-δ), το ένα μέρος είναι εμπριμέ, με το ύφασμα να είναι μαύρο, με σχέδια εντόμων και λουλουδιών στο ένα μέρος, ενώ στο άλλο ριγέ. Τα πρώτα δύο σύνολα αποτελούνται από φούστα με πολλές πιέτες εμπριμέ, και πόντσο με τριγωνικό άνοιγμα μπροστά και πίσω στην πλάτη. Το πόντσο αποτελείται από επτά κομμάτια ριγέ υφάσματος ραμμένα λοξά. Στο πρώτο, τα χρώματα είναι μωβ, πορτοκαλί, μουσταρδί και κόκκινο, ενώ στο δεύτερο μουσταρδί, πετρόλ, πράσινο, μωβ και μπλε. Ακολουθεί ένα σύνολο από φούστα-πουκάμισο. Η φούστα έχει πολλές πιέτες και είναι εμπριμέ. Το πουκάμισο είναι ριγέ μακρυμάνικο, με γιακά με στρογγυλές απολήξεις. Το ύφασμα είναι μουσταρδί, πράσινο, γαλάζιο, μωβ και πετρόλ. Ακολουθούν δύο σύνολα από φούστα-πουκάμισο. Η φούστα έχει πολλές πιέτες, και το πουκάμισο είναι μακρυμάνικο. Ο γιακάς έχει στρογγυλές απολήξεις, κλείνει μπροστά με κουμπιά κι έχει μανίκια αναγεννησιακού τύπου. Στο πρώτο, τα χρώματα είναι πράσινο, γαλάζιο και πετρόλ, ενώ στο δεύτερο, μουσταρδί, πράσινο, γαλάζιο, μωβ και πετρόλ. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται και δύο σύνολα από φούστα φάκελο, πόντσο και φουλάρι (εικ. 4.87.α-η). Η φούστα είναι ριγέ, ενώ το πόντσο εμπριμέ με στρογγυλή λαιμόκοψη, αποτελούμενο από επτά κομμάτια υφάσματος

ραμμένα λοξά και το φουλάρι είναι ριγέ. Το ύφασμα στο πρώτο είναι μαύρο με οριζόντιες ρίγες, μουσταρδί, πορτοκαλί, καφέ, κόκκινο, ροζ και μωβ, ενώ στο δεύτερο μουσταρδί, πορτοκαλί, καφέ, κίτρινο, πράσινο και κυπαρισσί. Η ενότητα κλείνει με ένα σύνολο, που αποτελείται από ριγέ παντελόνι κι εμπριμέ πόντσο με στρογγυλή λαιμόκοψη, αποτελούμενο από επτά κομμάτια υφάσματος ραμμένα λοξά, και φουλάρι ριγέ τραπέζιου σχήματος. Τα χρώματα του συνόλου είναι μουσταρδί, καφέ, πράσινο, πορτοκαλί, μωβ φούξια, ροζ και λαχανί (εικ. 4.88.α-δ).

Στην επόμενη ενότητα τα ενδύματα είναι ριγέ (εικ. 4.89.α-στ). Τα πέντε πρώτα αποτελούνται από ημικυκλική φούστα κλος με φαρδύ ποδόγυρο, που καταλήγει ανισόμακρη, και πουκάμισο μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη. Οι χρωματισμοί είναι οι ακόλουθοι: α) μουσταρδί, πράσινο, κίτρινο, λαδί, ώχρα και μουσταρδί, β) μαύρο και άσπρο, γ) μουσταρδί, πορτοκαλί, ροζ, σομόν, μωβ και κόκκινο, δ) μουσταρδί, πετρόλ, πράσινο, μωβ και μπλε, και, ε) με τη φούστα σε μουσταρδί, πράσινο, κίτρινο, λαδί και φούξια και το πουκάμισο σε μουσταρδί, πράσινο, κίτρινο, λαδί και λαχανί. Τέλος, η ενότητα κλείνει με σύνολο, που αποτελείται από φούστα φάκελο και πουκάμισο μακρυμάνικο, με μαύρο ύφασμα με κάθετες ρίγες σε μουσταρδί, πράσινο, κίτρινο, λαδί και φούξια.

Επιπλέον, υπάρχουν σύνολα που αποτελούνται από μονόχρωμα σακάκια και ριγέ φούστες (εικ. 4.90.α-στ). Τα πρώτα δύο έχουν φούστα κλος και σακάκι μακρυμάνικο που κουμπώνει σταυρωτά. Κάθε ένα από αυτά φέρει μπροστά έξι πλαστικά στρογγυλά κουμπιά και έχει τριγωνικό γιακά και τριγωνικό πέτο. Με το κίτρινο σακάκι συνδυάζεται ριγέ φούστα μουσταρδί, πράσινο, γαλάζιο, μωβ και πετρόλ, ενώ με το άσπρο η φούστα είναι ασπρόμαυρη. Τα υπόλοιπα τέσσερα αποτελούνται από φούστα κλος, ενώ το σακάκι είναι μακρυμάνικο που κουμπώνει ίσια. Το καθένα από αυτά φέρει τέσσερα πλαστικά στρογγυλά κουμπιά και έχει τριγωνική λαιμόκοψη. Οι χρωματικοί συνδυασμοί είναι: α) μωβ σακάκι με ριγέ φούστα μωβ, πράσινο, πετρόλ, μπλε και μωβ, β) λιλά σακάκι με ριγέ φούστα μουσταρδί, ώχρα, μπεζ, πράσινη, λαχανί και κυπαρισσί, γ) κίτρινο σακάκι με ριγέ φούστα μουσταρδί, ώχρα, μπεζ, πράσινη, λαχανί και κυπαρισσί, και, δ) μαύρο σακάκι με ριγέ φούστα μουσταρδί, ώχρα, κεραμιδί, μπεζ και καφέ.

Στην τελευταία ενδυματολογική ενότητα συμπεριλαμβάνονται σύνολα που αποτελούνται από μονόχρωμα σακάκια και ριγέ παντελόνια (εικ. 4.91.α-ε). Τα πρώτα τέσσερα έχουν ριγέ παντελόνι και σακάκι μακρυμάνικο που κουμπώνει σταυρωτά, με τριγωνικό γιακά και

τριγωνικό πέτο. Οι χρωματικοί συνδυασμοί είναι: α) λιλά σακάκι με ριγέ παντελόνι μουσταρδί, ώχρα, μπεζ, πράσινη, λαχανί και κυπαρισσί, β) πράσινο σακάκι με ριγέ παντελόνι κυπαρισσί, πράσινο, πορτοκαλί, μουσταρδί και ώχρα, γ) μαύρο σακάκι με ριγέ παντελόνι κεραμιδί, καφέ, μπεζ, πορτοκαλί, μουσταρδί και ώχρα, και, δ) μωβ σακάκι με ριγέ παντελόνι γαλάζιο, πράσινο, λαχανί, μπλε, μωβ, πετρόλ, μουσταρδί και ώχρα. Το τελευταίο σύνολο έχει μονόχρωμο πράσινο σακάκι μακρυμάνικο, που κουμπώνει ίσια με τέσσερα πλαστικά στρογγυλά κουμπιά, και έχει τριγωνική λαιμόκοψη, ενώ το παντελόνι είναι ριγέ, πράσινο, πορτοκαλί, μουσταρδί και ώχρα.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», έχουν ενταχθεί ακόμη επτά τεμάχια υφάσματος από τρία διαφορετικά σχέδια το καθένα, που όμως, δεν έχουν συμπεριληφθεί με τα αντίστοιχα ενδύματα στη συλλογή (εικ. 4.92.α-ζ).

Επίσης, σημαντική προσθήκη αποτελούν τα τέσσερα χρωματολόγια υφασμάτων (εικ. 4.93.α-δ) που υποδεικνύουν την πολυπλοκότητα της επιλογής των χρωμάτων για τη συλλογή, και τα δεκατρία σχέδια που παρουσιάζουν την καλλιτεχνική δημιουργικότητα του Γιάννη Τσεκλένη. Επιπλέον, η χρωματική ένταση τις συλλογής φαίνεται από τις φωτογραφίες για την προώθησή της, που πραγματοποιούνται σε μονόχρωμο φόντο (εικ. 4.94.α-η).

Για την εν λόγω συλλογή ο σχεδιαστής είχε δηλώσει στην αρχισυντάκτρια μόδας Penny Mandis: [...] *Το σημαντικό πράγμα είναι να μειωθεί η πολυπλοκότητα του σχήματος και του ύφους του σχεδίου και να προστεθεί πολυπλοκότητα, νόημα και συναισθηματική ευαισθησία στο σχεδιασμό της θεματικής του υφάσματος...*²⁵¹, γεγονός που πραγματοποίησε. Επίσης σε συνέντευξή του σχολίασε: *Μια δαιμονική σύμπτωση. Σχεδιάζω μια συλλογή της φύσης αγνοώντας ότι ο Helstrom μοντάρει και λανσάρει την ταινία του «Insects» πρεσβεύοντας πως οι κατσαρίδες... θα κληρονομήσουν τη γη! Καταλυτική λοιπόν η σύμπτωση και τα δικά μου έντομα διευκολύνονται να πετάξουν από την Αυστραλία, στη Βόρεια Αμερική, την Αγγλία και αλλού, ενώ είναι το δυνατό θέμα ενός μοναδικού Show της δουλειάς μου. Η φωτογράφιση έγινε στη Ρώμη από τον νεαρό τότε Άλκη Καρυδόπουλο με την Έφη Μελά και τη Diane*²⁵².

²⁵¹“The important thing it to reduce the complexity of shape and style and add complexity – meaning and emotional appeal to the design through fabric.” P. Mandis, “Strictly Feminine, The world of women”, *The Greek Star* (9/12/1971).

²⁵² Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.12: Ενδυματολογική συλλογή «Czars». Τσεκλένης: Η τέχνη της Ρωσίας των αρχών του αιώνα σε μία «επίκαιρη» συλλογή.

Και είναι φανερό,
για να αρχίσουμε να ζούμε τώρα,
πρέπει πρώτα να εξαγοράσουμε το παρελθόν μας,
πρέπει να σπάσουμε τα δεσμά που μας δένουν με αυτό.

Ο Βουσσινόκηπος, Αντον Τσέχοφ

Ο σχεδιαστής μόδας δεν μπορεί να μην επηρεάζεται, όπως και κάθε άλλος καλλιτέχνης, από την εποχή του. Από το 1970 και μετά, το δόγμα Νίχον συνδύαστηκε με την εισαγωγή της έννοιας του εθνικού συμφέροντος, μακριά από τις καθιερωμένες «θεολογικές», «ψυχολογικές» ή ριζοσπαστικές αντιλήψεις του παρελθόντος²⁵³. Στο πλαίσιο αυτό επανεξετάστηκε και η αντιμετώπιση της Ε.Σ.Σ.Δ. Η προσέγγιση με την Ε.Σ.Σ.Δ. ήταν στα σχέδια του Νίχον, αφού πίστευε ότι η διαδικασία των διαπραγματεύσεων και μια μεγάλη περίοδος ειρηνικού ανταγωνισμού θα επιτάχυναν το μετασχηματισμό του σοβιετικού συστήματος. Το γεγονός αυτό, οδήγησε σε διμερείς επισκέψεις των ηγετών των Η.Π.Α. και της Ε.Σ.Σ.Δ., καθ' όλη τη δεκαετία του 1970. Από τις συναντήσεις προέκυψαν οι συμφωνίες για την αύξηση του εμπορίου και δύο συνθήκες ελέγχου των εξοπλισμών: η Στρατηγική Συνθήκη για Περιορισμό των Εξοπλισμών (SALT I [Strategic Arms Limitation Treaty]), και η Συνθήκη για τον Έλεγχο Χρήσης των Αντιπυραυλικών Συστημάτων (ABM Treaty [Anti-Ballistic Missile Treaty]) που χρησιμοποιούνται στην υπεράσπιση των περιοχών από τα πυρηνικά όπλα²⁵⁴. Ο Νίξον και ο Μπρέζνιεφ κήρυξαν μια νέα εποχή της «ειρηνικής συνύπαρξης» και καθιέρωσαν πρωτοποριακή νέα πολιτική της ύφεσης μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων. Το γεγονός αυτό, αιχμαλώτισε το ενδιαφέρον των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, δημιουργώντας ένα πρωτόγνωρο καταναλωτικό ενδιαφέρον για οτιδήποτε ρωσικό.

Όσον αφορά τις ελληνορωσικές σχέσεις κατά την περίοδο της δικτατορίας, η εξωτερική πολιτική της Ελλάδας παραμένει σε γενικές γραμμές φιλοδυτική, φιλονατοϊκή και φιλοαμερικανική. Επί Γεωργίου Παπαδοπούλου καταβλήθηκαν προσπάθειες για τη βελτίωση των σχέσεων με την Σοβιετική Ένωση και τους βαλκάνιους συμμάχους της Ελλάδας, καθώς

²⁵³ Henry Kissinger - Διπλωματία, http://www.economica.gr/files/kafidas_Kissinger-Diplomacy.pdf, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²⁵⁴ J. W. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6), 366-379.

η στάση αυτή ήταν σύμφωνη με την αμερικανική πολιτική. Αποκορύφωμα, η αποκατάσταση των διπλωματικών σχέσεων με την Αλβανία το 1971²⁵⁵.

Έτσι, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης της εποχής, παρουσίαζαν τα φαρδιά φορέματα, τις τσιγγάνικες φούστες, πουκάμισα με μεγάλο πέτο, ζώνες με μεγάλες αγκράφες και τα ανήγαγαν σε ρωσική επιρροή. Οι σχεδιαστές μόδας θα θελήσουν να αντλήσουν έμπνευση από κάθε εθνική φορεσιά. Αυτό, είχε σαν αποτέλεσμα η Ρωσία να αποδειχθεί μια ατέλειωτη πηγή για την άντληση των ιδεών μόδας που προέρχονταν από τη μεγάλη ποικιλία των εθνικών της φορεσιών. Ένα από τα ενδύματα που αγαπήθηκαν από τους σχεδιαστές μόδας, είναι το πουκάμισο των Κοζάκων. Πρόκειται για ένα πουκάμισο, φαρδύ με μια ευθεία ταινία για λαιμόκοψη και με μια ζώνη δεμένη γύρω από τη μέση.

Όσον αφορά τους διεθνώς καταξιωμένους σχεδιαστές μόδας, η Ρωσία αποτελούσε διαχρονικά πηγή έμπνευσης. Το 1911, ο Paul Poiret έκανε την πρώτη διεθνή περιοδεία του, όταν επισκέφθηκε τη Ρωσία και άλλες χώρες. Έμεινε στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη. Οι επιδείξεις μόδας είχαν τεράστια επιτυχία και στις δύο πόλεις, προσελκύοντας την τοπική αριστοκρατία και προστάτες των τεχνών και εμπνέοντας Ρώσους σχεδιαστές, όπως η *Ét* (Romain de Tiroff), που στη συνέχεια ακολούθησαν τον Poiret στο Παρίσι. Στα απομνημονεύματά του ο Poiret αναφέρει τη Μόσχα, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία αρκετών συλλογών, όπως το «Σαμοβάρν» και η «Πετρούσκα». Το 1913, όταν ήρθε στις ΗΠΑ, η σύζυγος και μούσα του Denise, φορούσε ένα από τα ενδύματα του Poiret με το όνομα *Moscovite*²⁵⁶.

Στη συνέχεια, η Coco Chanel συναντήθηκε με τον Μεγάλο Δούκα της Ρωσίας Dimitri Pavlovich, στο Biarritz το 1920. Γοητεύτηκε από τη ρωσική αίσθηση πολυτέλειας, την οποία προέβαλε και στα σχέδιά της. Τα σχέδια αυτής της περιόδου ήταν χιτώνες και ο συνδυασμός φούστας κεντημένης με ραφές και αλυσίδες. Τα κεντημένα φορέματα έγιναν τόσο δημοφιλή, ώστε η Chanel διοργάνωσε μια συνάντηση εργασίας αφιερωμένη στο κέντημα²⁵⁷. Όταν η

²⁵⁵ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (υποσ. 8), 203 – 285.

²⁵⁶ “He introduced sultan trousers, turbans, culottes, walking ensembles and suit jackets with light corseting. Influenced by Diaghilev’s Ballets Russes Poiret introduced brilliant colors and extravagant and luxurious styles.” B. Kirke, *Madeleine Vionnet* (USA 1998: Chronicle Books), 239.

²⁵⁷ “In the late teens and early 1920s, Chanel’s evening dresses featured extensive embroidery. The dresses from Chanel’s autumn/summer 1922 collection, along with her spring/summer 1923 collection, were inspired by Coptic and Russian embroidery.” H. Koda, and Bolton A., *Chanel*, (New York 2005: Metropolitan Museum of Art Publications), 199.

Chanel ήταν παρούσα σε μια επίδειξη των γουναρικών, τα μοντέλα της ήταν ρωσίδες κυρίες, που φορούσαν γούνες με τόση ευκολία, ώστε τα ενδύματα έμοιαζαν με καθημερινά ρούχα. Το 1923 η Chanel σχεδίασε τη ρωσική μπλούζα «αγρότης», που ήταν μακριά και στη μέση έφερε rubachka, παραδοσιακά ενδύματα ρώσων αγροτών²⁵⁸.

Ο Yves Saint Laurent, περιγράφει τις δημιουργίες που εμπνεύστηκε από τη Ρωσία, ως μια συλλογή απaráμιλλης φαντασίας και πολυτέλειας. Την ονόμασε «Ρωσική Κολεξιόν», ενώ τα σχέδιά του στηρίζονταν όχι μόνο στη σλαβική παραδοσιακή φορεσιά, αλλά και σε άλλες προερχόμενες από την Ανατολία, με πρωτοφανή για την εποχή χλιδή. Εμπνευσμένο από τα κοστούμια Bakst των Ballets Russes, κάθε σύνολο φάνταζε ως κομψή υπερβολή. Στα ενδύματα προστέθηκαν κεντήματα, υφαντές δαντέλες, φτερά και υπερμεγέθη κοσμήματα. Ανάμεσα στις πιο διάσημες αναβιώσεις της μόδας, μπορούμε να τοποθετήσουμε και τη συλλογή του «Κοζάκος», που αποτελείτο από παλτά και μανδύες, σε χρώματα φωτεινό μπλε και ζεστό ροζ, που θύμιζαν ιππείς της τσαρικής αυλής²⁵⁹.

Συμπερασματικά, οι επιρροές στον χώρο της μόδας από τη Ρωσία, προκαλούσαν το ενδιαφέρον, καθώς η αισθητική εκείνη ήταν άγνωστη για το πλήθος των ευρωπαίων και αμερικανών καταναλωτών.

Το 1972, ο Γιάννης Τσεκλένης δημιουργεί τη σειρά ενδυμάτων «Τσάροι», επιθυμώντας να συμβαδίζει με τις διεθνείς τάσεις της μόδας. Οι θεματικές ήταν ευφάνταστες, με πρωτότυπα χρώματα, βασισμένα στις αντιθέσεις και την πολυτέλεια, που σε κάθε περίπτωση αντικατοπτρίζονταν στη ρωσική τέχνη. Η έμπνευσή του ξεκινά από τα οικόσημα των τσάρων (εικ. 4.96.α-γ), τα οποία τροποποίησε, δημιουργώντας το δικό του προσωπικό «τσαρικό» οικόσημο. Ο τίτλος τσάρου συνδέεται κυρίως με τους ηγεμόνες της Ρωσίας και προέρχεται από τον ρωμαϊκό τίτλο Καίσαρ (Caesar)²⁶⁰. Ο τίτλος χρησιμοποιήθηκε κυρίως από ρώσους βασιλείς και αυτοκράτορες από τον 16^ο αιώνα έως την κατάργηση της μοναρχίας με την

²⁵⁸ J. Picardie, *Coco Chanel: The Legend and the Life* (USA 2011: It Books), 127 – 144.

²⁵⁹ “Accolades followed. His Russian collection of 1976 is still considered the best by any designer of all time, drawing on the Cossacks and using gold trimmings, sable, turbans, jewel colors and high boots.” A. Rawsthorn, *Yves Saint Laurent* (London 1997: Harper Collins Publisher), 28.

²⁶⁰ “It was a symbolic gesture, signifying Russia’s claim to empire. And Ivan solidified this proposition by proclaiming himself not grand prince, as all other rulers had done, but as the first tsar a little loosely bases on the Latin Caesar but also derived from Byzantine basileus, or Christian emperor.” Gr. King, *The Court of the Last Tsar: Pomp, Power and Pageantry in the Reign of Nicholas II* (Hoboken, New Jersey 2006: Wiley & Sons Inc.), 2-3.

Επανάσταση το 1917²⁶¹. Ο πρώτος ηγεμόνας που χρησιμοποίησε επίσημα τον τίτλο, ήταν ο Ιβάν Δ', που στέφθηκε Τσάρος του Βασιλείου της Ρωσίας το 1547. Ακολούθως, ο Οίκος των Ρομανώφ, υπήρξε η κυβερνώσα δυναστεία του Βασιλείου της Ρωσίας και αργότερα της Ρωσικής Αυτοκρατορίας για τρεις αιώνες²⁶².

Ακόμη, ο σχεδιαστής πήρε ερεθίσματα από τη ρωσική παράδοση των πλούσια διακοσμημένων αβγών Φαμπερζέ. Σε αυτά τα μοτίβα μπορούμε να εντοπίσουμε τις θεματικές σε διάφορες χρωματικές παραλλαγές, που αποτυπώνονται με φύλλα, βλαστούς και γεωμετρικά μοτίβα (εικ. 4.97.α-ζ, 4.98.α-γ, 4.99.α-θ και 4.101.α-η). Κανένα άλλο όνομα δεν συμβολίζει τη χλιδή του λυκόφωτος της αυτοκρατορίας της Ρωσίας, περισσότερο από αυτό του Πίτερ Καρλ Φαμπερζέ, ενός από τους μεγαλύτερους χρυσοχόους, κοσμηματοποιούς και σχεδιαστές κοσμημάτων, που κληρονόμησε την επιχείρηση το 1870. Το εργαστήριο Φαμπερζέ έγινε γρήγορα διάσημο για τα πρωτότυπα αριστουργήματά του από χρυσό και ασήμι με πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους²⁶³. Τα πασχαλινά αβγά Φαμπερζέ, έχουν τις ρίζες τους στη λαϊκή ρωσική παράδοση των πλούσια διακοσμημένων αβγών. Στη Ρωσία, άνθησε από νωρίς η λαϊκή τέχνη της διακόσμησης των πασχαλινών αβγών, κι εκτός από τα απλά κόκκινα, ή μονόχρωμα αβγά, υπήρχαν –κι υπάρχουν μέχρι σήμερα– τα «Pysanky», πλούσια διακοσμημένα αυγά, που προορίζονται για πασχαλινά δώρα²⁶⁴. Ο τσάρος Αλέξανδρος ο Γ', παρήγγειλε το πρώτο από τα πασχαλινά αυγά που γοήτευσαν τη ρωσική και άλλες Αυλές της Ευρώπης και της Ασίας, για την τσαρίνα Maria Fedorovna το 1884, και ο διάδοχος του Νικόλαος Β' συνέχισε την παράδοση²⁶⁵.

²⁶¹ *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, λήμμα «Τσάρος», τ. 50, (Αθήνα, 2007: Εκδόσεις Πάπυρος), 608.

²⁶² Ch. S. L. Dunning, *Russia's First Civil War: The Time of Troubles and the Founding of the Romanov Dynasty*, (Pennsylvania 2001: Pennsylvania State University Press), 1-2.

²⁶³ “The actual production was left to his work masters and their craftsmen, who worked under his close supervision. At the height of his firm’s success, Fabergé employed about 500 workers. In Petersburg, where the imperial eggs were produced, his most famous work masters were Erik Kollin, a Finn; Michael Perchin, a Russian; Henrik Wigström, August Holmoström, and August Hollming, also Finns; and Alfred Thielemann, a German.” S. Pfeffer, *Fabergé Eggs*, (China 1990: Hugh Lauter Levin Associates Inc.), 8.

²⁶⁴ “It is generally thought that Tsar Alexander III commissioned this First Egg as a token of affection for his homesick wife, who would have known the Danish original in her family’s collection. As a convert to the Orthodox Church, she was well aware of the importance of the egg in Russia as a symbol of the Resurrection of Christ.” T. Kudriavtseva, *Osterliche Traditionen am Zarenhof, Kostbare Ostereier aus dem Zarenreich*, (USA 1998: Hirmer Verlag).

²⁶⁵ “In 1885, Czar Alexander ordered from the house of Fabergé the first Imperial Egg, which he presented to his wife Marie Feodorovna as an Easter Gift. Each year thereafter, he ordered another egg until his untimely death, at the age of forty nine, in 1894. From 1895 until 1916 his son Czar Nicholas II carried on the tradition begun by his father by commissioning not one but two Easter eggs annually, one for his wife Czarina Alexandra Feodorovna and one for his mother the dowager Empress.” S. Pfeffer, *Fabergé Eggs* (υποσ. 187), 5.

Ακόμη, υπάρχουν υφάσματα εμπνευσμένα από τους τρούλους του περίφημου Ναού του Χυμένου Αίματος. Ονομάστηκε έτσι γιατί βρίσκεται στο σημείο που δολοφονήθηκε ο τσάρος Αλέξανδρος ο Β'. Ο ναός έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τους πολύχρωμους τρούλους εξωτερικά, ενώ εσωτερικά διακοσμείται με τοιχογραφίες και μωσαϊκά.²⁶⁶ (εικ. 4.100.α-ζ). Υπό την ηγεσία του τσάρου Πέτρου (1682-1725), η Ρωσία μετατράπηκε από περιφερειακό βασίλειο σε υπερδύναμη της Βορειο-Ανατολικής Ευρώπης, τερματίζοντας την κυριαρχία των Σουηδών στη Βαλτική. Το 1703, ο τσάρος ίδρυσε την Αγία Πετρούπολη, με σκοπό να γίνει το παράθυρο της Ρωσίας προς τη Δύση. Το 1712 έγινε επίσημα πρωτεύουσα της Ρωσίας, ιδιότητα που κράτησε μέχρι το 1918²⁶⁷. Εκεί κατασκεύασε διάσημα αρχιτεκτονήματα που παραλληλίζονταν με αυτά του Λονδίνου και του Παρισιού ή της Βιέννης.

Τέλος, ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τους πίνακες που έχουν ως θεματική την άφιξη του Λένιν το βράδυ της 3ης Απριλίου 1917 στον Finlyandsky Station, αποτυπωμένη από πληθώρα ρώσων καλλιτεχνών, που παρουσιάζουν τους μπολσεβίκους να πανηγυρίζουν (εικ. 4.103.α-δ). Σε αυτή την περίπτωση, δεν αποτυπώνεται το πρόσωπο του Λένιν που ήταν ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο εκείνη την εποχή, αλλά το ανώνυμο πλήθος των μπολσεβίκων, που κρατούν σημαίες. Ο Vladimir Lenin έφθασε στην Πετρούπολη το βράδυ της 3ης Απριλίου 1917 στον Finlyandsky Station, που αργότερα έγινε γνωστός ως Finland Station, τη σιδηροδρομική γραμμή που ενώνει την Πετρούπολη με τον βορρά και συγκεκριμένα με το Ελσίνκι. Ο σταθμός έγινε ευρέως γνωστός στις 3 Απριλίου το 1917, όταν ο Lenin έφτασε με τρένο από τη Γερμανία, για να κηρύξει την Οκτωβριανή Επανάσταση²⁶⁸. Η άφιξή του έγινε δεκτή με ενθουσιασμό, και ένα μεγάλο πλήθος που περίμενε τον υποδέχτηκε και τον επευφημούσε. Τις πρώτες ημέρες μετά την άφιξή του, ο Λένιν, έδωσε αρκετές ομιλίες –

²⁶⁶ Αγία Πετρούπολη, https://el.wikipedia.org/wiki/Αγία_Πετρούπολη, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²⁶⁷ “Over a century following the founding of St. Petersburg, Tsar Nicholas I would say to that interminable critic and observer of the Russian Empire the Marquis de Custine: St. Petersburg is Russian. But St. Petersburg is not Russia... the city was conceived and designed as Peter the Great’s version of a European paradise forged from the swamps and set in the icy wastes of northern Russia. Peter envisioned his city as a window on the west, free from the shackles of tradition and orthodoxy.” C. Amery and Curran Br., *St. Petersburg* (London 2006: Frances Lincoln Ltd), 44.

²⁶⁸ “The April Theses: In the days following his arrival, Lenin gave several speeches calling for the overthrow of the provisional government. On April 7, the Bolshevik newspaper *Pravda* published the ideas contained in Lenin’s speeches, which collectively came to be known as the April Theses. From the moment of his return through late October 1917, Lenin worked for a single goal: to place Russia under Bolshevik control as quickly as possible. So he fled to Finland after July and wrote the “State and Revolution”; finally he became head of the new Soviet State.” Chr. Read, *Lenin: A Revolutionary Life* [Routledge Historical Biographies] (New York 2005: Routledge), 11.

έκκληση για την ανατροπή της Προσωρινής Κυβέρνησης. Στις 7 Απριλίου, η μπολσεβίκικη εφημερίδα *Pravda* δημοσίευσε τις ιδέες που περιέχονται στις ομιλίες του Λένιν οι οποίες συλλογικά έγιναν γνωστές ως οι *Θέσεις του Απρίλη*.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, η συλλογή αποτελείται από φορέματα μακρυμάνικα με πλούσιες πιέτες, φόρεμα τύπου «Ους–Τέντα» με τιράντες, και σύνολα αποτελούμενα από φούστα με πουκάμισο ή παντελόνια. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε ότι στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», σώζεται πληθώρα τμημάτων υφασμάτων, και μόνο έντεκα ενδυματολογικά σύνολα, γεγονός που δε μας επιτρέπει να σχηματίσουμε ολοκληρωμένη εικόνα για το πώς παρουσιάζονταν οι διάφορες θεματικές στα υφάσματα, εφόσον το αισθητικό αποτέλεσμα στα ενδύματα εξαρτάται άμεσα και από την κοπή και τη ραφή.

Στη θεματική με τα αυγά Φαμπερζέ, ως ύφασμα επιλέγηκε το μετάξι, που με τη διάφανη αίσθηση δίνει μεγαλύτερη ένταση στα φυτικά μοτίβα. Επειδή πρόκειται για βραδινά επίσημα ενδύματα, ως βάση χρησιμοποιήθηκε το μαύρο, το μωβ, το κυπαρισσί και το μπλε χρώμα, για να προσδώσουν την αίσθηση της σοβαρότητας και να φωτίσουν τα θερμά χρώματα (μπορντό, μπεζ, κίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο και φούξια), που επιλέχθηκαν για τα διακοσμητικά σχέδια. Όσον αφορά τα μοτίβα που σχετίζονται με τα οικόσημα των τσάρων, επιλέχθηκε το φυσικό μάλλινο ύφασμα και το συνθετικό Βrinylon, εφόσον το βάρος των υφασμάτων προσδίδει μεγαλοπρέπεια.

Ξεχωριστό σύνολο αποτελούν οι ζώνες (εικ. 4.102.α-δ) που παραδόθηκαν από το σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη ξεχωριστά, και δεν μπορούν να θεωρηθούν ως μέρος ενός ενδυματολογικού συνδυασμού. Παρόλα αυτά, καλύπτουν όλες τις θεματικές που παρουσιάζονται και στα υφάσματα.

Συμπερασματικά μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης δεν αντέγραψε τυφλά την ρωσική τέχνη επαναλαμβάνοντας μοτίβα από τα παραδοσιακά ενδύματα, ούτε μιμήθηκε τα αριστουργήματα ξένων σχεδιαστών μόδας. Η ρωσική τέχνη αποτέλεσε για αυτόν κίνητρο για έρευνα και δημιουργία, οδηγώντας σε ένα αποτέλεσμα εμπνευσμένο, πρωτοπόρο και μοντέρνο. Ο ίδιος δηλώνει: *Την ημέρα και περίπου την ώρα που ο Nixon και ο Kissinger προσγειώνονται στη Μόσχα παρουσιάζω στο Casino Russe της Νέας Υόρκης αυτή τη Ρωσική Συλλογή. Θέματα από τα αυγά του Fabergé και τα ρολόγια του, τους*

τρούλους του ναού του Αγίου Βασιλείου... Πίνακες με μπολσεβίκους αλλά κι από την ταπετσαρία του Τσάρου Νικόλαου. Όλα τυπωμένα σε Brilons, μάλλινα Jerseys, μεταξωτές οργαντζες και βελούδα. Εικόνες από το Show με την Έφη Μελά, την Ann Kouros, την Tasha και νεοϋορκέζες μανεκέν παρελαύνουν επί τρία λεπτά από τις «Coast to Coast» ειδήσεις «Eyewitness News» του ABC... Στις φωτογραφίες η Έφη Μελά με την Alexanders Parnassus και τους Rene Tapis και Jaques De Boismilon... στο Studio Μαυρογένη²⁶⁹.

²⁶⁹ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.13: Ενδυματολογική συλλογή «Cartoons». Τσεκλένης: Μία εύθυμη συλλογή με blow-ups και αυτοσχεδιασμένα cartoons.

What's great about this country is
that America started the tradition where the richest consumers
buy essentially the same things as the poorest.

You can be watching TV and see Coca-Cola,
and you can know that the President drinks Coke.

Liz Taylor drinks Coke,
and just think,
you can drink Coke, too.

Andy Warhol

Το 1973, ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει την ενδυματολογική συλλογή *Cartoons and Waves*. Το μισό μέρος της συλλογής είναι εμπνευσμένο από τη θάλασσα, τα γαλανά νερά και τις αμμουδιές της Ελλάδας, όπως είχε γίνει το 1966, για τη δημιουργία της πρώτης ενδυματολογικής συλλογής της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Το δεύτερο μισό, που αναφέρεται στα *cartoons*, αποτελεί την καινούργια προσθήκη στη συλλογή.

Πηγή έμπνευσης για αυτή τη συλλογή, θα μπορούσε να αποτελέσει το ευρύτερο ρεύμα της pop art²⁷⁰. Ο Roy Lichtenstein και ο Andy Warhol είναι, ίσως, οι πρώτοι που άρχισαν να χρησιμοποιούν κινούμενα σχέδια και διαφημίσεις ως πηγές για τα έργα ζωγραφικής, ενώ τους ακολούθησαν οι James Rosenquist και Ed Ruscha, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η Αμερικανική Pop art. Το 1960, ο Roy Lichtenstein (1923-1997) και ο Andy Warhol (1928-1987) άρχισαν δημιουργούν πίνακες, που βασίζονται σε ταμπλόιντ κινούμενα σχέδια και διαφημίσεις²⁷¹. Έτσι, γνωστοί χαρακτήρες cartoon, όπως ο Popeye και ο Mickey, τοποθετούνται σε πίνακες ζωγραφικής.

²⁷⁰“You cannot look at a can of Campbell’s Soup in any grocery store and not think of Warhol,” Taylor says. “Any man standing in front of a urinal will think of Duchamp. Both of them took common, everyday objects and transcended their mundane status to become unforgettable works of art.” Cr. Rouvalis, *Twisted Pair*, (Pittsburgh 2010: Carnegie Museums of Pittsburgh), 31.

²⁷¹ “Warhol’s success as a commercial designer depended in part on this “artistic” performance, on his delivery of a notion of creativity that was bound to appear all the more rarefied in a milieu whose every impulse is geared to increase the efficacy of commodification and the professional eradication of individual subjectivity in the realm of public (and private) perceptual experience. With a collector’s condescending love for the specimens of an extinct species, Warhol introduced precisely those practices (the false naiveté, the charm of the uneducated and unskilled, the preindustrial *bricolage*, his illiterate mother) into the most advanced and most sophisticated

Σε αυτό το πνεύμα, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης τοποθετεί στα ενδύματά του τα δικά του ιδιότυπα κινούμενα σχέδια. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» έχουν ενταχθεί δυο φορέματα. Το πρώτο φόρεμα έχει στρογγυλή λαιμόκοψη, είναι κοντομάνικο και στη μέση έχει μια ταινία μαύρη με φούξια (εικ. 4.104.α-β, 4.105.α-ε). Το άσπρο ύφασμα καλύπτεται σε όλη του την επιφάνεια με στοιχεία από καρτούν, όπως το «χώρο επεξήγησης», όπου τοποθετούνται η ομιλία ή η σκέψη του ήρωα των καρτούν. Σε αυτή την περίπτωση, τοποθετείται μία καρικατούρα ανθρώπου και ένα έντομο. Τα χρώματα είναι πορτοκαλί, ροζ, μωβ, φούξια, κόκκινο και καφέ. Το δεύτερο φόρεμα είναι επίσης κοντομάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη και στη μέση έχει μια γαλάζια ταινία. Το άσπρο ύφασμα καλύπτεται σε όλη του την επιφάνεια με στοιχεία από καρτούν, όπως το «χώρο επεξήγησης», όπου ο σχεδιαστής τοποθετεί δύο καρικατούρες πουλιών που κρέμονται σε σύρμα και ένας δεινόσαυρος που τα απειλεί. Τα χρώματα είναι κίτρινο, λαχανί, ροζ, φούξια και καφέ.

Από το έργο του Andy Warhol, που είναι αφιερωμένο στις προσωπογραφίες, ξεχωρίζει η Marilyn Monroe (1962), που αντικατοπτρίζει σαφώς την ειρωνεία της Pop-Art. Ο Warhol παραλλάσσει χρωματικά τη Μέριλιν Μονρόε, επειδή αυτή είναι η τυπική εικόνα των «λαμπερών γυναικών». Σε κάθε της πορτρέτο που ολοκλήρωσε, ήταν στην ίδια μορφή, δίνοντας έμφαση στο κραγιόν, στη σκιά ματιών και στο τυποποιημένο χαμόγελο προς την κάμερα. Ήθελε να απεικονίσει τη Μέριλιν ως σύγχρονη θεά του σεξ και ως καταναλωτικό προϊόν. Οι προσωπογραφίες προβάλλουν χαρακτηριστικά του ατόμου που θέλει να τονίσει ο καλλιτέχνης, ενώ παράλληλα αντλεί δύναμη από την αναγνωρισιμότητα του ατόμου που εικονίζει²⁷².

Στο ίδιο πνεύμα με τις απεικονίσεις διασήμων που φιλοτεγήθηκαν σε μια εποχή εμμονής με τη διασημότητα από τον Warhol, ο Γιάννης Τσεκλένης δημιουργεί πάνω στο ύφασμα την προσωπογραφία του εφοπλιστή Αριστοτέλη Ωνάση. Ο Ωνάσης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1906. Το 1922 ήρθε ως πρόσφυγας στην Ελλάδα και αργότερα μετανάστευσε

milieu of professional alienation: advertisement design. Warhol was fully aware of this paradox. In his famous early interview with Gene R. Swenson he phrased it in a language that reveals to what extent its speaker had internalized the lessons of John Cage and transposed them even further onto the level of everyday experiences.” H. D. B. Bocholt, *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966 October Files* (Massachusetts 2001: Massachusetts Institute of Technology), 1-49.

²⁷² H. Geldzahler, Rosenblum, R. and Hudson, T., *Andy Warhol Portraits, The Art Book* (London, 1994: Phaidon), 1-37.

στην Αργεντινή. Ο γάμος του το 1946, με την Αθηνά-Τίνα Λιβανού, της γνωστής εφοπλιστικής οικογένειας, όδηγησε στη γέννηση των δύο παιδιών του. Ακολουθώντας το φυσικό του ταλέντο για τις επιχειρήσεις, σε μικρό χρονικό διάστημα έγινε ένας από τους πιο γνωστούς εφοπλιστές.²⁷³ Το 1956, αγόρασε από το Ελληνικό Δημόσιο το προνόμιο εκμετάλλευσης των Ελληνικών Αεροπορικών Συγκοινωνιών και ίδρυσε την Ολυμπιακή Αεροπορία. Το 1968, παντρεύτηκε τη Ζακλίν Μπουβιέ, χήρα του Προέδρου των ΗΠΑ Τζον Φ. Κένεντι. Πέθανε το 1975. Ο Τσεκλένης σχετίστηκε επαγγελματικά μαζί του, όταν το 1972 σχεδίασε τις στολές για την Ολυμπιακή Αεροπορία. Στο ύφασμα αποτυπώνεται η ασπρόμαυρη καρικατούρα του Αριστοτέλη Ωνάση, «εξοργισμένου».

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» έχουν συμπεριληφθεί τέσσερα ενδυματολογικά σύνολα με αυτή τη θεματική (εικ. 4.106.α-δ, 4.107.α-δ). Το πρώτο, αποτελείται από παντελόνι τύπου «παντελόνα» και μπλούζα. Το μαύρο ύφασμα φέρει φούξια, μωβ και πορτοκαλί γεωμετρικά σχέδια και κάτω από το γόνατο καρικατούρα εξαγριωμένου άντρα, του Αριστοτέλη Ωνάση, με ρούχα εποχής κι ένα μικρό έντομο. Η μπλούζα του συνόλου είναι μακρυμάνικη, που δένει μπροστά, τύπου «κρουαζέ». Το μαύρο ύφασμα φέρει φούξια, μωβ και πορτοκαλί γεωμετρικά σχέδια. Τα άλλα τρία σύνολα έχουν το ίδιο σχέδιο και αποτελούνται από παντελόνι με πιέτες και πουκάμισο μακρυμάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη. Στο πρώτο σύνολο το ύφασμα είναι ίδιο και στα δύο μέρη, έχει μαύρη βάση και κροκί, κόκκινα, κίτρινα και πορτοκαλί γεωμετρικά σχέδια. Επίσης, φέρει τη μαύρη καρικατούρα εξαγριωμένου άντρα, του Αριστοτέλη Ωνάση, με ρούχα εποχής και ένα μικρό έντομο. Στα άλλα δύο σύνολα το ύφασμα στο πουκάμισο έχει γεωμετρικά σχέδια και την καρικατούρα σε αποχρώσεις: α) κροκί, κόκκινη, κίτρινη πορτοκαλί, και, β) μπλε, γαλάζιο, τρκουάζ και μωβ. Όσον αφορά τα παντελόνια, και τα δύο φέρουν γεωμετρικά σχέδια ομόκεντρων κύκλων στις αντίστοιχες αποχρώσεις.

Τέλος, παρατίθενται φωτογραφίες από την προώθηση της συλλογής, που εκδόθηκαν σε περιοδικά του εγχώριου και ξένου τύπου, με σκοπό την προώθηση της ενδυματολογικής συλλογής στο καταναλωτικό κοινό (εικ. 4.108.α-ζ).

Όπως ήταν αναμενόμενο, οι εφημερίδες τις εποχής επικεντρώθηκαν στα ενδύματα με τη θεματική του Αριστοτέλη Ωνάση. Η Marian Christy στην εφημερίδα Boston Globe αναφέρει

²⁷³ Σαν σήμερα, <http://www.newsbeast.gr/greece/arthro/797484/san-simera>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

στο άρθρο “Launching the Ari skirts”: *Το θέμα των υπέροχων δώρων μπορεί να είναι η δεύτερη φύση για τον εφοπλιστή Αριστοτέλη Ωνάση - αλλά, δυστυχώς, ο άμοιρος δεν πρόσεξε. Τώρα, ο Ωνάσης είναι αντικείμενο για εμπαιγμό σε ρούχα κινουμένων σχεδίων, αλλά, φυσικά, γελάει καλύτερα όποιος γελάει τελευταίος. Και ο Ωνάσης φαίνεται να φοριέται καλά. Όλα ξεκίνησαν όταν ο σχεδιαστής μόδας, με έδρα την Αθήνα, ο 35χρονος Γιάννης Τσεκλένης, σκηνοθετεί να συναντήσει τον πιο διάσημο συμπατριώτη του. Η πόρτα άνοιξε διάπλατα όταν ο Γιάννης δημιούργησε στολές, που διπλώνουν σε στυλ «φορμών καράτε» για τους 600 αεροσυνοδούς πρώτης κατηγορίας της Ολυμπιακής Αεροπορίας και είπε στον Ωνάση ότι ήταν δωρεάν. Ο Ωνάσης κατανοεί και σέβεται την μεγαλοψυχία. Μετά τη σκηνή για τις στολές των αεροσυνοδών ο Γιάννης και ο Ωνάσης έχουν συναντηθεί πολλές φορές και ο ευαίσθητος σχεδιαστής συνοψίζει: «Κανείς δεν μισεί τον άνθρωπο, μόνο τον ζηλεύει. Ο Ωνάσης αποτελεί το άπιαστο όνειρο του καθενός». Επιρρεπής στη φαντασία ο Γιάννης σκέφτεται συχνά τον φίλο του. Μια μέρα, ενώ ετοιμαζόταν για το σχεδιασμό της συλλογής άνοιξη-καλοκαίρι για το επόμενο έτος, ο Γιάννης δημιουργεί ένα έξυπνο καρτούν του Ωνάση σε μια, προφανώς, ένθερμη κατάσταση, σε μία έκρηξη Μεσογειακού θυμού. Μάλιστα το υψωμένο χέρι σχηματίζει μια ισχυρή χειρονομία που σε διαολοστέλλει στην κόλαση την οποία όλοι οι Έλληνες θα καταλάβουν.²⁷⁴*

²⁷⁴ “The subject of fabulous gifts may be second nature to shipping magnate Aristotle Onassis – but, unfortunately, the poor man didn’t beware. Now Onassis is the subject of spoof cartoon clothes but, of course, the one how laughs lasts laughs best. Onassis seems to be wearing well. It all started when an Athens-based fashion designer, 35-year-old Yantis Tseklenis, contrived to make one-to-one contact with his most famous countryman. The door opened wide when Yannis created karate-inspired wrap-on uniforms for 600 Olympic Airway first class stewardesses and told Onassis they were free. Onassis understands and respects magnanimity. Since the stewardess scene Yannis and Onassis have met on many occasions and the impressionable designer summarizes: “Nobody hates the man, they just envy him. Onassis represents everybody’s impossible dream”. Fantasy-prone Yannis thinks often of his friend. One day, while at the design board to plot his spring-summer for next year, Yannis doodled a clever cartoon of Onassis in an obviously heated state of exploding Mediterranean anger. He even upraised hand in a powerful go-to-hell gesture all Greeks will understand.” M. Christy, “Launching the Ari skirts”, *Boston Globe* (28/11/1972), 39-40.

Κεφάλαιο 4.2.14: Ενδυματολογική συλλογή «Μήλα». Τσεκλένης: Παίζοντας με τα γράμματα. Μελά → Μήλα & Mela → Melagrana (ρόδι).

Έκταση, δηλαδή μεταβολή του βραχύχρονου φωνήεντος σε μακρόχρονο...

Γραμματική της Αρχαίας Ελληνικής, Μ. Χ. Οικονόμου

Ακολουθώντας τη δημιουργική πορεία του συζύγου της Γιάννη Τσεκλένη, η Έφη Μελά αποφασίζει να δοκιμάσει και αυτή τις δυνάμεις της ως σχεδιάστρια μόδας. Η αισθητική και σχεδιαστική πορεία τους είναι παράλληλη.

Τη δεκαετία του 1970, η ελληνική μόδα ήταν ακόμα σε πρώιμο στάδιο. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να υπάρχουν ορισμένοι οίκοι μόδας που χρησιμοποιούσαν για τις παρουσιάσεις τους ορισμένα μανεκέν που ήταν γνωστά στο κοινό με το μικρό τους όνομα και η πορεία τους εξαρτιόταν από τον σχεδιαστή μόδας που τους προωθούσε. Η Έφη Μελά το 1954 αναδείχθηκε τρίτη Μις Κόσμος, καταφέροντας να διαπρέψει στο εξωτερικό ως το αγαπημένο μοντέλο του Jean Desses.²⁷⁵ Ακολουθώντας, ήταν αναμενόμενο να την λατρέψει και ο κινηματογραφικός φακός, όπως φαίνεται από τη συμμετοχή της στις ταινίες *Της Τύχης τα Γραμμένα* (1957), *Χαρούμενοι αλήτες* (1958), *Ερωτικές Ιστορίες* (1959), *Όσο Υπάρχουν Γυναίκες* (1959), *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (1960), *Ο Παλληκαράς* (1961), *Τα Νειάτα Θέλουν Έρωτα* (1961), *Ο Καζανόβας* (1963), *Οι Γαμπροί της Ευτυχίας* (1962), και *Η Αθήνα μετά τα μεσάνυχτα* (1968)²⁷⁶.

Συναρπαστική παραμένει η ιστορία γνωριμίας και κεραυνοβόλου έρωτα με την πρώτη ματιά, όπως τη διηγήθηκε στο άρθρο του περιοδικού *Athens Voice* ο ίδιος ο σχεδιαστής²⁷⁷. Το ζευγάρι μοιράζεται το ίδιο πάθος για τη μόδα με αποτέλεσμα και η Έφη Μελά με τη σειρά της να επιθυμεί να σχεδιάσει την εν λόγω ενδυματολογική συλλογή.

²⁷⁵ Τα εγχώρια Top-Models, <http://www.mylady.gr/arhra/2012/03/17-ta-eghoria-top-models/#.VXsx8pxybCU>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²⁷⁶ «Η χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου διήρκησε από το 1959 μέχρι το 1967. Ο ελληνικός κινηματογράφος έγινε πλέον βιομηχανία. Οι αριθμοί δείχνουν την έκρηξη της παραγωγής. Όμως η μεγάλη παραγωγή κρύβει και μεγάλη προχειρότητα. Εκείνη την περίοδο κυριαρχεί το «μιούζικαλ», μια σύνθεση ουσιαστικά χορού και τραγουδιού, ενώ οι ταινίες των προηγούμενων χρόνων χαρακτηρίστηκαν ως «μουσικές κωμωδίες». Α. Δανιήλ και Κορκοβέλου Α., *Ελληνικός Κινηματογράφος* (Αθήνα 2008: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων II), 33.

²⁷⁷ Βαϊμάκη, «Γιάννης Τσεκλένης: Respect» (υποσ. 86).

Η συλλογή, με τίτλο «Μήλα», σχεδιάστηκε το 1973 και παρουσιάστηκε στο κοινό το 1974, χρόνια πριν παντρευτεί το ζευγάρι. Άρθρο στο περιοδικό *Επίκαιρα* αναφέρει για την συλλογή: *Η Έφη προτείνει... Ένα λευκό, νησιώτικο, εκθαμβωτικό, λανσάρει αυτή τη φορά για το καλοκαίρι η Έφη Μελά. Πιστεύει πως, αυτή η λευκή συλλογή της θα απαλλάξει τη γυναίκα από τα «χρωματικά» προβλήματα και θα «πνεύσει» σαν ανανεωτικό αεράκι στην ανοιξιάτικη και καλοκαιρινή της γκαρνταρόμπα. Τα φορέματά της είναι νεανικά, και κάνουν τη γυναίκα αιθέρια και κομψή μ' εκείνα τα έντεχνα κλος, τα θηλυκά βολάν και τα ανάλαφρα πλισέ. Φρέσκα και νεανικά, μία σειρά από σπορ σύνολα φούστες-ζακέτες, πανταλόνια-πουκάμισα στολισμένα με εξώραφα γαζιά και χρυσά κουμπιά. Το σήμα κατατεθέν της Έφης, το μήλο, στόλισε τις ζώνες, τον λαιμό σαν παντατίφ κι έγινε μικροσκοπικό παιχνιδιάρικο μοτίφ πάνω σε μονόχρωμα σύνολα²⁷⁸. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι ο κόσμος της μόδας, αναγνωρίζοντας την ιστορική της πορεία στο χώρο, τη σχολιάζει αυτόνομα από το έργο το σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη.*

Από τη συλλογή της Έφης Μελά, στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα έχει καταχωρηθεί μόνο ένα φόρεμα, από αρνέλ ύφασμα, κοντομάνικο, με τριγωνική λαιμόκοψη και μυτερό τριγωνικό γιακά. Το ύφασμα του φορέματος έχει βάση το τρκουάζ και φέρει τετράγωνα διαφόρων χρωμάτων, που μέσα τους φέρουν μήλα κομμένα στη μέση ή ολόκληρα, διαφόρων χρωμάτων (εικ. 4.109.α-ε). Στα λευκά μισά μήλα αναγράφεται με φυσικό γραφικό χαρακτήρα «Έφη Μελά» (εικ. 4.110).

Παράλληλα, από τη συλλογή σώζονται τρία ζευγάρια σχεδίων με τα χρωματολόγια τους (εικ. 4.111.α-γ, 4.112.α-β, 4.113.α-β). Το γεγονός αυτό συμβάλλει στην κατανόηση των τεχνικών βαφής, δηλαδή σε αυτή την περίπτωση της τυποβαφής, με το χρώμα να εφαρμόζεται μόνο στην επιφάνεια του υφάσματος και μάλιστα μόνο σε ορισμένες περιοχές της επιφάνειας, σύμφωνα με συγκεκριμένο σχέδιο. Και στις τρεις περιπτώσεις, για τα σχέδια χρησιμοποιούνται επτά χρώματα, με αποτέλεσμα να απαιτείται ξεχωριστό πλαίσιο για κάθε χρώμα ενός σχεδίου. Μέσα από αυτά τα σχέδια μπορούμε να μελετήσουμε τη χρωματική ανάλυση και οικονομία που απαιτείται για τον σχεδιασμό ολόκληρης της παραγωγής του ενδύματος. Το γεγονός μας προσφέρει ένα εντυπωσιακό χρωματικό αποτέλεσμα, αλλά απαιτεί τεχνογνωσία όσον αφορά το χρώμα και την απορροφητικότητα των υφασμάτων. Για το λόγο αυτό, όταν οι συλλογές απαιτούν πολυχρωματικότητα, επιλέγονται συνθετικά

²⁷⁸ *Επίκαιρα* 287 (1/2/1974), 47.

υφάσματα, όπως σε αυτή την περίπτωση η τεχνητή ίνα Αρνέλ (Arnel), η οποία έχει πολλά θετικά χαρακτηριστικά για τη βιομηχανία του ενδύματος, εφόσον δεν ξεβάφει αν χρησιμοποιηθεί η κατάλληλη βαφή. Τέλος, στο αρχείο του σχεδιαστή διατηρήθηκαν σχέδια δοκιμών με μολύβι και χρώμα για τα μοτίβα που θα τοποθετούνταν στα εκτυπωτικά τελάρα και μετέπειτα στα ενδύματα (εικ. 4.114.α-γ).

Συμπερασματικά, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ακόμη και η πιο απλή καθημερινή θεματική, όπως ένα «Μήλο», αν αποδοθεί με ελκυστικό τρόπο, μπορεί να μαγνητίσει το καταναλωτικό κοινό.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.15: Ενδυματολογική συλλογή «Wood carvings». Τσεκλένης: Μία πολύχρωμη ιστορία, η ζωγραφική του Πηλίου, σκαλισμένη στο ξύλο.

Ο ξυλογλύπτης, ο ντουλγέρης, τουλιέρης, πελεκάνος,
ντογραματζής, ταγιαδόρος, ταλιαδόρος, σκαλιστής...

Λαϊκή Παράδοση

Η ξυλογλυπτική, τέχνη και τεχνική διακόσμησης του ξύλου, είναι γνωστή στην Ελλάδα από σωζόμενα δείγματα της Παλαιοχριστιανικής Περιόδου και στη συνέχεια από τη Βυζαντινή, αλλά δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε ότι στην πορεία της έχουν συντελεστεί σημαντικές μεταβολές. Αυτές οι μεταβολές ταυτίζονται κυρίως με το πνεύμα και τον καλλιτεχνικό ρυθμό των διαφόρων ιστορικών περιόδων και κυρίως με τους ρυθμούς που γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν στη Δύση, κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η ξυλογλυπτική αποτελεί κατ' αρχάς συμπληρωματική τέχνη της αρχιτεκτονικής εκκλησιών και οικιών και δευτερευόντως καλλιτεχνία²⁷⁹. Μετά το 1659, με τα εξαιρετικά πολιτικά και εκκλησιαστικά προνόμια που δόθηκαν από τον Σουλτάνο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η ξυλογλυπτική έφτασε σε μεγάλη ακμή και άνθηση. Οι ξυλογλύπτες δεν διέθεταν μόνιμα εργαστήρια αλλά ακολουθούσαν τις ομάδες των οικοδόμων-μαστόρων και αναλάμβαναν την εσωτερική επένδυση των κτισμάτων. Όταν επρόκειτο για την κατασκευή εκκλησιαστικών έργων, αλλά και για τη διακόσμηση αρχοντικών, υπήρχαν, τα εργαστήρια ξυλογλυπτικής είχαν ως έδρα το Άγιο Όρος, τη Μοσχόπολη, την Κορυτσά, το Τούρνοβο της Κόνιτσας, το Μέτσοβο, τον Κλεινοβό Καλαμπάκας, τη Χίος κ.ά.²⁸⁰

Η στροφή προς τον παραδοσιακό πολιτισμό που πραγματοποιήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950, και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960, παρακίνησε μεγάλο μέρος της ανερχόμενης αθηναϊκής αστικής τάξης, να πραγματοποιήσει επισκέψεις και τουριστικές εξορμήσεις στα εγκαταλελειμμένα, μέχρι εκείνη την εποχή, χωριά. Το γεγονός αυτό, οδήγησε σε μια πρωτόγνωρη άνθηση της τοπικής οικονομίας, που από γεωργοκτηνοτροφική μετατρέπεται σε μεταπρατική, προσφέροντας έτσι τουριστικές υπηρεσίες. Ένας προορισμός που γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα αυτή την περίοδο, ήταν και το Πήλιο, βουνό στο νομό

²⁷⁹ Α. Καμηλάκη-Πολυμέρου και Ε. Καραμανές, *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*, (Αθήνα 2008: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων ΙΙ), 85-88.

²⁸⁰ Σ. Δ. Πετμεζάς, «Διαχείριση των κοινοτικών οικονομικών και κοινωνική κυριαρχία. Η στρατηγική των προυχόντων: Ζαγορά 1784-1822», *Μνήμων* 13 (1991), 77-102 και *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*, <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3453/1015.pdf>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Μαγνησίας, κοντά στην πόλη του Βόλου. Σε αυτό συντέλεσε η ίδρυση του «Χιονοδρομικού Κέντρου Πηλίου», που δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του *Ελληνικού Ορειβατικού Συλλόγου Βόλου* (Ε.Ο.Σ Βόλου) το 1967, οπότε και λειτούργησε ο πρώτος εναέριος αναβατήρας²⁸¹.

Ο Γιάννης Τσεκλένης, αφουγκραζόμενος τη νέα τάση της ελληνικής μόδας που είχε ως κύρια πηγή έμπνευσης την ελληνική «Λαϊκή Τέχνη», και γνωρίζοντας το κίνημα της λεγόμενης «παραδοσιακής μόδας»²⁸², επιλέγει να δημιουργήσει για τον χειμώνα 1974-1975 την ενδυματολογική συλλογή «Ιστορία σκαλισμένη στο ξύλο». Η προβολή της συλλογής στα μέσα μαζικής ενημέρωσης πραγματοποιήθηκε με φωτογραφίες και μαγνητοσκοπημένες λήψεις στις φυσικές ομορφιές του Πηλίου, που ήταν άμεσα αναγνωρίσιμες πλέον από το ευρύ κοινό.

Στο περιοδικό *Επίκαιρα* αναφέρεται: *Μέσα από μία μικρή κινηματογραφική ταινία, πλημμυρισμένη από τα υπέροχα χρώματα της ελληνικής υπαίθρου και με φόντο ένα εξάισιο Πήλιο, ξεπήδησαν τα σχήματα και οι φιγούρες που συνθέτουν τη χειμερινή συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη. Ονειρικές οπτασίες από καλλιγραμμες γυναικείες φιγούρες στολισμένες με ζέρσεϊ και μεταξωτά, μας προσφέρουν γεύση από τις φετινές του εμπνεύσεις και μας μεταδίδουν τη γοητεία της πρωτότυπης και καλοδουλεμένης γραμμής του. Βασικό και κύριο χαρακτηριστικό της εφετινής δουλειάς του Γιάννη Τσεκλένη είναι η έντεχνη μεταφορά στα φορέματα του μοτίβων από παραδοσιακά σκαλίσματα και ζωγραφική σε ξύλο. Για τα απογευματινά φορέματα δημιουργεί σχέδια με θέματα από ξυλόγλυπτες κορνίζες, σφραγίδες για πρόσφορα, μοτίβα από τη ρόκα και καράβια από την ελληνική λαϊκή τέχνη. Άλλοτε πάλι σε αέρινες ζωρζέτες και κρεπ, μεγεθύνει τους κόκκους και τα νερά του ξύλου σε τεράστια σχήματα. Μία άλλη παράλληλη πηγή εμπνεύσεως του Γιάννη Τσεκλένη για τον χειμώνα '73-'74 είναι τα πολύχρωμα αγριολούλουδα της Ελλάδος. Το σύνολο της συλλογής δημιουργεί την αίσθηση μιας εκλεκτής δουλειάς γεμάτης από το χρώμα και την τέχνη της παραδόσεως μας, δοσμένης με τη γνωστή χρωματική φαντασία του Γιάννη Τσεκλένη. Αξίζει να σημειωθεί ιδιαίτερα η συμβολή γνωστών καλλιτεχνών – δημιουργών στην όλη σύνθεση της ταινίας «Ιστορία σκαλισμένη σε ξύλο» όπως του Γιάννη Μαρκόπουλου, που η μουσική έδωσε θαυμάσια με την εικόνα με το ποιμενικό περιβάλλον του*

²⁸¹ Γ. Κωνσταντινίδης, *Πήλιο : Αρχιτεκτονική, χάρτες, φύση, ξενοδοχεία, πεζοπορία, μυθολογία, μοναστήρια, ιστορία: Ένας πλήρης ταξιδιωτικός οδηγός*, (Αθήνα 2003: Explorer), 1-38.

²⁸² Ν. Μαχά – Μπιζούμη, «Ο βοσκός, η Σαρακατσάνα» (υποσ. 118), 99-108.

Πηλίου. Η φωτογραφία του γνωστού οπερατέρ της ταινίας Χρήστου Τριανταφύλλου ολοκλήρωσε την σύνθεση της όμορφης ταινίας²⁸³.

Από τη συλλογή «Ιστορία σκαλισμένη στο ξύλο» του χειμώνα 1974-1975, έχει ενσωματωθεί στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», ένα φόρεμα από δωρεά της κα. Καλλιόπης Ζάχου-Καλκούνου (εικ. 4.115.α-δ). Το εν λόγω ένδυμα, φορέθηκε το φθινόπωρο του 1975 στους αρραβώνες της δωρήτριας. Ήταν δώρο της πεθεράς της, και αγοράστηκε από το κατάστημα *Tseklenis*, στην οδό Ερμού²⁸⁴. Το μάλλινο φόρεμα είναι μαύρο, από τη μέση και κάτω είναι εβαζέ, με γεωμετρικά και φυτικά σχέδια σε κύκλους, που προέρχονται από ξυλόγλυπτα σχέδια από κασέλες και σφραγίδες από πρόσφορα, σε αποχρώσεις πράσινου γαλάζιου, πορτοκαλί, ώχρας και μωβ. Πολύ χαρακτηριστική είναι η ζώνη, με καφέ ξυλόγλυπτη πόρπη, που φέρει δύο κύκλους με τετράφυλλες μαργαρίτες και φυτική διακόσμηση.

Από τη συλλογή αυτή, ο σχεδιαστής διατήρησε ορισμένα τμήματα υφασμάτων, τα οποία παράλληλα με τις φωτογραφίες της ίδιας περιόδου, μπορούν να ανασυνθέσουν μερικώς την εικόνα των ρούχων. Το πρώτο τμήμα υφάσματος είναι κρεπ, σε αποχρώσεις του κόκκινου, της ώχρας, του μπορντό και του καφέ, με κόκκους και τα νερά του ξύλου σε μεγεθυμένα σχήματα (εικ. 4.116.α-β). Ακολουθούν τρία τμήματα ζέρσεϊ υφάσματος, διακοσμημένου με πολύχρωμα αγριολούλουδα της Ελλάδος, προερχόμενα από τη φύση του Πηλίου (εικ. 4.117.α-ζ). Είναι στο ίδιο τυπογραφικό πλαίσιο, σε τρεις διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές: η πρώτη σε αποχρώσεις του γκρι, η δεύτερη του πορτοκαλί και η τρίτη του μωβ. Στην ίδια θεματική ενότητα θα μπορούσαμε να παραθέσουμε και άλλα δύο ζέρσεϊ υφάσματα με οριζόντιες παράλληλες ταινίες λουλουδιών, σε αποχρώσεις, το πρώτο του πράσινου και το δεύτερο του φούξια. Επιπρόσθετα, δύο τμήματα ζέρσεϊ υφάσματος που φέρουν φυτικό διάκοσμο, είναι εμπνευσμένα από ξυλόγλυπτες κορνίζες, σφραγίδες για πρόσφορα και μοτίβα από τη ρόκα. Το πρώτο έχει ως βάση το χρώμα της ώχρας, ενώ τα μοτίβα είναι χρώματος κόκκινου, φούξια, μωβ και μαύρου. Το δεύτερο έχει ως βάση το πράσινο και τα μοτίβα είναι χρώματος πράσινου μωβ γαλάζιου λαδί και λευκού. Στη συλλογή υπάρχει ακόμη ένα τμήμα μάλλινου υφάσματος με σχέδια σε γαλάζιο, πράσινο και κίτρινο χρώμα, που απεικονίζει καράβι από την ελληνική λαϊκή τέχνη (εικ. 4.118.α-ε). Για

²⁸³ *Επίκαιρα* 274 (1974), 75.

²⁸⁴ Καλλιόπη Ζάχου-Καλκούνου, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, 17 Νοεμβρίου 2012.

τις ανάγκες προώθησης της συλλογής φωτογραφήθηκαν από τον Άλκη Καρυδόπουλο, οι Dorothe Koenigfeld και η Άντα Γκίκα.

Από τη συλλογή «Χειμώνας 1974-1975», έχουν επίσης ενταχθεί στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» και τρία προσχέδια (εικ. 4.119.α-γ). Το πρώτο, πάνω σε τσιγαρόχαρτο, αποτελεί ένα από τα αρχικά σχέδια του Γιάννη Τσεκλένη το 1966-1967, όταν το είχε προτείνει για την εταιρεία PURITAN, με την επωνομασία «Pilion», πολύ πριν αποτελέσει αυτόνομη ενδυματολογική συλλογή. Τα άλλα δύο σχέδια αποτελούν προσχέδια ενδυμάτων που δόθηκαν για παραγωγή το 1974-1975.

Ο Γιάννης Τσεκλένης εντάσσει ενδύματα με αυτή τη θεματική στη μεγάλη αναδρομική επίδειξη ενδυμάτων, την οποία ονομάζει «Remake». Το ύφασμα έχει ως βάση σε όλες τις περιπτώσεις το μαύρο χρώμα και τα σχέδια μιμούνται τις γραμμώσεις κομμένου κορμού σε ποικίλα χρώματα, όπως πράσινο, μπορντό, κίτρινο και πορτοκαλί (εικ. 4.120.α-δ). Μέσα από τις διχρωμίες και τα αυστηρά ταγιέρ όπου οι ώμοι φαρδαίνουν, οι βάτες κυριαρχούν, καθώς αποπνέουν σιγουριά και αυτοπεποίθηση, εφόσον κολακεύουν τη γυναικεία σιλουέτα και προσδίδουν κομψότητα. Τα σύνολα του Γιάννη Τσεκλένη αποτελούνται από στενά μεσάτα μακρυμάνικα σακάκια με τριγωνική λαιμόκοψη. Όσον αφορά το δεύτερο κομμάτι του συνόλου, οι επιλογές ποικίλλουν μεταξύ του παντελονιού σε ίσιο φαρδύ κόψιμο με πιέτες στη μέση, και με ταινία στο επάνω μέρος, και της στενής ίσιας φούστας, με ταινία στο επάνω μέρος και σκίσιμο πίσω στο κέντρο (εικ. 4.121.α-δ, 4.122.α-δ). *Η μόδα ξεθωριάζει, το στυλ είναι αυτό που παραμένει το ίδιο.* Τα λόγια αυτά ανήκουν στη σημαντικότερη σχεδιάστρια του προηγούμενου αιώνα, Coco Chanel, η οποία άφησε ανεξίτηλη τη σφραγίδα της στην ιστορία του στυλ, σχεδιάζοντας εκτός των άλλων και το γυναικείο ταγιέρ²⁸⁵.

²⁸⁵ Fr. Baudot, *Chanel*, (London 1996: Thames and Hudson Ltd), 4-17.

Κεφάλαιο 4.2.16: Ενδυματολογική συλλογή «Boats & Sunshine».
Τσεκλένης: Η τέχνη του Piero Aversa, με το Old Navy, σαλπάρει για να
δέσει στη συλλογή Tseklenis.

«Ο σχεδιαστής μόδας πρέπει να είναι:

Αρχιτέκτονας στο σχέδιο,

Γλύπτης στη φόρμα,

Ζωγράφος στο χρώμα,

Μουσικός στην αρμονία

και Φιλόσοφος στη σωφροσύνη.»

Cristóbal Balenciaga

Η θεματική των ενδυμάτων της συλλογής του 1974 με τίτλο «Boats and sunshine» προέρχεται από τα έργα ζωγραφικής και ψηφιδωτού του Piero Aversa, καλλιτέχνη, σχεδιαστή και επιχειρηματία. Γεννήθηκε στην Ασμάρα της Αφρικής, μετακόμισε στην Ιταλία στην ηλικία των οκτώ ετών και αργότερα σπούδασε στο Belle Arti στη Ρώμη. Μετά τη μετανάστευσή του στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1953, έργα του Aversa κοσμούσαν τα διάφορα ξενοδοχεία και διαμερίσματα σε Palm Beach και Νέα Υόρκη. Δημιούργησε επίσης σχέδια για υφάσματα και ίδρυσε δική του γραμμή των wallpapers και υφάσματα, για τα οποία κέρδισε τον έπαινο για την εσωτερική διακόσμηση στις σουίτες του ιστορικού Colony Hotel στο Palm Beach της Φλόριντα²⁸⁶. Ο ζωγράφος ονομάστηκε και ο «βασιλιάς της Μυκόνου», γιατί ήταν ο πρώτος από τις διεθνείς προσωπικότητες που γνώρισε τη Μύκονο και την προέβαλε στο εξωτερικό. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Aversa άνοιξε ένα

²⁸⁶ “An invitational preview from 5 to 7 p.m. today will introduce an exhibition of paintings and drawings by Piero Aversa, at Findlay Galleries, Worth Avenue and S. Country Road. The show is presented as the Galleries’ first exhibition in a series of international artist. Mr. Aversa will be at the preview to day to meet guests of the Galleries. Born in Asmara, Africa, Piero Aversa went to Italy at the age of eight, studying later at the Collegio Nazaremo in Rome. He first came to United States eight years ago. The painter’s first employment was with the publicity and art department of MGM Studio in Rome. He also created fabric designs both in Rome and in New York, and has design children’s hats for John Frederick. Besides working for “living for young Home makers”, Piero Aversa has established his own line of wallpapers, Fabrics and decorating, including the Colony Hotel among his assignments in the last named field. Piero Aversa’s first exhibition was at Rome in 1959 at the Galerie de Lamare in the Piazzia de Spagna. His work was also included in a group showing of Italian artists at I. Maqnin in San Francisco n featured in one-man shows at Julius Fleischman’s Gallery in Naples. Florida, in 1960 and at the Geminire Gallery in New York in 1961. The first showing of his paintings here was a group show at Worth Avenue Gallery in 1959.” “Aversa Exhibition at Findlay Today”, *Palm Beach Daily News* 59 (18/1/1962), 1.

gay μπαρ, εστιατόριο και γκαλερί στη Μύκονο²⁸⁷, ξεκινώντας μία ιστορική εποχή για την ομοφυλοφιλική κοινότητα της χώρας. Ως καλλιτέχνης, ο Aversa έλαβε αναγνώριση για τα πορτραίτα, τα σκίτσα και τα ψηφιδωτά του. Το ζωγραφικό στυλ του Piero Aversa θεωρήθηκε από τους κριτικούς τέχνης άψογο, ενώ η πολυχρωμία εκφράζει και την εκκεντρικότητα, που τον συνόδευε σε όλη του τη ζωή και αντανakλάται και στο έργο του.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δεν έχουν ενταχθεί ενδύματα, αλλά μόνο τρία τμήματα υφάσματος με την ίδια θεματική, σε τρεις χρωματικές παραλλαγές (εικ. 4.123.α-στ). Στο ύφασμα αποτυπώνονται μικρές ψαρόβαρκες με κουπιά ανάμεσα στα κύματα. Τα χρώματα είναι τα εξής: α) μωβ - κίτρινο - πορτοκαλί, β) μπλε - γαλάζιο - κίτρινο, και γ) καφέ - πορτοκαλί - κίτρινο. Από τις φωτογραφίες της εποχής γίνεται αντιληπτό ότι η συλλογή ήταν πολυδιάστατη, όπως και το ζωγραφικό έργο του καλλιτέχνη. Στην πρώτη φωτογραφία βλέπουμε δύο σύνολα με τη θεματική από τις ψαρόβαρκες. Ακολουθούν δύο φωτογραφίες με ενδύματα εμπνευσμένα από τα ψηφιδωτά του Piero Aversa. Τέλος, σε μία φωτογραφία δύο φορέματα απηχούν τους εμπνευσμένους από τη φύση πίνακες του(εικ. 4.124.α-δ).

Την ίδια χρονιά, ο Γιάννης Τσεκλένης συνεργάστηκε και με την εταιρεία τσιγάρων Παπαστράτος για τη δημιουργία αντικειμένων και ενδυμάτων προώθησης, τα οποία τελικά πωλήθηκαν και στο ευρύ κοινό. Η ιστορία της οικογενειακής επιχείρησης είναι παράλληλη με αυτή του Ευάγγελου Παπαστράτου, που ξεκίνησε να ασχολείται με τον καπνό από τότε που ήταν υπάλληλος στην εταιρία «Ρόζης και Βαρνάβας».²⁸⁸ *Τους πρώτους μήνες του 1930 περιορίστηκαν οι συναλλαγές με τη γερμανική αγορά και, όπως αναφέρει ο Ε. Παπαστράτος, πήραμε την απόφαση να πραγματοποιήσουμε πια το σχέδιο, που χρόνια μελετούσαμε: να ιδρύσουμε στην Ελλάδα ένα πρότυπο εργοστάσιο σιγαρέττων, που θέλαμε να αποτελέσει σταθμό στην εξέλιξη της καπνοβιομηχανίας στη χώρα μας. Πράγματι τον Ιούλιο του 1930 δημιουργείται η Παπαστράτος Ανώνυμη Βιομηχανική Εταιρεία Σιγαρέττων και τον Μάιο του 1931 στον Πειραιά έγιναν τα εγκαίνια του εργοστασίου από τον Ελευθέριο Βενιζέλο.*²⁸⁹

²⁸⁷ “Piero Aversa, the painter who delights the Palm Beach, Mykonos and Acapulco (that isn’t easy) has arrived in Palm Beach from Mykonos to exhibit – and sell, of course.” “Suzy Says: They Didn’t Wait for Jack”, *Palm Beach Daily News* (9/1/1972), 4.

²⁸⁸ Εμπόριο και βιομηχανία: Ευάγγελος Παπαστράτος, <http://www.epoxi.gr/persons2.htm>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²⁸⁹ “Small and medium-size manufacturers consisted of three broadly defined groups. The first was manufacturers who earlier had produced high quality handmade cigarettes, especially for export, but after the First World War shifted to manufacturing for the Egyptian market. Some like Kiriazzi, transferred most production abroad but kept the factory in Egypt. The factory of Nestor Gianacelis was a good example of this

Σημαντική ήταν η σύναψη συνεργασίας με τη Philip Morris και έτσι κυκλοφορεί το Marlboro στην Ελλάδα. Παρόλα αυτά το 1983 η εταιρία εμφανίζει σημάδια κρίσης²⁹⁰.

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, στην προσπάθεια του να προωθήσει τα ελληνικά προϊόντα, διαφημίζει την Εταιρεία Παπαστράτος με το σύνθημα «Το τσιγάρο που έγινε μόδα». Γνωρίζοντας την ανάγκη του καταναλωτικού κοινού για αλλαγή, προσπαθεί να ανασχηματίσει τη γνώμη του για μία από τις παλαιότερες εταιρείες τσιγάρων.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος έχει ενταχθεί ένα σύνολο αποτελούμενο από: α) φούστα σε γραμμή «φάκελος», με άνοιγμα αριστερά που σταυρώνει και με δύο τρουκ στρογγυλά ντυμένα με ύφασμα, και, β) μπλούζα αμάνικη, κρουαζέ, με τριγωνική λαιμόκοψη που σχηματίζεται με το σταύρωμα του φορέματος. Το ύφασμα στο πάνω μέρος έχει μπλε, μπλε, κίτρινες και κόκκινες παράλληλες ταινίες. Στο κέντρο έχει ιστιοφόρα με κίτρινα, κόκκινα και λευκά πανιά, μαύρο σκαρί, κόκκινα και μαύρα κουπιά σε σκούρα μπλε βάση. Από κάτω αναγράφεται OLD NAVY. Ακολουθούν παράλληλες ταινίες με κόκκινο, μπλε και κίτρινο. Στην κίτρινη ταινία αναγράφεται “TSEKLENIS”. Επίσης, στη συλλογή εντάσσονται και δύο τμήματα υφάσματος με την ίδια θεματική, σε κόκκινη και κίτρινη βάση (εικ. 4.125.α-ε).

Ακολούθως, από τη συλλογή του 1974 που σχετίζεται με την εταιρεία τσιγάρων, εντάχθηκαν στη συλλογή και σχέδια (εικ. 4.126. α-β). Το πρώτο εικονίζει το λογότυπο της εταιρείας σε μολύβι και νερομπογιά, ενώ το δεύτερο, από πενάκι, αποτελεί ένα από τα πρώτα σκίτσα για τη δημιουργία των ενδυμάτων. Για την προώθηση της συλλογής, εκτός από τις διαφημίσεις για τα τσιγάρα, ο Γιάννης Τσεκλένης έκανε και δικές του φωτογραφίες για να προβληθεί η ποικιλομορφία τόσο στα χρώματα, όσο και στα σχέδια των ενδυμάτων (εικ. 4.127. α-δ).

Συμπερασματικά, ο Γιάννης Τσεκλένης, έχοντας εργαστεί στη δική του διαφημιστική εταιρεία, απέκτησε επαγγελματικές σχέσεις με έναν κύκλο επιχειρηματιών, που και στην επόμενη επιχειρηματική του δράση, δηλαδή στη μόδα, θα τον στηρίξουν και θα εμπιστευτούν τις ιδέες του. Φυσικά η σχέση ήταν αμφίδρομη και το αισθητικό αποτέλεσμα

group of manufacturers. Gianqlis died at the end of 1932, and around that time his company was sold to Papastratos.” R. Shechter, *Smoking, Culture and Economy in the Middle East: The Egyptian Tobacco Market 1850-2000* (London 2006: B. Tauris), 111.

²⁹⁰ Εμπόριο και βιομηχανία: Ευάγγελος Παπαστράτος, <http://www.epoxi.gr/persons2.htm>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

της προώθησης του προϊόντος της εταιρείας πολύ προοδευτικό για την εποχή. Ο νέος σχεδιασμός των πακέτων των τσιγάρων, σε συνδυασμό με τις πολλές διαφορετικές φωτογραφίες για διαφημιστικούς λόγους, έδωσε νέα πνοή σε ένα από τα παλαιότερα προϊόντα της Ελλάδας (εικ. 4.128. α-δ).

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.17: Ενδυματολογική συλλογή «Paul Poiret». Τσεκλένης: Ο μεγάλος Πωλ της μόδας, εμπνέει το καλοκαίρι του Γιάννη Τσεκλένη.

Η μόδα είναι γλώσσα, όπως και οι άλλες τέχνες, η ζωγραφική, η γλυπτική, ο χορός, ο κινηματογράφος κ.λπ.

Roland Gérard Barthes

Η ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη του 1975, με τίτλο «Paul Poiret», κέρδισε από την πρώτη στιγμή διθυραμβικές κριτικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κείμενο της δημοσιογράφου Τάτας Κλαπή, στο περιοδικό *Γυναίκα: Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τον Πουαρέ! Γύρω στα '65η «Γυναίκα» παρουσίασε, για πρώτη φορά, τη δουλειά του Γιάννη Τσεκλένη. Ήταν, για τον κόσμο της μόδας, κάτι σαν βότσαλο σε λίμνη. Ενθουσίασε με τις ιδέες του. Καθιέρωσε μια νέα θεώρηση στον τομέα σχεδιάσεως μόδας. Δεν ήταν μόνο ο μοντελίστ, ήταν και ο σχεδιαστής του υφάσματος. Έφτιαξε συνδυασμούς πρωτόγνωρους και ντεσέν μοναδικά. Γεμάτος ανησυχίες και ψάχνοντας συνεχώς, δεν σταμάτησε εκεί. Δημιούργησε υφάσματα επιπλώσεων, κουρτίνες, ταπετσαρίες, ασχολήθηκε με τον άνδρα και τα αξεσουάρ. Ο ξένος Τύπος τον παρομοίασε με το μεγάλο Παριζιάνο μαιτρ του 1910, τον Πωλ Πουαρέ. Δεν μπορούμε να ξέρουμε αν αυτό ισχύει πέρα για πέρα. Πάντως, ο Τσεκλένης, στη φετεινή του συλλογή εμπνέεται από το έργο του Πουαρέ. Ακολουθώντας τη γενική τάση, ο Τσεκλένης έπαψε προ πολλού να είναι Ωτ-Κουτύρ, πράγμα που ίσως ποτέ δεν επεδίωξε, και δημιουργεί ένα καλλιτεχνικό, θα λέγαμε, πρετ-α-πορτέ, σε προσιτές τιμές. Τα σχέδια μιλάνε μόνα τους!²⁹¹ (εικ. 4.142.α-β). Αντίστοιχα σχόλια έλαβε ο σχεδιαστής μόδας και από τον ξένο τύπο. Η Beverly Gilmore στο άρθρο της “Kindle Flames Of Fashion” στην εφημερίδα *Staten Island Sunday Advance*, αναφέρει: *Ρομαντική Ελληνική Αναβίωση του Γιάννη Τσεκλένη από ζορζέτα. Το φόρεμα τυλίγεται μπροστά. Διακοσμείται με ζώνη από ένα κομμάτι υφάσματος που εφαρμόζει πάνω στην κυκλικής διατομής φούστα. Συνοδεύεται από τουρμπάνι²⁹². Ακολούθως, η εφημερίδα *Women's Wear Daily* στο άρθρο “Greek Dressing”, αναφέρει: *Ορισμένα σχήματα θυμίζουν το '30 και τη νοσταλγία του '40. Πολλές από τις εκτυπώσεις στα υφάσματα του Έλληνα σχεδιαστή είναι εμπνευσμένες από τον Poiret²⁹³.***

²⁹¹ Τ. Κλαπή, «Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τον Πουαρέ!», *Γυναίκα* 637 (11/6/1975), 14-15.

²⁹² “Romantic Greek Revival by Yannis Tseklenis in georgette wrapped front dress. Sash belted over full circle skirt. Matching turban.” B. Gilmore, “Kindle Flames of Fashion”, *Staten Island Sunday Advance* (March 2, 1975).

²⁹³ “Some shapes reminiscent of '30s and '40s nostalgia. And many of the Greek designer's prints are inspired by Poiret.” “Greek Dressing”, *Women's Wear Daily* (January 2, 1975), 18.

Ο Paul Poiret ήταν καλλιτέχνης και ανανεωτής. Φιλοδοξία του ήταν να ανανεώσει τη μόδα από μία άποψη εντελώς αισθητική. Γι' αυτό έγινε πολύ σημαντικός στις αρχές του αιώνα, δημιουργώντας μία γραμμή σε φορέματα που ήταν τελείως καινοτόμα, αν και αντίθετη με τους επικρατούντες κανόνες πολυτέλειας της εποχής του. Ο σχεδιαστής θεωρεί σημαντική τη φυσική ομορφιά και προσπαθεί να παρουσιάσει τη γυναίκα απλή, αλλά εντυπωσιακή, με την άνεση και την ελευθερία που της αξίζει. Έπειτα από τη μαθητεία του σε εργαστήριο του Jacques Doucet²⁹⁴, όπου απέκτησε κάποιο όνομα δημιουργώντας κοστούμια για το θέατρο για τις φημισμένες ηθοποιούς Rejeanne και Sarah Bernard, και ύστερα από μία σύντομη περίοδο μαθητείας στον Worth, ο Poiret ανοίγει το 1903 τον πρώτο του Οίκο στο Παρίσι. Το εργαστήριο του σχεδιαστή λειτούργησε από το 1908 μέχρι και το 1914, αλλά ο πόλεμος στέρησε την προσοχή από τα προϊόντα πολυτέλειας.

Ο Poiret ήταν ένθερμος οπαδός του Ντανταϊσμού και του Ιμπρεσιονισμού, και παράλληλα φανατικός συλλέκτης έργων Μοντέρνας Τέχνης, του Pablo Picasso και του Henri Matisse²⁹⁵. Φανερά εμπνευσμένος και επηρεασμένος από αυτά τα κινήματα, ήταν ο πρώτος designer που συνεργάστηκε με τον εικονογράφο Paul Iribe, για τη δημιουργία μιας εικονογραφημένης έκδοσης σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, με όνομα «Les Robes de Paul Poiret, Racontées par Paul Iribe»²⁹⁶. Ο Paul Poiret προσκαλεί ζωγράφους, γλύπτες και σχεδιαστές να συνεργαστούν μαζί του. Η μόδα γι' αυτόν είναι δημιουργική έκφραση και δεν μπορεί παρά να συνεργεί με την τέχνη.

²⁹⁴“After completing school, Poiret began an apprenticeship with the couturier Jacques Doucet in Paris and by 1903 opened his own fashion house. Poiret was a principal figure in the artistic revolution known as Art Deco (a name taken from the 1925 Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels). In 1911 he founded the Ecole Martine, an art school.” “Textiles in the Metropolitan Museum of Art”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 58 (3) (Winter 1995/96), 66, και Βιομηχανική επανάσταση και υψηλή ραπτική, <http://moda.teicm.gr/dat/63C756C0/file.pdf?635518932307280055>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

²⁹⁵ “In 1927 the New Yorker magazine profiled the legendary fashion designer Paul Poiret, looking back over his career as it approached its end. Poiret was one of the Continentals who have helped to change the modern retina. Working closer to the hearth than Bakst or Matisse, the other two great colourists, he reintroduced the full spectrum into the life of the twentieth century. . . . More than Bakst or Matisse, restricted to canvas and coulisse, Poiret, as dominant decorator and dressmaker, has been able to make his ideas popularly felt.” P. Wollen “Fashion/orientalism/the body”, *New Formations* 1 (Spring 1987), 5-33.

²⁹⁶ “The couturier, Paul Poiret recognized Iribe’s talent and brought him in to create drawings, which would compellingly represent the new models in his collection. These illustrations were later compiled into an album, “Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe” published in 1908. The book created a controversy, as Poiret’s design aesthetic promoted clothing with a relaxed line, emphatically denouncing the corseted look so long in vogue as the mandated female silhouette. In “Portraits-Souvenirs,” Jean Cocteau made a wry observation: “Iribe’s album disgusts mothers.” Contentious opinion, however, fueled a public debate providing Poiret with the publicity that ultimately brought him success. Poiret’s success also proved a triumph for Iribe.” *Les robes de Paul Poiret, by Paul Iribe*, (Paris 1908: Se trouve à Paris chez Paul Poiret, couturier), 1-13.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δεν έχουν ενταχθεί ενδύματα από τη συλλογή «Paul Poiret» του Γιάννη Τσεκλένη, αλλά μόνο υφάσματα και ένας περιορισμένος αριθμός σχεδίων. Στην πρώτη ενότητα υφασμάτων τυπώνονται ανθισμένα μπουκέτα σε στυλ Art Deco. Από τα δειγματολόγια των υφασμάτων γίνεται αντιληπτό ότι η χρωματική ποικιλία ήταν μεγάλη (εικ.4.129.α-μ). Ακολουθεί το μοτίβο του φθινοπώρου σε υφάσματα και σε δειγματολόγια, με τις αποτυπώσεις φύλλων, τόσο σε φυσικό μέγεθος όσο και σε μεγέθυνση (εικ.4.130.α-στ).

Από το ζωικό βασίλειο, ο σχεδιαστής πραγματοποιεί εκτυπώσεις σε υφάσματα με κεντρικό θέμα την «Κουκουβάγια». Στη συλλογή εντάσσονται δύο τμήματα υφάσματος, από μετάξι και βαμβάκι (εικ.4.131.α-δ). Επίσης, σε ένα δειγματολόγιο υπάρχει η θεματική «θαλασσοπούλια», σε τρεις χρωματικές παραλλαγές (εικ.4.132.α-γ). Εξωτικά πουλιά σε τρεις χρωματικές παραλλαγές, έχουν τυπωθεί πάνω σε μετάξι, σε μαύρο φόντο (εικ.4.133.α-γ). Τέλος, σε βαμβακερό ύφασμα και σε δειγματολόγιο με τέσσερις χρωματικές παραλλαγές, αποτυπώνεται δασικό τοπίο (εικ.4.134.α-γ).

Από τα σχέδια του Paul Poiret, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης έχει απομονώσει τα διακοσμητικά μοτίβα περιμετρικά των σχεδίων των ενδυμάτων, όπως σε αυτή την περίπτωση μία λάμπα, την οποία αναπαράγει πάνω στο ύφασμα. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται και σχέδια με προτάσεις του σχεδιαστή για τις χρωματικές παραλλαγές (εικ.4.135.α-γ).

Από τα πιο εντυπωσιακά σχέδια της συλλογής ήταν οι εκτυπώσεις γυναικών με ενδύματα και περιβάλλον, που παραπέμπουν στα σχέδια του Paul Poiret. Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται ένα σχέδιο γυναίκας που κάθεται σε μαξιλάρι, σε τρεις χρωματικές παραλλαγές (εικ.), και ένα ύφασμα με γυναίκα που φορά σαλβάρι μαζί με τα αξεσουάρ. Το ύφασμα συνοδεύει ένα σχέδιο με το περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς (εικ.4.137.α-δ). Κατόπιν, ένα σχέδιο με το περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς γυναίκας που κάθεται πάνω σε μαξιλάρι (εικ.4.138.α-β). Επιπλέον, ακολουθούν τρία σχέδια, το ένα από τα οποία είναι χρωματισμένο, με δύο γυναίκες, εκ των οποίων η μία είναι ξαπλωμένη σε ανάκλιτρο (εικ.4.139.α-γ). Τέλος, μία πολυπληθής παράσταση ανδρών και γυναικών ντυμένων με επίσημα ενδύματα, είναι αποτυπωμένη σε ένα σχέδιο με περίγραμμα και ένα με χρωματισμούς (εικ.4.140.α-β).

Συμπερασματικά, η ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη, του 1975, με τίτλο «Paul Poiret», χαρακτηρίζεται από τους μοναδικούς χρωματικούς συνδυασμούς σε ρευστή

γραμμή που αναδεικνύουν τη γυναικεία κομψότητα. Η νοσταλγική διάθεση του σχεδιαστή φαίνεται και από τις φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής, όπου τα ενδύματα συνοδεύονται από αξεσουάρ, όπως ομπρέλες και τουρμπάνια (εικ. 4.141.α-ε). Ο ίδιος ο σχεδιαστής δηλώνει: *Η συλλογή αυτή αποτελεί αφιέρωμα στον μεγάλο δάσκαλο όλων των εποχών, μόδιστρο της αρχής του 20^{ου} αιώνα... με θέματα εμπνευσμένα από τα πρώτα σχέδια της σχολής της κόρης του αλλά και σκίτσα του Pirard... Το σχέδιο ραφής επηρεασμένο κι αυτό από τη γραμμή της μεγάλης αξέχαστης φίλης Θεώνης Aldridge, που μόλις έχει πάρει το όσκαρ κουστουμιών για την ταινία «The Great Gatsby». Οι φωτογραφίες είναι του Χρήστου Χριστοδουλίδη και τα μοντέλα η Alexandra Parnassus και η αγγλίδα Nancy²⁹⁷.*

²⁹⁷ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.18: Ενδυματολογική συλλογή «Persepolis». Τσεκλένης: Τα χαλιά του Shiraz και του Isfahan φτάνουν μέχρι τα ανάκτορα του Σάχη.

When you see Persepolis for the first time as I did, facing Marvdasht, you are likely to be disappointed but once inside the ruins themselves you are overwhelmed by the still-proud soaring columns, and by the quality and the fresh state of the bas-relief carvings which are certainly among the finest in the history of the world's art.

But mostly you are transfixed by the sudden realization that all this happened 24 centuries ago, and that people from every nation in the known world of the time had stood in the same place and felt the same.

Ralph Graves of LIFE magazine.

Για την ενδυματολογική συλλογή του 1975-1976, με τίτλο «Persepolis», ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδίασε ενδύματα εμπνευσμένα από τα χαλιά και τα διακοσμητικά φυσιοκρατικά μοτίβα της περσικής παράδοσης. Πιθανότατα, πηγή της έμπνευσής του αποτέλεσαν οι εορτασμοί του 1971 στην Περσέπολη για τα 2500 χρόνια της Περσικής Αυτοκρατορίας, της οποίας συνεχιστής θεωρείται η ιρανική μοναρχία. Μια σειρά εορτασμών πραγματοποιήθηκε στις 12-16 Οκτωβρίου 1971, με σκοπό να αποδειχθεί η μακρά ιστορία του Ιράν και να προβληθεί η προόδος που επιτεύχθηκε από τον Mohammad Reza Pahlavi, το Σάχη του Ιράν. Ο Κύλινδρος του Κύρου²⁹⁸ ήταν στο επίσημο λογότυπο, ως σύμβολο για την εκδήλωση. Οι εορτασμοί πραγματοποιήθηκαν στην αρχαία Περσέπολη, ενώ ο τύπος και το προσωπικό υποστήριξης στεγάζονταν στη πόλη Shiraz.

Η «Πόλη με τις Σκηνές», αλλιώς αποκαλούμενη «Χρυσή Πόλη», είχε σχεδιαστεί από την παριζιάνικη εταιρεία εσωτερικού σχεδιασμού του Maison Jansen, που άντλησε την έμπνευση του υφάσματος από τη σκηνή για τη συνάντηση μεταξύ του Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας και του Ερρίκου Η΄ της Αγγλίας, το 1520. Ο Lanvin σχεδίασε τις στολές του προσωπικού. Το σεרבίτσιο δημιουργήθηκε από τη Λιμόζ και τα σεντόνια από την Porthault. Οι εορταστικές εκδηλώσεις άρχισαν στις 12 Οκτωβρίου 1971, όταν ο Σάχης και η Shahbanu υπέβαλαν φόρο

²⁹⁸ P. Michalowski, *The Cyrus Cylinder in Historical Sources in Translation* (Oxford 2006: Blackwell Publishing), 426-430.

τιμής στον Κύρο το Μέγα, στο μαυσωλείο του, στο Pasargadae. Τα πυροτεχνήματα συνοδεύονταν από το ηλεκτρονικό μουσικό κομμάτι του Γιάννη Ξενάκη, με τίτλο «Persepolis». Εξήντα μέλη των βασιλικών οικογενειών και αρχηγοί κρατών συγκεντρώθηκαν στο ενιαίο τραπέζι στο Banqueting Hall. Ανάμεσα τους ο Πρίγκιπας Φίλιππος και η Πριγκίπισσα Άννα της Αγγλίας, ενώ στη θέση του Ρίτσαρντ Νίξον παρευρέθη ο Spiro Agnew. Ανάμεσα στους καλεσμένους ήταν ο βασιλιάς Κωνσταντίνος Β΄ και η Βασίλισσα Άννα-Μαρία από την Ελλάδα. Όπως ήταν λογικό, τα γεγονότα έλαβαν μεγάλη δημοσιότητα από τον ελληνικό τύπο της εποχής²⁹⁹.

Στις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δεν έχει ενταχθεί κανένα ένδυμα, παρά μόνο δύο τμήματα μεταξωτού υφάσματος. Τα μοτίβα φαίνεται να προέρχονται από τα παραδοσιακά περσικά χαλιά, που παραδοσιακά, διακοσμούσαν τόσο το δάπεδο, όσο και τους τοίχους, και μοιάζουν με το ένδυμα της Shahbanu, όπως φαίνεται από τη σχετική φωτογράφιση. Επίσης, συσχετίζονται και με τα ενδύματα που σχεδίασε ο Lanvin επειδή είχαν την ίδια πηγή έμπνευσης.

Κατά τη φωτογράφιση της συλλογής, όπου και παρατίθενται τέσσερις φωτογραφίες, προβάλλεται η χρωματική ποικιλία και η πολυπλοκότητα των σχεδίων. Τα μοντέλα φορούσαν μαντίλια στο κεφάλι. Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε σε ανοικτό χώρο, ενώ στο πίσω μέρος διακρίνονται σκηνές, γεγονός που συνδέει τη συλλογή με τους εορτασμούς.

²⁹⁹ F. Pédrón, “Party at Persepolis, the shah of Iran and his people get ready for their nation’s 2.500th – birthday party”, *Paris Match* 71(16) (18/10/2011), 34-39.

Κεφάλαιο 4.2.19: Ενδυματολογική συλλογή «Birds». Τσεκλένης: πουλάκια, Love Birds, ερωδιοί αλλά και παγώνια, σε μετάξι και βαμβάκι.

Light weight feathers and elegant ruffles that recall a 20s feel in the details yet inspired by nature, turning woman into a nocturnal and almost mythological creature...

Selene Oliva, *Vogue*

Η ενδυματολογική συλλογή του 1976 με τίτλο *Birds* πήρε την ονομασία της από τα εξωτικά πουλιά, τα οποία συμβολικά, έχουν συσχετιστεί με την «πνευματικότητα» ή τη σύνδεση με τον ουρανό. Θεωρούνται ως η γέφυρα που συνδέει το υπερφυσικό επίπεδο και τη φυσική σφαίρα. Σε πολλούς πολιτισμούς το κάθε είδος πουλιού συμβολίζει κάτι το διαφορετικό. Έτσι, το άτομο που επιλέγει να ταυτιστεί με το κάθε ένα από αυτά εκφράζει και την προσωπικότητα του³⁰⁰. Για παράδειγμα, ο αετός είναι σύμβολο της δύναμης και της ανάστασης, η κουκουβάγια συμβολίζει το θάνατο, τη διορατικότητα και τη σοφία.

Τα πουλιά υπήρξαν πάντα πηγή γοητείας, προκαλούσαν δέος στους προγόνους μας, και τα φτερωτά αυτά πλάσματα προκαλούν μέχρι τώρα θαυμασμό. Ήταν λοιπόν προβλέψιμο ότι οι εκτυπώσεις σε υφάσματα με τη θεματική των πτηνών θα αποκτήσουν μία ξεχωριστή θέση στον κόσμο της μόδας. Για τους σχεδιαστές μόδας το πουλί μπορεί να αναδειξεί το εσωτερικό ελεύθερο πνεύμα και την υψηλή ενέργεια, μέσα από τη μόδα. Τροπικά ή οικόσιτα, μόνα τους ή περιβαλλόμενα από φύλλωμα, τα πουλιά φέρνουν και πάλι στο επίκεντρο τη λεπτότητα και τη θηλυκότητα. Τα «Birds» του Γιάννη Τσεκλένη σε ζωνρά χρώματα και παιχνιδιάρικα σχήματα, επιδεικνύουν τον ενθουσιασμό του για τη φύση και το χρώμα.

Η θεματική των πουλιών ξαναήρθε στον κόσμο της μόδας το 1971, όταν ο Emilio Pucci³⁰¹ σχεδίασε για τους αστροναύτες στη σεληνιακή αποστολή του Apollo 15, το σήμα για τις στολές της πτήσης τους: τρία σχηματοποιημένα πτηνά, που εκπροσωπούν τους τρεις εξερευνητές που πετούν πάνω από την επιφάνεια του φεγγαριού. Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος

³⁰⁰ St.Kirsch, *History and the Birds of Paradise, Surprising Connections from New Guinea*, Expedition Vol. 48, No. 1, (Philadelphia2006: Museum of Archaeology and Anthropology, The University of Pennsylvania), 15-21.

³⁰¹ Anonymous, “Pucci, Close-up of the famous Italian style-setter”, *Life* 57(16) (16 October 1964), 63-74.

ήταν Ιταλός, το σχέδιό του επιλέχθηκε ανάμεσα σε περισσότερα από 500 σχέδια. Ακολούθως ο ίδιος σχεδιαστής το 1974, δημιουργεί τη συλλογή υφασμάτων «Riime», εμπνευσμένη από τα αυστραλιανά πουλιά και φυτά. Από τη συλλογή αυτή ο Pucci δημιουργεί τις στολές³⁰² για την αυστραλιανή αεροπορική εταιρεία Qantas.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, ακολουθώντας τις τάσεις της διεθνούς μόδας, δημιουργεί το 1976 την ενδυματολογική συλλογή «Birds». Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», εντάσσονται δειγματολόγια υφασμάτων και τρία τμήματα υφάσματος.

Τα δειγματολόγια ήταν πολύ σημαντικά, κυρίως για τις υπερπόντιες παραγγελίες, εφόσον ήταν αδύνατη η μεταφορά ενδυματολογικών συνόλων για κάθε τύπο υφάσματος και χρωματική απόχρωση. Τα πρώτα δύο δειγματολόγια έχουν τη θεματική με τα φτερά του παγωνιού. Κάθε δειγματολόγιο αποτελείται από τρία τμήματα υφάσματος με το ίδιο σχέδιο σε διαφορετική χρωματική παραλλαγή. Ακολουθεί ένα δειγματολόγιο με δύο τμήματα υφάσματος, με το θέμα των «Flamingo», επίσης σε μετάξι (εικ.4.148.α-η).

Ακολουθούν δύο τμήματα μεταξωτού υφάσματος με τη θεματική των φτερών του παγωνιού. Στο πρώτο επικρατούν τα χρώματα πράσινο, κίτρινο, καφέ, ενώ στο δεύτερο το πορτοκαλί, το πράσινο και το μωβ (εικ.4.149.α-β). Από το συγκεκριμένο ύφασμα μπορούμε να δούμε τρία φορέματα από τη φωτογράφιση της συλλογής, που πραγματοποιήθηκε σε δασικό φόντο ως τον φυσικό χώρο ύπαρξης των πουλιών. Τα δύο φορέματα είναι μακριά, ενώ το άλλο είναι $\frac{3}{4}$. Χαρακτηριστικό τους είναι οι πολλές πτυχώσεις που αναδεικνύουν το μετάξι με τον καλύτερο δυνατό τρόπο (εικ.4.150.α-β).

Η ενδυματολογική συλλογή του 1976 «Birds», εκτός από τα επίσημα βραδινά μεταξωτά φορέματα έχει και καθημερινά σχέδια από βαμβάκι. Από τη φωτογράφιση της συλλογής σε παραλία, μπορούμε να δούμε τέσσερα ενδύματα: ένα φόρεμα, ένα σύνολο αποτελούμενο από σακάκι και παντελόνι, μία ολόσωμη φόρμα και ένα μαγιό που συνοδεύεται από παρεό. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», υπάρχει ένα τμήμα υφάσματος με ένα σχέδιο όπου αναπαρίστανται παπαγαλάκια τύπου *Love Birds* ανά

³⁰²Anonymous, *Qantas Uniform*, (Sydney 2012: Qantas Airways Limited), 2, <http://www.eglobaltravelmedia.com.au/wp-content/uploads/2012/05/Uniform-Fact-File.pdf>, ελέγχθηκε 10 Αυγούστου 2014.

ζεύγη, σε σχεδόν φυσικό μέγεθος, ανάμεσα στις φυλλωσιές (εικ.4.151.α-γ). Τέλος, από τη φωτογράφιση μπορούμε να δούμε δύο καθημερινά φορέματα που έχουν ως θέμα τα *Flamingo* (εικ.4.152).

Συμπερασματικά, η αγάπη του Γιάννη Τσεκλένη για τη φύση και τα πουλιά, συνδυάζεται με την ικανότητά του να αφουγκράζεται τις τάσεις της μόδας στο εξωτερικό και να τις εκφράζει με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο.

ΝΟΛΗ ΜΟΥΣΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.20: Ενδυματολογική συλλογή «Chinese Lacquers». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από την κινέζικη και την ιαπωνική τέχνη.

Είναι ωραίο να προχωρείς στο δρόμο της αρετής,
άσχημο όμως να μένεις στα μισά του δρόμου.

Κομπούκιος

Η ελληνική τέχνη δεν έχει άμεση επαφή με την Κίνα και την Ιαπωνία, αλλά εμπνέεται από τα ευρωπαϊκά ενδύματα που είχαν ως πηγή την τέχνη της Ανατολής. Το ίδιο ισχύει για την περίπτωση του Γιάννη Τσεκλένη, ο οποίος, παρακολουθώντας τις τάσεις της μόδας της εποχής, αποφασίζει να δημιουργήσει μια συλλογή εμπνευσμένη από την κινεζική και ιαπωνική τέχνη, αρχικά το 1976-1977 και μετέπειτα το 1984-1985.

Σχετικά με την παραδοσιακή ενδυμασία, ο κινεζικός ιματισμός ή «Hanfu Han», αναφέρεται μερικές φορές στις αγγλικές πηγές απλά ως τήβεννος μεταξιού (Silk Robe, ειδικά εκείνο που φοριέται από την ανώτερη τάξη), ή κινεζική τήβεννος μεταξιού (Chinese Silk Robe). Είναι το ιστορικό ένδυμα των Κινέζων κατά τη δυναστεία των Han, το οποίο φορέθηκε μέχρι και την καθιέρωση της δυναστείας Qin το 1644. Το παραδοσιακό ένδυμα της Ιαπωνίας, το Kimono, που σε ακριβή μετάφραση σημαίνει *το πράγμα που φορέθηκε*, υιοθετήθηκε αρχικά ως όρος, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Προηγουμένως, το ένδυμα ήταν γνωστό ως Kosode, το οποίο σημαίνει το «μικρό μανίκι», μια αναφορά στο άνοιγμα στον καρπό. Από τον 16^ο αιώνα, το kosode ή κιμονό είχε γίνει το κύριο ένδυμα για όλες τις τάξεις και τα δύο φύλα (εικ.4.153, εικ. 4.154)³⁰³.

Οι Ευρωπαίοι αντιμετώπιζαν με περιέργεια την τέχνη της Άπω Ανατολής και ως ένα πολύ μεγάλο βαθμό δεν μπορούσαν να διαχωρίσουν την τέχνη της Κίνας από αυτήν της Ιαπωνίας. Τον 17^ο αιώνα εισήχθηκε μεγάλος αριθμός έργων τέχνης και διακοσμητικών από την Κίνα. Στην Ευρώπη τα έργα αυτά, γνωστά ως «Chinoiserie», αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης

³⁰³ J. Allen and T. Katano, *Designer's Guide to Samurai Patterns*, trans. A. Yasutomo (San Francisco 1990: Chronicle). H. C. Gunsaulus, "Japanese Costume", *Leaflet* 12 (1923), 1-26. B. Y. Siffert, "Five Centuries of Japanese Kimono: On This Sleeve of Fondest Dreams", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 18(1) (1992).

καλλιτεχνών όπως ο Jean-Antoine Watteau και ο Francois Boucher³⁰⁴. Παράλληλα, είχαν εισαχθεί και πρώτες ύλες, όπως μετάξι και βαμβάκι, καθώς και αξεσουάρ, όπως ομπρέλες και βεντάλιες. Η πρώτη μεγάλη εισαγωγή πραγματοποιήθηκε το 1549, από το γαλλικό παλάτι³⁰⁵. Μετά τον 19^ο αιώνα, οι Ευρωπαίοι αντιλήφθηκαν ότι η Ιαπωνία είχε διαφορετική πολιτιστική ταυτότητα. Παρόλα αυτά, τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα γινόταν εισαγωγή κιμονό, πολύχρωμων τυπωμένων και ζωγραφισμένων υφασμάτων και διακοσμητικών από την Ιαπωνία, μέσω της ολλανδικής εταιρείας «Dutch East Company». Πολύ γνωστά το 1860 θεωρούνται τα κεραμικά κουμπιά «Saturna style» και το «Ayame pattern», που αποτελεί ευρωπαϊκό σχέδιο ενδύματος που ενστερνίστηκε ιαπωνικές λεπτομέρειες, όπως τα λουλούδια, τον ίσιο γιακά, και το ιδιότυπο κούμπωμα στο πλάι μπροστά στο στήθος. Έτσι το κιμονό χρησιμοποιείται ως εξευρωπαϊσμένη ρόμπα στο σπίτι, και τα υφάσματα από τα οποία κατασκευάζονταν τα κιμονό, ράβονται ως ευρωπαϊκά ρούχα και σχέδια. Ακόμα, ιαπωνικά σχέδια τυπώνονται και υφαίνονται και σε υφάσματα που παράγονται στην Ευρώπη. Επίσης τον 19^ο αιώνα ανοίγουν στην Ευρώπη τα μαγαζιά κιμονό, με τις επωνυμίες «Takashimaya» και «Mitsukoshi».

Το 1900, ο Paul Poiret³⁰⁶ δημιουργεί το «Kimono Coat», ενώ και άλλοι μόδιστροι, όπως ο Callot Soeurs και η Amy Inker, εμπνέονται από την τέχνη της Άπω Ανατολής. Ο Marianno Fortuni, εκτός από το σχέδιο, χρησιμοποίησε και διακοσμητικά σχέδια, όπως πεταλούδες και άνθη. Από το τέλος του 19^{ου} αιώνα, το κιμονό κυριαρχεί ως ένδυμα εσωτερικού χώρου, επειδή ήταν άνετο. Στη συνέχεια, η εταιρεία Liberty & Co, που άνοιξε παράρτημα στο Παρίσι από το 1889 ως το 1932, έγινε γνωστή ως το κέντρο του Japonisme στο Λονδίνο, με τις ετικέτες: “London and Paris” και “London”.

Το 1970, κάνει το ντεμπούτο του ο Kenzo Takada και εισάγει μεταπολεμικά την Ιαπωνία στον χώρο της μόδας. Ο Issey Miyake κάνει τις πρώτες του επιδείξεις το 1971 στη Νέα Υόρκη και το 1973 στο Παρίσι, εφαρμόζοντας την παραδοσιακή ιαπωνική αισθητική³⁰⁷. Το 1982 δύο νέοι σχεδιαστές μόδας, ο Rei Kawakubo και ο Yoji Yamamoto, παρά το γεγονός ότι σχεδιάζουν ενδύματα για την Ευρώπη, μέσα από το έργο τους εκφράζουν τις αρχές της τέχνης του τόπου προέλευσής τους. Έτσι, εισάγεται η χαλαρή και άμορφη σχεδίαση στη δυτική μόδα, που οι σχεδιαστές χαρακτήρισαν ως «ασύμμετρη». Η ασυμμετρία είναι ένα από

³⁰⁴Anonymous, “The Collection of the Kyoto Costume Institute”, στο: *Fashion, from the 18th to the 20th Century*, (eds.) M. Iwagami, A. Fukai, R. Koga, R. Nii, T. Suoh (Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, Taschen 2002), 28.

³⁰⁵Anonymous, “The Collection” (υποσ. 223), 155.

³⁰⁶Anonymous, “The Collection” (υποσ. 223), 333.

³⁰⁷Anonymous, “TheCollection” (υποσ. 223), 514.

τα χαρακτηριστικά της γιαπωνέζικης αισθητικής. Επίσης, την εποχή αυτή δημιουργείται μία νέα σχέση μεταξύ ενδύματος και σώματος: αποκτούν μεγαλύτερη σημασία για τη μόδα τα λεπτά μεταξωτά υφάσματα και αυξάνεται το ενδιαφέρον για την αίσθηση της αφής³⁰⁸.

Το 1976 ο Γιάννης Τσεκλένης, εμπνευσμένος από τους σύγχρονους του Ιάπωνες σχεδιαστές μόδας, δημιουργεί τη σειρά ενδυμάτων «Chinese Lacquers», όπου η Κίνα ταξιδεύει στον κόσμο σε ζέρσεϊ και crepe de chine. Με τον όρο Chinese Lacquers, αναφερόμαστε σε ένα φυσικό βερνίκι που γίνεται από το σφρίγος του δέντρου της λάκας, που είναι κοινό στην Κίνα, όπου και ξεκίνησε η επεξεργασία του. Εκτεθειμένη στον αέρα, η λάκα διαμορφώνει μια πλαστική επιφάνεια, ανθεκτική στο νερό και την όξινη ή αλκαλική διάβρωση. Με την τεχνική αυτή κατασκευάζονται έπιπλα και αντικείμενα, που λόγω του εμπορίου της Ιαπωνίας με τον δυτικό κόσμο, πήρε το ιαπωνικό όνομα *ugushi*. Η ομορφιά της χρυσής έναντι της μαύρης διακόσμησης συναρπάζει τους Ευρωπαίους τόσο πολύ, ώστε τα αντικείμενα αυτά να αποτελούν μέρος συλλογών σε μουσεία, σε όλες τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες³⁰⁹. Στη συνέχεια, το 1984, ο σχεδιαστής με την ίδια θεματική, αναβιώνει το θέμα της Κίνας στα ενδύματα του. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου» ανήκουν τέσσερα φορέματα της πρώτης και τέσσερα της δεύτερης περιόδου.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, η συλλογή της πρώτης περιόδου αποτελείται από τα εξής: δύο ίσια μακρυμάνικα φορέματα τύπου «I», με γιακά ζιβάγκο και ζώνη από το ίδιο ύφασμα, ένα σύνολο από μπλούζα μακρυμάνικη κρουαζέ με τριγωνική λαιμόκοψη και από φούστα σε γραμμή «A», με σταυρωτό άνοιγμα (εικ. 4.156α-ε, εικ. 4.157α-ζ). Η συλλογή της δεύτερης περιόδου αποτελείται από τέσσερα φορέματα, από τα οποία τα τρία είναι τύπου «τουνίκ», μακρυμάνικα, με μανσέτες πουκαμίσου, και διαφοροποιούνται μεταξύ τους από τους γιακάδες. Το τέταρτο είναι τύπου «Charleston» με στρατιωτικό γιακά (εικ. 4.158.α-η, 4.159.α-δ).

Σημαντική βαρύτητα έχει και πάλι για τον σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη η ποιότητα του υφάσματος. Για τη συλλογή της πρώτης περιόδου έχει επιλέξει συνθετικό ύφασμα με την εξής αναλογία: 72% ακρυλικό, 23% μαλλί, και 5% αγκορά. Επειδή πρόκειται για πρωινά

³⁰⁸ Ανώνυμος, *Πτυχώσεις από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα* (υποσ. 146), 97-111.

³⁰⁹ “Contrastant avec ces creations raffinées se developpe comme en Chine, de XVIIIe siècle, une production massive de bibelots et d’objets en laque aux décors surcharges destines à la consommation et à l’exportation vers une clientele occidentale avide de japonisme.” F. Barboux and Fr. Mahot, *L’ABCdaire des Arts Asiatiques*, (Paris 2002: Flammarion), 5.

ενδύματα, τα χρώματα είναι αρμονικά χωρίς έντονες αντιθέσεις παρόλο που αναμειγνύονται θερμά με ψυχρά χρώματα σε τριχρωμία (κόκκινο, πορτοκαλί, γαλάζιο, μπλε, πράσινο). Για τη συλλογή της δεύτερης περιόδου επέλεξε το «κρεπ ντε σιν» (crep de Chine), που δημιουργεί κυματιστή επιφάνεια κατά μήκος του υφάσματος. Επειδή πρόκειται για βραδινά επίσημα ενδύματα, ως βάση επιλέχθηκε το μαύρο και το μπλε χρώμα, για να δημιουργούν την αίσθηση της σοβαρότητας και να φωτίζουν τα θερμά χρώματα (μπορντό, μπεζ, κίτρινο, σομόν) που χρησιμοποιήθηκαν για τα διακοσμητικά σχέδια.

Τα ενδύματα του σχεδιαστή για τη συλλογή της πρώτης περιόδου, έχουν ως πηγή έμπνευσης τοπία που συνδέονται με τον διαλογισμό. Έτσι, επιλέγονται θέματα από το φυτικό και ζωικό βασίλειο για να διακοσμήσουν όλη την επιφάνειά του υφάσματος προβάλλοντας την αρμονία στη φύση (εικ. 4.158.α-η). Ακόμα, αναπαρίστανται μοναχοί, η τέλεια κοινωνία που πρέπει να δημιουργηθεί μέσω του βουδισμού και του ταοϊσμού. Σε αυτά τα παραδείγματα διαφαίνεται η έντονη επιρροή που έχει δεχθεί ο σχεδιαστής από τα μοτίβα στα ιαπωνικά έπιπλα (εικ. 4.160.α-γ).

Η έμπνευση του σχεδιαστή για τα ενδύματα της συλλογής της δεύτερης περιόδου, αντλείται από την κινεζική και ιαπωνική θεματολογία. Στον σχεδιασμό των ρούχων διατηρούνται οι σύγχρονες ευρωπαϊκές γραμμές. Εμπνεόμενος από τον συνδυασμό της τοπιογραφίας και της καλλιγραφίας, διακοσμεί τα ενδύματα με επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε χρωματικές παραλλαγές, χωρίς να ορίζει με σαφήνεια αν το μοτίβο είναι φυτικό ή γραμμικό. Επίσης, επιλέγει ένα από τα πιο διαδεδομένα σύμβολα, τον δράκο, τον οποίο μεταμορφώνει ανάλογα με τις δικές του σχεδιαστικές και χρωματικές επιλογές (εικ. 4.161.α-δ).

Η πορεία των συλλογών με την ίδια θεματική, σε διαφορετική χρονική περίοδο, θα μπορούσε να εξεταστεί με βάση τις κατευθύνσεις της διεθνούς μόδας. Τη δεκαετία του 1970 ήταν διάσημος ο Ιάπωνας σχεδιαστής Kenzo Takada, που συνδύαζε το γαλλικό γούστο με γιαπωνέζικα χρώματα και μοτίβα. Ακόμα, το 1976 με το «φόρεμα δύο διαστάσεων», όπως δηλαδή το κιμονό, γίνεται γνωστός ο Issey Miyake. Τέλος, το 1982, ανάμεσα στους τίτλους των εφημερίδων υπάρχει «Γιαπωνέζικο look Παρίσι», που αναφέρεται στους νέους σχεδιαστές μόδας, την Rei Kawakudo και τον Yoji Yamamoto. Τη δεκαετία του 1980 είναι αδιανόητο να μιλά κανείς για μόδα, χωρίς την ιαπωνική επιρροή³¹⁰. Έτσι, ο έλληνας

³¹⁰ Ανώνυμος, *Πτυχώσεις από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα* (υποσ. 146), 185.

σχεδιαστής προσπαθεί να απορροφήσει τα νέα δεδομένα επηρεασμένος από τις διεθνείς τάσεις της μόδας, και ταυτόχρονα να διατηρήσει τη δική του καλλιτεχνική ταυτότητα.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.21: Ενδυματολογική συλλογή «El Greco». Τσεκλένης: Οι πίνακες του El Greco, ζωντανεύουν μέσα από το έργο – αναφορά του Τσεκλένη.

«Ζωή πήρε απ' την Κρήτη και χρωστήρες, πιο ωραία
Πατρίδα βρήκε στο Τολέδο, απ' όπου ξεκινά
την αιωνιότητα να κατακτήσει δια του θανάτου».

Παραβιθίνο (ισπανός μοναχός)

Η θεματική συλλογή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη με τίτλο «Η αναφορά στον Γκρέκο», σχεδιάστηκε το 1978, κατά την παραμονή του στις Η.Π.Α. Τότε, τα ρούχα που διανεμόνταν στις μεγάλες εμπορικές αλυσίδες εξωτερικού, έπρεπε να ταυτίζονται εύκολα με τον σχεδιαστή αν αυτός ήθελε να γίνει γνωστός και να συσχετιστεί με το προϊόν. Για το λόγο αυτό, σε αυτή την ενδυματολογική συλλογή διάλεξε μία εύκολα αναγνωρίσιμη θεματική, που συνδέεται άμεσα με την ελληνική τέχνη.

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης το 1541. Η ανάδειξη του ταλέντου του από νωρίς, έπεισε τον πατέρα του να τον στείλει να μαθητεύσει σε εργαστήριο εικονογράφων στην Κρήτη. Οι κρήτες ζωγράφοι ταξιδεύουν στην Ιταλία από όπου προμηθεύονται αναγεννησιακές χαλκογραφίες και ξυλογραφίες. Έτσι, ο ζωγράφος διαμορφώνεται καλλιτεχνικά στο νησί, όπου συναντώνται οι βυζαντινές παραδόσεις με τους δυτικούς εικονογραφικούς τύπους. Οι επιρροές του επικεντρώνονται στο Μιχαήλ Δαμασκηνό και στα έργα Ιταλών καλλιτεχνών που υπήρχαν στα διάφορα πολυτελή αρχοντικά της περιοχής. Εμπνεύστηκε από χαλκογραφίες που παρίσταναν τα αριστουργήματα των μεγάλων ζωγράφων της Δύσης, οι οποίες κοσμούσαν τους τοίχους των πολυτελών αρχοντικών³¹¹. Τον Αύγουστο του 1568, ο Θεοτοκόπουλος ο Κρης³¹² βρίσκεται στη Βενετία. Οραματίζεται να ανανεώσει την τέχνη του σύμφωνα με τις επιταγές της νέας καλαισθησίας, και πράγματι στη Βενετία μαθαίνει νέες φόρμες και γοητεύεται από τη μαγεία του χρώματος και τις αναζητήσεις των μανιεριστών και λουμινιστών, όπως οι Σιαβόνε,

³¹¹ Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, λήμμα «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», τομ. 4 (Αθήνα 1983: Εκδοτική Αθηνών).

³¹² Ως τις αρχές του αιώνα μας, το μόνο που ήταν γνωστό με βεβαιότητα για την πρώτη περίοδο της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου ήταν η καταγωγή του απ' την Κρήτη που την είχε δηλώσει ο ίδιος σε ενυπόγραφους πίνακές του. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Η Κρητική Περίοδος της Ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου* (Αθήνα 1995: Εκδόσεις Τροχαλία).

Μπασσάνο, Βερονέζε και Τιντορέττο³¹³. Στη Ρώμη η Αναγέννηση έχει ολοκληρωθεί, ο Μανιερισμός βρίσκεται σε πλήρη ακμή, κι αυτός έχει την ευκαιρία να σπουδάσει τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, τον Ραφαήλ και άλλους καλλιτέχνες. Το 1577 μεταβαίνει στο Τολέδο, πόλη προπύργιο του καθολικισμού, με αφθονία εκκλησιών, κύκλους ιεραρχών και διανοουμένων, και σπουδαία εμπορική κίνηση. Ο αντινατουραλισμός της Βυζαντινής Ανατολής, ο θερμός ανθρωπισμός της Βενετίας, η ανησυχία και η δραματικότητα των μανιεριστών, δένονται στενά μεταξύ τους και δίνουν στον καλλιτέχνη, μέσα στην απομόνωση του περιβάλλοντος του Τολέδου, τα μέσα για να εκφράσει τα πνευματικά του οράματα. Στις 7 Απριλίου 1614, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος πεθαίνει στο Τολέδο.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνεύστηκε από το έργο του 1586 του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου «Η Ταφή του κόμη Οργκάθ» (*El entierro del Conde Orgaz*) (εικ.4.162), που βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Θωμά στο Τολέδο. Στον πίνακα που απεικονίζει την ταφή, παρουσιάζονται ο Άγιος Στέφανος και ο Άγιος Αυγουστίνος, που ανασηκώνουν το σώμα του Κόμη για να το ενταφιάσουν. Όλες οι σημαντικές προσωπικότητες της πόλης του Τολέδου είναι παρούσες στην ταφή. Ο Θεοτοκόπουλος είναι ακριβώς πάνω από το κεφάλι του Αγίου Στεφάνου και η μόνη μορφή που μας κοιτάζει. Κάτω αριστερά, βλέπουμε ένα μικρό παιδί ντυμένο στα μαύρα, με ένα πυρσό στο δεξί του χέρι, να δείχνει το σώμα του κόμη. Είναι ο Γιώργος-Μανώλης, ο γιος του Ελ Γκρέκο. Από τη μέση του κρέμεται ένα άσπρο μαντήλι στο οποίο υπάρχει η υπογραφή του καλλιτέχνη και η χρονολογία που τελειώνει τον πίνακα, το 1586. Δεξιά στον πίνακα φαίνεται ο ιερέας σε πρώτο πλάνο. Στο πάνω μέρος του πίνακα υπάρχει ένας άγγελος που πετάει προς το ουράνιο βασίλειο. Ψηλά φαίνεται ο Ιησούς και λίγο πιο κάτω η Παρθένος Μαρία και ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής που κάνει νεύμα στον Άγιο Πέτρο να ανοίξει τον παράδεισο για να μπει η ψυχή του κόμη. Επάνω, στο βάθος δεξιά, ένα πλήθος μακαρίων ατενίζει προς τον Σωτήρα με συγκινημένο βλέμμα³¹⁴.

Από αυτή τη θεματική εμπνέεται τέσσερα ενδύματα. Το πρώτο, είναι φόρεμα, ίσιο με κουκούλα που ενώνεται με το γιακά, σχηματίζοντας φαρδύ ζιβάγκο που καλύπτει και τους ώμους. Το λευκό ύφασμα φέρει σε όλη την επιφάνεια την υπογραφή του ζωγράφου «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», σε μαύρη μεγαλογραφία. Το δεύτερο είναι ένα ίδιο φόρεμα,

³¹³ Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, λήμμα «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος» (υποσ. 230).

³¹⁴ J. Alvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη – Ιταλία – Ισπανία, Κατάλογος Εκθεσης* (Μιλάνο 1999: Skira), 414.

του οποίου το λευκό ύφασμα φέρει σε όλη την επιφάνεια φέρει την υπογραφή του ζωγράφου σε μαύρη μικρογραφή. Το τρίτο, πάλι ίδιο φόρεμα, είναι ντουμπλαρισμένο με λευκό ύφασμα, που φέρει σε όλη την επιφάνεια την υπογραφή του ζωγράφου σε μαύρη μικρογραφή. Τέλος, υπάρχει ένα σύνολο αποτελούμενο από: α) μακρυμάνικη μπεζ μπλούζα, με την υπογραφή του ζωγράφου σε καφέ μαρόν μικρογραφή, β) ίσια καφέ φούστα με την υπογραφή του ζωγράφου σε μπεζ μικρογραφή, γ) καφέ μαρόν ζώνη με τριγωνική απόληξη, με την υπογραφή του ζωγράφου σε μπεζ μικρογραφή, και, δ) μπεζ ζώνη με τριγωνική απόληξη και την υπογραφή του ζωγράφου σε καφέ μαρόν μικρογραφή. Οι επιρροές του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη απο την «Ταφή του κόμη Οργκάθ» είναι πολλές και εμφανείς, με αποκορύφωμα την επανάληψη της υπογραφής του καλλιτέχνη σε μικρογραφία και μεγαλογραφία (εικ. 4.165.α-ε).

Επίσης, οι σημαντικές προσωπικότητες της πόλης, που είναι παρούσες στην ταφή του κόμη Οργκάθ, αποτέλεσαν μοτίβο για τα ενδύματα, είτε ως κεντρικό θέμα στον καμβά του υφάσματος, ή ως μοτίβο σε επανάληψη (εικ.4.163.α-ι). Το πρώτο σύνολο από αυτή τη θεματική αποτελείται από: α) μακρυμάνικο πουκάμισο όπου σε χρώματα καφέ μαρόν, μωβ, γαλάζιο και μπλε, ενώ αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, και, β) φούστα τύπου «φάκελος». Το δεύτερο σύνολο αποτελείται από τα ίδια μέρη, με τη διαφορά ότι η φούστα είναι σε χρώματα καφέ μαρόν, μπεζ, καφέ ανοικτό, γαλάζιο και βεραμάν, ενώ αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο, που ήταν παρούσες στην ταφή.

Στην ίδια ενότητα περιλαμβάνονται διάφορα σύνολα. Το πρώτο αποτελείται από φόρεμα και μπλούζα. Το φόρεμα έχει λεπτά τσαντάκια στους ώμους και στένεμα στη μέση. Το ύφασμα έχει σχέδια καφέ μαρόν, με μπλε, μωβ, λαδί, καφέ, μπεζ και καφέ ανοικτό. Στο ύφασμα απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στέφανου και του Αγίου Αυγουστίνου, και αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή. Το χέρι του παιδιού που δείχνει κάποια λεπτομέρεια στα άμφια είναι του Γιώργου-Μανώλη, γιου του Ελ Γκρέκο. Η μπλούζα είναι από το ίδιο ύφασμα με το φόρεμα. Το δεύτερο σύνολο αποτελείται από φόρεμα και πόντσο. Το φόρεμα στο στήθος είναι ντουμπλαρισμένο με υπόλευκο ύφασμα. Το καφέ μαρόν ύφασμα είναι ριγέ. Σε κάθε κάθετη ρίγα, εναλλάσσονται δύο αντικριστά τρίφυλλα καφέ άνθη, με ένα μπλε κύκλο που περιέχει σε μωβ φόντο τετράφυλλο άνθος. Το πόντσο έχει

ελλειψοειδές άνοιγμα στο κέντρο. Το ύφασμα είναι καφέ μαρόν με μπλε, μωβ, λαδί, καφέ, μπεζ και καφέ ανοικτό σχέδια. Απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου, αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, καθώς και το χέρι του γιού του Ελ Γκρέκο. Το τρίτο σύνολο αποτελείται από φόρεμα, μπλούζα και ζώνη. Το φόρεμα έχει λεπτά τιραντάκια στους ώμους, στένεμα στη μέση, είναι σταυρωτό και ανοίγει «φάκελος». Το μαύρο ύφασμα είναι ριγέ. Σε κάθε ρίγα εναλλάσσονται δύο αντικριστά τρίφυλλα καφέ άνθη, με έναν πορτοκαλί κύκλο, που περιέχει σε πράσινο κυπαρισσί φόντο τετράφυλλο άνθος με καφέ πέταλα και πορτοκαλί κέντρο. Η μπλούζα είναι μακριά και ίσια. Στο ύφασμα απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου, αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, και το χέρι του γιού του Ελ Γκρέκο. Συνοδεύονται από ζώνη ή φουλάρι με τριγωνική απόληξη από το ίδιο ύφασμα με το φόρεμα. Ακόμα, σε αυτή την ενότητα εντάσσεται ένα φόρεμα, με λεπτά τιραντάκια στους ώμους και στένεμα στη μέση, είναι σταυρωτό και ανοίγει «φάκελος». Το μαύρο ύφασμα φέρει σχέδια σε χρώματα μωβ, ροζ, γκρι, μπλε, υπόλευκο, φούξια και μπορντό. Απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου, αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, και επαναλαμβάνεται το παιδικό χέρι. Συνοδεύεται από μια ζώνη ή φουλάρι με τριγωνική απόληξη, φτιαγμένο από το ίδιο ύφασμα με το φόρεμα.

Παράλληλα, υπάρχει το σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα, ζακέτα και ζώνη. Το φόρεμα είναι μπορντό, με λεπτά τιραντάκια στους ώμους και στένεμα στη μέση. Το ζακέτο έχει μακριά τριγωνικά μανίκια. Είναι μαύρο, με σχέδια χρώματος μωβ, ροζ, γκρι, μπλε, υπόλευκο, φούξια και μπορντό. Στο ύφασμα απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου, αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, και το χέρι του γιού του Ελ Γκρέκο. Συνοδεύεται από ζώνη ή φουλάρι με μυτερή τριγωνική απόληξη, από το ίδιο ύφασμα με το ζακέτο. Επιπροσθέτως, στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», υπάρχει σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα, πόντσο και ζώνη. Το καφέ μαρόν φόρεμα έχει λεπτά τιραντάκια στους ώμους και στένεμα στη μέση. Το πόντσο έχει ελλειψοειδές άνοιγμα στο κέντρο. Είναι καφέ μαρόν με σχέδια χρώματος πορτοκαλί, μπορντό, μπεζ, γκρι και καφέ ανοικτό. Στο ύφασμα απεικονίζονται φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου

Αυγουστίνου, αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή, και το χέρι του γιού του Ελ Γκρέκο. Συνοδεύεται από ζώνη ή φουλάρι με μυτερή τριγωνική απόληξη. Το καφέ μαρόν ύφασμα είναι ριγέ. Σε κάθε κάθετη ρίγα εναλλάσσονται δύο αντικριστά τρίφυλλα πορτοκαλί άνθη, και ένας καφέ κύκλος, που περιέχει σε μπορντό φόντο τετράφυλλο άνθος με πορτοκαλί πέταλα και καφέ κέντρο. Ακόμα ένα σύνολο της συλλογής αποτελείται από μπλούζα, φούστα και ζώνη. Η μπλούζα είναι μακριά και ίσια. Στο ύφασμα επαναλαμβάνονται τα ίδια σχέδια των άλλων συνόλων. Η φούστα είναι μπορντό και ίσια. Η ζώνη είναι από το ίδιο ύφασμα με τη φούστα.

Σε αυτή τη θεματική θα μπορούσε να ενταχθεί και το φόρεμα τύπου «πουκαμίσα». Το ύφασμα έχει βάση το καφέ μαρόν χρώμα, και σε όλη του την επιφάνεια αποδίδονται αφαιρετικά οι μορφές των σημαντικών προσωπικοτήτων της πόλης του Τολέδο που ήταν παρούσες στην ταφή. Συνοδεύεται από ζώνη ή φουλάρι με μυτερή τριγωνική απόληξη.

Τα μόνα ενδύματα, τα οποία φαίνεται να έχουν ως πηγή έμπνευσης για το σχέδιό τους τον πίνακα «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ», είναι οι τέσσερις βελούδινες κάπες του σχεδιαστή, που είναι φαρδιές, με κουκούλα και άνοιγμα μπροστά. Τα μανίκια είναι μακριά, και φαίνεται να έχει προστεθεί στον ώμο παραλληλόγραμμο κομμάτι διπλού υφάσματος. Είναι όλες ντουμπλαρισμένες με φόδρα στο ίδιο χρώμα, εκάι, μαύρη, μπορντό και καφέ (εικ. 4.166.α-ε).

Τέλος, τη λεπτομέρεια από τα άμφια που μας υποδεικνύει στον πίνακα ο Γιώργος-Μανώλης, γιος του Ελ Γκρέκο, ο σχεδιαστής την επαναλαμβάνει ως μικρό διακοσμητικό θέμα σε φορέματα και μαντίλια (εικ.4.164).

Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνεύστηκε επίσης από το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου «Η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή» (1587-1596) (εικ.4.167). Στον πίνακα, ο Θεοτοκόπουλος απεικόνισε στο κέντρο τον Χριστό με έκφραση αγωνίας, να προσεύχεται γονατιστός. Ο άγγελος στο επάνω μέρος, προσφέρει στον Χριστό ένα ποτήριο. Οι τρεις μαθητές που είχαν απομακρυνθεί από τον Χριστό, παρουσιάζονται να κοιμούνται αποκομμένοι μέσα σε ένα κοίλωμα, στο βράχο κάτω από τον άγγελο. Στο βάθος, εικονίζεται η αναπαράσταση της καθοδηγούμενης από τον Ιούδα ομάδας, που έρχεται να συλλάβει

τον Χριστό. Στον πίνακα «Η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή»,³¹⁵ δεν υπάρχει οργανική σχέση των εικονιζόμενων προσώπων με τον περιβάλλοντα χώρο, εφόσον οι άνθρωποι δεν έχουν στενή σχέση με το έδαφος. Αρχικά, από τον πίνακα ο Τσεκλένης απομόνωσε τη λεπτομέρεια της σχεδιαστικής αποτύπωσης των βουνών που καλύπτουν τον Χριστό και τους μαθητές του. Όταν κάποιος αντιπαραβάλει τα φορέματα του σχεδιαστή με τον πίνακα, από τον οποίο φαίνεται να έχει εμπνευστεί και το σχέδιο, μπορεί να γίνει αντιληπτή κάποια ομοιότητα. Αυτή η ομοιότητα δεν είναι άμεσα εμφανής, εξαιτίας της μεγέθυνσης και της επανάληψης του μοτίβου, σε αποχρώσεις λευκού-μπορντό και λευκού-πράσινου (εικ.4.168.α-δ).

Από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου από τον πίνακα «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ», είναι εμπνευσμένα τέσσερα φορέματα. Το πρώτο, είναι ένα φόρεμα με ζώνη. Το ύφασμα είναι πράσινο κυπαρισσί χρώμα και σε όλη την επιφάνεια φέρει μπεζ φυτικά μοτίβα. Το δεύτερο φόρεμα είναι ίσιο, με τριγωνική λαιμόκοψη και μυτερό γιακά, και σκίσιμο. Το ύφασμα είναι πράσινο κυπαρισσί χρώμα, με μπεζ φυτικά μοτίβα. Το τρίτο φόρεμα είναι ίσιο, με ίσιο γιακά, και σκίσιμο στο πλάι αριστερά. Το ύφασμα είναι πράσινο κυπαρισσί με μπεζ φυτικά μοτίβα. Το τέταρτο φόρεμα είναι ίσιο, με κουκούλα που ενώνεται με το γιακά, σχηματίζοντας φαρδύ ζιβάγκο που καλύπτει και τους ώμους. Το ύφασμα είναι καφέ μαρόν με μπεζ φυτικά σχέδια.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, η συλλογή αποτελείται κυρίως από φορέματα σε I-γραμμή και μερικές εξαιρέσεις σε γραμμή «V» υποκαμίσου, που διαφοροποιούνται μεταξύ τους σχεδιαστικά μέσω της λαιμόκοψης, του ανδρικού χωρίς ποδαράκι γιακά, και με την προσθήκη κουκούλας. Τα μανίκια στις περισσότερες περιπτώσεις είναι «αναγεννησιακά». Σε ορισμένα φορέματα έχουν προστεθεί μαντίλια, που ανάλογα με την περίπτωση, δένονται γύρω από το λαιμό, ή το κεφάλι ή τοποθετούνται διακοσμητικά πάνω στο ένδυμα. Επίσης, στη συλλογή υπάρχουν σύνολα που αποτελούνται από πουκάμισα με γιακά ή χωρίς, φούστες τύπου «φάκελος» καθώς και πιο εξεζητημένα σύνολα από φορέματα με τιράντες, ή τύπου «φάκελος» που συνδυάζονται με ζακέτες, πόντσο ή μπλούζες.

Ο Γιάννης Τσεκλένης δίνει ιδιαίτερη σημασία στην ποιότητα του υφάσματος. Για ολόκληρη τη συλλογή επέλεξε το ύφασμα Qiana, το οποίο είναι φτιαγμένο από ίνα nylon, που έχει

³¹⁵ J. Alvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* (υποσ. 233), 420.

πολλές από τις ιδιότητες του μεταξιού. Το ύφασμα αυτό, ανακαλύφθηκε από τον DuPont το 1968, και έγινε δημοφιλές τη δεκαετία του 1970. Για τις τέσσερις επιβλητικές κάπες, επέλεξε το βελούδο (Plusch) με πέλος άνω των 3mm, ενώ χρησιμοποιεί διαγώνια ύφανση για να αντανακλά το φως.

Αν και τα ενδύματα του σχεδιαστή είναι εμπνευσμένα από τους πίνακες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου «Η Ταφή του κόμη Οργκάθ» και «Η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή», τα χρώματα που έχουν επιλεγεί για αυτή την ενδυματολογική συλλογή, δεν έχουν άμεση σχέση με τους προαναφερθέντες πίνακες. Είναι θερμά, «διεγερτικά» χρώματα, όπως το κίτρινο, το πορτοκαλί, το κόκκινο, καθώς και το καστανό, ενώ χρησιμοποιεί συχνά και αποχρώσεις του μπλε. Ο σχεδιαστής απομονώνει μοτίβα και την υπογραφή του καλλιτέχνη από τον πίνακα και τα επαναλαμβάνει στα ενδύματά του, άλλοτε σε ολόκληρο το ένδυμα και άλλοτε σε εξαρτήματα. Έτσι, σε πρώτο επίπεδο, το ζωγραφικό έργο συνδέεται με το σχεδιασμό του υφάσματος. Με τον τρόπο αυτό όμως, δημιουργεί ένα εντελώς διαφορετικό και προσωπικό αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο δεν παραπέμπει άμεσα στο ζωγραφικό έργο.

Σε αυτή τη θεματική του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, με τίτλο «Η αναφορά στον Γκρέκο», εντάσσονται, τέλος, και κάποια ενδύματα στα οποία κυριαρχούν διακσμητικά μοτίβα. Πρώτο, ένα σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα και ζώνη. Το φόρεμα είναι ίσιο, με κουκούλα που ενώνεται με το γιακά, σχηματίζοντας φαρδύ ζιβάγκο που καλύπτει και τους ώμους. Το ύφασμα είναι καφέ μαρόν, με μπλε ημικύκλια και φυτικά μοτίβα από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου. Ακολούθως, ένα σύνολο αποτελούμενο από πουκάμισο, φούστα και ζώνη. Το ύφασμα είναι καφέ μαρόν, με μπλε φυτικά σχέδια από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου. Η φούστα είναι τύπου «φάκελος». Στην πρώτη πλευρά, το ύφασμα είναι καφέ μαρόν χρώμα με μπλε φυτικά σχέδια από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου. Στη δεύτερη πλευρά, το ύφασμα είναι καφέ μαρόν χρώμα, με μπλε φυτικά σχέδια από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου που επικαλύπτονται από πορτοκαλί φυτικά σχέδια σε γεωμετρική απόδοση. Τέλος, ακολουθεί ένα φόρεμα τύπου «πουκαμίσα». Το ύφασμα είναι καφέ μαρόν χρώμα, με μπλε φυτικά σχέδια από τα άμφια του Αγίου Στεφάνου και του Αγίου Αυγουστίνου, που επικαλύπτονται από πορτοκαλί φυτικά σχέδια σε γεωμετρική απόδοση. Συνοδεύεται από ζώνη και φουλάρι με τριγωνική απόληξη (εικ. 4.168.α-δ).

Συμπερασματικά, ο Γιάννης Τσεκλένης, εμπνεόμενος από το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, επηρεάστηκε στο σχεδιασμό τόσο του υφάσματος, όσο και των ενδυμάτων, αποδεικνύοντας ότι η έμπνευση μπορεί να οδηγήσει σε ένα εντελώς διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα, που να εκφράζεται μέσα από μια άλλη μορφή τέχνης. Η έκθεση της σειράς ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη που είναι εμπνευσμένα από το έργο του Γκρέκο, αποκαλύπτει μια διαφορετική ματιά στο χώρο της μόδας, με συμμάχους αυτούς που «θέλουν να βλέπουν την ζωή με εικαστική ματιά»³¹⁶. Το γεγονός αυτό, μπορεί να οδηγήσει σε μια διαφορετική προσέγγιση του έργου τέχνης από το ευρύτερο κοινό, εφόσον μέσα από ένα χρηστικό είδος, όπως ένα ένδυμα prêt-à-porter, έρχεται σε επαφή με το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, ακόμα και ασυναίσθητα, στις περισσότερες περιπτώσεις. Ο ίδιος αναφέρει: «*My Report to Greco. 1978. Συλλογή ετοιμασμένη στην Ελλάδα αλλά υλοποιημένη στην Νέα Υόρκη κατά τη διάρκεια της αυτοεξορίας και ανασυγκρότησης μου εκεί. Σχέδια υφασμάτων... όλα από την ταφή του κόμητα Orgaz του Γκρέκο τυπώθηκαν στο πειραματικό ύφασμα Qiana στην Νέα Υόρκη κατά παραγγελία της Dupont... Στην Ελλάδα κυκλοφόρησε μέρος της συλλογής που παράχθηκε εξ αποστάσεως για το «Μινιόν».* Η φωτογράφιση από τον Χρήστο Χριστοδουλίδη στη Νέα Υόρκη έγινε με η Alicia Miller³¹⁷.

³¹⁶ Η έκθεση κοστουμιών εμπνευσμένων από το έργο του Ελ Γκρέκο του Γιάννη Τσεκλένη εγκαινιάστηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. στις 28-02-2008 με τίτλο «Ο Τσεκλένης εμπνέεται από τον Γκρέκο και εκθέτει στο Τελλόγλειο». Στο δελτίο τύπου της έκθεσης η Γενική Γραμματέας του Τελλογλείου κ. Αλεξάνδρα Βουτυρά αναφέρει: *Η έκθεση της σειράς ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη που είναι εμπνευσμένα από το έργο η Ταφή του Κόμη Οργάθ του Γκρέκο ρίχνει μια διαφορετική ματιά στον χώρο της μόδας, με συμμάχους αυτούς που «θέλουν να βλέπουν την ζωή με εικαστική ματιά. Ο Γιάννης Τσεκλένης ανήκει στη μεγάλη εποχή της Ελλάδας του '60, στην Ελλάδα του Χατζιδάκι, του Θεοδωράκη, του Κακογιάννη, του Γαβρά κ.ά. Ξεχωρίζει στον κόσμο του σχεδιασμού ως ο δημιουργός που χρησιμοποιώντας συνειδητά θεματικές ενότητες μετέτρεψε το ένδυμα σε στοιχείο εθνικής επικοινωνίας: ελληνικά αγγελία, βυζαντινά θέματα, χειρόγραφα, μωσαϊκά της Πέλλας, αγαιοπελαγίτικες μνήμες, αναφορές στον Γκρέκο, στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, στον Γαΐτη, ακόμη στους Ιμπρεσιονιστές, στη Ρωσία, αλλά και σε θέματα που σχετίζονται με την οικολογία (έντομα), ήταν για τον Τσεκλένη αφετηρίες δημιουργικών διαδρομών που έκαναν τον γύρο του κόσμου με εξαιρετική επιτυχία. Η ιστορία του ενδύματος, η μόδα της ένδυσης στην Ελλάδα, είναι ένα θέμα που δεν αξιοποιήθηκε ικανοποιητικά στον χώρο του πολιτισμού.*

³¹⁷ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.22: Ενδυματολογική συλλογή «Τριαντάφυλλα». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από τα χαρακτηριστικά του Pierre Joseph Redouté

Τό ρόδον τὸ τῶν Ἑρώτων
Μίξωμεν Διονύσῳ·
Τό ρόδον τὸ καλλίφυλλον
Κροτάφοισιν ἀρμόσαντες,
Πίνομεν ἀβρὰ γελῶντες.
Ἦ ρόδον, ὃ φέριστον ἄνθος,
Ἦ ρόδον εἶαρος μέλημα·
Ἦ ρόδα καὶ θεοῖσι τερπνά.

**Ανακρέων (572-485 π.Χ.), ποιητής
της μονωδικής συμποσιακής Λυρικής ποίησης**

Η συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη του 1979, με τίτλο «Τριαντάφυλλα», είναι εμπνευσμένη από το έργο του Pierre Joseph Redouté που κατάγεται από μια μακρά σειρά Βέλγων ζωγράφων. Γεννήθηκε το 1759, και στα είκοσι τρία του χρόνια πήγε στο Παρίσι, όπου σκιαγράφησε σπάνια φυτά στο Jardin du Roi. Εκεί, γνώρισε τον βοτανολόγο Charles Louis Le Héritier, με τον οποίο σπούδασε. Σύντομα, βρέθηκε υπό την προσωπική καθοδήγηση του Gerard van Spaendonck, του βασιλικού καθηγητή ζωγραφικής στο Μουσείο του Παρισιού. Το 1786, ο Redouté πέρασε ένα σύντομο χρονικό διάστημα στην Αγγλία, όπου σπούδασε την τεχνική της ζωγραφικής με στιγμές στον κλάδο της χαρακτικής, που τη χρησιμοποιούσαν κυρίως για προσωπογραφία μέχρι εκείνη τη στιγμή. Η τεχνική αυτή, κρίθηκε ως κατάλληλη να μεταφέρει τις λεπτές τονικές διαβαθμίσεις της υδατογραφίας. Η δυναμική του ρεαλισμού πέτυχε να ξεπεράσει όλους τους καλλιτέχνες που προηγήθηκαν από αυτόν. Στις παραμονές της Γαλλικής Επανάστασης, ο Redouté επέστρεψε στο Παρίσι και πήρε τη θέση του στο Υπουργικό Συμβούλιο της Μαρίας Αντουανέτας. Μετά την επανάσταση, προσέλκυσε το ενδιαφέρον κι εξασφάλισε την προστασία της Josephine Bonaparte, η οποία χαρακτηριζόταν από ένα παθιασμένο ενδιαφέρον για την καλλιέργεια λουλουδιών και την τέχνη. Το 1798, η Josephine απέκτησε σημαντική περιουσία στο Malmaison, όπου δημιούργησε βοτανικούς κήπους³¹⁸.

³¹⁸ P. J. Redouté, *Roses*, (Cologne 2000: Taschen), 7-11.

Το βιβλίο των χαρακτηριστικών του Redouté *Les Roses*, από το οποίο εμπνεύστηκε ο σχεδιαστής, περιέχει πολλά τριαντάφυλλα από το Malmaison της Josephine Bonaparte. Η πρώτη έκδοση του *Les Roses* τυπώθηκε αφιερωμένη στην προστάτιδα του Redouté, τη Δούκισσα de Berry. Λόγω του μεγέθους και της τεχνικής εκτύπωσης, το βιβλίο αποδείχθηκε ακριβό για την παραγωγή και η εξεύρεση αγοραστών, ακόμη και μεταξύ των ευγενών, ήταν δύσκολη. Η δεύτερη και η τρίτη έκδοση πραγματοποιήθηκαν το 1824 και το 1828 αντίστοιχα. Εκτιμάται ότι τυπώθηκαν 200-300 αντίγραφα μόνο. Πολύ λίγες από τις αρχικές υδατογραφίες του Redouté έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα, και ήταν λιγότερο ακριβές από την πρώτη εκτύπωση³¹⁹.

Ο Γιάννης Τσεκλένης, εφάρμοσε στα μεταξωτά του υφάσματα έγχρωμες μεγεθύνσεις ορισμένων από τα άνθη του Redouté. Το πρώτο, το «ο ξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*) προέρχεται από τον πρώτο τόμο του *Les Roses*, του 1817 (χαρακτικό νούμερο 3 από τα 170 της έκδοσης). Στο ύφασμα αποτυπώνεται σε μπλε φόντο με χρώματα φούξια και πορτοκαλί, σε μαύρο φόντο με χρώματα κίτρινο και πορτοκαλί, και σε γκρι φόντο με χρώματα κόκκινο και πορτοκαλί (εικ. 4.171. α-δ). Το δεύτερο, με όνομα «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου» (*Rosa Gallica Maheka [flore subsimplici]*) προέρχεται από τον τρίτο τόμο του *Les Roses*, του 1824 (χαρακτικό νούμερο 154 από τα 170 της έκδοσης). Στο ύφασμα αποτυπώνεται σε καφέ φόντο με χρώματα κίτρινο και πορτοκαλί, και σε μωβ φόντο με χρώματα γαλάζιο και κίτρινο (εικ. 4.172.α-γ). Τέλος, το τρίτο σχέδιο είναι εμπνευσμένο από το «τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*) και προέρχεται από τον πρώτο τόμο του *Les Roses* του 1817 (χαρακτικό νούμερο 2 από τα 170 της έκδοσης). Στο ύφασμα αποτυπώνεται σε μαύρο φόντο, με χρώματα κόκκινο και φούξια, σε φόντο σκούρο μπλε με χρώματα μπλε και γαλάζιο, και σε φόντο κόκκινο με χρώματα πορτοκαλί και καφέ (εικ. 4.173.α-δ).

Η πρώτη ενότητα ενδυμάτων, αποτελείται από τρία φορέματα, των οποίων το ύφασμα φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*), σε τρεις χρωματικές παραλλαγές: α) σε μπλε φόντο με χρώματα φούξια και πορτοκαλί, β) σε μαύρο φόντο με χρώματα κίτρινο πορτοκαλί, και, γ) σε γκρι φόντο με χρώματα κόκκινο και πορτοκαλί. Τα σχέδια των φορεμάτων είναι κοντομάνικα, με τριγωνική λαιμόκοψη, σκίσιμο στο πλάι

³¹⁹ F. Congedo, *Roses, Adapted from Pierre-Joseph Redouté's Les Roses and James Sowerdy's English Botany*, (New York 2011: Harper Design), 12-13.

αριστερά, με μονόχρωμο ρέλι στη λαιμόκοψη και στα μανίκια, συνοδευόμενα από ζώνη σε ίδιο χρώμα με το ρέλι (εικ 4.174.α-ε).

Η δεύτερη ενότητα ενδυμάτων αποτελείται από τρία σύνολα, από το ύφασμα που φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*), σε τρεις χρωματικές παραλλαγές: α) σε μπλε φόντο με χρώματα φούξια και πορτοκαλί, β) σε μαύρο φόντο με χρώματα κίτρινο, πορτοκαλί, και, γ) σε γκρί φόντο με χρώματα κόκκινο και πορτοκαλί. Το κάθε σύνολο αποτελείται από φούστα τύπου «φάκελος» με μεγάλα λουλούδια και γύρω μονόχρωμο ρέλι, από μονόχρωμη μπλούζα τύπου «σφηκοφωλιά», από μονόχρωμη ζώνη που δένει μπροστά, και από φουλάρι με πυκνό σχέδιο από τριαντάφυλλα. Στις τρεις χρωματικές παραλλαγές, το ρέλι, η μπλούζα και η ζώνη έχουν το ίδιο χρώμα (εικ. 4.175.α-ε).

Η τρίτη ενότητα ενδυμάτων, περιλαμβάνει τρία φορέματα όπου το ύφασμα φέρει «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου» (*Rosa Gallica Maheka [flore subsimplici]*) σε τρεις χρωματικές παραλλαγές: α) σε καφέ φόντο με χρώματα κίτρινο και πορτοκαλί, β) σε μωβ φόντο με χρώματα γαλάζιο και κίτρινο, και, γ) σε μαύρο φόντο με τα χρώματα κόκκινο και κίτρινο. Το κάθε φόρεμα έχει μανίκι⁴, ίσιο γιακά και τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος. Στη μέση έχει λάστιχο, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται πιέτες στη φούστα. Η μπλούζα εσωτερικά είναι μονόχρωμη, αμάνικη με ράντες και στρογγυλή λαιμόκοψη. Η ζώνη είναι μονόχρωμη και δένει μπροστά. Στις τρεις χρωματικές παραλλαγές, η φόδρα, η μπλούζα και η ζώνη έχουν το ίδιο χρώμα (εικ. 4.176.α-δ).

Η τέταρτη ενότητα, αποτελείται αρχικά από μακρυμάνικο πουκάμισο «ιαπωνικού τύπου. Το σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*), και αποτυπώνεται σε μαύρο φόντο με χρώματα κόκκινο και φούξια. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται και σύνολο από μακρυμάνικο πουκάμισο «ιαπωνικού τύπου. Το σχέδιο του υφάσματος του παντελονιού, είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*), και αποτυπώνεται σε φόντο κόκκινο με χρώματα πορτοκαλί και καφέ (εικ. 4.177.α-γ).

Η πέμπτη ενότητα αποτελείται από δύο φορέματα. Το πρώτο φόρεμα έχει λάστιχο στη μέση και κάτω από τη μέση γίνεται φούστα τύπου «φάκελος». Το σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*), σε φόντο μαύρο με χρώματα μπλε και γαλάζιο σε μεγέθυνση. Το πανωφόρι είναι του τύπου «ζακέτα. Το

σχέδιο του υφάσματος είναι εμπνευσμένο από «το τριαντάφυλλο με τα εκατό φύλλα» (*Rosa centifolia*), σε φόντο μαύρο, με χρώματα μπλε και γαλάζιο, σε σμίκρυνση και σε πυκνή τοποθέτηση. Τέλος, η ζώνη είναι πράσινη και δένει μπροστά. Το δεύτερο φόρεμα, είναι «στράπλες», με «σφηκοφωλιά» στο στήθος, χρώματος καφέ. Το πανωφόρι είναι τύπου «ζακέτα». Η ζώνη είναι μονόχρωμη μπλε και δένει μπροστά. Το ύφασμα του φορέματος και του πανωφοριού φέρει «το όμορφο ρόδο του Σουλτάνου», (*Rosa Gallica Maheka* [flore subsimplici], σε καφέ φόντο με χρώματα κίτρινο και πορτοκαλί (εικ. 4.178.α-δ).

Η τελευταία ενότητα περιλαμβάνει τρία σύνολα από ύφασμα, που φέρει το «οξυάκανθο πλατύφυλλο τριαντάφυλλο» (*Rosa Berberifolia*), σε τρεις χρωματικές παραλλαγές: α) σε μαύρο φόντο με χρώματα κόκκινο και φούξια, β) σε φόντο σκούρο μπλε με χρώματα μπλε και γαλάζιο, και, γ) σε φόντο κόκκινο με χρώματα πορτοκαλί και καφέ. Το καθένα αποτελείται από ίσια φούστα με άνοιγμα στο πλάι αριστερά, και από μακρυμάνικο πουκάμισο με μυτερό τριγωνικό γιακά που κλείνει με τρία κουμπιά (εικ. 4.179.α-γ).

Συμπερασματικά, η επιλογή των χαρακτηριστικών του Pierre Joseph Redouté για τα μεταξωτά απογευματινά ενδύματα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, έφερε ένα ρομαντικό και παράλληλα αέρινο αισθητικό αποτέλεσμα, που γοήτευσε το καταναλωτικό κοινό του 1979. Ο ίδιος αναφέρει: *Κλείνω σήμερα με την τελευταία συλλογή της δεκαετίας του 70' με τριαντάφυλλα παρμένα από τον Pierre Joseph Redoute τον μεγάλο botanical painter της βελγικής αυλής του 17^{ου} αιώνα τυπωμένα σε μετάξια χρυσαλλίδος (εργοστάσιο παραγωγής μεταξωτού υφάσματος στην Ελλάδα)... μόλις πριν κλείσει! Φωτογράφησε ο Χρήστος Τριανταφύλλου την Μόλικα και την Eva Madelen μέσα σε θερμοκήπια*³²⁰.

³²⁰ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.23: Ενδυματολογική συλλογή «Άλλα Ζώα». Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από extreme animal prints

“The most beautiful makeup of a woman is passion.
But cosmetics are easier to buy.”

Yves Saint-Laurent

Οι εκτυπώσεις της γούνας των ζώων πάνω σε υφάσματα διαχρονικά, πρόσθεταν μια άγρια, εξωτική ομορφιά, δίνοντας στον αγοραστή την αίσθηση της εμπιστοσύνης, που αναλογεί στο ζώο που έφερε αυτή τη γούνα. Το λεγόμενο και στην ελληνική μόδα «animal print», είναι συνώνυμο με την πολυτέλεια και τον πλούτο, οπότε τα ενδυματικά σύνολα και τα εξαρτήματα ένδυσης με αυτή τη θεματική, θεωρούνται διαχρονικές επιλογές. Για το λόγο αυτό, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, θέλοντας να προσδώσει στην Ελληνίδα του 1980 κάτι από τη γοητεία του ζωικού βασιλείου, επιλέγει καλοκαιρινά σύνολα και μαγιό σε «animal print».

Ιστορικά, το 1925, η ηθοποιός αμερικανικών ταινιών Marian Nixon, προκάλεσε μεγάλη αίσθηση στον κόσμο της μόδας, όταν αποφάσισε να συνδυάσει το γούνινο παλτό της με το κατοικίδιό της, και παρέλασε στην Hollywood Boulevard με μία λεοπάρδαλη. Μεγάλη άνθηση γνώρισε το «animal print» το 1947, όταν πρώτος ο Christian Dior το χρησιμοποίησε για ένα φόρεμα ημέρας στη συλλογή «Afrique». Η Adrian Adolph Greenberg, ευρύτερα γνωστή ως Adrian, ενδυματολόγος του Χόλιγουντ, η οποία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 και του '40 έντυνε αστέρια του κινηματογράφου, όπως οι Joan Crawford, Γκρέτα Γκάρμπο, και Katharine Hepburn, δημιούργησε το 1951 ένα φόρεμα σε ύφασμα «animal print». Ακολούθως, στο τέλος της δεκαετίας του 1960, με την άνοδο των hippies, το «animal print» εισάγεται στον χώρο της ένδυσης σε καθημερινό επίπεδο. Στις επόμενες δεκαετίες εξαπλώνεται σε μαζικής παραγωγής κομμάτια μόδας και διακόσμησης του σπιτιού. Το «animal print» ήταν υπεύθυνο για τις πρώτες επιτυχίες του Roberto Cavalli στη δεκαετία του 1970, ενώ στη δεκαετία του 1980, σε μια περίοδο που επικρατούσε η τηλεοπτική σειρά «Δυναστεία», η Joan Collins πραγματοποιεί υπερπολυτελείς εμφανίσεις με «animal print».

Για τα πρώτα σύνολα, ο σχεδιαστής επέλεξε το πλέον κλασικό τύπωμα του δέρματος της λεοπάρδαλης. Η λεοπάρδαλη (*Panthera pardus*), είναι μέλος της οικογένειας των αιλουροειδών με ευρύτατη γεωγραφική δράση, από τη Σιβηρία ως τη Νότια και Δυτική Ασία και μέχρι την απέναντι Αφρική³²¹. Η λεοπάρδαλη είναι η μικρότερη από τις τέσσερις «μεγάλες γάτες» του γένους *Panthera*. Η γούνα της αποτελείται από σχέδια με ροζέτες και ρόδακες, γεγονός που γοήτευσε αμέσως τους σχεδιαστές μόδας. Στην εν λόγω συλλογή, ο σχεδιαστής παρουσιάζει το μοτίβο σε τρεις διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές, όπου πάνω σε λευκό φόντο το σχέδιο αποτυπώνεται: α) σε χρώμα μαύρο, γκρι ανοικτό και γκρι, β) σε χρώμα σοκολατί, καφέ ανοικτό και καφέ, και σε, γ) μπλε, γαλάζιο ανοικτό και γαλάζιο.

Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται αρχικά δύο φορέματα. Το πρώτο στηρίζεται με μια λεπτή ράντα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα. Το ύφασμα είναι λευκό και φέρει animal print σε χρώμα μαύρο, γκρι ανοικτό και γκρι. Το δεύτερο είναι ίσιο, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Το ύφασμα είναι animal print σε χρώμα σοκολατί, καφέ ανοικτό και καφέ. Και τα δύο συνοδεύονται από τμήμα υφάσματος που δένει ως παρεό ή εσάρπα, από το ίδιο ύφασμα (εικ. 4.181.α-στ).

Ακολουθεί φόρεμα που στηρίζεται με ράντα σε κάθε ώμο, ενώ δίνει την εντύπωση ότι δεν έχει ραφτεί ολόκληρος ο ώμος και το μανίκι, με αποτέλεσμα να περισσεύει ύφασμα μπροστά και πίσω, σχηματίζοντας πτυχώσεις. Στην ενότητα περιλαμβάνεται και μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι», που δένεται πίσω στο λαιμό. Το κάτω μέρος του μαγιό (κιλότα), αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Το ύφασμα και των δύο έχει μπεζ βάση και είναι animal print σε χρώμα καφέ, και καφέ ανοικτό σοκολατί (εικ. 4.182α-β).

Την ίδια θεματική αλλά με διαφορετική απόχρωση, ακολουθεί ένα φόρεμα που στηρίζεται με ράντα σε κάθε ώμο, ενώ μοιάζει σαν να μην έχει ραφτεί ολόκληρος ο ώμος και το μανίκι, με αποτέλεσμα να περισσεύει ύφασμα μπροστά και πίσω σχηματίζοντας πτυχώσεις. Συνοδεύεται από τμήμα υφάσματος που δένει ως παρεό ή εσάρπα. Επίσης, στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», εντάσσεται ένα φόρεμα που στηρίζεται με μια λεπτή ράντα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα. Παράλληλα,

³²¹ Th. T. Allsen, "Natural History and Cultural History: The Circulation of Hunting Leopards in Eurasia, Seventh-Seventeenth Centuries", στο: Mair, V. H. (ed.), *Contact and Exchange in the Ancient World*, (Honolulu 2007: University of Hawai'i Press), 116–135. K. Nowell and P. Jackson (eds). *Wild Cats. Status Survey and Conservation Action Plan*. Gland, IUCN/SSC Cat Specialist Group, (Gland 1996: IUCN), 24-30.

περιλαμβάνονται και δύο μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι». Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα), αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Σε όλα τα ενδύματα το ύφασμα έχει λευκή βάση, και είναι animal print σε χρώμα γκρι, μπλε, γαλάζιο ανοικτό και γαλάζιο (εικ. 4.183.α-στ).

Η επόμενη θεματική δικαιολογεί απόλυτα τον τίτλο της ενδυματολογικής συλλογής του 1980 «Άλλα ζώα». Ο σχεδιαστής επέλεξε για το animal print του σπάνια ζώα. Εδώ εντάσσονται ενδύματα εμπνευσμένα από το Οκαρί³²², που είναι ένα είδος μικρόσωμης καμηλοπάρδαλης, αρτιοδάκτυλο θηλαστικό, εγγενές στο τροπικό δάσος του Ιτούρι, στα βορειοανατολικά της Λαϊκής Δημοκρατίας του Κογκό. Παρά το γεγονός ότι το Οκαρί φέρει ριγέ σημάδια που θυμίζουν ζέβρες, είναι πιο στενά συνδεδεμένο με την καμηλοπάρδαλη. Το όνομα «Οκαρί» είναι μια ένωση των δύο τοπικών λέξεων «Οκα», ένα ρήμα που σημαίνει να κοπεί, και «ρί», ένα ουσιαστικό που αναφέρεται στο βέλος που κατασκευάζεται από φλοιό. Οι ρίγες στα πόδια του Οκαρί μοιάζουν με τις ρίγες στο σώμα αυτού του βέλους. Στην εν λόγω συλλογή, ο σχεδιαστής παρουσιάζει το μοτίβο σε τρεις διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές, όπου πάνω σε λευκό φόντο το σχέδιο αποτυπώνεται: α) σε χρώμα καφέ, καφέ ανοικτό σοκολατί, β) σε χρώμα μαύρο, γκρι ανοικτό και γκρι, και, γ) σε χρώμα πορτοκαλί, λαδί, καφέ ανοικτό και καφέ.

Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται δύο φόρεμα. Το ένα είναι ίσιο, με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Το δεύτερο στηρίζεται με μια λεπτή ράντα σε κάθε ώμο, σχηματίζοντας αμάνικο φόρεμα με ίσια λαιμόκοψη. Συνδυάζεται με ζώνη από μία ταινία υφάσματος με τριγωνικές απολήξεις. Και στα δύο, το ύφασμα έχει μπεζ βάση και είναι animal print σε χρώμα καφέ, καφέ ανοικτό και σοκολατί. Ακολουθούν δύο μαγιό μπικίνι, με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι». Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα), αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Το ύφασμα στην πρώτη περίπτωση έχει λευκή βάση και είναι animal print σε χρώμα μαύρο, γκρι ανοικτό και γκρι, ενώ στη δεύτερη, έχει λευκή βάση και είναι animal print σε χρώμα πορτοκαλί, λαδί, καφέ ανοικτό και καφέ (εικ. 4.184.α-ε).

³²² F. Schwarzenberger et al., “Non-invasive reproductive monitoring in the okapi (*Okapia johnstoni*)”, *Journal of Zoo and Wildlife Medicine* 30 (1999), 497-503.

Ακολουθεί η ενότητα στην οποία το κυρίαρχο ζώο είναι το Rhebok ή Rhebuck (*Pelea capreolus*)³²³, τοπικά γνωστό ως Vaalribbok στα Αφρικανικά, που είναι ένα είδος αντιλόπης, ενδημικό της Νότιας Αφρικής, της Ζιμπάμπουε, του Λεσόθο και της Σουαζιλάνδης. Κατοικεί σε ορεινούς οικότοπους, και φέρει μαλλιαρή γκρι γούνα. Μόνο τα αρσενικά έχουν ίσια κέρατα. Στην εν λόγω συλλογή, ο σχεδιαστής παρουσιάζει το μοτίβο σε δύο διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές, όπου πάνω σε λευκό φόντο το σχέδιο αποτυπώνεται α) σε χρώμα καφέ, μαύρο και πορτοκαλί, και β) σε χρώμα μαύρο, γαλάζιο και μπλε. Τα δύο σύνολα αποτελούνται από τα ίδια μέρη, και έχουν τις πιο πάνω χρωματικές παραλλαγές: μαγιό μπικίνι με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι». Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα), αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Κάθε μαγιό συνοδεύεται από παρεό τετράγωνο, με προεκτάσεις υφάσματος για να δένει (εικ. 4.185.α-η).

Η τελευταία ενότητα είναι εμπνευσμένη από ένα οικόσιτο και συνηθισμένο ζώο, την αγελάδα. Τα βοοειδή (κοινώς αγελάδες) είναι ο πιο κοινός τύπος των μεγάλων κατοικίδιων οπληφόρων. Αποτελούν απόγονο της οικογένειας Bovinae, και είναι τα πιο διαδεδομένα είδη του γένους *Bos*. Συχνά ταξινομούνται συλλογικά ως *Bos primigenius*³²⁴. Στην εν λόγω συλλογή, ο σχεδιαστής παρουσιάζει το μοτίβο σε τρεις διαφορετικές χρωματικές παραλλαγές, όπου πάνω σε λευκό φόντο το σχέδιο αποτυπώνεται: α) σε χρώμα καφέ, β) μπλε, γ) πράσινο και μαύρο. Η ενότητα αποτελείται από τρία ενδυματολογικά σύνολα και τρία μαγιό. Το πρώτο σύνολο περιλαμβάνει κοντομάνικο πουκάμισο με τριγωνική λαιμόκοψη. Το ύφασμα είναι animal print σε καφέ και λευκό. Τα άλλα δύο σύνολα αποτελούνται από μπλούζα κοντομάνικη, και φούστα ίσια, με λάστιχο στη μέση που σχηματίζει πιέτες. Το ύφασμα είναι animal print σε χρώμα μπλε και καφέ αντίστοιχα. Ακολουθούν τρία σύνολα μαγιό μπικίνι με σουτιέν τύπου «τριγωνάκι. Το κάτω μέρος των μαγιό (κιλότα), αποτελείται από ένα εσώρουχο που δένεται στα πλάγια, στους γοφούς. Κάθε μαγιό συνοδεύεται από τετράγωνο παρεό. Το ύφασμα είναι animal print σε χρώμα πράσινο, μαύρο και καφέ αντίστοιχα (εικ. 4.186.α-στ).

Συμπερασματικά, πηγή έμπνευσης για τον σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, αποτέλεσε κάθε τι που τον συγκίνησε, έμπυχο ή άπυχο.

³²³ W. Challis, “The Men with Rhebok’s Heads; They Tame Elands and Snakes”: Incorporating the Rhebok Antelope in the Understanding of Southern African Rock Art, Goodwin Series, Vol. 9, Further Approaches to Southern African Rock Art, (Vlaeberg 2005: South African Archaeological Society), 11-20.

³²⁴ D. E. Wilson and D. M. Reeder, *Mammal Species of the World: A Taxonomic and Geographic Reference*, Vol. 12, (Baltimore 2005: Johns Hopkins University Press), 692.

Κεφάλαιο 4.2.24: Ενδυματολογική συλλογή «Μαύρο & Πετράδια».
Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από πετράδια σε μαύρο φόντο – Μια
πολύτιμη συλλογή

Οψιανός, τουρμαλίνες, μαύρος αχάτης, αιματίτης,
κασσιτερίτης, διοσίδιος, μαύροι φθορίτες, μαύρες φεγγαρόπετρες,
μαύρο ζιργκόν, μαύροι σπινέλιοι, όνυχας, μαύροι γρανίτες, μαύρα ζαφείρια,
μαύρα μαργαριτάρια, μαύρα διαμάντια, μαύρο οπάλι.

Μαύρες πέτρες και πολύτιμοι λίθοι

Στις ενδυματολογικές συλλογές του Γιάννη Τσεκλένη, το ενδιαφέρον του για την προβολή του ελληνικού πολιτισμού είναι εμφανές, τόσο στα θέματα των σχεδίων, όσο και στις επιλογές του σχετικά με την καλλιτεχνική επιμέλεια της παρουσίασης των συλλογών του, σε παραστάσεις, φωτογραφίες και ταινίες. Οι φωτογραφίες μόδας για τις νέες συλλογές του πολύ συχνά παρουσίαζαν με εντυπωσιακό τρόπο την ελληνική ύπαιθρο και τον πολιτισμό, ακόμη και αν το θέμα της συλλογής δεν ήταν απαραίτητα ελληνικής θεματολογίας. Έτσι, ο Τσεκλένης με το έργο του δημιούργησε ελληνική μόδα, που για πολλά χρόνια έκανε μεγάλη εντύπωση στη διεθνή αγορά³²⁵. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα το 1979, ιδρύει με την «Μινιόν» την «Tseklenis International A.B.E.E.». Η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή του αναθέτει τη μελέτη και οργάνωση του Ελληνικού Κέντρου Σχεδιασμού Προϊόντων³²⁶, ενώ προσπαθεί να επανασυνδεθεί με το ελληνικό αγοραστικό κοινό που επιθυμεί τον εξευρωπαϊσμό του. Στο άρθρο του περιοδικού *Γυναίκα*, η Κατερίνα Τερζοπούλου γράφει στα κοσμικά της εποχής, κάτω από μία φωτογραφία: *Ο Γιάννης Τσεκλένης συζητάει με τον αναπληρωτή υπουργό Βιομηχανίας Κώστα Παπαναγιώτου, στα εγκαίνια του τμήματος Σχεδιασμού Βιομηχανικών προϊόντων της Πειραιϊκής - Πατραϊκής. Αντίστοιχα, το άρθρο αναφέρει: Τα σινιέ είδη εισαγωγής έχουν κατακλύσει πλέον την ελληνική αγορά. Το έχουμε διαπιστώσει όλοι, αλλά η Πειραιϊκή – Πατραϊκή είναι η πρώτη εταιρεία που αποφάσισε να αντιδράσει μεθοδικά, προωθώντας το ελληνικό σινιέ στον χώρο του υφάσματος, του ενδύματος και των οικιακών ειδών. Αυτό τον σκοπό έχει η δημιουργία του Κέντρου Σχεδιασμού και Ανάπτυξης Νέων Προϊόντων στη Διεύθυνση Μάρκετινγκ της εταιρείας.* Έτσι,

³²⁵ E. N. Georgitsoyanni and S. Pantouvaki, *Culture and Fashion: A Case Study on Greek Designer Yannis Tseklenis*, Fashion Forward Critical Issues, (Oxford 2011: The Ethos Hub 'Fashion' Inter-Disciplinary Press), 157.

³²⁶ Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 214. Κ. Τερζοπούλου, «Γιάννης Τσεκλένης», *Γυναίκα* 995 (30/3/1988), 194.

με την επιστροφή του, η συλλογή του 1979 «Μαύρο και Πετράδια», με απλά σε γραμμή φορέματα συνδυασμένα με κολάν και κορμάκια lycra, εισάγει το νέο αυτό διεθνές υλικό στην ελληνική αγορά.

Για τη συλλογή του 1979, πραγματοποιήθηκε ταινία μικρού μήκους με τίτλο «Μαύρο και Πετράδια». Ο σχεδιαστής μετέβη στα ορυχεία του Λαυρίου επειδή μέσα σε ένα εξωπραγματικό περιβάλλον κυριαρχεί το μαύρο και τα μονόχρωμα κολάν - κορμάκια από lycra φαντάζουν ως πολύτιμοι λίθοι (εικ. εικ. 4.187, 4.188.α-β, 4.189, 4.190, 4.191.α-β, 4.192.α-β). Η εν λόγω ταινία εντάχθηκε στην Ταινιοθήκη μόδας του Μουσείου, η οποία σήμερα ανήκει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Museum of Modern Art - MOMA),³²⁷ μετά από τη σύμφωνη γνώμη του σχεδιαστή³²⁸.

Τα σύνολα αποτελούνται από κολάν, κορμάκια από lycra και φορέματα από μαλλί. Η ίνα lycra είναι συνθετική. Εφεύρεση της Dupont (το πατενταρισμένο όνομα είναι spandex), μπορεί να τεντώσει 500% χωρίς να σπάσει ή να χάσει τη φόρμα της. Μπορεί να συνδυαστεί με οποιαδήποτε άλλη ίνα, τόσο φυσική όσο και συνθετική, και εγγυάται ελευθερία κίνησης. Πρωτοχρησιμοποιήθηκε σε ενδύματα αθλητών και κατόπιν μεταπήδησε στο ευρύ κοινό. Στην ενδυματολογική συλλογή του «Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος Β. Παπαντωνίου», έχουν ενταχθεί μόνο τα μάλλινα φορέματα.

Τα φορέματα της συλλογής του 1979 «Μαύρο και Πετράδια», χωρίζονται σε πέντε θεματικές. Η πρώτη αποτελείται από τέσσερα μακρυμάνικα φορέματα, με τριγωνική λαιμόκοψη, που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά μέχρι τη μέση «κρουαζέ». Το καθένα από αυτά, έχει στη μέση μαύρη ζώνη με στρογγυλή μαύρη αγκράφα. Το μαύρο ύφασμα φέρει διακοσμητικές «ρωγμές» σε μπεζ, σε πράσινο, σε κόκκινο και σε φούξια (εικ. 4.193.α-δ).

Η δεύτερη θεματική αποτελείται από τέσσερα μακρυμάνικα φορέματα, με ίσιο γιακά, που στο πλάι έχουν άνοιγμα με πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Κάθε φόρεμα έχει στη μέση ζώνη

³²⁷ E.N. Georgitsoyanni and S. Pantouvaki, *Culture and Fashion* (υποσ. 244), 162.

³²⁸ “Models are expensive, and trying to choreograph shows here and those taken to other parts of the world is time consuming” So the showman of Greece’s fashion world came up with making 8 and 15 minute fashion films. These are distributed to television stations and theaters. As sort subjects they are in great demand. Even BBC has used them... He declares “I believe that fashion has more appeal to buyers, consumers, along with the intellectual film buff. For exposure there is nothing more ideal than film”. Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 112), 185.

στρογγυλή με μαύρη αγκράφα. Το μαύρο ύφασμα φέρει διαγώνιες ρίγες σε χρωματισμούς ανά δύο, φούξια-πράσινες, πράσινες-κόκκινες, φούξια-μπλε, και κόκκινες-κίτρινες (εικ. 4.194.α-δ).

Η τρίτη θεματική, αποτελείται και αυτή από τέσσερα μακρυμάνικα φορέματα, με ίσιο γιακά, και άνοιγμα μπροστά που κλείνει με εννιά κουμπιά ντυμένα. Στο πλάι έχουν άνοιγμα και από πάνω πέντε κουμπιά. Το μαύρο ύφασμα φέρει διπλά αμβλυγώνια τρίγωνα, σε χρωματισμούς ανά δύο, φούξια-πράσινα, μπεζ-κόκκινα, μπεζ-γκρι, και τέλος κόκκινα-κίτρινα (εικ. 4.195.α-δ).

Η τέταρτη ενότητα αποτελείται από τρία μακρυμάνικα φορέματα, με τριγωνική λαιμόκοψη, που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά. Στο πλάι αριστερά, τα φορέματα έχουν άνοιγμα και πάνω από το άνοιγμα πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Στο στήθος δεξιά υπάρχει ίσια τσέπη, όπου μπαίνει τετράγωνο μαντήλι. Το μαύρο ύφασμα φέρει σπείρες σε χρωματισμούς ανά δύο, φούξια-μπλε, μπεζ-κόκκινες, γκρι-μπεζ, ενώ στο στήθος δεξιά στην ίσια τσέπη, έχει τοποθετηθεί μαντήλι σε αντίστοιχο χρώμα, φούξια, κόκκινο και μπεζ (εικ. 4.196.α-γ).

Η πέμπτη θεματική αποτελείται από δύο μακρυμάνικα φορέματα, με τριγωνική λαιμόκοψη, που σχηματίζεται από ύφασμα που σταυρώνει μπροστά. Στο πλάι στα αριστερά, τα φορέματα έχουν άνοιγμα και πάνω από το άνοιγμα πέντε διακοσμητικά κουμπιά. Στο στήθος δεξιά υπάρχει ίσια τσέπη, όπου μπαίνει τετράγωνο μαντίλι. Το μαύρο ύφασμα φέρει ρόμβους, σε πράσινο και σε κόκκινο χρώμα αντίστοιχα, ενώ στο στήθος δεξιά στην ίσια τσέπη, έχει τοποθετηθεί μαντήλι σε ανάλογο χρώμα, πράσινο και κόκκινο (εικ. 4.197.α-β).

Συμπερασματικά, μέσα από τη σχεδιαστική και χρωματική απλότητα, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, αποδεικνύει ότι η ποικιλία είναι περισσότερο ζήτημα χρώματος παρά σχεδίου. Επίσης, προβάλλει με τον πιο εμφανή τρόπο, ότι ακόμα και το πιο απλό σύνολο, με το σωστό εξάρτημα ένδυσης, σε αυτή την περίπτωση το κολάν και το κορμάκι lycra, μπορεί να ανατρέψει το αισθητικό αποτέλεσμα. *Συνεχίζω με Black & Gems του 1980. Μία σειρά με χρώματα από ρουμπίνια, ζαφείρια, σμαράγδια, αμέθυστους, τοπαζ... σε μαύρο φόντο. Η φωτογράφιση από τον Χρήστο Χριστοδουλίδη είναι από το γύρισμα της ομώνυμης ταινίας clip*

που σκηνοθέτησα κι έγινε στις σκουριές και τα μεταλλεία του Λαυρίου με μοντέλα την Nancy και την Goudrouin³²⁹.

³²⁹ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.25: Ενδυματολογική συλλογή «Πολυχρωμίες Αιγαίου».
Τσεκλένης: Ενδύματα εμπνευσμένα από χρώματα, δίχτυα, αρχιτεκτονική,
εκκλησίες του Αιγαίου.

Ο έρωτας
Το αρχιπέλαγος
Κι η πλώρα των αφρών του
Κι οι γλάροι των ονείρων του
Στο πιο ψηλό κατάρτι του ο ναύτης ανεμίζει
Ένα τραγούδι
Ο έρωτας
Το τραγούδι του
Κι οι ορίζοντες του ταξιδιού του
Κι η ηχώ της νοσταλγίας του
Στον πιο βρεμένο βράχο της η αρραβωνιαστικιά προσμένει
Ένα καράβι
Του Αιγαίου, Οδυσσέας Ελύτης

Το Αιγαίο παρουσιάζει ένα σύνθετο πρόσωπο, καθώς κάθε νησί του έχει τα δικά του χαρακτηριστικά, τόσο σε γεωγραφικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Στον έξω κόσμο, το Αιγαίο φέρεται να αντιπροσωπεύει έντονα το παραδοσιακό και άρα ελληνικό τοπίο, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο το τουριστικό πρόσωπο της Ελλάδας στο εξωτερικό. Ήδη από τη δεκαετία του 1970, τα νησιά εμφανίζονται στις διαφημίσεις του Ελληνικού Υπουργείου Τουρισμού ως *τόποι ειδυλλιακής αθωότητας και ευδαιμονίας*³³⁰. Τη δεκαετία του '80 προέκυψε μεγάλη αύξηση της τουριστικής κίνησης στα Δωδεκάνησα και τις Κυκλάδες. Αυτό οφειλόταν στην ιδιωτική πρωτοβουλία με την ενθάρρυνση του κράτους. *Στη συνέχεια, η ταχύτατη στροφή της ζήτησης προς τις διακοπές του καλοκαιριού επέβαλε το πρότυπο του «sun lust» (ταξίδια με στόχο την αναζήτηση του ήλιου και της ξεκούρασης).*³³¹ Η αλλαγή

³³⁰Τουριστική ανάπτυξη στα Δωδεκάνησα, <http://eureka.lib.teithe.gr:8080/bitstream/handle/10184/6001/Zampoglou%20Valentina.pdf?sequence=1>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

³³¹ Η ανταγωνιστικότητα του ελληνικού τουρισμού <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/6105/1/VAROTSOU%20EFSTATHIA.pdf> ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

αυτή, δεν ακυρώνει την πολιτιστική διάσταση των κινήτρων του πολιτισμού για τα ταξίδια προς την Ελλάδα, αλλά σταδιακά, και ιδιαίτερα μετά το 1980, διαμορφώνει μια περισσότερο σύνθετη εικόνα της Ελλάδας, ως χώρας διακοπών με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά προσφοράς³³².

Σε αυτό το πνεύμα προώθησης του ελληνικού τουρισμού, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, σχεδιάζει το 1980 μία σειρά ενδυμάτων εμπνευσμένη από το Αιγαίο. Παράλληλα, η συνεργασία του με το Μινιόν γνωρίζει μεγάλη άνθηση, γεγονός που προβάλλεται με πολλές διαφημίσεις στον εγχώριο τύπο³³³ (εικ. 4.198.α-γ).

Η πρώτη θεματική ενότητα ενδυμάτων περιέχει τέσσερα σύνολα, αποτελούμενα από φαρδύ παντελόνι τύπου «σαλβάρι», και από «ζακέτο» ή «ντραπέ πουκάμισο» μακρυμάνικο κοντό, που δένεται με ταινίες από το ίδιο ύφασμα σταυρωτά, περιβάλλοντας όλη τη μέση και περνώντας από άνοιγμα στο κάτω μέρος της μπλούζας. Το σχέδιο του μεταξωτού υφάσματος, εμπνευσμένο από τη θάλασσα, έχει σε όλη την επιφάνεια δίχτυα και φελλούς. Οι χρωματικές παραλλαγές είναι οι εξής: α) μπλε, γαλάζια και μωβ σχέδια σε λαχανί φόντο, β) καφέ, κόκκινα και λαδί σχέδια σε μπλε φόντο, γ) πορτοκαλί, πράσινα και μαύρα σχέδια σε κόκκινο φόντο, και, δ) γαλάζια, μπλε και μωβ σχέδια σε λευκό φόντο (εικ. 4.199.α-στ).

Παράλληλα, στην ίδια ενότητα, εντάσσεται μακρυμάνικο φόρεμα τύπου «σεμιζιέ», με ίσιο γιακά και άνοιγμα στο στήθος. Το ύφασμα, με την ίδια θεματική, έχει σε γαλάζιο φόντο σχέδια σε λαδί, πορτοκαλί και καφέ χρώμα. Ένα ακόμα σύνολο αποτελείται από φόρεμα με δύο λεπτές τιράντες σε κάθε ώμο. Κάτω από τη μέση ανοίγει σε σχήμα «φάκελος», και το πάνω μέρος του είναι ημικυκλικό. Συνοδεύεται από πανωφόρι με μανίκι^{3/4}, τύπου «ζακέτο». Το ύφασμα, με την ίδια θεματική, έχει σε κίτρινο φόντο σχέδια σε καφέ, πράσινο και λαδί χρώμα.

³³² Ανώνυμος, *Η Σημασία του Τουρισμού για την Ελληνική Οικονομία Κοινωνία & Προτάσεις Πολιτικής για την Τουριστική Ανάπτυξη. Μελέτη Εκπονηθείσα για Λογαριασμό του Συνδέσμου Ελληνικών Τουριστικών Επιχειρήσεων (ΣΕΤΕ)*, (Χίος 2010: Πανεπιστήμιο Αιγαίου Εργαστήριο Τουριστικών Ερευνών και Μελετών), σελ 52.

³³³ Δισέλιδη διαφήμιση της συλλογής «Πολυχρωμίες Αιγαίου», *Γυναίκα* 791 (7/5/1980), 54-55, και μονοσέλιδη διαφήμιση της συλλογής «Πολυχρωμίες Αιγαίου», *Γυναίκα* 792 (21/5/1980), 123. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 794 (18/6/1980), 135.

Η δεύτερη θεματική ενότητα έχει ως κεντρικό στοιχείο αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα εκκλησάκια, με τρούλους σε μεγέθυνση. Αποτελείται από δύο φορέματα με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Έχουν ραφή στη μέση, από όπου η φούστα στο κάτω μέρος ανοίγει «φάκελος». Υπάρχουν δύο χρωματικές παραλλαγές: η πρώτη γαλάζια, μπλε, λευκή και φούξια, ενώ η δεύτερη γαλάζια, μπλε, λευκή και κόκκινη. Στην ίδια ενότητα εντάσσονται και δύο μονόχρωμα ενδύματα. Το πρώτο είναι ένα σύνολο αποτελούμενο από παντελόνι μωβ τύπου «βράκα», και «κάπρι». Επίσης, ένα σύνολο αποτελούμενο από φόρεμα τρκουάζ που το κάτω μέρος ανοίγει «φάκελος». Συνοδεύεται από πανωφόρι με μανίκι, τύπου «ζακέτο», σε χρώμα τρκουάζ (εικ. 4.201.α-στ.).

Η τρίτη ενότητα έχει ως βασικό θέμα το δίχτυ. Η χρωματική ποικιλία σε αυτό το σχέδιο είναι μεγάλη. Το ύφασμα μπορεί να έχει: α) κόκκινη βάση και σχέδια από δίχτυα σε κίτρινο και μαύρο χρώμα, β) μπλε βάση και σχέδια από δίχτυα σε λαδί και καφέ χρώμα, γ) γαλάζια βάση και σχέδια από δίχτυα σε λαδί και καφέ χρώμα, δ) κίτρινη βάση και σχέδια από δίχτυα σε λαδί και καφέ χρώμα, και, ε) λαχανί βάση και σχέδια από δίχτυα σε γαλάζιο και μπλε χρώμα. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται φούστες σε ίσια γραμμή, και δύο φορέματα. Το πρώτο φόρεμα είναι τύπου «σεμιζιέ», μακρυμάνικο. Το κίτρινο ύφασμα φέρει σχέδια από δίχτυα σε λαδί και καφέ χρώμα. Το δεύτερο φόρεμα έχει μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Είναι κόκκινο με σχέδια από δίχτυα σε πορτοκαλί και μαύρο χρώμα (εικ. 4.202. α-ζ).

Ακολουθούν βαμβακερά ενδύματα, τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα спор ενδύματα της σειράς ή ρούχα θαλάσσης. Το σχέδιο του υφάσματος φέρει κύματα, ενώ στο στήθος εικονίζονται αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα, κυκλαδίτικα σπίτια, εκκλησίες και κοχύλια. Σε αυτή τη θεματική εντάσσονται δύο φορέματα και δύο ενδυματολογικά σύνολα. Τα δύο είναι φορέματα λευκά, κοντομάνικα. Το πρώτο διακοσμείται με γκρι σχέδια, ενώ το δεύτερο με κόκκινα. Τα δύο σύνολα αποτελούνται από λευκή φούστα, ίσια, με λάστιχο στη μέση χωρίς κανένα σχέδιο, και από μπλούζα, λευκή, κοντομάνικη με τριγωνική λαιμόκοψη. Η πρώτη διακοσμείται με πράσινα-λαχανί σχέδια και η δεύτερη με ροζ-μωβ (εικ. 4.203.α-δ).

Το ύφασμα φέρει κύματα και στο στήθος υπάρχουν αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένες, εκκλησίες σε τριχρωμία. Τα τρία φορέματα, είναι λευκά, κοντομάνικα και ίσια. Το πρώτο διακοσμείται με μπλε κύματα στους ώμους. Στο στήθος σε τρκουάζ βάση, αποτυπώνονται αφαιρετικά, γραμμικά, εκκλησάκια με τρούλους και κάτω τρκουάζ κύματα. Το δεύτερο διακοσμείται με καφέ κύματα στους ώμους, ενώ στο στήθος σε κόκκινη βάση, υπάρχουν

αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα εκκλησάκια με τρούλους και κάτω κόκκινα κύματα. Τέλος, το τρίτο, διακοσμείται με μπλε κύματα στους ώμους, ενώ στο στήθος, σε μωβ βάση, φέρει αφαιρετικά, γραμμικά αποτυπωμένα εκκλησάκια με τρούλους και κάτω μωβ κύματα (εικ. 4.203.α-ζ).

Η τελευταία θεματική ενότητα είναι εμπνευσμένη από τα χρώματα στις βάρκες. Στα περισσότερα από τα νησιά, οι ιδιοκτήτες βάφουν τις βάρκες τους σε διάφορους χρωματικούς συνδυασμούς, ακολουθώντας τις σανίδες της βάρκας. Η ενότητα αποτελείται από τρία κοντομάνικα φορέματα τύπου «σεμιζιέ». Το ύφασμα είναι: α) ριγέ, κίτρινο, μπλε, πράσινο, κόκκινο, πράσινο, β) ριγέ κόκκινο, τρκουάζ, μωβ, τρκουάζ, γαλάζιο, και, γ) ριγέ μπλε, κόκκινο, πράσινο, κόκκινο, κίτρινο. Ακολουθεί σύνολο, αποτελούμενο από ίσια φούστα και από μπλούζα με μανίκι μόνο στον αριστερό ώμο. Το ύφασμα του συνόλου είναι ριγέ, σε χρώματα μπλε, κόκκινο, πράσινο, κόκκινο, κίτρινο. Επίσης, σε αυτή την ενότητα εντάσσεται φούστα από ριγέ ύφασμα (κίτρινο, πράσινο, κόκκινο, πράσινο και μπλε), ραμμένο με τις ρίγες οριζόντια. Είναι ίσια στο πάνω μέρος, ενώ πιο κάτω ξεκινούν επίρραφες ταινίες που σχηματίζουν φραμπαλά. Στην ίδια θεματική εντάσσεται μαγιό μπικίνι, με σουτιέν αποτελούμενο από δύο τριγωνικά τμήματα υφάσματος για το στήθος, και με λεπτές ταινίες που δένουν πίσω στην πλάτη και πάνω από το λαιμό. Αντίστοιχα, το κάτω μέρος του μαγιό (κιλότα) δένει στο πλάι με λεπτές ταινίες. Το ύφασμα είναι ριγέ κίτρινο, μπλε, πράσινο, κόκκινο, πράσινο, ραμμένο διαγώνια (εικ. 4.204.α-στ).

Συμπερασματικά, ο Γιάννης Τσεκλένης αφουγκραζόμενος τις αλλαγές σε αισθητικό και εμπορικό επίπεδο, ακολουθούσε τις προτάσεις της εποχής και προσπαθούσε τα ενδύματα των συλλογών του να εναρμονίζονται με το τι ήταν αισθητικά προσιτό και δημοφιλές στο ελληνικό κοινό. Ο ίδιος δηλώνει: *Να κάνω ένα άλμα στο 1980, το καλοκαίρι, μία πολύ αγαπημένη συλλογή εμπνευσμένη κι αφιερωμένη στο Αιγαίο... Aegean Polychromies. Κατασκευάζονταν μετά την επιστροφή μου στην Ελλάδα από πολλές βιοτεχνίες σε μετάξια και βαμβακερά Jersey. Τα θέματα ήταν από δίχτυα και αρχιτεκτονήματα. Στις φωτογραφίες του Άλκη Καρυδόπουλου συμμετείχαν η Kathy Speece Lefakinis και η Jolanda στη Μύκονο*³³⁴.

³³⁴ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.26: Ενδυματολογική συλλογή «Υφάνσεις». Τσεκλένης: Υφάνσεις και πολύχρωμες πλέξεις σε μεγέθυνση.

“Matchy-matchy is not for me. I don’t want things to be too perfect. It’s like pairing a matte top with a shiny skirt, so they play off each other.

I want there to be relationships with texture and color, and sometimes it’s more about the contrast that chimes.”

Peter Som, fashion designer

Το 1981, ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από το τούιντ ύφασμα που χρησιμοποιούσε η σχεδιάστρια μόδας Coco Chanel (1883-1971) στα σύνολα της, τη δεκαετία του 1930³³⁵. Η Coco Chanel ήταν από τις πιο καινοτόμους σχεδιάστριες μόδας. Συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση του θηλυκού στυλ και του φορέματος κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Οι ιδέες της ήταν επαναστατικές, καθώς πήρε παραδοσιακά ανδρικά ρούχα και τα επανασχεδίασε προς όφελος των γυναικών. Η Coco Chanel δημιούργησε πολλά καινοτόμα σχέδια ενδυμάτων κατά τη διάρκεια του πολέμου, όπως: κοντά και strapless φορέματα, πλισέ φούστες, jersey ταγιέρ, πουλόβερ, blazer, καμπαρντίνες κ.α. Επέλεγε έντονα χρώματα για τα πρωινά ενδύματα, ενώ τα βραδινά είχαν ρομαντικό χαρακτήρα. *Δημιούργησε επίσης το «μικρό μαύρο φόρεμα το 1926», τη ζώνη-αλυσίδα, το άρωμα № 5, τις γυναικείες πτυζάμες (τις οποίες κατόρθωσε να κάνει και κοινωνικά αποδεκτές), το unisex στυλ, το gypsy look και τα γυναικεία παντελόνια, ενώ αυτή ήταν που επίσης καθιέρωσε το μαύρισμα και τα κοντά μαλλιά στις γυναίκες.*³³⁶

Το τούιντ (Tweed) έχει την προέλευσή του στα οροπέδια της Σκωτίας³³⁷. Το μαλλί των προβάτων υφάινεται σε ειδικούς αργαλειούς, από τους οποίους προκύπτουν διαφορετικά

³³⁵“During the thirties, Chanel bought ‘La Pausa’, a beautiful villa on the Coted’ Azur, where she spent the summer months swimming in the sea, sunbathing and relaxing. The look she created through this simple but refined way of life has still not faded. Chanel in her English period, photographed here with her friend Vera Bates in 1928. Both had borrowed tweeds and sweaters belonging to Chanel’s wealthy lover, the Duke of Westminster. She started a whole new fashion without meaning to.” Fr. Baudot, *Chanel* (υποσ. 206), 76.

³³⁶ Κοκό Σανέλ, Η Γαλλίδα που έφερε την επανάσταση της μόδας, <http://50kati.gr/index.php/afieromata/331-coco-chanel-i-gallida-pou-efere-tin-epanastasi-tis-modas-video>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015 και Κοκό Σανέλ: τι πρέπει να γνωρίζουμε για τη γυναίκα θρύλο της αισθητικής, <https://storify.com/sevnyrapadima3/coco-chanel>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

³³⁷ “Woolen cloth in the form of tartan received a massive popularity boost when it was used as a key feature of the celebrations surrounding King George IV’s visit to Edinburgh in 1822. Four years later, one of that event’s organizers – the novelist and poet Sir Walter Scott – commissioned the first pair of black-and white ‘shepherd-check’ trousers, prompting other members of the gentry to follow suit. Soon, tartan-like fabrics were being produced ‘in heather and granite colors for shooting and deer stalking’. These ‘district checks’ quickly became

σχέδια. Το πρώτο τουίντ ύφασμα -που είναι και το διασημότερο- είναι το «*Harris Tweed*», στο οποίο φυτικές βαφές από λειχήνες έδιναν τις κοκκινωπές αποχρώσεις της σκουριάς³³⁸. Στην Ιρλανδία, η κατασκευή του τουίντ πλέον συνδέεται με την County Donegal, στην επαρχία του Ulster. Η φήμη του τουίντ εξαπλώθηκε ραγδαία, όταν το 1936, η Coco Chanel το χρησιμοποίησε ως ύφασμα για τα δικά της ταγέρ³³⁹. Αρχικά, φόδραρε το εσωτερικό του με γούνα, προκειμένου να του ανεβάσει την τιμή, ενώ του έδωσε το σχήμα ενός τετράγωνου κοντού σακακιού χωρίς πέτα. Έκτοτε, το συγκεκριμένο ύφασμα πέρασε από τα χέρια σχεδόν όλων των διάσημων σχεδιαστών, που του έδωσαν το δικό τους στυλ, σε παλτό τριών τετάρτων, παντελόνια, κάπες, ταγέρ, φορέματα γραφείου, κοστούμια.

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, στην ενδυματολογική συλλογή του 1981 «Υφάνσεις», προσπάθησε να αποδώσει τον χρωματισμό και τη μορφή της πλέξης των τουίντ υφασμάτων, μέσα από έξι θεματικές ενότητες. Σε όλες τις περιπτώσεις, τα σχέδια είναι έντυπα πάνω στα υφάσματα.

Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζει το «Tartan», που είναι ένα μοτίβο που αποτελείται από διασταυρούμενες οριζόντιες και κάθετες λωρίδες σε διάφορα χρώματα, ενώ είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένο με τη Σκωτία, εφόσον συνοδεύει το «kilt» (σκωτσέζικη φούστα) και τη λωρίδα υφάσματος που παραδοσιακά κρέμεται πάνω από τον ώμο. Το ύφασμα δημιουργείται με εναλλασσόμενες ζώνες από χρωματιστά (προβαμμένα) νήματα, που υφαινούνται εναλλάξ, τόσο ως στημόνι όσο και ως υφάδι, σε ορθές γωνίες μεταξύ τους. Αυτό σχηματίζει ορατές διαγώνιες γραμμές από διαφορετικά χρώματα, στο μοτίβο των τετραγώνων και των γραμμών. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου», έχουν καταγραφεί ένα φόρεμα και δύο σύνολα με αυτό το μοτίβο. Τα υφάσματα είναι μάλλινα και έχουν τα εξής χρώματα: α) μπλε βάση, με χρώματα καφέ, πορτοκαλί, γαλάζιο και μωβ, β) καφέ βάση, με χρώματα καφέ, πράσινο και εκάι, και, γ) μαύρη βάση με χρώματα κόκκινο, μπορντώ και μωβ. Το πρώτο, είναι ένα φόρεμα μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, που διακοσμείται με τετραπλό βολάν, όπως και οι μανσέτες. Ακολουθούν δύο

more widely fashionable, and changed from being an essentially rustic, local product to one worn by the wealthier members of society, not just within Scotland but internationally.” Ab. Grater & Watson, M. *Hawick and its Place among the Border Mill Towns*, (Edinburgh 2009: Historic Scotland), 7.

³³⁸Ένα Tweed παλτό κάνει τη διαφορά, <http://www.queen.gr/MODA/SChOLEIO-MODAS/item/30964-Ena-tweed-kanei-th-diafora>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

³³⁹“Moves into rue Cambon where the avant-garde decor combines purity and unity of style. She introduces tweed. Her first suits are made from tweed specially woven for her in Scotland.” Fr. Baudot, *Chanel* (υποσ. 206), 74.

σύνολα, αποτελούμενα από φούστα με ταινία στη μέση και άνοιγμα στο πλάι δεξιά-αριστερά, καθώς και από μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη (εικ. 4.205.α-δ).

Στη δεύτερη ενότητα, το τύπωμα του ενδύματος μιμείται σε ανάπτυγμα την τεχνική ύφανσης «Φιλ-α-Φιλ» (Fil-a-Fil), όπου στο στημόνι και στο υφάδι εναλλάσσονται σκούρα με ανοικτόχρωμα νήματα, τα οποία δεν παρουσιάζουν μεγάλη διαφορά στη λεπτότητα. Το σχέδιο είναι απλής ύφανσης. Τα υφάσματα είναι μάλλινα και έχουν τα εξής χρώματα: α) το ύφασμα αποτελείται από οριζόντια και κάθετα περιγράμματα από νήματα που τέμνονται σε μεγέθυνση, ενώ το χρώμα τους εναλλάσσεται (χρώματα μπλε, λευκό, γαλάζιο και γκρι), και β) το ύφασμα αποτελείται από οριζόντια και κάθετα περιγράμματα από νήματα που τέμνονται σε μεγέθυνση, που το χρώμα τους εναλλάσσεται (χρώματα είναι πράσινο, κυπαρισσί, γαλάζιο, φούξια, πορτοκαλί και μπλε). Στην εν λόγω ενότητα εντάσσονται ακόμα ένα φόρεμα μακρυμάνικο, ίσιο, με γιακά ζιβάγκο, και ένα σύνολο αποτελούμενο από φούστα με λάστιχο στη μέση, και μπλούζα μακρυμάνικη, με γιακά ζιβάγκο και ανοίγματα στα πλάγια αριστερά (εικ. 4.206.α-δ).

Στην τρίτη ενότητα, εικονίζονται σε μεγέθυνση διαφορετικά χρωματιστά νήματα στο στημόνι και στο υφάδι, τα οποία σχηματίζουν ορθόγωνα. Τα υφάσματα είναι μάλλινα. Το ύφασμα αποτελείται από οριζόντια και κάθετα περιγράμματα από νήματα που τέμνονται σε μεγέθυνση, ενώ το χρώμα τους εναλλάσσεται. Τα χρώματα είναι: α) καφέ, λευκό, γαλάζιο και εκάι, β) λιλά, μωβ, πορτοκαλί, κίτρινο, γκρι ανοικτό και γκρι, και, γ) πράσινο, εκάι, καφέ, κυπαρισσί, πορτοκαλί και κίτρινο. Στην εν λόγω ενότητα εντάσσονται: α) ένα μακρυμάνικο ίσιο φόρεμα, με γιακά ζιβάγκο, β) ένα μακρυμάνικο ίσιο φόρεμα, με στρογγυλή λαιμόκοψη, και επίρραφες ταινίες στη λαιμόκοψη και στις μανσέτες, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα και μακρυμάνικη ίσια μπλούζα, με τριγωνικό μυτερό γιακά, και, δ) σύνολο με φούστα με λάστιχο στη μέση, και μπλούζα μακρυμάνικη, με ίσιο γιακά ζιβάγκο (εικ. 4.207.α-στ).

Στην τέταρτη ενότητα, εικονίζονται σε μεγέθυνση, διαφορετικά χρωματιστά νήματα σε τεχνική «Ψαροκόκκαλο», το οποίο είναι μια ασυνεχής διαγώνια ύφανση, που γίνεται αλλάζοντας την κατεύθυνση της διαγώνιας ράβδωσης από δεξιά σε αριστερή και το ανάποδο. Αυτό παράγει ένα σχέδιο από ρίγες, που μπορεί να είναι ισομερώς προεξέχουσες. Τα υφάσματα είναι μεταξωτά. Το ύφασμα αποτελείται από οριζόντια περιγράμματα από νήματα σε μεγέθυνση, που το χρώμα τους εναλλάσσεται. Τα χρώματα είναι: α) φούξια, μπλε, μωβ,

καφέ και κόκκινο, β) ροζ, καφέ, λευκό, πορτοκαλί, πράσινο και μωβ, και, γ) φούξια, μπλε, ροζ, μωβ και κόκκινο. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται: α) παντελόνι τύπου «σαλβάρι», β) φόρεμα μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη, διακοσμημένη με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και στις μανσέτες, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα και μπλούζα μακρυμάνικη με ίσιο γιακά, και, δ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση, πιέτες και ένα βολάν που ανασηκώνεται στην αριστερή πλευρά, από μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, που διακοσμείται με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και στις μανσέτες, και τέλος από ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι (εικ. 4.208α-ε).

Στην πέμπτη ενότητα, εικονίζονται σε μεγέθυνση διαφορετικά χρωματιστά νήματα σε τεχνική «Ψαροκόκκαλο», που αποτελεί μία ραβδωτή παραλλαγή της απλής ύφανσης στην οποία το στημόνι καταλήγει και υφαίνεται ενιαίο. Κάθε υλικό υφαίνεται σε οριζόντιες ή κάθετες ρίγες. Τα υφάσματα είναι μεταξωτά και το ύφασμα αποτελείται από οριζόντια περιγράμματα από νήματα που το χρώμα τους εναλλάσσεται κάθετα. Τα χρώματα είναι: α) φούξια, μπλε, μαύρο, ροζ, καφέ και κόκκινο, β) ροζ, μπλε, καφέ, πορτοκαλί, πράσινο και μωβ, και, γ) μπλε, μαύρο, ροζ, καφέ και κόκκινο. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται: α) φόρεμα μακρυμάνικο τύπου πουκαμίσα, β) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με πιέτες και βολάν, μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, που διακοσμείται όπως και οι μανσέτες με τετραπλό βολάν, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με πιέτες, μπλούζα μακρυμάνικη με ίσιο γιακά, και, δ) σύνολο αποτελούμενο από πουκάμισο μακρυμάνικο με ίσιο γιακά, και από παντελόνι τύπου «σαλβάρι» (εικ. 4.209.α-ε).

Στην έκτη και τελευταία ενότητα, το ύφασμα δημιουργείται με εναλλασσόμενες ζώνες από χρωματιστά (προβαμμένα) νήματα, που υφαίνονται εναλλάξ, τόσο ως στημόνι, όσο και ως υφάδι, σε ορθές γωνίες μεταξύ τους, όπως το «Tartan», μόνο που σε αυτή την περίπτωση το σχέδιο αποτυπώνεται σε μεγέθυνση. Στις πρώτες τέσσερις περιπτώσεις τα υφάσματα είναι μεταξωτά, ενώ το πέμπτο είναι μάλλινο. Το ύφασμα έχει μονόχρωμη βάση και αποτελείται από περιγράμματα από νήματα σε μεγέθυνση, που διασταυρώνονται σχηματίζοντας καρό, με τις εξής χρωματικές παραλλαγές: α) μαύρη βάση, με χρώματα μωβ, πράσινο και κοραλλί, β) κυπαρισσί βάση, με χρώματα πράσινο, μπλε και μωβ, και, γ) κυπαρισσί βάση, και χρώματα καφέ, μπορντώ και μωβ. Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται: α) μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, διακοσμημένη με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και τις μανσέτες

και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, β) πουκάμισο μακρυμάνικο με ίσιο γιακά, γ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με πιέτες, άνοιγμα στο πλάι και βολάν, από πουκάμισο μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη και ίσιο γιακά, και ζώνη με επίρραφο διακοσμητικό λουλούδι, δ) σύνολο αποτελούμενο από φούστα με ταινία στη μέση και βολάν, μαύρη μακρυμάνικη μπλούζα με στρογγυλή λαιμόκοψη, διακοσμημένη με τετραπλό βολάν στη λαιμόκοψη και τις μανσέτες, και, ε) φόρεμα μακρυμάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη (εικ. 4.210.α-ε.).

Η ενδυμασία αποτελούσε και αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα ενδιαφέροντα των ανθρώπων. Είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της αισθητικής αντίληψής τους, της πολιτιστικής τους ταυτότητας και της εξέλιξής τους στο πέρασμα των αιώνων. Η σημασία της ενδυμασίας, η ποικιλία των πρώτων υλών και οι χρωματικοί συνδυασμοί, θα παραμένουν πάντα αίτιο για τον δημιουργό των ενδυμάτων. Έτσι, ο Γιάννης Τσεκλένης, που ως σχεδιαστής υφασμάτων ασχολείται με τις πλέξεις και τους χρωματισμούς, εφαρμόζει τις γνώσεις του στην υφασματολογία και στις εκτυπώσεις.

Κεφάλαιο 4.2.27: Ενδυματολογική συλλογή «Ορχιδέες». Τσεκλένης: Άγριες ορχιδέες στην πασαρέλα μαζί και μία μαύρη ορχιδέα.

Black Orchid, Black Orchid

Why do you linger in space

When you know in every heart that beats

You hold a special place

“Black Orchid” by Stevie Wonder

Το όνομα του φυτού προέρχεται από την ελληνική *ὄρχις*, λόγω του σχήματος της ρίζας. Ο ελληνικός μύθος της ορχιδέας εξηγεί την καταγωγή των φυτών. Ο Ορχιδεύς, ο γιος μιας νύμφης και ενός σάτυρου, αποσύρθηκε μετά από τις βακχικές τελετές στο δάσος, όπου, αφού ήπιε πολύ, προσπάθησε να βιάσει μια ιέρεια του Διονύσου. Για τιμωρία του, οι Θεοί αποφάσισαν να κατακρεουργηθεί από τις υπόλοιπες νύμφες που ήταν σε μέθεξη. Ο πατέρας του προσευχόταν γι’ αυτόν, αλλά οι Θεοί τον μεταμόρφωσαν σε λουλούδι.

Τα πρώτα δείγματα ορχιδέας προέρχονται από την αρχαία ρωμαϊκή τέχνη, από το μνημείο στη Ρώμη που ονομάζεται Ara Pacis (Βωμός της Ειρήνης), που κτίστηκε από τον αυτοκράτορα Αύγουστο. Η αρχαιολόγος Giulia Caneva του Πανεπιστημίου της Ρώμης, ανακάλυψε ότι μεταξύ των λουλουδιών που βρέθηκαν στον βωμό, υπήρχαν αυτό που η ίδια αποκαλεί εξαιρετικά ρεαλιστικές αναπαραστάσεις ορχιδέων, ενδημικές στη Μεσόγειο³⁴⁰.

Οι ορχιδέες, έχουν την επιστημονική ονομασία *Satyrium feminina*. *Η ορχιδέα εισήχθη το 1845 από τον John Lindley στη Βοτανική Σχολή, και σήμερα στον κατάλογο του Βασιλικού*

³⁴⁰ “The first fragments of the remarkable ancient Roman monument called the Ara Pacis (Altar of Peace) were found in the early sixteenth century. For the next four hundred years, the large marble altar, built to commemorate the Emperor Augustus’ victories in Gaul and expansion into Spain in the first century B.C., was reassembled as pieces resurfaced until it was nearly completed in 1938. Since then, scholars have examined the altar’s heavily decorated exterior, attempting to identify the mythological and historical figures represented. However, until several years ago when archaeologist Giulia Caneva of the University of Rome was asked whether the plants and flowers represented on the Ara Pacis were faithful representations or purely fantastical—and if she could identify them—no one had carefully studied the monument’s vegetation in such detail. Soon Caneva discovered that the flowers were both fantasies and what she calls “extremely realistic” representations. The most surprising faithfully depicted species were two types of orchids, both of which are native to the Mediterranean. Until Caneva’s research, orchids were unknown in ancient art and had only been identified on works dating from the Renaissance and later. Caneva is continuing to decode the altar’s highly symbolic language of flowers and vegetation, which is part of the political message of this enduring monument to Augustus’ lineage and power.” J. A. Lobell, “The Emperor’s Orchids”, *Archaeology* 66 (January/February 2013), 16.

Βοτανικού Κήπου του Kew³⁴¹ βρίσκονται 880 γένη και σχεδόν 22.000 είδη ορχιδέας³⁴². Οι ορχιδέες είναι επίφυτα, καθώς αναπτύσσονται πάνω σε άλλα φυτά. Μία ακόμη ιδιαιτερότητα της ορχιδέας, είναι ότι δεν υπάρχουν αρσενικά και θηλυκά φυτά, καθώς όλα τα αναπαραγωγικά όργανα συνυπάρχουν στο ίδιο φυτό³⁴³. Το άρωμα των λουλουδιών έχει σκοπό να προσελκύσει τα έντομα που θα γονιμοποιήσουν το φυτό.

Στη δεκαετία του '70, και πολύ περισσότερο κατά τη δεκαετία του '80, η μόδα πέτυχε ταχύτερη διάδοση, καθώς διείσδυσε μέσω των νέων τεχνολογιών, όπως η τηλεόραση και το διαδίκτυο. Παράλληλα, η επιδείνωση του παγκόσμιου περιβάλλοντος, συνετέλεσε στην επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη χρήση ανακυκλώσιμων υλικών, ενώ γενικότερα η ευρωπαϊκή κοινωνία ξεκινά να αποκτά οικολογική και περιβαλλοντική συνείδηση, που καλλιεργείται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Έτσι, πολλοί άνθρωποι της τέχνης με μεγάλη απήχηση στο κοινό, προσπαθούν να επηρεάσουν. Ένας από αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν και ο Stevie Wonder, όνομα που διατηρούσε επί σκηνής³⁴⁴.

Ο Peter Tompkins και ο Christopher Bird, το 1973 δημοσίευσαν το βιβλίο *Η Μυστική Ζωή των Φυτών (The Secret Life of Plants)*. Το έργο αυτό, το οποίο θεωρείται γενικά ως μια ψευδοεπιστημονική εργασία, ασχολείται με φερόμενα ως ασυνήθιστα φαινόμενα που αφορούν τα φυτά, όπως η ευαισθησία των φυτών, καθώς και με εναλλακτική φιλοσοφία και με εναλλακτικές μεθόδους καλλιέργειας³⁴⁵. Το βιβλίο αποτέλεσε τη βάση για το ντοκιμαντέρ του 1979, σε σκηνοθεσία Walon Green. Τη μουσική επένδυση της ταινίας ανέλαβε ο Stevie Wonder, που αργότερα την κυκλοφόρησε ως δίσκο αυτόνομα. Από τα κομμάτια ξεχώρισε το τραγούδι “Black Orchid”, με μουσική του Stevie Wonder και στίχους της Yvonne Wright.

³⁴¹ N. Nash, *Orchids*, (Michigan 2000: Thunder Bay Press), 8-29.

³⁴² Ορχιδέα, <https://el.wikipedia.org/wiki/Ορχιδέα>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

³⁴³ D. G. Hessayon, *The Orchid Expert: Name that orchid – and get it to flower again*, (Maryland 2008: Expert Editions), 30-47.

³⁴⁴ «Είναι τραγουδιστής, τραγουδοποιός, γνωρίζει να παίζει πολλά μουσικά όργανα, ένα παιδί-θαύμα που εξελίχθηκε σε μία από τις πιο δημιουργικές μουσικές παρουσίες του τέλους του 20ου αιώνα. Ο Wonder υπέγραψε με τη δισκογραφική εταιρεία Tamla υπό τη διεύθυνση της Motown στην ηλικία των έντεκα, και συνεχίζει να εκτελεί και να γράφει για τη Motown ως και σήμερα. Έχει ηχογραφήσει πάνω από τριάντα κομμάτια που μπήκαν με ευκολία στα κορυφαία δέκα στις ΗΠΑ και έλαβε είκοσι δύο βραβεία Grammy. Σημειώνεται επίσης, για το έργο του ως ακτιβιστής για τις πολιτικές αιτίες, συμπεριλαμβανομένης της εκστρατείας του 1980 για τον Martin Luther King. Το 2009, ονομάστηκε πρεσβευτής των Ηνωμένων Εθνών για την Ειρήνη και με δημοψήφισμα εντάχθηκε στο Soul Music Hall Of Fame το Δεκέμβριο του 2012.» M. Ribowsky, *Signed, Sealed, and Delivered: The Soulful Journey of Stevie Wonder*, (Hoboken 2010: John Wiley & Sons Inc.), 1-5.

³⁴⁵ “Once a while you find a book that stuns you. Its scope leaves you breathless. This is such a book.” P. Tompkins & Bird, C., *The Secret Life of Plants: a Fascinating Account of the Physical, Emotional, and Spiritual Relations Between Plants and Man*, (New York 1989: Harper & Row Publishers).

Στην προώθηση του κομματιού βοήθησε και η ευρηματική για την εποχή της χορογραφία του George Faison, που την έκανε πράξη η Eartha D. Robinson.

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνεύστηκε τη συλλογή του «Ορχιδέες», από αυτό το μουσικό κομμάτι. Η συλλογή αποτελείται από το δίπολο της αντίθεσης μεταξύ όλων των ορχιδέων και της ανυπέβλητης υπεροχής της μαύρης ορχιδέας. Όλα τα ρούχα της συλλογής έχουν σχεδιαστεί για να συνοδεύουν το σώμα μιας γυναίκας, χωρίς να το περιορίζουν. Τα κοντομάνικα φορέματα από βαμβακερό πλεκτό της Πειραιϊκής-Πατραϊκής, φέρουν τυπωμένες ορχιδέες που μιμούνται τη ζωγραφική με το χέρι. Τα χρώματα είναι το χρυσό, το θαλασσί, το τριανταφυλλί, το μωβ της λεβάντας και το ροδακινί σε λευκό πάντα φόντο. Οι εκτυπώσεις σε βαμβάκι των μπικίνι με ασορτί παρεό, συνδυάζουν πράσινο, καφέ, μπλε και γκρι χρώμα. Το μαύρο φόρεμα με τη μαύρη ορχιδέα, που καθορίζει τη θεματική της ενδυματολογικής συλλογής για το καλοκαίρι, είναι διακοσμημένο με μεταξωτά βολάν (εικ. 4.211).

Αυτή η συλλογή συνδυάστηκε από τον ελληνικό και διεθνή τύπο, με την προσωπική μάχη του Τσεκλένη κατά του καρκίνου στη Νέα Υόρκη, όπου χειρουργήθηκε και βγήκε νικητής. Στις 4 Δεκεμβρίου του 1980, στην εφημερίδα *Staten Island Advance*, η Beverly Gilmore γράφει άρθρο με τίτλο “Designer goes home again; is better than ever”³⁴⁶. Χαρακτηριστική είναι η συνέντευξη που έδωσε στην Marian Christy, δημοσιογράφο της *Boston Globe* στο άρθρο “Designer succeeds despite unusual odd” όπου αναφέρει: *Όταν έχεις αγαπηθεί, και αγαπάς αυτό που κάνεις, νιώθεις την ανάγκη να συνεχίσεις*³⁴⁷. Η ίδια στους σχολιασμούς της για τη συλλογή σημειώνει: *Και αυτή είναι η άνοιξη της υψηλής ραπτικής του 1981: παστέλ φορέματα από μετάξι, με σειρές βολάν που διαδοχικά φτάνουν στο πάτωμα. Ακόμα και τα κοντά φορέματα κοκτέιλ έχουν έναν ώμο. Οι καλλιτέχνες όπως ο Τσεκλένης, πάντα επηρεάζονται από τα συναισθήματά τους και, προφανώς, έκανε κάτι όμορφο με την εμφάνιση του ενός ώμου*³⁴⁸.

³⁴⁶ Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 187.

³⁴⁷ Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 178.

³⁴⁸ “And this is the new women’s couture spring 1981 collection: pastel silk gowns that are rows of ruffles cascading from one solder to the floor. Even the short cocktail dresses are one shouldered. Artists such as Tseklenis are always influenced by their own feelings and obviously, he has made something beautiful with the one shoulder look”. M. Christy, *Boston Globe* (December 1980), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis' Scrap Book* (υποσ. 112), 178.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», έχουν ενταχθεί εικοσιοκτώ ενδυματολογικά σύνολα. Τα πρώτα δύο ίδια σύνολα, αποτελούνται από εμπριμέ παντελόνι, ίσιο. Έχει μονόχρωμο μπούστο, με την τεχνική της «σφηκοφωλιάς» και μονόχρωμο εξωτερικά μακρυμάνικο ζακέτο με τετράγωνες τσέπες. Το ύφασμα είναι γαζωμένο σε όλη την επιφάνεια, σχηματίζοντας ρόμβους, και εσωτερικά είναι ντουμπλαρισμένο με εμπριμέ ύφασμα.

Η βάση για το πρώτο σύνολο είναι το ροζ, ενώ φέρει σχέδιο τροπικού φίκου σε μπλε και γαλάζιο χρώμα. Παράλληλα, η βάση για το δεύτερο σύνολο είναι λιλά, ενώ το σχέδιο είναι τροπικού φίκου σε κίτρινο, μπλε, γαλάζιο και βεραμάν χρώμα (εικ. 4.212.α-γ). Ακολουθούν δύο κρεπ φορέματα από το ίδιο ύφασμα, με βάση γκρι και σχέδιο τροπικού φίκου σε κόκκινο, μωβ, κοραλλί και λιλά χρώμα. Το πρώτο φόρεμα είναι αμάνικο κρουαζέ με λαιμόκοψη «V» και πιέτες στους ώμους, ενώ το δεύτερο φόρεμα είναι κοντομάνικο με φαρδιά μανίκια και ίσια λαιμόκοψη (εικ. 4.213.α-γ).

Η δεύτερη ενότητα βαμβακερών ενδυμάτων έχει λευκή βάση. Το πρώτο φόρεμα είναι λευκό, με μανίκι 3/4, σε ίσια γραμμή, στρογγυλή λαιμόκοψη και μπλε λεπτομέρειες. Δεξιά, στη μέση και αριστερά στη φούστα, φέρει στάμπα με μία ζωγραφικά αποδιδόμενη ορχιδέα σε αποχρώσεις του γκρι-ραφ, με βεραμάν στήμονες και κοραλλί φύλλα. Το επόμενο φόρεμα είναι ίδιο, αλλά οι λεπτομέρειες είναι σιέλ, ενώ δεξιά στο στήθος και αριστερά στη φούστα, έχει στάμπα με τρεις ζωγραφικά αποδιδόμενες ορχιδέες, με πέταλα σε αποχρώσεις του βεραμάν, κοραλλί στήμονες και γκρι-ραφ φύλλα. Το τρίτο φόρεμα είναι αμάνικο σε ίσια γραμμή. Στη μέση σχηματίζεται ζώνη από όπου περνά λευκό κορδονέτο για να σφίγγει. Δεξιά, στο στήθος και στη φούστα, έχει στάμπα με μία ζωγραφικά αποδιδόμενη ορχιδέα σε αποχρώσεις του ροζ, με κίτρινους στήμονες και γκρι φύλλα. Το τέταρτο φόρεμα είναι ίδιο με το τρίτο, αλλά φέρει μία ζωγραφικά αποδιδόμενη ορχιδέα σε αποχρώσεις του γκρι-ραφ, με κοραλλί στήμονες και σομόν φύλλα. Σε αυτή την ενότητα ξεχωρίζει σύνολο αποτελούμενο από ίσια κοντομάνικη μπλούζα με λαιμόκοψη χαμόγελο, που εικονίζει τρεις ζωγραφικά αποδιδόμενες ορχιδέες με πέταλα, σε αποχρώσεις του γκρι, κίτρινους στήμονες και βεραμάν φύλλα, και από παντελόνι, που φέρει στο χαμηλά αριστερό σκέλος, τρεις ζωγραφικά αποδιδόμενες ορχιδέες, με πέταλα σε αποχρώσεις του γκρι, κίτρινους στήμονες και βεραμάν φύλλα (εικ. 4.214.α-στ).

Η τρίτη ενότητα αποτελείται από έξι βαμβακερά εμπριμέ κοντομάνικα φορέματα, με ίσιο ή μυτερό γιακά. Φέρουν μία τετράγωνη τσέπη στο στήθος αριστερά, και δύο κάτω από τη μέση, δεξιά και αριστερά μπροστά. Σε όλα ποικίλλει το εμπριμέ: α) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε ροζ και λιλά χρώμα, β) γκρι βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε κίτρινο, φούξια, ροζ και λιλά χρώμα, γ) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε κίτρινο, μπλε, γαλάζιο, βεραμάν και σομόν χρώμα, δ) γκρι βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε κίτρινο, φούξια, ροζ και λιλά χρώμα, ε) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε κίτρινο έντονο και κίτρινο ανοικτό χρώμα, στ) βεραμάν βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε καφέ και εκάι χρώμα.

Σε αυτή την ενότητα, ξεχωρίζουν δύο σύνολα αποτελούμενα από εμπριμέ σακάκι τύπου «πουκάμισο», μακρυμάνικο με μυτερό γιακά και πέτο. Το ύφασμα έχει ροζ βάση, και σε όλη την επιφάνεια μπλε περίγραμμα από ορχιδέες που αποδίδονται με λεπτομέρεια. Η μπλούζα είναι μονόχρωμη με τιράντες και συνοδεύεται από εμπριμέ φούστα. Στην πρώτη περίπτωση, το μονόχρωμο ύφασμα είναι ροζ, ενώ το εμπριμέ ύφασμα έχει ως βάση το ροζ, και σε όλη την επιφάνεια μπλε περίγραμμα από ορχιδέες που αποδίδονται με λεπτομέρεια. Στη δεύτερη περίπτωση, το μονόχρωμο ύφασμα είναι βεραμάν, το εμπριμέ ύφασμα έχει ως βάση το βεραμάν, και σε όλη την επιφάνεια έχει μπλε περίγραμμα από ορχιδέες, που αποδίδονται με λεπτομέρεια (εικ. 4.215.α-στ).

Ακολουθεί η ενότητα των μεταξωτών συνόλων που διακρίνονται για τη διαφορετικότητά τους. Το πρώτο φόρεμα είναι τύπου «σεμιζιέ», με ζώνη και κορδέλα για το κεφάλι, μακρυμάνικο. Το ύφασμα σε βάση ροζ φέρει σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε ροζ, μωβ και λιλά χρώμα. Επίσης, καταχωρήθηκε στη συλλογή σύνολο αποτελούμενο από ίσιο, μονόχρωμο πορτοκαλί παντελόνι, και εμπριμέ πουκάμισο με ίσιο γιακά. Το πουκάμισο έχει περασμένη στο κάτω μέρος ταινία υφάσματος για να σουρώνει. Το λευκό ύφασμα φέρει σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε βεραμάν, ροζ, κοραλλί, γαλάζιο, μπλε και λιλά χρώμα. Ακόμα καταγράφηκαν δύο ίδια σύνολα, το πρώτο με εμπριμέ παντελόνι τύπου «σαλβάρι», όπου το ύφασμα σε υπόλευκη βάση φέρει σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε βεραμάν, καφέ, λαδί, τρκουάζ, σάπιο μήλο και ροζ χρώμα, ενώ η μπλούζα από το ίδιο ύφασμα είναι αμάνικη, έξωμη με ίσιο γιακά που δένει αριστερά φιόγκο. Στο δεύτερο, το παντελόνι τύπου «σαλβάρι» και η μπλούζα είναι υπόλευκα, και φέρουν σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε χρώματα μωβ, σάπιο μήλο, γαλάζιο, μπλε, τρκουάζ, βεραμάν, κοραλλί και ροζ χρώμα. Το επόμενο σύνολο αποτελείται από φούστα σε σχήμα «Α», από ύφασμα σε υπόλευκη βάση. Το ύφασμα φέρει σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε μωβ, σάπιο

μήλο και ροζ χρώμα και η μπλούζα είναι από υπόλευκο ριγέ ύφασμα, ίσια με μανίκι. Σε αυτή την ενότητα υπάρχει και φόρεμα με έναν ώμο και βολάν. Το ύφασμα σε υπόλευκη βάση, φέρει σε μεγέθυνση σχέδιο ανθέων ορχιδέων σε γαλάζιο, γκρι και μαύρο χρώμα, ενώ η ζώνη από το ίδιο ύφασμα κοσμείται με μία επίρραφη μαύρη ορχιδέα (εικ. 4.216.α-στ).

Η συλλογή ολοκληρώνεται με πέντε εμπριμέ μαγιό μπικίνι, με σουτιέν στράπλες, που δένουν μπροστά με κόμπο, ενώ το κάτω μέρος των μαγιό (σλιπάκι) είναι τριγωνικού σχήματος και δένει στα πλαϊνά σχηματίζοντας κόμπο. Όλα τα μαγιό συνοδεύονται από παρεό. Τα υφάσματα είναι: α) κίτρινη βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε πορτοκαλί και σομόν χρώμα, β) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε κίτρινο έντονο και κίτρινο ανοικτό χρώμα, γ) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε ροζ και λιλά χρώμα, δ) λευκή βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε ραφ και λιλά χρώμα, ε) βεραμάν βάση, σχέδιο τροπικού φίκου σε καφέ και εκάι χρώμα (εικ. 4.217.α-θ).

Κεφάλαιο 4.2.28: Ενδυματολογική συλλογή «Μακεδονικό Μωσαϊκό».

Τσεκλένης: Αφιέρωμα στον Μεγάλο Αλέξανδρο.

«-Ναύτη, καλέ ναύτη ζη ο βασιλιάς Αλέξαντρος;

-Ζη και βασιλεύει απάντησα ευθύς. Ζη και βασιλεύει και τον κόσμο κυριεύει.»

Η Γοργόνα, Ανδρέας Καρκαβίτσας

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 αρχίζει να αναθερμαίνεται το Μακεδονικό Ζήτημα. Αυτό αφορούσε το εθνικοχωροταξικό πρόβλημα, που δημιουργήθηκε αμέσως μετά τη Συνθήκη του Βερολίνου τον 19^ο αιώνα στη Βαλκανική, και ειδικότερα στη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας. Τα κράτη που εμπλέκονταν ήταν η Ελλάδα, η Βουλγαρία και η Γιουγκοσλαβία που ακόμα δεν είχε διασπαστεί αλλά είχε υποστεί αρκετούς κλυδωνισμούς. Εκείνη την περίοδο ξεκίνησε η εθνική συνειδητοποίηση μέρους του πληθυσμού της Γιουγκοσλαβίας που επιθυμούσε να κηρύξει την ανεξαρτησία του³⁴⁹. Έτσι, οι πολιτικές αλλαγές έδωσαν χώρο στην αναβίωση των εθνικιστικών παθών της περιοχής. Το γεγονός αυτό επηρέασε και την ελληνική γνώμη, που αναστατώθηκε και αφιερώθηκε στην προσπάθεια να αποδείξει την ελληνικότητα της Μακεδονίας, εφόσον αισθανόταν να απειλούνται τα βόρεια σύνορά της³⁵⁰. Το γεγονός αυτό ασπάστηκαν και τα ελληνικά Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία πληθώρας πολιτιστικών και πολιτικών τηλεοπτικών αφιερωμάτων, και πλούσια αρθρογραφία στις εφημερίδες της εποχής. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι στα εδάφη της Γιουγκοσλαβίας το 1991, πρέκυψε αργότερα η «Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας» (Π.Γ.Δ.Μ., Former Yugoslav Republic of Macedonia - F.Y.R.O.M.).

Από αυτό τον καταγισμό πληροφοριών σχετικά με τη Μακεδονία, ήταν αδύνατο να μείνει ανεπηρέαστος ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, που επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στην προσωπικότητα και το έργο του Μεγάλου Αλέξανδρου, και κυρίως στον τρόπο με τον οποίο αυτό απεικονίζεται στα ψηφιδωτά της εποχής.

³⁴⁹ Η δήλωση του Προέδρου Τίτο στα Σκόπια, τον Οκτώβριο του 1978: *Οι Ελληνογιουγκοσλαβικές σχέσεις πρέπει να διευρυνθούν όσο το δυνατόν περισσότερο και όχι να αντιμετωπίζονται μέσα από το πρίσμα του εθνικού μειονοτικού προβλήματος, το οποίο είναι πράγματι σημαντικό. Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. ΙΣΤ' (υποσ. 81), 334.*

³⁵⁰ W. J. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου* (υποσ. 6), 306.

Ο Αλέξανδρος γεννήθηκε το 356 π.Χ. στην Πέλλα, πρωτεύουσα της Μακεδονίας. Ήταν γιος της Ολυμπιάδος και του Βασιλέως Φιλίππου, που ένωσε τους Έλληνες για πρώτη φορά, και δολοφονήθηκε στις Αιγές, την αρχαία πρωτεύουσα. Σε ηλικία μόλις είκοσι ετών, ο Αλέξανδρος διαδέχθηκε τον πατέρα του στον θρόνο της Μακεδονίας και ανακηρύχθηκε Αρχιστράτηγος όλων των Ελλήνων. Δάσκαλός του ήταν ο Αριστοτέλης, ο κορυφαίος Μακεδόνας φιλόσοφος. Το 334 π.Χ., σε ηλικία είκοσι δύο ετών, εξαπέλυσε την πανελλήνια εκστρατεία στην Ανατολή. Μέσα σε τρία μόνο χρόνια κατέκτησε όλον τον τότε γνωστό κόσμο, μέχρι τον Υδάσπη ποταμό στην Ινδία³⁵¹.

Ως πηγή έμπνευσης για τον σχεδιαστή, λειτούργησαν τα ψηφιδωτά δάπεδα ελληνοιστικών χρόνων (χρονολογούνται περίπου στο 300 π.Χ.), που αποκαλύφθηκαν το 1961 στην Πέλλα. Η Πέλλα, μια μικρή πόλη στις ακτές του Θερμαϊκού κόλπου, έγινε πρωτεύουσα του Μακεδονικού κράτους στο τέλος του 5^{ου} - αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ., αντικαθιστώντας τις Αιγές, και εξελίχθηκε στο σημαντικότερο πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο όλης της Ελλάδας³⁵².

Το ψηφιδωτό που κέντρισε περισσότερο από όλα το ενδιαφέρον του Γιάννη Τσεκλένη ,αναπαριστά το «Κυνήγι του Λιονταριού»³⁵³, έργο αφάνταστης τελειότητας και τεχνικής, φτιαγμένο με βότσαλα από τις κοίτες των ποταμών και της θάλασσας, στο φυσικό τους σχήμα και χρώμα. Παρουσιάζονται δύο κυνηγοί που επιτίθενται, φορώντας μόνο χλαίνες που ανεμίζουν, με πόρπες στον ώμο, αφήνοντας τα σώματα γυμνά. Ο κυνηγός από τα αριστερά, πιθανότατα ο Αλέξανδρος, έχει υψώσει το δόρυ και ετοιμάζεται να χτυπήσει, ενώ με το άλλο χέρι κρατεί ξίφος και φορεί κάλυμμα της κεφαλής (καυσία ή πέτασος). Ο δεύτερος, πιθανότατα ο Κρατερός, κρατεί το ξίφος από τα δεξιά και με το αριστερό χέρι τη θήκη του

³⁵¹ I. N. Μέρτζος, *Ζει και Βασιλεύει*, (Θεσσαλονίκη 2009: Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών), 10.

³⁵² Μ. Λιμπάκη-Ακαμάτη, *Πέλλα, Μακεδόνες, Οι Έλληνες του Βορρά*, (Αθήνα 1994: Εκδόσεις Καπόν), 41-44.

³⁵³ "Lion hunting was a popular pastime among the Macedonian elite. Following in a long tradition of ancient kings from countries as diverse as Egypt and Persia, Prince Alexander in particular regarded the lion as a worthy opponent. On one hunting trip with his Companions, Alexander was also accompanied by an envoy from Sparta, the most warlike of all Greek states. Even keen to show off his physical skills, the prince speared a great lion, at which the Spartan remarked "Alexander you fought bravely with this lion to decide which of you should be king". Plutarch describes how Alexander's friend Craterous even commemorated the moment by commissioning the official royal sculptor Lysippus to create a bronze sculpture of Alexander fighting the lion with his pet hound." Al. Fildes & Joann, Fl., *Alexander the Great: son of the gods*, (Los Angeles 2004: Getty Publications), 19.

ξίφους. Το λιοντάρι αποδίδεται με μεγαλύτερα ποικιλόχρωμα βότσαλα, ενώ για τις λεπτομέρειες έχουν χρησιμοποιηθεί βοτσαλάκια μικρότερα του συνήθους³⁵⁴ (εικ. 4.218).

Τα ενδύματα που αποτελούν αναδημιουργία του ψηφιδωτού αυτού, χωρίζονται σε τρεις ενότητες, ανάλογα με τη θεματολογία: α) αυτά που έχουν ως κεντρική μορφή τον λέοντα (εικ. 4.219.α-στ), β) αυτά που έχουν ως κεντρική μορφή την κεφαλή του νεαρού Αλέξανδρου (εικ. 4.220.α-ε), και γ) τα ενδύματα που αποτυπώνουν τις πτυχώσεις από το ένδυμα του δεξιού κυνηγού (πιθανότατα του Κρατερού) (εικ. 4.221.α-γ).

Σε αυτά που έχουν ως κεντρική μορφή τον λέοντα, το ύφασμα είναι φτιαγμένο από μαλλί 70% και ακρυλικό 30%. Ο σχεδιαστής διάλεξε φυσικές πρώτες ύλες, εμπνεόμενος από τη λιτότητα στα υλικά των ενδυμάτων της αρχαιότητας. Οι χρωματικοί συνδυασμοί των ενδυμάτων που σώζονται στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» είναι οι εξής: α) γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, γαλάζιου, καφέ, μωβ και λευκού χρώματος, β) γκρι βάση και ψηφίδες πράσινου, γαλάζιου, καφέ, πορτοκαλί και εκάι χρώματος, γ) λευκή βάση και ψηφίδες μπλε, εκρού, μαύρου καφέ κίτρινου, γκρι, λευκού, μπορντό και γκρενά χρώματος, και δ) γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, γαλάζιου, καφέ, εκάι, πορτοκαλί, πράσινου ανοικτού και πράσινου χρώματος.

Ακολούθως, σε αυτά που έχουν ως κεντρική μορφή την κεφαλή του νεαρού Αλέξανδρου, το ύφασμα είναι και πάλι φτιαγμένο από μαλλί 70% και ακρυλικό 30%. Οι χρωματικοί συνδυασμοί των ενδυμάτων που σώζονται, είναι δυστυχώς μόνο από ένα σύνολο, στο οποίο το ύφασμα έχει λευκή βάση και ψηφίδες μπλε, εκρού, μαύρου, καφέ, κίτρινου, γκρι, λευκού, μπορντό και γκρενά χρώματος.

Τέλος, στα ενδύματα που αποτυπώνουν τις πτυχώσεις από το ένδυμα του δεξιού κυνηγού (πιθανότατα του Κρατερού), το ύφασμα (φτιαγμένο από μαλλί 70% και ακρυλικό 30%) έχει στην πρώτη περίπτωση γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, γαλάζιου, καφέ, μωβ και λευκού χρώματος. Στη δεύτερη περίπτωση έχει λευκή βάση και ψηφίδες μπλε, εκρού, μαύρου καφέ, κίτρινου, γκρι, λευκού, μπορντό και γκρενά χρώματος.

³⁵⁴ Μ. Λιμπάκη-Ακαμάτη, Ακαμάτης, Μ. Ι., Χρυσοστόμου, Αν., & Χρυσοστόμου, Π. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πέλλας*, (Αθήνα 2011: Κοινωφελές Ίδρυμα Λάτση), 141-142.

Πηγή έμπνευσης για τον σχεδιαστή αποτέλεσαν και τα ψηφιδωτά δάπεδα που διακοσμούσαν πολλές από τις οικίες της εποχής. Αυτά, διαθέτουν θεματική ποικιλία και τεχνική αρτιότητα (κατοικία με τα ψηφιδωτά δάπεδα του Διονύσου και του κυνηγιού του λιονταριού, κατοικία με τα ψηφιδωτά δάπεδα της αρπαγής της Ελένης, του κυνηγιού του ελαφιού και της Αμαζονομαχίας), αποδεικνύοντας την ύπαρξη οργανωμένου εργαστηρίου κατασκευής ψηφιδωτών στην μακεδονική πρωτεύουσα, που ακολουθούσε την τεχνική της χρήσης μικροψηφιδών³⁵⁵. Το γεγονός ότι οι λαοί του ελληνιστικού κόσμου υιοθέτησαν την τέχνη του ψηφιδωτού, μαζί με άλλες όψεις του ελληνικού τρόπου ζωής, ως μέσο έκφρασης της ελληνικής τους ταυτότητας ή ως μέσο επίδειξης οικειότητας με τον ελληνικό πολιτισμό, δεν μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητο τον σχεδιαστή που δημιούργησε δύο ενότητες αφιερωμένες στις ψηφίδες, χωρίς κάποια συγκεκριμένη θεματική. Το πρώτο σύνολο ενδυμάτων (ύφασμα από μαλλί 70% και ακρυλικό 30%), αφορά ψηφίδες που έχουν σχεδόν φυσικό μέγεθος με έμφαση στη χρωματική ποικιλία. Το ύφασμα έχει, στην πρώτη περίπτωση λευκή βάση και ψηφίδες μπλε, μωβ και κόκκινου χρώματος, ενώ στη δεύτερη έχει γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, μωβ και καφέ χρώματος (εικ. 4.222.α-ε). Στο δεύτερο σύνολο ενδυμάτων, (ύφασμα από 100% μετάξι), οι ψηφίδες είναι μεγεθυμένες, και η αίσθηση του τμήματος μωσαϊκού δίνεται μέσα από αντιθετικές διχρωμίες: α) κόκκινο-λευκό, β) μωβ-λευκό, γ) λαδί-λευκό, και, δ) γαλάζιο-λευκό (εικ. 4.223.α-η).

Από την προσωπικότητα του Μεγάλου Αλέξανδρου υπερτονίστηκε το γεγονός ότι, παρά τη στρατηγική και την ανδρεία του, που οδήγησε σε νίκη εις βάρος των πολλαπλάσιων περσικών στρατιών και αναγορεύθηκε Μέγας Βασιλεύς, ο ίδιος σεβάστηκε όλους τους λαούς και απέδωσε σε όλους δικαιώματα. Αυτό το γεγονός αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το Γιάννη Τσεκλένη, ώστε να δημιουργήσει ένα ενδυματολογικό σύνολο που μοιάζει να προέρχεται από ψηφιδωτό της εποχής, αλλά αποτελεί δική του έμπνευση. Αναπαριστά πλήθος ατόμων σε σειρά με ρούχα διαφορετικά από αυτά των αρχαίων Ελλήνων, πιθανότατα ασιατικής προέλευσης, να κάνουν προσφορές προς το πρόσωπο του Αλεξάνδρου (εικ. 4.225.α-στ). Το ύφασμα (μαλλί 70% και ακρυλικό 30%) παρουσιάζει τις εξής χρωματικές επιλογές: α) γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, γαλάζιου, καφέ, εκάι και μπορντό χρώματος, β) γκρι βάση και ψηφίδες μπλε, μωβ και κόκκινου χρώματος, και, γ) εκάι βάση και ψηφίδες πράσινου, κυπαρισσί, καφέ, γαλάζιου, πορτοκαλί ανοικτού και πορτοκαλί χρώματος.

³⁵⁵ Μ. Λιμπάκη-Ακαμάτη, Μ., *Πέλλα, Μακεδόνες* (υποσ. 266), 41-44.

Όσον αφορά το σχέδιο των ενδυμάτων σε αυτή τη συλλογή, ο σχεδιαστής παρουσίασε μεγάλη ποικιλία. Αξίζει να αναφερθεί ότι ένα μεγάλο σύνολο αποτελούν τα φορέματα: α) φόρεμα, μακρυμάνικο και ίσιο με στρογγυλή λαιμόκοψη, που συνοδεύεται από εσάρπα τύπου «χιτώνα» και μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου (εικ. 4.224.α-γ), β) φόρεμα, μακρυμάνικο ζιβάγκο, με ζώνη με μεταλλική αγκράφα μπρούντζινη με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου, γ) φόρεμα, ίσιο μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη, που συνδυάζεται με ζώνη με μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου, δ) φόρεμα, ίσιο μακρυμάνικο ζιβάγκο, που συμπληρώνεται με ζώνη με μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου και συνδυάζεται με σακάκι, μακρυμάνικο, ε) φόρεμα, μακρυμάνικο ίσιο, ζιβάγκο, που συνδυάζεται με τριγωνική εσάρπα με μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα, με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου και εγχάρακτο λογότυπο TSEKLENIS, στ) φόρεμα, ίσιο, μακρυμάνικο με μυτερό γιακά, που συνδυάζεται με ζώνη με μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα, με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου.

Όσον αφορά τα σύνολα ενδυμάτων, αυτά αποτελούνται από τους εξής συνδυασμούς: α) σύνολο αποτελούμενο από φούστα ίσια και μπλούζα μακρυμάνικη ζιβάγκο, β) σύνολο από παντελόνι τύπου «σαλβάρι» και μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, γ) σύνολο από φούστα ίσια και μπλούζα μακρυμάνικη με μυτερό γιακά, δ) σύνολο από παντελόνι μαύρο τύπου «σαλβάρι», μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, και ζώνη με μεταλλική αγκράφα μπρούντζινη, με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου, ε) σύνολο από φούστα και μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, στ) σύνολο από παντελόνι τύπου «σαλβάρι» και μπλούζα ημικυκλική τύπου «πόντσο», και ζώνη λαδί με μεταλλική μπρούντζινη αγκράφα, με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου.

Ως μεμονωμένα κομμάτια σώζονται: α) παλτό, μακρυμάνικο με ίσιο μυτερό γιακά, β) παντελόνι τύπου «κάπρι», γ) φούστα ίσια με λάστιχο στη μέση, και, δ) μπλούζα μακρυμάνικη ζιβάγκο.

Στο ιερό του Άμμωνος Διός στην Αίγυπτο, και στον ναό του Σολομώντος στην Ιερουσαλήμ, οι ιερείς υποδέχθηκαν τον Αλέξανδρο ως Υιό Θεού. Παρά το γεγονός ότι το 323 π.Χ. ο Αλέξανδρος πέθανε στη Βαβυλώνα σε ηλικία μόλις 33 χρονών, συνεχίζει να επηρεάζει την τέχνη, αποτελώντας και ο ίδιος πηγή έμπνευσης. Το γεγονός αυτό, επαληθεύεται στο χρυσό περίαπτο που αναπαριστά τον νεαρό βασιλέα ως Άμμωνα, και χρονολογείται στους

Ρωμαϊκούς Χρόνους (εικ. 4.226). Το ίδιο αυτό το αντικείμενο μικροτεχνίας αντέγραψε ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, για να το χρησιμοποιήσει ως μπρούντζινη αγκράφα, με ανάγλυφη την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου (εικ. 4.227.α-β).

Τα εκάστοτε πολιτικά γεγονότα επηρεάζουν την τέχνη ευρύτερα, και πιο συγκεκριμένα τη μόδα, με αποτέλεσμα ο σχεδιαστής ήταν αδύνατον να αγνοήσει το γεγονός, ότι στις αρχές τις δεκαετίας του 1980, αρχίζει να αναθερμαίνεται το Μακεδονικό Ζήτημα. Η καλλιτεχνική διαπραγμάτευση κυριαρχείται από την έννοια της εθνικής ταυτότητας και μνήμης στις νέες παγκοσμιοποιημένες συνθήκες. Έτσι, σε συνδυασμό με την ελληνική πραγματικότητα που επηρέαζε το Μακεδονικό Ζήτημα, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, απέβαλε τον όποιο πολιτικό προσανατολισμό και χρησιμοποίησε ως πηγή έμπνευσης την ελληνιστική τέχνη, τονίζοντας τη διαχρονικότητά της.

Κεφάλαιο 4.2.29: Ενδυματολογική συλλογή «Sahara». Τσεκλένης: Μια μεγάλη συλλογή Desert Look.

What lies behind
those walls
inscribed with your name
written in the colour of your blood?
Black, beautiful, hidden eyes
Mohammed Ebn

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, το 1982 δημιουργεί τη συλλογή «Sahara», σε στρατιωτικό στυλ, στην οποία κυριαρχούν τα στρατιωτικά σακάκια με ίσιες φούστες, ενώ τα ενδύματα είναι μονόχρωμα, σε ουδέτερες τονικά αποχρώσεις. Η συλλογή είχε ως πηγή έμπνευσης την αμμώδη Σαχάρα, το μεγαλύτερο μέρος της Βόρειας Αφρικής. Στην διάλεκτο των Βερβέρων καλείται «σαχρά» και σημαίνει έκταση με χρώμα παραπλήσιο με το ξανθό³⁵⁶.

Στην περίπτωση της ενδυματολογικής συλλογής «Sahara», ο σχεδιαστής εμπνέεται από τα στρατιωτικά ενδύματα της περιόδου της αποικιοκρατίας, και όχι από τον τοπικό πληθυσμό. Η καπαρντίνα αποτελεί το πρώτο στρατιωτικό ένδυμα που πέρασε στο ευρύ κοινό. Γνωστότερη εταιρεία που εισήγαγε την καμπαρντίνα στην ευρύτερη αγορά ήταν η Burberry στο Λονδίνο. Ο Thomas Burberry³⁵⁷ εφηύρε το ύφασμα που απωθούσε το νερό. Η καμπαρντίνα παραδοσιακά ήταν ένα μακρύ, σταυρωτό παλτό με μεγάλα πέτα, γιακά και επωμίδες. Στην μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο περίοδο, το στυλ έγινε εξίσου δημοφιλές μεταξύ των γυναικών. Το παλτό αυτό συνδέθηκε με τις κατασκοπευτικές ταινίες και κυρίως

³⁵⁶ M. Palin, *Sahara, W&N*, (London 2002: FirstEditioneditions), 53-60.

³⁵⁷ “Burberry promoted protective clothing for harsh weather conditions but was novel enough to suggest that they could create active healthy bodies for the war effort. The new tailoring thrived in wartime Britain, owing to the official demand to clothe new army officers, who were recruited from a wide range of social classes. Rather than idealize men’s bodies through the traditional symbols of class, Burberry updated the military body by combining established ideas of leisure with new concepts of war work. Their waterproof coats became synonymous with the war because the designs incorporated War Office requirements with traditional aspects of leisurewear. Nonetheless, its military features did not confine the trench coat to army use, and it became a popular garment during and after the war. Burberry resolved the contradictions of the wartime trade by offering practical, mass-produced clothing, which bore the marks of sporting leisure. The firm’s modernizing approach was represented by the image of a man in a trench coat, a figure that embodied the militarizing of the home front during wartime.” J. Tynan, *Military Dress and Men’s Outdoor Leisurewear: Burberry’s Trench Coat in First World War Britain. The Design History Society*, (Oxford 2011: Oxford University Press), 139-156.

με τον Humphrey Bogart στην *Casablanca*³⁵⁸. Το δημοφιλές σακάκι της δεκαετίας του 1950 τύπου «Αϊζενχάουερ», του στρατηγού Dwight D. Eisenhower, και του στρατηγού Bernard Montgomery, ακολουθούν. Η αισθητική των στρατιωτικών ενδυμάτων αναδείχθηκε, τέλος, από το γεγονός ότι οι διαδηλωτές της δεκαετίας του 1970, φορούσαν συχνά αναχρονιστικά στρατιωτικά ενδύματα για να εκφράσουν την αντίθεσή τους στον πόλεμο.

Τα ενδύματα της συλλογής «Sahara» είναι στρατιωτικού τύπου. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» δεν συγκαταλέγονται ενδύματα από την εν λόγω συλλογή, αλλά αντλούνται πληροφορίες από την εμπορική προώθησή της. Στις πρώτες δύο φωτογραφίες, εικονίζονται σύνολα από τζιν ύφασμα που αποτελούνται από σακάκι και παντελόνι. Το εργοστάσιο του Γιάννη Τσεκλένη στο Μαρκόπουλο, αποτέλεσε ένα από τα πρώτα που έραβαν με αυτό το υλικό, και λάνσαρε στην αγορά την επωνυμία «TSEKLENIS JEANS». Ακολουθούν τέσσερις φωτογραφίες με σύνολα και φορέματα μπες, στο χρώμα της άμμου, που συνδυάζονται με καπέλα και μπότες, για τη φωτογράφιση της προώθησης. Τρεις φωτογραφίες συνόλων σε ανοικτό κίτρινο φέρουν λεπτομέρειες καφέ. Τέλος, ένα πουκάμισο καφέ σοκολατί, που στη φωτογράφιση συνδυάζεται με καπέλο (εικ.4228.α-στ, 4.229.α-δ).

Συμπερασματικά, ο Γιάννης Τσεκλένης για αυτή την ενδυματολογική συλλογή, επέλεξε άνετα ενδύματα σε απλές γραμμές, που θα μπορούσαν να καλύψουν τις αισθητικές ανάγκες των γυναικών κάθε ηλικίας, που θέλουν να είναι κομψές εύκολα και γρήγορα.

³⁵⁸ “Hollywood stars showcased the trench coat in films across the US, many of which are cultural treasures themselves; just think of *Casablanca* and Humphrey Bogart, or the *Maltese Falcon*. The final scene of *Casablanca*, an atmospheric and foggy airport sequence has become one of the most iconic images in film history, and it’s been suggested that Bogart’s character sparked an onslaught on trench coat sales. Rick Blaine wears his classic but functional trench (complete with wide lapels, a rain shield, gun flaps and D-rings) his own way, with his collar up, his fedora pulled down low over his eyes, and an unfiltered cigarette never too far away. Whilst the trench coat has a long-standing military tradition (with both Burberry and Aquascutum laying claim to providence), Rick’s twist is casual yet retains authority – he is in control of events and his own destiny.” V. Steele, *The Berg Companion to Fashion*, (Oxford and New York 2010: Berg), 507.

Κεφάλαιο 4.2.30: Ενδυματολογική συλλογή «More Action». Τσεκλένης: Αθλητικά ρούχα με αθλητικά θέματα.

Cindy Crawford: Shape Your Body!

Exercise video: Radu Teodorescu & Cindy Crawford

Good Times Home Video & Craw Daddy Productions

Το «αθλητικό ένδυμα» περιγράφει μια ευρεία κατηγορία της μόδας, με βασικό προσανατολισμό την άνεση, για τη συμμετοχή σε αθλητικές δραστηριότητες. Η προέλευση των αθλητικών ειδών, τόσο στενά συνδεδεμένη με την άνοδο του αθλητισμού, είναι πολύπλοκη, και προκύπτει από διάχυτη κοινωνική αλλαγή και πολιτιστικές εξελίξεις στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Προηγουμένως, ο αθλητισμός ήταν ο τομέας που περιστρεφόταν κυρίως γύρω από τα άλογα, τη σκοποβολή και το κυνήγι. Η ιστορία της αθλητικής ένδυσης, το λεγόμενο «αθλητικό look», κάνει την εμφάνισή του κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, κατά την οποία πολλοί άνδρες και γυναίκες άρχισαν να συμμετέχουν σε αθλήματα όπως γκολφ, τένις και κολύμπι. Οι ανώτερες οικονομικά τάξεις απολαμβάνουν επίσης την ιστιοπλοΐα και το πόλο. Τα νέα στυλ των αθλητικών ειδών, σχεδιάστηκαν για να παρέχουν άνεση και ευκολία κινήσεων. Με την πάροδο του χρόνου, τα σχέδια των αθλητικών ειδών αντανακλούσαν το πνεύμα και την αισθητική διάσημων αθλητών. Πρώτος ο Αμερικανός τενίστας Bill Tilden (1893-1953), φόρεσε λευκό ελαφρύ μάλλινο παντελόνι, φανέλα και κρεμ πουλόβερ. Από το 1920 έως το 1926, τα έτη κατά τα οποία κέρδισε επτά διαδοχικά Davis Cup, ο Tilden όρισε το στυλ για την ενδυμασία τένις των ανδρών. Το 1927, ο Γάλλος τενίστας Jean René Lacoste (1904-1996) με το παρατσούκλι «Crocodile», κέρδισε το Davis Cup, και έγινε πρωτοπόρος της μόδας με το βαμβακερό μπλουζάκι πόλο, που έφερε στην αριστερή πλευρά του θώρακα ως κεντημένο λογότυπο, έναν κροκόδειλο³⁵⁹.

Στη δεκαετία του 1930 και του 1940, οι Αμερικανοί σχεδιαστές Bonnie Cashin, Claire McCardell, και Vera Maxwell δημιούργησαν νέα ενδύματα, που χρησιμοποιούνταν για ταξίδια, αναψυχή, αθλητισμό, αλλά παρέμειναν στο περιθώριο της υψηλής μόδας. Οι σχεδιαστές προσπαθούσαν να προβάλλουν τη λειτουργικότητα ως άποψη, με την παραγωγή ρούχων με εύκολη εφαρμογή, με μάλλινα, τζιν και λινά υφάσματα. Οι Ευρωπαίοι μετανάστες

³⁵⁹ S. Pendergast & Pendergast, T., *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*, Vol. 4, (Farmington Hills 2003: Thompson Gale), 744-745.

στις Ηνωμένες Πολιτείες, ιδιαίτερα εκείνοι που προέρχονταν από τη Γερμανία και τις Σκανδιναβικές χώρες, έφεραν μια ποικιλία από υπαίθρια αθλήματα και παιχνίδια, που εντάσσονταν στην κουλτούρα της υγείας και της άσκησης. Ο ρουχισμός για τις δραστηριότητες αυτές ήταν χαλαρός, και συχνά απαρτιζόταν από ένα συνδυασμό πουκαμίσου με παντελόνι. Με τον τρόπο αυτό, το αθλητικό ένδυμα έγινε σταδιακά αποδεκτό. Τα γυναικεία αθλητικά ένδύματα ακολούθησαν τις γενικές τάσεις, τείνοντας προς μία αγορίστικη εμφάνιση. Για το τένις, οι γυναίκες φορούσαν κοντές πλισέ φούστες. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η σχεδιάστρια Gabrielle «Coco» Chanel (1883-1971), που εισήγαγε το αμφιλεγόμενο στυλ των παντελονιών της ιστιοπλοΐας, που έμοιαζαν με αυτά των ναυτών³⁶⁰.

Από την πρώτη συνάντηση του 1896, οι σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες εισήγαγαν νέα είδη ενδυμάτων που αρχικά προορίζονταν αποκλειστικά για αθλητές, εφόσον μπορούσαν να συνδράμουν σε καλύτερο αγωνιστικό αποτέλεσμα. Από την εισαγωγή του Λαστέξ κατά τη δεκαετία του 1930, και μετά από αυτή του spandex στον 21^ο αιώνα, τα ρούχα για τον αθλητισμό εξελίσσονται γοργά. Η Speedo³⁶¹, η αυστραλιανή εταιρεία μαγιό, εισήγαγε για πρώτη φορά ένα μονοκόμματο ελαστικό κοστούμι στη δεκαετία του 1950, το μαγιό. Ακολουθούν τα σορτς της ποδηλασίας στη δεκαετία του 1970, και η ολόσωμη ελαστική φόρμα για το σκι, την ιστιοπλοΐα και το πατινάζ, στις δεκαετίες του 1980 και του 1990. Η ανάγκη για υγεία και καλή φυσική κατάσταση μεγάλωσε στη δεκαετία του 1980 και του 1990 και συνδέθηκε άρρηκτα με τον αυτοσεβασμό και τη φιλοδοξία. Η άνοδος της δημοτικότητας του αθλητικού ενδύματος σχετίζεται πλέον με την τεχνογνωσία: παρουσιάζονται νέα υλικά και τεχνολογίες³⁶². Ο αγοραστής επιζητεί μοντέρνα σχέδια και τεχνολογικά προηγμένα υφάσματα, άνεση, ευελιξία, και προστασία, για να εντάξει πλέον ένα ένδυμα στην καθημερινότητά του³⁶³.

Ο Γιάννης Τσεκλένης, αφουγκραζόμενος τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, το 1982 αποφασίζει να δημιουργήσει μία ενδυματολογική ενότητα με το θέμα: «More Action». Αρχικά, η σκέψη του ήταν να δημιουργήσει μία σειρά αθλητικών ειδών, που θα επεκτεινόταν και στα δύο φύλα, σε όλες τις ηλικίες, αυτό όμως τελικά δεν πραγματοποιήθηκε.

³⁶⁰ Fr. Baudot, *Chanel* (υποσ. 206), 4-17.

³⁶¹ Cl. Hibbert & Hibbert, Ad., *A History of Fashion and Costume. The Twentieth Century*, (Woodlands 2005: Bailey Publishing Associates Ltd), 40.

³⁶² J. F. Blanco, Leff, Sc., Kellogg, A. T. & Payne L. W., *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through American History 1900 to the Present, Volume 2, 1950-Present*, (London 2008: Greenwood Press), 221.

³⁶³ Cl. Hibbert & Hibbert, Ad., *A History of Fashion and Costume* (υποσ. 275), 47.

Τα ενδύματα της συλλογής θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο μεγάλες ενότητες: τα μεταξωτά και τα βαμβακερά. Η πρώτη αποτελείται από έντεκα σύνολα ενδυμάτων, ενώ η δεύτερη από επτά. Επίσης, τα μεταξωτά ενδύματα θα μπορούσαν ακολούθως να χωριστούν σε υποενότητες, ανάλογα με το μοτίβο του υφάσματος.

Στην πρώτη περίπτωση, στη βάση των υφασμάτων, αποδίδεται με μονόχρωμες στιγμές ένας αθλητής με κράνος και skate board. Στο φόρεμα με μανίκια 3/4 και λαιμόκοψη «χαμόγελο», το ύφασμα είναι πράσινο και οι στιγμές κίτρινες. Στο σύνολο που αποτελείται από αμάνικη μπλούζα με λαιμόκοψη «χαμόγελο» και παντελόνι, το ύφασμα είναι λευκό και οι στιγμές μαύρες. Ακολουθούν δύο σύνολα από μακρυμάνικες ζακέτες και παντελόνια. Στην πρώτη περίπτωση το ύφασμα είναι μπλε και οι στιγμές λευκές, ενώ στη άλλη η βάση είναι λευκή και οι στιγμές μαύρες (εικ. 4.230.α-δ).

Στη δεύτερη περίπτωση, η μονόχρωμη βάση των υφασμάτων φέρει παραλίμνιο τοπίο με δέντρα, θάμνους και κτήρια, καθώς και κανό με επτά κωπηλάτες και έναν οδηγό που αποδίδονται με διχρωμία. Στο σύνολο, που αποτελείται από αμάνικη μπλούζα με λαιμόκοψη «χαμόγελο» και παντελόνι, το ύφασμα είναι γαλάζιο και η διχρωμία σε χρώματα σκούρο μπλε με λευκό. Ακολουθούν τρία σύνολα από μακρυμάνικες ζακέτες και παντελόνια. Στην πρώτη ζακέτα το ύφασμα είναι λευκό και η διχρωμία μπλε με κόκκινο, στη δεύτερη το ύφασμα είναι κόκκινο με διχρωμία μπλε και άσπρο, ενώ στην άλλη, η βάση είναι γαλάζια και η διχρωμία σκούρο μπλε με λευκό (εικ. 4.231.α-δ). Στην τρίτη υποενότητα, το ύφασμα είναι μονόχρωμο με σχέδια από στιγμές δύο χρωμάτων, που αποδίδουν έναν ιστιοπλόο να κρέμεται από το ιστίο σε κλίση. Στο φόρεμα με μανίκια 3/4 και λαιμόκοψη «χαμόγελο», το ύφασμα είναι κίτρινο ενώ οι στιγμές μωβ και πράσινες. Στο αμάνικο φόρεμα με τριγωνική λαιμόκοψη, το ύφασμα είναι μπλε, ενώ οι στιγμές κόκκινες και άσπρες. Τέλος, στο σύνολο από μακρυμάνικη ζακέτα και παντελόνι, το ύφασμα είναι κόκκινο, ενώ οι στιγμές μπλε και κίτρινες (εικ. 4.232.α-γ).

Ακολουθούν τα βαμβακερά ενδύματα, στα οποία εντάσσονται τρία αμάνικα φορέματα. Το πρώτο, με λαιμόκοψη «χαμόγελο», φέρει στο στήθος αριστερά τενίστα, που αναπαρίσταται με πράσινες στιγμές. Τα άλλα δύο είναι κι αυτά αμάνικα, τύπου τσάρλεστον. Το πρώτο είναι κίτρινο, και στο στήθος αριστερά απεικονίζεται ένας μπλε ποδηλάτης, με κίτρινη κοντομάνικη μπλούζα και μπλε σορτς με τον αριθμό 8. Ο δρόμος αποδίδεται με δύο μπλε και

μία πράσινη γραμμή από στιγμές. Το δεύτερο φόρεμα είναι λευκό, και στο στήθος αριστερά ο ποδηλάτης μπλε, με λευκή κοντομάνικη μπλούζα, μπλε σορτς με τον αριθμό 8, ενώ ο δρόμος αποδίδεται με δύο μπλε και μία κόκκινη γραμμή από στιγμές (εικ. 4.233.α-γ).

Η επόμενη υποενότητα αφορά λευκές στολές πολεμικών τεχνών, που αποτελούνται από λευκό παντελόνι τύπου «κάπρι», λευκή μακρυμάνικη μπλούζα τύπου «κρουαζέ» και ζώνη. Στην πλάτη αναπαρίσταται ένας αθλητής πολεμικών τεχνών. Στην πρώτη περίπτωση, ο αθλητής έχει μωβ περίγραμμα από στιγμές, ο δρόμος αποδίδεται με μία μωβ και μία κίτρινη γραμμή από στιγμές, ενώ στη δεύτερη έχει κόκκινο περίγραμμα από στιγμές, και ο δρόμος αποδίδεται με μία μπλε και μία κόκκινη γραμμή από στιγμές (εικ. 4.234.α-δ). Τέλος, στην ενότητα αυτή εντάσσονται και δύο μακρυμάνικα φορέματα τύπου «καφτάνι», λευκά με τριγωνική λαιμόκοψη. Το πρώτο φέρει σε χρώμα μπλε και τirkουάζ ένα παραλίμνιο τοπίο με δέντρα, θάμνους και κτήρια καθώς και κανό με επτά κωπηλάτες και έναν οδηγό. Το δεύτερο, φέρει σε χρώμα κόκκινο κύματα, καθώς και έναν άνδρα να εξασκείται στο θαλάσσιο σκι (εικ. 4.235.α-β).

Κεφάλαιο 4.2.31: Ενδυματολογική συλλογή «Βεργίνα». Τσεκλένης: Από την αρπαγή της Περσεφόνης στα χρυσά στεφάνια.

«Αν η υποψία που έχεις, πως ο τάφος ανήκει στον Φίλιππο, είναι αληθινή -και η χρυσή λάρνακα ερχόταν να ενισχύσει την ορθότητα αυτής της υποψίας- κράτησες στα χέρια σου τη λάρνακα με τα οστά του.

Είναι απίστευτη και φοβερή μια τέτοια σκέψη, που μοιάζει εντελώς εξωπραγματική.»

Το Χρονικό της Βεργίνας, Μανώλης Ανδρόνικος

Το 1982, ακριβώς την επόμενη χρονιά από την προώθηση της συλλογής του με τίτλο «Μακεδονικό Μωσαϊκό», ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, διατηρώντας την ίδια σχεδόν θεματική, δημιουργεί την ενδυματολογική Συλλογή «Βεργίνα». Το Μακεδονικό Ζήτημα συνδυάστηκε με την ανασκαφή, από τον Μανώλη Ανδρόνικο, του τεράστιου ταφικού τύμβου της Μεγάλης Τούμπας της Βεργίνας, κάτω από τον οποίο ανακαλύφθηκε το 1977 ένα σύνολο βασιλικών τάφων³⁶⁴. Ένας από τους τάφους ανήκε στο βασιλιά Φίλιππο Β' (359-36 π.Χ.), πατέρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου, και ένας άλλος στον Αλέξανδρο Δ', τον γιό που του χάρισε η Ρωξάνη. Έως το 1991, η ανασκαφή στη Βεργίνα έφερε στο φώς πληθώρα σημαντικών ευρημάτων³⁶⁵. Η ανακάλυψη αυτή, που ήταν από τις σημαντικότερες του 20^{ου} αιώνα, έλαβε γρήγορα παγκόσμιες διαστάσεις και απασχόλησε τον εγχώριο και διεθνή τύπο.

Στην ίδια περιοχή ανασκάφηκαν ο τάφος του Φιλίππου Β' (II) που περιείχε τοιχογραφία σκηνής κυνηγιού σε δάσος και ο λεγόμενος «τάφος του Πρίγκιπα» (III), που πιθανολογείται πως ανήκε στον Αλέξανδρο Δ'. Επίσης, ένας συλημένος κιβωτιόσχημος οικογενειακός τάφος (I), επονομαζόμενος «Τάφος της Περσεφόνης», με την ασύγκριτη τοιχογραφία της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Άδη, και το λεγόμενο «Ηρώον», ο τόπος λατρείας των νεκρών βασιλικών μελών.³⁶⁶

Το σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη εντυπωσίασε περισσότερο ο ζωγραφικός διάκοσμος με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης, στον ομώνυμο κιβωτιόσχημο τάφο. Δυστυχώς, ο

³⁶⁴ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ' (υποσ. 8), 315.

³⁶⁵ Α. Κοτταρίδη, *Αιγές (Βεργίνα)*, Ελλάδα: Προϊστορικά και Κλασικά Μνημεία, (Αθήνα 2004: Εκδόσεις Καπόν), 158.

³⁶⁶ Greece all time Classic, http://www.visitgreece.gr/el/culture/archaeological_sites/vergina, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

τάφος συλήθηκε από τα αρχαία χρόνια, πιθανότατα από τους Γαλάτες του Πύρρου³⁶⁷. Στο εσωτερικό του τάφου, το κάτω μέρος των τοίχων είναι κόκκινο, στη μέση υπάρχει γαλάζια ταινία με γρύπες και λουλούδια, και επάνω βρίσκονται οι μεγάλες τοιχογραφίες. Στο νότιο τοίχο, παρουσιάζονται οι Μοίρες Κλωθώ, Λάχεσις, και Άτροπος. *Στον στενό ανατολικό τοίχο εικονίζεται η Δήμητρα καθισμένη στην «αγέλαστη πέτρα». Στο βόρειο μακρύ τοίχο, αποτυπώνεται η στιγμή της αρπαγής. Ο Ερμής με το κηρύκειό του, τρέχει μπροστά από το άρμα του Πλούτωνα που το σέρνουν τέσσερα άσπρα άλογα, ενώ ο Πλούτωνα, που μόλις έχει πηδήσει επάνω στο άρμα, βαστά με το δεξί του χέρι τα γκέμια και το μακρύ του σκήπτρο, καθώς με το αριστερό κρατεί σφιχτά την Περσεφόνη που προσπαθεί να του ξεφύγει υψώνοντας τα χέρια προς τον ουρανό. Πίσω από το άρμα που φεύγει, εικονίζεται μια φίλη της Περσεφόνης.*³⁶⁸ Η θαυμάσια αυτή τοιχογραφία αποδίδεται, σύμφωνα με τον Πλίνιο, στον Νικόμαχο, τον γιο του Αριστεΐδη³⁶⁹.

Από ολόκληρη την τοιχογραφία, ο Γιάννης Τσεκλένης αρχικά απομονώνει και μεγεθύνει επί μέρους λεπτομέρειες από τα ανεμίζοντα ιμάτια του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, ή από τις ουρές των αλόγων του άρματος³⁷⁰ (εικ. 4.236.α-ι). Σημαντικό ρόλο κατέχει το χρώμα, καθώς εναλλάσσονται θερμά και ψυχρά χρώματα με μεγάλη ένταση. Το ύφασμα με πράσινη βάση διακοσμείται με κίτρινα, μπλε, κόκκινα, πράσινα και καφέ μοτίβα. Το ύφασμα σε χρώμα «σάπιο μήλο», διακοσμείται με κίτρινα, γαλάζια, ροζ, πράσινα και μωβ σχέδια. Το μαύρο ύφασμα φέρει βεραμάν, λαδί, χρυσά, ροζ, φούξια και μωβ σχέδια, και τέλος το σκούρο μπλε ύφασμα, διακοσμείται με μπορντό, γαλάζια, ροζ, πράσινα και εκάι μοτίβα.

Σε ένα μόνο φόρεμα, μακρυμάνικο «κρουαζέ», μπορούμε να δούμε με σαφήνεια το πρόσωπο και την κόμη της Περσεφόνης. Το ύφασμα είναι σομόν, ενώ τα μοτίβα κίτρινα, πορτοκαλί, καφέ, γαλάζια και ροζ. Σε ένα άλλο μακρυμάνικο φόρεμα, με λαιμόκοψη τύπου «χαμόγελο», το μπλε ύφασμα φέρει διακοσμήσεις κίτρινες, πορτοκαλί, εκάι και γαλάζιες. Δυστυχώς, το κομμάτι υφάσματος με την κεφαλή της Περσεφόνης δεν συμπίπτει με αυτό του φορέματος (εικ. 4.237.α-γ).

³⁶⁷ Η μεγάλη αυτή Τούμπα είχε δημιουργηθεί στην αρχαιότητα, μετά την αποχώρηση του Πύρρου και των μισθοφόρων του, ύστερα από τις λεηλασίες που είχαν υποστεί οι τάφοι της αρχαίας πόλης από τους επιδρομείς (274/3 π.Χ.). Στ. Δρούγου, και Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Χρ., *Βεργίνα: Περιδιαβάζοντας τον Αρχαιολογικό Χώρο* (Αθήνα 1999: Επικοινωνία ΕΠΕ), 41.

³⁶⁸ Επίσκεψη στη Βεργίνα, <http://dim-rizou.pel.sch.gr/papers/okt2005/paper9.htm> ελέγχθηκε στις Μαΐου 2015.

³⁶⁹ Στ. Δρούγου, και Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Χρ., *Βεργίνα* (υποσ. 280), 53.

³⁷⁰ M. Beard, & Henderson, J., *Classical Art: From Greece to Rome* (Oxford History of Art) (New York 2001: Oxford University Press), 25.

Επίσης, ο Γιάννης Τσεκλένης εντυπωσιάστηκε από την αισθητική και την καλλιτεχνική επιδεξιότητα των Μακεδόνων χρυσοχόων, που κατασκεύασαν το χρυσό στεφάνι μυρτιάς, με τα 112 άνθη που λαμπυρίζουν ανάμεσα στα μυτερά φύλλα, που βρέθηκε στον προθάλαμο του τάφου του Φιλίππου Β³⁷¹ (εικ. 4.238).

Από αυτό το στεφάνι δημιουργήθηκαν τέσσερα σχέδια υφάσματος. Το πρώτο σχέδιο αποτελείται από κλαδιά και στεφάνια μυρτιάς, τοποθετημένα σε διακοσμητικές ταινίες, αφήνοντας μεγάλο μέρος της επιφάνειας του υφάσματος ακάλυπτο. Στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», στα ενδυματολογικά σύνολα που σώζονται, το ένα ύφασμα έχει μαύρη βάση και διακοσμείται με κόκκινο, πορτοκαλί, βεραμάν, ενώ το άλλο ύφασμα έχει πράσινη βάση και διακοσμείται με γαλάζιο, καφέ, βεραμάν και πράσινο ανοικτό. Το δεύτερο σχέδιο υφάσματος καλύπτεται σε όλη την επιφάνειά του με βλαστούς και στεφάνια μυρτιάς. Τα χρώματα υφασμάτων που σώζονται είναι δύο: το πρώτο είναι πράσινο με σχέδια σε γκρι, πορτοκαλί, μπλε, εκάι και γαλάζιο, ενώ το δεύτερο είναι μαύρο με στεφάνια σε γκρι, πορτοκαλί, μπλε, εκάι και γαλάζιο. Ξεχωριστής αισθητικής μπορούν να θεωρηθούν τα τρία ριχτά φορέματα με φαρδιά ριχτά μανίκια, που φέρουν τα στεφάνια με φύλλα μυρτιάς σε μεγέθυνση. Στο πρώτο, το ύφασμα είναι καφέ και διακοσμείται με φύλλα μυρτιάς σε χρυσό, φούξια και γαλάζιο. Στο δεύτερο, το ύφασμα είναι γκρι και διακοσμείται με φύλλα δάφνης σε χρυσό, κροκί και γαλάζιο. Στο τρίτο, το ύφασμα είναι λαδί και διακοσμείται με φύλλα δάφνης σε χρυσό, κόκκινο και μωβ (εικ. 4.239.α-η). Στο σημείο που δένουν τα δύο χρυσά κλαδιά μυρτιάς για να δημιουργηθεί το στεφάνι, ο σχεδιαστής εμπνέεται μία γιρλάντα από ημικύκλια, που διατρέχει όλη την επιφάνεια των ενδυμάτων. Τα χρώματα ανά συνδυασμό είναι: α) μπλε σκούρα βάση με κόκκινο, πορτοκαλί, ροζ και γαλάζιο, β) μαύρη βάση με κίτρινο, πορτοκαλί και γαλάζιο, γ) πράσινη σκούρα βάση με κίτρινο, κροκί και γαλάζιο, και, δ) φούξια βάση με μπλε, πράσινο και μωβ (εικ. 4.240.α-ε).

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται ακόμη από την αλυσίδα, η οποία βρέθηκε στον προθάλαμο του τάφου του Φιλίππου του Β'. Αυτή περνάει από τις θηλιές της χρυσής διπλής περόνης και δένεται κόμπο³⁷². Ερμηνεύει αυτό το κτέρισμα ως τον «γόρδιο δεσμό», που, όπως αναφέρει ο ιστορικός Αρριανός, ήταν από φλοιό κρυνίας και έδενε το άρμα του Γόρδιου, πατέρα του Μίδα και αρχαίου βασιλέα της Φρυγίας. Κατά την παράδοση τον έλυσε

³⁷¹ Ι. Βοκοτοπούλου, *Οδηγός Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης* (Αθήνα 1996: Εκδόσεις Καπόν), 170.

³⁷² Ι. Βοκοτοπούλου, *Οδηγός* (υποσ. 283), 170.

ο Αλέξανδρος³⁷³. Τα τρία φορέματα με αυτή τη θεματική έχουν το ίδιο σχέδιο, δηλαδή είναι μακρυμάνικα, με λαιμόκοψη τύπου «χαμόγελο», με επίρραφο ημικυκλικό τμήμα υφάσματος που δένεται μπροστά, και από τη μέση και κάτω χωρίζεται σε δύο μέρη, ραμμένα λοξά. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ίδρυματος «Β. Παπαντωνίου», σώζονται τρεις χρωματικές παραλλαγές, με το ύφασμα να είναι μαύρο και τα σχέδια: α) μπορντό, χρυσό, κροκί, β) μπορντό, λιλά, χρυσό, και γ) γκρι, γαλάζιο και χρυσό (εικ. 4.241.α-δ).

Κρατώντας σταθερή την ποιότητα του υφάσματος του και ίδια με αυτή της προηγούμενης χρονιάς, στην ενδυματολογική συλλογή «Βεργίνα», όπως και στη συλλογή «Μακεδονικό Μωσαϊκό», επιλέγει τον συνδυασμό μάλλινου ζέρσεϊ (μαλλί 70% και ακρυλικό 30%) για τα καθημερινά ενδύματα, ενώ για τις βραδινές εμφανίσεις επιλέγει 100% μετάξι. Όσον αφορά το σχεδιασμό των ενδυμάτων, εκτός από τα σχέδια που προαναφέρθηκαν, ο σχεδιαστής προτιμά τα απλά ίσια μακρυμάνικα φορέματα, που τους εναλλάσσει το γιακά από ίσιο σε ζιβάγκο, και με μυτερό πέτο. Στη συλλογή εντάσσεται μόνο ένα σύνολο, αποτελούμενο από φούστα τύπου «φάκελος» που σταυρώνει μπροστά, ζακέτα με φουσκωτά μανίκια και στένεμα στη μέση, και τριγωνικό μαντήλι με κρόσσια.

Με αυτή τη συλλογή, ο Γιάννης Τσεκλένης κλείνει τον κύκλο του αφιερώματός του στην αρχαία και ειδικότερα την Ελληνιστική Εποχή, και στην ευρείας εμβέλειας προσωπικότητα του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Μέσα από τα ενδύματά του, που μπορεί να αποτυπώνουν κάτι τόσο γνωστό στο ευρύ κοινό, καταφέρνει πάντα να προωθεί τη δική του, προσωπική αισθητική άποψη.

³⁷³ «Αλέξανδρος δὲ ὡς ἐς Γόρδιον παρήλθε, πόθος λαμβάνει αὐτὸν ἀνελθόντα ἐς τὴν ἄκραν, ἵνα καὶ τὰ βασιλεία ἦν τὰ Γορδίου καὶ τοῦ παιδὸς αὐτοῦ Μίδου, τὴν ἄμαξαν ἰδεῖν τὴν Γορδίου καὶ τοῦ ζυγοῦ τῆς ἀμάξης τὸν δεσμὸν. λόγος δὲ περὶ τῆς ἀμάξης ἐκείνης παρὰ τοῖς προσχώροις πολὺς κατεῖχε, Γόρδιον εἶναι τῶν πάλαι Φρυγῶν ἄνδρα πένητα καὶ ὀλίγην εἶναι αὐτῷ γῆν ἐργάζεσθαι καὶ ζεύγη βοῶν δύο. καὶ τῷ μὲν ἀροτριᾶν, τῷ δὲ ἀμαξεύειν τὸν Γόρδιον... τοὺς δὲ ζυμβαλόντας τὸ μαντεῖον τοῦτον ἐκείνον γνῶναι ὄντα, ὄντινα ὁ θεὸς αὐτοῖς ἔφραζεν, ὅτι ἄξει ἡ ἄμαξα. καὶ καταστήσαι μὲν αὐτοὺς βασιλεῖα τὸν Μίδαν, Μίδαν δὲ αὐτοῖς τὴν στάσιν καταπαῦσαι, καὶ τὴν ἄμαξαν τοῦ πατρὸς ἐν τῇ ἄκρα ἀναθεῖναι χαριστήρια τῷ Διὶ τῷ βασιλεῖ ἐπὶ τοῦ ἀετοῦ τῆ πομπῆ. πρὸς δὲ διὰ τούτοις καὶ τότε περὶ τῆς ἀμάξης ἐμυθεύετο, ὅστις λύσειε τοῦ ζυγοῦ τῆς ἀμάξης τὸν δεσμὸν, τοῦτον χρῆναι ἄρξει τῆς Ἀσίας. ἦν δὲ ὁ δεσμὸς ἐκ φλοιοῦ κρανίας καὶ τούτου οὔτε τέλος οὔτε ἀρχὴ ἐφαίνετο. Αλέξανδρος δὲ ὡς ἀπόρων μὲν εἶχεν ἐξευρεῖν λύσιν τοῦ δεσμοῦ, ἄλυστον δὲ περιδεῖν οὐκ ἤθελε, μὴ τινα καὶ τοῦτο ἐς τοὺς πολλοὺς κίνησιν ἐργάσθαι, οἱ μὲν λέγουσιν, ὅτι παῖσας τῷ ξίφει διέκοψε τὸν δεσμὸν καὶ λελύσθαι ἔφη. Ἀριστόβουλος δὲ λέγει ἐξελόντα τὸν ἔστορα τοῦ ῥυμοῦ, ὃς ἦν τύλος διαβεβλημένος διὰ τοῦ ῥυμοῦ διαμπάξ, ξυνέχων τὸν δεσμὸν, ἐξελκῶσαι ἔξω τοῦ ῥυμοῦ τὸ ζυγόν. ὅπως μὲν διὰ ἐπράχθη τὰ ἀμφὶ τῷ δεσμῷ τούτῳ Αλεξάνδρῳ οὐκ ἔχω ἰσχυρίσασθαι. ἀπηλλάγη δ' οὖν ἀπὸ τῆς ἀμάξης αὐτὸς τε καὶ οἱ ἀμφ' αὐτὸν ὡς τοῦ λογίου τοῦ ἐπὶ τῆ λύσει τοῦ δεσμοῦ ζυμβεβηκότος. καὶ γὰρ καὶ τῆς νυκτὸς ἐκείνης βρονταὶ τε καὶ σέλας ἐξ οὐρανοῦ ἐπεσήμηναν. καὶ ἐπὶ τούτοις ἔθευ τῇ ὑστεραίᾳ Αλέξανδρος τοῖς φήνασι θεοῖς τὰ τε σημεῖα καὶ τοῦ δεσμοῦ τὴν λύσιν.» Droysen, J. G., *Ἱστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, (μτφρ.) Ρ. Ἦρκος καὶ Στ. Αποστολίδης (Αθήνα 1999: Εκδόσεις Τραπέζης Πίστewes), 240.

Κεφάλαιο 4.2.32: Ενδυματολογική συλλογή «Γαΐτης». Τσεκλένης: Τα ανθρωπάκια, οι περιπέτειες αλλά και τα μηνύματά τους.

Κύριο έργο ενός πρωτογενούς δημιουργήματος είναι η πολυσήμαντη επικοινωνία με το θεατή του, με καθοριστικό σημείο κάθε φορά την αλλαγή του μήκους κύματος και των μεγεθών του.

N. E. Παπαδάκης

Ο πρωτοπόρος σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, το 1983, εμπνέεται από τα έργα του Γιάννη Γαΐτη για την καλοκαιρινή κολεξιόν του, την οποία υπογράφει «Tseklenis from Gaitis». Εντούτοις, δεν έχει επικεντρωθεί σε κάποιο συγκεκριμένο πίνακα ή σε κάποια θεματική, αλλά ευρύτερα στο έργο του Έλληνα δημιουργού, από τη μεταπολίτευση και ύστερα.

Ο Γιάννης Γαΐτης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1923. Το 1942, κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής, εγγράφεται στην Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα, με δάσκαλο αρχικά τον Παρθένη και μετά το Γιάννη Μόραλη, και αποφοιτά το 1954. Η εξέλιξη του ήταν αλματώδης, εφ' όσον τα γεωμετρικά μοτίβα της ζωγραφικής του θυμίζουν Καντίσκυ και Κλέε, ενώ οι αυστηρά δοσμένες απόψεις της Ύδρας, μας οδηγούν και πάλι προς το χώρο του κυβισμού. Στη συνέχεια στρέφεται στον σουρρεαλισμό, τον κυβισμό και την καθαρή αφαίρεση. Έτσι, συμπεραίνουμε ότι η εξέλιξη της τέχνης τον παρασύρει σε νέες κατευθύνσεις που δεν τον αποπροσανατολίζουν, αλλά, τον βοηθούν να σχηματίσει το προσωπικό του ύφος³⁷⁴. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η έκδοση του περιοδικού της τέχνης *Τετράδιο και Ελεύθερος Λόγος*, γιατί εξέφραζαν τις υπερρεαλιστικές θέσεις που ανθούσαν στην Ευρώπη, δίνοντας νέα πνευματική ώθηση στην Ελλάδα³⁷⁵. Όσον αφορά το έργο του, η ζωγραφική του λειτουργεί σαν «αφηγηματική – διηγηματική», αφού οι συνδυαστικές συνθέσεις των έργων έχουν κύριο χαρακτηριστικό ένα συγκεκριμένο μοντέλο κάποιου μύθου, που εσωκλείει το δικό του προσωπικό μήνυμα, προβάλλοντας τη διαχρονικότητα του³⁷⁶.

³⁷⁴ Γ. Παπαδάκης, *Γιάννης Γαΐτης*, (Αθήνα 1980: Πολυπλάνο).

³⁷⁵ *Γαΐτης Γιάννης*, (Αθήνα 1984: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου).

³⁷⁶ Γ. Παπαδάκης, *Γιάννης Γαΐτης* (υποσ. 286).

Ο Γιάννης Τσεκλένης παρακολουθεί το έργο του ζωγράφου Γιάννη Γαϊτή αναλυτικότερα μετά το 1970, καθώς ξεκινά η περίοδος των «ανδρείκελων» και ένας σημαντικός αριθμός με έργα του καλλιτέχνη εντάσσονται στην προσωπική συλλογή του. Κατά τον ζωγράφο, αυτή τη χρονική περίοδο, τα πρώτα ανθρώπινα σύμβολα-κύτταρα μιας πρώτης ανθρώπινης φιγούρας, ερμηνεύονται από τους ειδικούς ως σύμβολα μιας συνισταμένης που καθορίζει και την αφηγηματική διαδικασία στο έργο. Ο Γαϊτής λοιπόν, έχει για πρότυπο συμβολικό δεδομένο τον άνθρωπο και τη βιωματική λειτουργία του. Έτσι, επεξεργάζεται συστηματικά την ιδέα του πλήθους και της ομαδοποίησης της σύγχρονης κοινωνίας, που τελικά θα γίνει σήμα κατατεθέν της δουλειάς του³⁷⁷.

Το 1981 γίνεται μια έκθεση σε δρόμους της Θεσσαλονίκης, με ανθρώπους ντυμένους ως «ανδρείκελα»³⁷⁸, και ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης αποφασίζει να συνεργαστεί με τον ζωγράφο δημιουργώντας μία ενδυματολογική συλλογή (εικ. 4.242.α-γ). Η κολεξιόν, αποτελούμενη από φορέματα, φουλάρια και μαγιό, παρουσιάστηκε στο πολυκατάστημα «Μινιόν» στην Αθήνα, στις ΗΠΑ, στα πολυκαταστήματα Neiman-Marcus στο Ντάλας και B. Altman στη Νέα Υόρκη. Στο Παρίσι, στην γκαλερί «Iris Clert», παρουσιάζει μία σειρά από κουβέρτες «Mettez un Gaitis dans votre lit» που είναι διακοσμημένες με κεφάλια από τα ανθρωπάκια του Γαϊτή³⁷⁹.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, το πρώτο μέρος της συλλογής αποτελείται από μαγιό, τα οποία παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία. Αρχικά χωρίζονται σε ολόσωμα και μικρίνι. Τα ολόσωμα χωρίζονται σε αυτά με την αθλητική γραμμή, σε αυτά που δένουν πίσω στο λαιμό, σε αυτά που σταυρώνουν και δένουν στην πλάτη, και σε στράπλες. Στα μικρίνι υπάρχει μόνο ένα σχέδιο, όπου το πάνω μέρος είναι στράπλες και αν περαστεί κορδόνι σχηματίζεται «μπαντό», και στο κάτω μέρος είναι ένα τύπου επίρραφου «σορτζ», που αποτελείται από μαύρο εσώρουχο, που καλύπτεται από δύο κομμάτια ύφασμα. Σημαντική πρωτοτυπία

³⁷⁷ Γ. Παπαδάκης, *Γιάννης Γαϊτής* (υποσ. 286).

³⁷⁸ Όπως είχε αναφέρει ο ίδιος σε παλαιότερη συνέντευξή του: *Μαρτυρία ενάντια στην εποχή μας, σ' αυτά που ζούμε, αυτή είναι η ζωγραφική μου (...). Το απρόσωπο ανθρώπινο στοιχείο κυριαρχεί στα έργα μου. Αντιπροσωπεύω το σημερινό μας πρόβλημα και το παρουσιάζω με σύγχρονα μέσα (...). Είναι τα Ανθρωπάκια του σήμερα, είναι στο κατεστημένο και το ίδιο το Ανθρωπάκι, αυτό αντιδρά στο κατεστημένο (...). Οι άνθρωποι, τα Ανθρωπάκια που λέω, το κατεστημένο, έφτασε σ' ένα σημείο όπου δεν παίρνει άλλο να πάει πιο μακριά... Γίναμε ένα νόμμερο και τίποτα παραπάνω. Εδώ εγώ κάνω μια μαρτυρία και σας λέω : φροντίστε να σωθείτε, να σωθούμε... Δεν μπορώ να κάνω τίποτα άλλο εγώ εκτός από αυτή τη μαρτυρία (...). Το ανθρωπάκι με αντιπροσωπεύει απόλυτα.... Το 1984 πραγματοποιείται αναδρομική έκθεση με έργα του καλλιτέχνη στην εθνική πινακοθήκη Αθηνών και μια εβδομάδα μετά τα εγκαίνια ο καλλιτέχνης πεθαίνει. *Μονόγραμμα, Γιάννης Γαϊτής*, Ε.Ρ.Τ. 2, Αθήνα 1984.*

³⁷⁹ Ντ. Ζαχαρόπουλος, *Γιάννης Γαϊτής, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, τ. 7, (Αθήνα 2009: Τα Νέα).

παρατηρείται και στα σχέδια των ρούχων, όπου χωρίζονται σε μπλούζες (μπλούζα σε γραμμή πανοπλίας, φαρδιά πουκάμισα με γιακά, μπλούζα φαρδιά κοντομάνικη), φούστες (κλος με σούρες), παντελόνια (κάπρι, βερμούδες ρεβέρ, σόρτς φούστα), φορέματα (τύπου μπουφάν με λάστιχο στη μέση που σχημάτιζαν φούστες κλος με σούρες, τύπου «νυχτερίδα», τουνίκ) και τέλος πανωφόρια, κοντά ή μακριά.

Και πάλι αποδίδεται από τον σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη ιδιαίτερη σημασία στην ποιότητα του υφάσματος. Τα μαγιά για να διατηρούν το σχήμα τους και να είναι ανθεκτικά, ήταν Lycra (ή Spandex, ή elastane, συνθετική ίνα ιδιαίτερα ελαστική και ανθεκτική), τα περισσότερα ρούχα ήταν από βαμβάκι, για να μπορεί να αναπνέει το δέρμα, μερικά φορέματα για να είναι εύκολα στο να φορεθούν και να μην τσαλακώνονται, σε αντίθεση με τα βαμβακερά, ήταν από πολυεστερικό ζέρσεϊ³⁸⁰, και τέλος τα ρούχα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν απογευματινά ήταν από κρεπ βαμβάκι, ένα καλοκαιρινό ύφασμα που αναπνέει, ελαστικό, διαπερατό στον αέρα, που δεν τσαλακώνει εύκολα.

Τα ενδύματα του σχεδιαστή είναι εμπνευσμένα από το χρώμα και το σχέδιο των πινάκων. Αρχικά παρατηρούμε ότι επικρατούν χρωματικά τα «ουδέτερα» χρώματα, το άσπρο και το μαύρο, και εντάσσονται στη συλλογή μονόχρωμα ενδύματα. Στη συνέχεια, ακολουθούν τα ενδύματα με γεωμετρικά σχέδια, όπως παράλληλες ταινίες ή καρό, πάντα ασπρόμαυρα (εικ. 4.247.α-β). Τα χαρακτηριστικά απρόσωπα ανθρωπάκια με το καπέλο, τα ριγέ κοστούμια, μαύρη γραβάτα, στοιχισμένα ασάλευτα σε γραμμές, κάνουν την εμφάνισή τους, και το γεγονός αυτό της επανάληψης εμφανίζεται και στο ύφασμα των ενδυμάτων του σχεδιαστή (εικ. 4.243.α-ε, 4.244.α-β). Στη συνέχεια, παρατηρείται η αποτύπωση σε κοντομάνικες μπλούζες της Μακεδονικής Φάλαγγας, στην οποία τα ανδρείκελα παρουσιάζονται να φορούν το καπέλο και το κοστούμι, αλλά όπως ο κάθε Φαλαγγίτης, φέρουν ως κύριο όπλο τη σάρισα, ένα δόρυ 6 μέτρων, και κρατούν μία ασπίδα με την ελληνιστική κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου (εικ. 4.245.α-γ, 4.246.α-β). Σε αυτό το σημείο παρατηρείται ένα γεγονός αντίθετο με την αρχαιοελληνική αντίληψη, εφόσον ο ήρωας δεν ξεχωρίζει σε καμία περίπτωση από τους υπόλοιπους συντρόφους του. Η φαινομενική ενδυματολογική ομοιότητα δεν προωθεί τον διαχωρισμό του ήρωα. Επίσης, υπάρχει μια προσπάθεια ελληνικής γραφής, όπου υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στα χρώματα που στελεχώνουν τις μορφές, με άμεση την κυριαρχία του άσπρου και του μαύρου. Τέλος, ο σχεδιαστής απομόνωσε από τα ζωγραφικά

³⁸⁰ Jersey: πλεκτά υφάσματα με βασική δομή μονόπλακη ή δίπλακη.

έργα του Γαΐτη τα φτερά από τους αγγέλους, τα μεγέθυσε και τα παρέβαλε, δίνοντας έτσι την αφαιρετική αίσθηση.

Συμπερασματικά, η συλλογή με τίτλο «Η αναφορά μου στον Γαΐτη», είναι μία σειρά ενδυμάτων που σχεδιάστηκε εμπνευσμένη από τον μοναδιαίο άνθρωπο, είναι μια συμβολική ζωγραφική, και ανήκει στο χώρο της κοινωνικοποιημένης τέχνης. Το γεγονός αυτό, υποδηλώνεται και από τη χρήση της κεφαλής του ανδρικού στην υπογραφή του σχεδιαστή. Στο σύνολο της ενδυματολογικής συλλογής, η επιρροή των ζωγραφικών έργων αντανακλάται στη σχεδίαση του υφάσματος, ενώ αντίθετα, η σχεδίαση των ενδυμάτων ακολουθεί τις επιταγές της μόδας. Ο Γιάννης Τσεκλένης, επηρεασμένος από το έργο του Γαΐτη, επαναλαμβάνει σε αρκετά ενδύματα τα γεωμετρικά μοτίβα του καλλιτέχνη, σε άλλα τη μορφή των ανδρικών και σε μεμονωμένες περιπτώσεις ολοκληρωμένες θεματικές ενότητες εμπνευσμένες από την ελληνική αρχαιότητα. Ακόμα, αξίζει να επισημάνουμε ότι η αλληλεπίδραση των δύο γίνεται αντιληπτή, από το γεγονός ότι πραγματοποιείται αναδρομική έκθεση του καλλιτέχνη στο πολυκατάστημα «Μινιόν», με τίτλο «Ο Γαΐτης στο Μινιόν». Στόχος του καλλιτέχνη ήταν να έρθει σε επαφή με το ευρύ κοινό και όπως ανέφερε ο ίδιος «Αυτούς δηλαδή στους οποίους απευθύνομαι και για τους οποίους ζωγραφίζω πάντα». Τέλος, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι μέσω της μαζικής παραγωγής του «prêt-à-porter» ενδυμάτων ίσως να οδηγούμαστε στη μαζοποίηση, την αναγνωρισιμότητα και την κατανάλωση που αντιμετωπίζει με επικριτική ματιά ο ζωγράφος, αλλά επιζητά διακαώς ο σχεδιαστής μόδας. Ο ίδιος ο σχεδιαστής αναφέρει: *Tseklenis From Gaitis... η αγαπημένη μου συλλογή εμπνευσμένη από το έργο του μεγάλου και αξέχαστου φίλου Γιάννη Γαΐτη... σχεδίασε ειδικά παραλλαγές από έργα του ώστε να συνθέσω σχέδια υφασμάτων που τόνιζαν και μακεδονικά θέματα, μιας και η συλλογή χρησιμοποιήθηκε από μεγάλα καταστήματα των Η.Π.Α. για την υποδοχή και προώθηση της έκθεσης «Μέγας Αλέξανδρος» στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης. Δεκάδες βιτρίνες και ολοσέλιδες καταχωρήσεις στους New York Times. Η φωτογράφιση από τον Άλκη Καρυδόπουλο με μοντέλα τις Romina Horn, Μόνικα Θεοδώρου και Patricia Fuente έπαιξε και σε ένα υπερθέαμα που οργάνωσα στην Αθήνα εγκαινιάζοντας το ξενοδοχείο Intercontinental³⁸¹ (εικ. 4.248.α-θ).*

³⁸¹ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.33: Ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ». Τσεκλένης: εικονογραφήσεις χειρογράφων της Μονής Ιβήρων στο Άγιο Όρος.

Δράξασθε παιδείας ὅτι Σοφίας οὐ κατισχύσει ποτὲ κακία.

Κεντρική Αθώνιος Σχολή, 1844

Η ενδυματολογική συλλογή «Βυζαντινά Ναΐφ» για το καλοκαίρι του 1983, έρχεται σαν συνέχεια της ενδυματολογικής συλλογής «Βυζαντινά Χειρόγραφα». Αποτελεί έμπνευση από τα βυζαντινά χειρόγραφα της Μονής Ιβήρων, καθώς και από την τοιχοδομία της μονής. Στη συλλογή εντάσσονται, εκτός από τα ενδύματα, μαγιό και τσάντες. Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης άλλαξε τη μορφή των χειρογράφων, παρουσιάζοντάς τα σε μεγέθυνση, ενώ από την τοιχοδομία εμπνέεται αρχικά χρωματικά, και τα ενδύματά του προβάλλουν το ισόδομο σύστημα.

Η Ιερά Μονή Ιβήρων ιδρύθηκε προς το τέλος του 10^{ου} αιώνα από τον Άγιο Ιωάννη τον Ίβηρα, λίγο μετά την ίδρυση της Μεγίστης Λαύρας και της Μονής Βατοπεδίου. *Στην Μονή Ιβήρων, προστέθηκαν από νωρίς άλλα μικρότερα μονύδρια, όπως του Λεοντίου στη Θεσσαλονίκη, του Ιωάννη Κολοβού στην Ιερισσό, του Αγίου Σάββα του Χάλδου και του Κάσπακος. Τον 14^ο αιώνα υπέστη καταστροφές από Καταλανούς πειρατές και ενωτικούς της Δύσης. Η Μονή ωστόσο, ορθοπόδησε με την υποστήριξη των Παλαιολόγων και των ηγεμόνων της Σερβίας και της Γεωργίας. Στη Μονή των Ιβήρων φυλάσσεται η εικόνα της Παναγίας της Πορταΐτισσας.*³⁸² Η Μονή καταστράφηκε από φωτιές το 1740 και το 1845, όμως η πυρκαγιά που κυριολεκτικά την αποτέφρωσε, ήταν αυτή του 1865. Στα χρόνια της Επανάστασης, η Μονή δωρίζει θησαυρούς της για τον Αγώνα, ενώ στο χώρο της δέμεινε και ο εθνομάρτυρας Γρηγόριος Ε'. Το μοναστήρι κατέχει την τρίτη θέση στην ιεραρχία των μονών, και από το 1990 αποτελεί κοινόβιο³⁸³.

Το Καθολικό είναι αφιερωμένο στην Κοίμηση της Θεοτόκου. Κτίσθηκε κατά τα έτη 980-983, περιλαμβάνει τον τάφο των κτητόρων, και φαίνεται να είναι το παλαιότερο από τα υπάρχοντα σήμερα Καθολικά των αγιορείτικων κυρίαρχων Μονών. Το θαυμάσιο

³⁸² Τα μοναστήρια του Αγίου Όρους, http://www.pigizois.net/arxeia/ilektronika_vivlia/ta_monastiria_tou_agiou_orous_1.pdf, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

³⁸³ Σ. Καδάς, *Το Άγιον Όρος. Τα Μοναστήρια και οι Θησαυροί τους*, (Αθήνα 1995: Εκδοτική Αθηνών), 51.

μαρμαροθετημένο δάπεδό του είναι του 11^{ου} αιώνα. Οι τοιχογραφίες του Καθολικού ανήκουν σε διάφορες φάσεις, από το 16^ο μέχρι και το 19^ο αιώνα. Στο παρεκκλήσι της Πορταϊτίσσας φυλάσσεται η ομώνυμη εικόνα³⁸⁴.

Ανάμεσα στους πολύτιμους θησαυρούς που σώζονται στο Άγιο Όρος, συγκαταλέγονται και τα χειρόγραφα, φορείς της πνευματικής και ιστορικής κληρονομιάς. Τα χειρόγραφα που γράφτηκαν στο Άγιο Όρος, με το συνολικό αριθμό τους να εκτιμάται γύρω στις 15.000, αποτελούν το 1/4 των ελληνικών χειρογράφων. *Η βιβλιοθήκη της Μονής Ιβήρων είναι καλά οργανωμένη και πλούσια σε περιεχόμενο. Περιέχει περισσότερα από 20.000 έντυπα, από τα οποία 33 είναι αρχέτυπα και 11.000 παλαιότερα βιβλία. Επίσης, περιλαμβάνει περισσότερους από 2.300 χειρόγραφους κώδικες, καθώς και 14 λειτουργικά ειλητήρια. Από τους κώδικες, 223 γραμμένοι στην ελληνική και γεωργιανή γλώσσα, είναι περγαμηνοί. Οι υπόλοιποι είναι βομβύκινοι και χάρτινοι, ενώ 68 ελληνικά χειρόγραφα και ένα σλαβικό είναι εικονογραφημένα.*³⁸⁵

Η πρώτη ενότητα ενδυμάτων, είναι εμπνευσμένη από διακοσμητικά μοτίβα από το Τετραευάγγελο, που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εικονογράφησή του ως προς τη θεματολογία και την τεχνοτροπία των μικρογραφιών, και χαρακτηρίζεται ως ένα από τα σημαντικότερα χειρόγραφα του Αγίου Όρους. Κοσμείται με ολοσέλιδες προσωπογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών, Μάρκου, Λουκά, Ιωάννου και Ματθαίου. Επιπλέον, υπάρχουν 33 επίτιτλες παραστάσεις που ως επί το πλείστον, εικονίζουν ευαγγελικές σκηνές πριν από κάθε ευαγγέλιο, ποικιλμένες με γεωμετρικά και φυτικά σχήματα. Το Τετραευάγγελο περιέχει τα τέσσερα ευαγγέλια, γραμμένα σε μικρογράμματη επιμελημένη γραφή, και συμπεριλαμβάνει δύο αποστολικές περικοπές στο τέλος, με άλλη νεότερη γραφή.

Το πρώτο ένδυμα της συλλογής είναι φόρεμα τύπου «πανωφόρι», μαύρο, αμάνικο, ανοικτό σε όλο το μήκος. Στο στήθος έχει επίρραφο τμήμα υφάσματος, και στο πίσω μέρος έχει κουκούλα double face. Το ύφασμα στην κουκούλα έχει ρίγες σε χρώμα σάπιου μήλου και μαύρου και φέρει γεωμετρικά σχέδια λευκού, λαδί και γαλάζιου. Το δεύτερο ένδυμα είναι ίδιο, αλλά σε αντίθετα χρώματα. Όλη η επιφάνεια είναι εμπριμέ και η κουκούλα μαύρη.

³⁸⁴ Ελ. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Χρυσοκέντητα Άμφια και Πέπλα Ιεράς Μονής Ιβήρων* (Άγιο Όρος 1998: Ιερά Μονή Ιβήρων), 13.

³⁸⁵ Ιερά Μονή Ιβήρων, <http://clubs.pathfinder.gr/kellion/874404>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Ακολουθεί πουκάμισο μακρυμάνικο με μυτερό γιακά. Το ύφασμα έχει ρίγες σάπιου μήλου και μαύρου, και φέρει γεωμετρικά σχέδια λευκού, λαδί και γαλάζιου.

Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται φόρεμα αμάνικο, με μυτερό γιακά και τριγωνικό άνοιγμα στο στήθος. Φέρει ρίγες σε χρώμα σάπιο μήλο και μαύρο, και γεωμετρικά σχέδια λευκού, λαδί και γαλάζιου. Ακόμη, ένα φόρεμα με τετράγωνη λαιμόκοψη, που έχει πιέτες από το στήθος και κάτω. Έχει ρίγες σάπιου μήλου και μαύρου, και γεωμετρικά σχέδια λευκού, λαδί και γαλάζιου.

Τέλος, σε αυτή την ενότητα εντάσσονται και δύο ενδύματα από Lycra. Το πρώτο είναι ένα φόρεμα ίσιο, στράπλες, με επίρραφα περιβραχιόνια για τα χέρια, που αφήνει τους ώμους ακάλυπτους. Το δεύτερο είναι μία εξώπλατη ολόσωμη φόρμα, με τιράντες και τριγωνική λαιμόκοψη. Και στα δύο υπάρχουν ρίγες σάπιου μήλου και μαύρου, καθώς και γεωμετρικά σχέδια λευκού, λαδί και γαλάζιου (εικ. 4.249.α-θ).

Ο σχεδιαστής εμπνέεται από την τεχνοτροπία της τοιχοδομίας, δημιουργώντας τα σχέδιά του ανά ταινία. Σε αυτή την ενότητα, τα ενδύματα φέρουν το ίδιο μοτίβο εφαρμοσμένο σε διαφορετικά υφάσματα. Το σχέδιο είναι ριγέ με μοτίβα: α) ζιγκ-ζαγκ μαύρα, σάπιο μήλο, εκάι, σε φόντο γαλάζιο και μαύρο, β) κάθετες ρίγες σάπιο μήλο, εκάι, γαλάζιες, σε λευκό φόντο, και, γ) κάθετες ρίγες σάπιο μήλο, εκάι, σε λευκό φόντο. Το πρώτο ένδυμα είναι φόρεμα τύπου «φάκελος», που καταλήγει να σταυρώνει στη μέση. Το δεύτερο είναι φόρεμα αμάνικο, ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, ενώ το τρίτο είναι ίδιο, με μόνη διαφορά ότι αυτό συνοδεύεται από μαύρη υφασμάτινη ζώνη (εικ. 4.250.α-η).

Σε αυτή την ενότητα εντάσσονται και δύο ενδύματα από Lycra με το ίδιο μοτίβο. Το πρώτο είναι ένα φόρεμα ίσιο, στράπλες, με επίρραφα περιβραχιόνια για τα χέρια, που αφήνει τους ώμους ακάλυπτους. Το δεύτερο είναι εξώπλατη ολόσωμη φόρμα, με τιράντες και τριγωνική λαιμόκοψη. Τέλος, αποτελούν εξαίρεση δύο σύνολα που αποτελούνται από πουκαμίσεις, γαλάζια και σάπιου μήλου αντίστοιχα, και σορτς με λάστιχο στη μέση με το ίδιο μοτίβο (εικ. 4.251.α-κ).

Στη συνέχεια, ο σχεδιαστής, ακολουθώντας την τεχνοτροπία της τοιχοδομίας, δημιουργεί τα σχέδια με διαφορετικές ταινίες, μικρότερες σε μέγεθος. Το ύφασμα είναι και σε αυτή την περίπτωση ριγέ, με μοτίβα: α) ζιγκ-ζαγκ μαύρα, σάπιο μήλο, εκάι, σε φόντο γαλάζιο και

μαύρο, β) κάθετες ρίγες σάπιο μήλο, εκάι, γαλάζιες, σε λευκό φόντο, και, γ) κάθετες ρίγες σάπιο μήλο, εκάι, σε λευκό φόντο. Το πρώτο ένδυμα είναι φόρεμα τύπου «πανωφόρι», αμάνικο, ανοικτό σε όλο το μήκος μπροστά. Έχει στα πλαϊνά τσέπες και στο πίσω μέρος κουκούλα double face, (διπλής όψης), εσωτερικά γαλάζια. Ακολουθεί φόρεμα με στρογγυλή λαιμόκοψη και με μανίκια 3/4. Ακόμη, ένα φόρεμα τύπου «πανωφόρι-φάκελος», με στρογγυλό γιακά γαλάζιου χρώματος, που καταλήγει να σταυρώνει στη μέση. Τα μανίκια είναι 3/4, φαρδιά κάτω από τη μασχάλη. Στην ενότητα εντάσσεται και μακρυμάνικο πουκάμισο με μυτερό γιακά (εικ. 4.252.α-ι).

Πιο πολύπλοκο σχέδιο παρουσιάζει ένα φόρεμα με τετράγωνη λαιμόκοψη. Ακολουθεί μια γαλάζια πουκαμίσα που μένει ανοικτή μπροστά. Στο αριστερό τμήμα το ύφασμα είναι ριγέ και συνδυάζεται με γαλάζια ζώνη.

Ακολουθεί η ενότητα με τα Lycra ενδύματα. Το πρώτο είναι ένα φόρεμα ίσιο, στράπλες, με επίρραφα περιβραχιόνια για τα χέρια και ακάλυπτους ώμους. Το δεύτερο είναι μία εξώπλατη ολόσωμη φόρμα, με ράντες και τριγωνική λαιμόκοψη. Ακολουθεί ολόσωμο μαγιό με στρογγυλή λαιμόκοψη, ράντες και «αθλητικό» κόψιμο.

Τέλος, σε αυτή την ενότητα εντάσσονται, μία τσάντα ώμου με μαύρη βάση. Στο καπάκι και στην πλάτη της το ύφασμα είναι ριγέ. Στα πλάγια φέρει επίρραφο ύφασμα λευκό, όπου είναι στερεωμένες οι μεταλλικές χάλκινες αγκράφες, για να συγκρατείται το μαύρο λουρί το οποίο αυξομειώνεται με χάλκινη αγκράφα. Ακόμη, ακολουθεί μία τσάντα που το ύφασμα στο μισό μέρος είναι μαύρο, ενώ στο άλλο μισό είναι ριγέ. Στα πλάγια, σε κάθε πλευρά, είναι επίρραφες ανά δύο μεταλλικές χάλκινες αγκράφες, για να στηρίζονται μαύρες υφασμάτινες λαβές. Εσωτερικά, είναι πλαστικοποιημένη για να μοιάζει με δέρμα, και έχει μία τσέπη που κλείνει με μαύρο φερμουάρ.

Στη συνέχεια ο σχεδιαστής, ακολουθώντας την τεχνοτροπία της τοιχοδομίας, δημιουργεί τα σχέδια με διαφορετικές ταινίες. Το ύφασμα είναι υπόλευκο, με παράλληλες ζώνες από οριζόντιες ρίγες και κυματισμούς μαύρου, γαλάζιου, λαδί και σάπιου μήλου. Στη συλλογή εντάσσεται ένα φόρεμα με στρογγυλή λαιμόκοψη και μανίκια. Ακολουθεί κοντομάνικη ζακέτα με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το ύφασμα είναι double face, από τη μία μονόχρωμο εκάι, και από την άλλη λευκό με παράλληλες ζώνες. Το τρίτο είναι μακρυμάνικο πουκάμισο με μυτερό γιακά. Το τέταρτο και το πέμπτο είναι φορέματα τύπου «πανωφόρι», αμάνικα,

ανοικτά σε όλο το μήκος μπροστά και τριγωνική λαιμόκοψη. Στο στήθος έχουν επίρραφο τμήμα υφάσματος και στο πίσω μέρος έχει κουκούλα double face. Το ένα είναι εμπριμέ με κουκούλα εκάι, ενώ το άλλο είναι μονόχρωμο εκάι με εμπριμέ κουκούλα.

Ακολουθούν σύνολα. Το πρώτο και το δεύτερο αποτελούνται από παντελόνι τύπου «κάπρι», με ζακέτα κοντομάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, όπου το ύφασμα είναι double face, από τη μία μονόχρωμο. Στην πρώτη περίπτωση, σάπιο μήλο με εμπριμέ, ενώ στη δεύτερη γαλάζιο με εμπριμέ. Το τρίτο σύνολο αποτελείται από εμπριμέ φούστα με λάστιχο, και μπλούζα μακρυμάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη, ενώ στο πίσω μέρος έχει τριγωνικό άνοιγμα.

Τέλος, ακολουθεί η ενότητα με τα Lycra ενδύματα. Το πρώτο είναι ένα φόρεμα ίσιο, στράπλες με επίρραφα περιβραχιόνια για τα χέρια, που αφήνουν τους ώμους ακάλυπτους. Το δεύτερο είναι μία εξώπλατη ολόσωμη φόρμα, με τιράντες και τριγωνική λαιμόκοψη. Ακολουθεί ολόσωμο μαγιό με στρογγυλή λαιμόκοψη, τιράντες και «αθλητικό» κόψιμο.

Η επόμενη ενότητα εμπνέεται από τις στέγες της μονής των Ιβήρων. Το μοτίβο έχει λευκό φόντο, με ρόμβους με μαύρο περίγραμμα που αλληλεπικαλύπτονται. Το εσωτερικό καλύπτεται με οριζόντιες ρίγες σε λαδί, γαλάζιο και σάπιο μήλο. Σε άτακτα διαστήματα ανάμεσα στους ρόμβους, υπάρχουν και ανά τρεις, κύκλοι σε λαδί, σάπιο μήλο και γαλάζιο. Το πρώτο ένδυμα είναι ένα φόρεμα τύπου «πανωφόρι-φάκελος», με στρογγυλό γιακά. Τα μανίκια είναι ¾, φαρδιά κάτω από τη μασχάλη. Επίσης, ένα φόρεμα με τετράγωνη λαιμόκοψη. Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται ένα σύνολο αποτελούμενο από στράπλες μπούστο και φούστα, που ανοίγει σε όλο το μήκος μπροστά. Το ύφασμα αποτελείται από τετράγωνα σε χρώμα εκάι, σάπιο μήλο, μπλε, λευκά και έχει μαύρες λεπτομέρειες. Σε αυτό το σύνολο, η ζακέτα τύπου «πόντσο», κομμένη σε ημικόκλιο, έχει ραφτεί σε δύο σημεία, χωρίζοντας το πόντσο στα τρία. Ακολουθεί μία μπλούζα αμάνικη με ίσια λαιμόκοψη (εικ. 4.253.α-στ).

Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται επίσης ένα φόρεμα αμάνικο, ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη, όπου το ύφασμα είναι ριγέ εκάι, γαλάζιο, λευκό, μαύρο και σάπιο μήλο. Διακοσμείται με αρχιτεκτονήματα και αρχιτεκτονικά μέλη σε γραμμική απόδοση (αψίδες, τρούλοι). Τέλος, μία τσάντα ώμου με βάση το χρώμα σάπιο μήλο, σε σχήμα μισής έλλειψης, με κοίλο κυκλικό τελείωμα στην πάνω πλευρά. Το καπάκι έχει τετράγωνα εκάι, σάπιο μήλο, μπλε και λευκά,

με λεπτομέρειες μαύρες. Φέρει διακοσμητική χάλκινη αγκράφα που στηρίζεται σε λευκό ύφασμα, το οποίο απο κάτω έχει μαύρη κολλητική ταινία.

Στην τελευταία ενότητα, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, εμπνέεται ξανά από την αρχιτεκτονική της Μονής των Ιβήρων, αλλά με πιο φυσιοκρατικό τρόπο. Το πρώτο ένδυμα είναι φόρεμα τύπου «πανωφόρι-φάκελος» με στρογγυλό γιακά. Τα μανίκια είναι⁴, φαρδιά κάτω από τη μασχάλη. Το λευκό ύφασμα διακοσμείται με αρχιτεκτονήματα και αρχιτεκτονικά μέλη σε γραμμική απόδοση μαύρου χρώματος, με λεπτομέρειες λαδί και σάπιο μήλο. Επίσης, το φόρεμα συνδυάζεται με γαλάζια τσάντα ώμου σε σχήμα μισής έλλειψης, με κοίλο κυκλικό τελείωμα στην πάνω πλευρά. Το ύφασμα στο καπάκι έχει αρχιτεκτονήματα (εικ. 4.254.α-γ).

Συμπερασματικά, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, κατόρθωσε με τα αφαιρετικά του σχέδια να αποδομήσει την αυστηρότητα των μοτίβων του Αγίου Όρους και να δημιουργήσει ενδύματα ευκολοφόρετα για το καλοκαίρι του 1983.

Κεφάλαιο 4.2.34: Ενδυματολογική συλλογή «Unicorns». Τσεκλένης: Οι μονόκεροι του Ευρωπαϊκού Μεσαίωνα μέσα σε μία συλλογή.

καὶ γὰρ οἱ ὄφιες οἱ ὑπερμεγάθεις
καὶ οἱ λέοντες κατὰ τούτους εἰσὶ
καὶ οἱ ἐλέφαντές τε καὶ ἄρκτοι καὶ ἀσπίδες τε
καὶ ὄνοι οἱ τὰ κέρα ἔχοντες
καὶ οἱ κυνοκέφαλοι
καὶ οἱ ἀκέφαλοι οἱ ἐν τοῖσι στήθεσι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἔχοντες,
ὡς δὴ λέγονται γε ὑπὸ Λιβύων, καὶ οἱ ἄγριοι ἄνδρες καὶ γυναῖκες ἄγριαι,
καὶ ἄλλα πλήθει πολλὰ θηρία ἀκατάμευστα.

Ηρόδοτος, Δ' βιβλίο – Μελομένη: 191

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, το 1983 εμπνέεται τη συλλογή του «Unicorns», μετά από μια επίσκεψη στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης. Η λέξη «μονόκερος» προέρχεται από τη μετάφραση της λατινικής λέξης «unicorn» από το λατινικό unius «ένα» και cornu «κέρατο»³⁸⁶. Η πρώτη αναφορά στον μονόκερο προέρχεται από τον Ηρόδοτο³⁸⁷, ακολούθως στον Κτησία³⁸⁸, και τέλος, ο Πλίνιος περιέγραψε το μονόκερο στο συγγραφικό του έργο *Historia Naturalis*³⁸⁹. Σύμφωνα με το βιβλίο της Γένεσης, όταν ο Αδάμ με την Εύα άφησαν τον Παράδεισο, ο μονόκερος πήγε μαζί τους και αντιπροσωπεύει την αγνότητα³⁹⁰. Επίσης, πολλές βασιλικές οικογένειες τον έχουν ως οικόσημο τους³⁹¹.

³⁸⁶ “Yet there are animals bearing on their heads a bony protuberance more or less like a horn, which may have given rise to the story. The rhinoceros horn, as it is called, is such a protuberance, though it does not exceed a few inches in height, and is far from agreeing with the descriptions of the horn of the unicorn.” Th. Bulfinch, *The Age of Fable or Beauties of Gods and Heroes* (New York 1913: Review of Reviews Company).

³⁸⁷ A. D. Godley (trans.), *Herodotus*, 4 vols. (Cambridge, Mass. and London 1926: Harvard University Press and William Heinemann).

³⁸⁸ Το 400 π.Χ, ο Έλληνας γιατρός Κτησίας, που ζούσε και εργαζόταν στην αυλή του Πέρση βασιλιά Δαρείου του Β' και μετά του Αρταξέρξη, περιγράφει στο βιβλίο του *Ινδικά* ένα είδος άγριου αλόγου με ιδιόμορφα χαρακτηριστικά. *Μαρτυρία, Περσικά, Ινδικά, Αποσπάσματα (Κτησίας)* (Αθήνα 2007: Κάκτος).

³⁸⁹ “But the most furious beast the Monoceros: his body resembles a horse, his head a stag, his feet an elephant, his tail a boar.” Ph. Holland, trans., *Pliny's Natural History*, (London 1847-48: G. Bakclay), 37.

³⁹⁰ “Early Christians viewed the unicorn as a symbol of Jesus Christ because both are spiritually pure and gentle. A collection of animal stories called Physiologus was written about 200 A.D. It told of many similitudes between unicorns and Jesus. Over the centuries the stories were translated and circulated widely in medieval Europe, where they were very popular.” J. Hamilton, *Unicorns and Other Magical Creatures, Fantasy and Folklore*, (United States 2005: ABDO Publishing Company).

³⁹¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικονιστική αναπαράσταση του μονόκερου την εποχή του βασιλιά Ρόμπερτ III στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, όπου ο μονόκερος ήταν μέρος της επίσημης σφραγίδας της Σκωτίας. Όταν ο Ιάκωβος VI έγινε βασιλιάς της Αγγλίας και της Σκωτίας μετά το θάνατο της Ελισάβετ I το 1603, δημιούργησε ένα νέο εθνόσημο που περιελάμβανε τόσο το παραδοσιακό αγγλικό λιοντάρι, όσο και τον μονόκερο της

Στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης, το θέμα του μονόκερου, από όπου εμπνεύστηκε ο σχεδιαστής, αποτυπώνεται σε μία ταπισερί. Η ταπισερί είναι μια μορφή τέχνης της κλωστοϋφαντουργίας³⁹². Ξεκινά τον 11^ο και 12^ο αιώνα στη Γερμανία, Σκανδιναβία και Ισπανία, για να βρει τη σπουδαιότερη ανάπτυξή της ανάμεσα στον 14^ο και 18^ο αιώνα. Οι μεσαιωνικές ταπισερί μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες, με βάση το περιεχόμενό τους: τις ιστορικές ή αφηγηματικές, τις θρησκευτικές, και τις κοσμικές ή αλληγορικές³⁹³. Το σύνολο των ταπισερί με θέμα «το κυνήγι του μονόκερου», τις οποίες είδε ο Γιάννης Τσεκλένης, σχεδιάστηκαν στο Παρίσι, αλλά υφάνθηκαν στις Βρυξέλλες, στο χρονικό διάστημα 1495-1505³⁹⁴. Οι έξι πρώτες αγοράστηκαν το 1922 από τον John D. Rockefeller, που τις δώρισε με τη σειρά του στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης, για να ενταχθούν τελικά στη μεσαιωνική συλλογή του μουσείου Cloisters. Τα δύο κομμάτια αγοράστηκαν ξεχωριστά από τον κόμη Gabriel de La Rochefoucauld στο Παρίσι, για να συμπληρώσουν τη συλλογή το 1938. Σήμερα, αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα και διασημότερα εκθέματα της Μεσαιωνικής συλλογής του μουσείου Cloisters.

Σκωτίας, I. Opie and Opie, P., *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford ²1997: Oxford University Press), 442-3.

³⁹² “There are very few materials required for tapestry weaving; they consist of, string for warp, wools, silks, and maybe gold and silver thread for the weft. The warp is usually composed of a smooth, strong, evenly twisted thread, specially made for the purpose. It can be procured of various thicknesses. Fine gold or silver threads are frequently used in tapestry weaving. They can be woven in alone, which gives a metallic look, or they may be mixed with strands of silk. Both ways are very good, and the use of the metal thread adds great richness to the work. These threads make fine backgrounds, and they can be used in many ways upon the design; it is a common practice to carry out the lighting of draperies and of other parts in real gold, just as they are treated in illuminated manuscripts.” Gr. Christie, *Embroidery and Tapestry Weaving* (London, 1912: John Hogg), 315-327.

³⁹³ Έτσι, οι ιστορικές ταπισερί φέρουν υποτίτλους που πληροφορούν τον θεατή για το γεγονός που αναπαριστάται και τα άτομα που συμμετέχουν. Αντίθετα, στις θρησκευτικές ταπισερί δεν είναι απαραίτητη η γραπτή αναφορά εφόσον το θέμα και τα πρόσωπα είναι διακριτά λόγω τις γνωστής σε όλους θεματικής. Οι κοσμικές ταπισερί δεν διηγούνται μια θεματική. Έχουν απλά θέματα και δράσεις, με την ποιμενική σκηνές, αριστοκρατικά θέματα, και μερικές φορές ρομαντική θεματολογία. Είναι πάντα διακοσμητικά. R. Preston, “Capturing the Unicorn: How two mathematicians came to the aid of the Met”, *The New Yorker* (April 11, 2005), <http://www.newyorker.com/magazine/2005/04/11/capturing-the-unicorn>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

³⁹⁴ Η πρώτη γραπτή αναφορά στις εν λόγω ταπισερί προέρχεται από τον ιδιοκτησιακό κατάλογο του Φραγκίσκου VidelRocheoucauld όταν μεταφέρθηκαν στον πύργο της οικογένειας στο Verteuil, από όπου και κλάπηκαν κατά την Γαλλική Επανάσταση για να περιέλθουν στην περιουσία της οικογένειας ξανά μετά το 1850. “They were woven from threads of dyed wool and silk, some of them gilded or wrapped in silver, around 1500, probably in Brussels or Liège, for an unknown person or persons, and for an unknown reason—possibly to honor a wedding. A monogram made from the letters “A” and “E” is woven into the scenery in many places; no one knows what it stands for.” R. Preston, “Capturing the Unicorn” (υποσ. 303).

Όσον αφορά την αισθητική ανάλυση των ταπισερί, προτείνονται δύο ερμηνείες³⁹⁵. Η πρώτη και επικρατέστερη θεωρεί ότι αναπαριστούν το δημοφιλές μεσαιωνικό παραμύθι του κυνηγιού του μονόκερου, με σκοπό την απόκτηση του κέρατου, που συμβολίζει την αιώνια ζωή. Η δεύτερη άποψη σχετίζεται με τον γάμο, όπου η νύφη στην αναπαράσταση ταυτίζεται με τον μονόκερο, από άποψη ομορφιάς, σοφίας και αγνότητας.

Η πρώτη ταπισερί με τίτλο *Η έναρξη του Κυνηγιού (The Hunters Enter the Woods)* (εικ. 4.262), αποτελεί την αρχή της διήγησης, όπου οι ευγενείς συγκεντρώνονται μαζί με τα σκυλιά τους για την αναζήτηση του μονόκερου. Στη δεύτερη, *Η εύρεση του μονόκερου (The Unicorn is Found)* (εικ. 4.263), μαζεύονται γύρω από μία μολυσμένη βρύση, όπου ο μονόκερος βυθίζει το κέρατο του και το νερό μεταβάλλεται αυτόματα σε ιαματικό. Στην τρίτη, *Το άλμα του μονόκερου στο ποτάμι (The Unicorn is Attacked)* (εικ. 4.264), περιγράφεται η μάχη των κυνηγών με τον μονόκερο, όπου το ζώο πληγωμένο προσπαθεί να ξεφύγει. Στην επόμενη, *Ο μονόκερος στην ακτή (The Unicorn Defends Itself)* (εικ. 4.265), ο μονόκερος αντεπιτίθεται και προσπαθεί να ξεφύγει³⁹⁶. Από την πέμπτη ταπισερί σώζονται δύο κομμάτια που απεικονίζουν τη σύλληψη του μονόκερου (εικ. 4.266). Ακολουθεί *Η θανάτωση και η μεταφορά του μονόκερου στο κάστρο (The Unicorn is Killed and Brought to the Castle)* (εικ. 4.267). Τέλος, στην έβδομη ταπισερί *Ο μονόκερος σε αιχμαλωσία (The Unicorn is in Captivity and No Longer Dead)* (εικ. 4.268), παρουσιάζεται ο μονόκερος παγιδευμένος με τις πληγές του θεραπευμένες.

Από την πρώτη ταπισερί με τίτλο *Η έναρξη του Κυνηγιού* (εικ. 4.269.α-στ), ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης απομονώνει λεπτομέρειες. Η πρώτη ενότητα από το ίδιο ύφασμα διαφοροποιείται ως προς το σχέδιο και αποτελείται από τρία φορέματα και ένα συνδυασμού φούστας με πουκάμισο, , φέρει απομονωμένο και μεγεθυμένο το τμήμα της ταπισερί, όπου αναπαριστώνται οι τρεις κυνηγοί που φέρουν ακόντια, και ανάμεσα στα πόδια τους βρίσκεται ένας από τους σκύλους. Κυριαρχούν το μπορντό, το γαλάζιο, το κόκκινο, το εκάι,

³⁹⁵ “Another series of tapestries preserved in the Metropolitan Museum's Cloisters shows hunting of an imaginary kind. This series is called: The Hunting of the Unicorn. This is one of the most complete series of tapestries to survive to the present day.” Hewitt, P., “Rabbit hunting with ferrets and documentation for the construction of a ferret's basket for rabbit hunting”. In *Ferrets and Ferreting*, Gr. Wellstead (Ed.) (London 1982: T.F.H. Publications, Inc. Ltd).

³⁹⁶ Η έμπνευση για την ταπισερί προέρχεται από το εικονογραφημένο χειρόγραφο του 1490, *Très Petites Heures of Anne of Brittany Allegory of Passion of Christ* Design and cartoon attributed to the Paris workshop of the Master of the Très petites heures of Anne of Brittany Woven in the Netherlands by an unknown workshop ca. 1495-1505. Th. P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (New York 2002: The Metropolitan Museum of Art).

το καφέ και το πράσινο. Το δεύτερο σύνολο αποτελείται από τέσσερα φορέματα, όπου αποτυπώνονται μεγεθυμένα τα χέρια των κυνηγών να κρατούν σκοιινιά και ακόντια. Το ύφασμα είναι εμπριμέ με κυπαρισσί βάση, διακοσμημένο με παράλληλες γραμμές, δηλαδή τα τμήματα των ακοντίων, σε μπορντό, γαλάζιο και κόκκινο, ενώ ανάμεσα τους τέμνονται σκοιινιά σε χρώματα μπορντό και εκάι καφέ.

Τα φορέματα αυτής της συλλογής είναι φαρδιάς γραμμής, ίσια μακρυμάνικα. Διαφοροποιούνται στη λαιμόκοψη και στο γιακά, που είναι ίσιος, ή σταυρώνει στο στήθος «κρουαζέ» ή ζιβάγκο.

Ο σχεδιαστής, για να δημιουργήσει prêt-à-porter ενδύματα που θα μπορούσαν να φορεθούν εύκολα σε καθημερινή βάση, επέλεξε για αυτή τη σειρά ενδυμάτων μάλλινο ζέρσεϊ, εξασφαλίζοντας την καλή εφαρμογή μέσω της ελαστικότητας της ίνας.

Στην προσπάθεια του να ερευνήσει καλύτερα τη θεματική, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης βρήκε στη βιβλιογραφία τους τάπητες, με τίτλο η *Κυρία και ο μονόκερος*. Ανακαλύφθηκαν στο Creuse, στο Château de Boussac, και σήμερα εκτίθενται στο Musée de Cluny στο Παρίσι. Οι τάπητες αυτοί αποτελούν ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα σημεία αναφοράς στη μεσαιωνική ταπισερί. Δημιουργήθηκαν γύρω στο 1480-1500, με ανάθεση της οικογένειας le Viste της Λυών,³⁹⁷ πιθανότατα στις Βρυξέλλες, με αρχικό σχεδιαστή τον Maître d'Anne de Bretagne³⁹⁸. Ο A. Kendrick θεωρεί ότι *Η Κυρία και ο Μονόκερος* πιθανότατα προσφέρουν την «πρώτη εμφάνιση των Αισθήσεων με μορφή γυναικών»,³⁹⁹ δηλαδή ότι η Κυρία πιθανόν να είναι μια αλληγορική μεταφορά των πέντε αισθήσεων. Στην ταπισερί με τίτλο *Όραση*, η Κυρία κρατεί έναν καθρέφτη με την αντανάκλαση του

³⁹⁷ In fact, “nulle autre famille n’a jamais porté de telles armes.” P. Palliot, *La Vraie et Parfaite Science des Armoires ou l’Indice Armorial*, Vol. 1 (Paris 1660), 220. G. Callier, “Vente des Tapisseries de Boussac,” *Bulletin Monumental* 48 (1882), 567-568.

³⁹⁸ E. Delahaye, *The Lady and the Unicorn* (Paris 2007: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux), 54, 64, 87. J. J. Rorimer, “The Unicorn Tapestries Were Made for Anne of Brittany,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1 (1942), 7-20. S. Schneebalg-Perelman, “Les Sources de l’Histoire de la Tapisserie Bruxelloise, et la Tapisserie en tant que Source,” *Annales de la Société Royale d’Archéologie de Bruxelles* 1 (1962-1966), 279-337. Fr. Avril and Reynaud, N., *Les Manuscripts à Peintures en France 1440-1520*, (Paris 1993: Flammarion Press). H. Martin, “La Dame à la Licorne”, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* 8 (1924-1927), 137-168. P. Josserand, P. Mallion and M. Parturier, *Prosper Mérimée: Correspondance Générale*, Vol. 3, (Paris 1943), 93-95. G. Sand, *Jeanne*, (Paris 1852), 137. G. Sand, *Journal d’un Voyageur Pendant la Guerre*, (Paris 1871), 76-78. G. Callier, “Vente des Tapisseries” (υποσ. 307). F. Salet and Verlet, P., *La Dame à la Licorne*, (Paris 1960: Braun et Ciel), 7.

³⁹⁹ C. Nordenfalk, “The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), 7.

μονόκερου (εικ. 4.255). Στην *Αφή*, η Κυρία αγγίζει το κέρατο του μονόκερου που έχει θεραπευτικές ιδιότητες (εικ. 4.256). Στην *Ακοή*, η Κυρία παίζει ένα όργανο τύπου άρπας (εικ. 4.257). Στην *Οσμή*, η Κυρία μυρίζει τα λουλούδια από το δίσκο της κυρίας επί των τιμών (εικ. 4.258). Στη *Γεύση*, η Κυρία ταΐζει ένα γλυκό σε ένα είδος παπαγάλου, που είναι σκαρφαλωμένος στο γάντι του χεριού της (εικ. 4.259). Η έκτη ταπισερί με θέμα *Amon seul Désir*, αντλεί τον τίτλο της από την ενυφασμένη επιγραφή πάνω στην σκηνή, που με την αρχιτεκτονική της μας επικεντρώνει στη μορφή της Κυρίας που εγκαταλείπει τα επίγεια αγαθά (εικ. 4.260).

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης απομονώνει μόνο μία λεπτομέρεια από την ταπισερί *Γεύση*, την πέμπτη από το σύνολο των ταπισερί με τη θεματική *Η Κυρία με τον μονόκερο* (εικ. 4.261.α-στ). Μεγεθύνει τον μονόκερο, που είναι όρθιος στα δύο πίσω πόδια του και φοράει κάπα με το οικόσημο της οικογένειας Jean le Viste IV, τον απλοποιεί σχεδιαστικά και τον παραλλάσσει χρωματικά.

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, η συλλογή αποτελείται από τρία φορέματα τύπου «νυχτερίδα», με λαιμόκοψη τύπου «χαμόγελο». Τα φορέματα είναι όλα ίδια, και στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» σώζονται τρεις χρωματικές παραλλαγές, με τη βάση του υφάσματος σε χρώματα μωβ, μπορντό και λαδί. Όσον αφορά το ύφασμα, σε αυτή την περίπτωση επιλέχθηκε το μετάξι, μία ελαφριά, χυτή φυσική ζωική ίνα που δημιουργεί κυματιστή επιφάνεια κατά μήκος του υφάσματος.

Ο τύπος ταπισερί mille fleurs (χιλίων λουλουδιών) είναι μία υποκατηγορία του κοσμικού τύπου ταπισερί και έγινε δημοφιλής στα τέλη του Μεσαίωνα⁴⁰⁰. Υπάρχουν πάνω από εκατό ποικιλίες φυτών που απεικονίζονται στις ταπετσαρίες. Κατά τη Μεσαιωνική περίοδο, η γλωρίδα και η πανίδα αποτελούσαν μέρος της σύνθεσης και υπέκρυπταν συμβολισμούς. Έτσι, το κλαδί της ανθισμένης κερασιάς (*Prunus avium/cerasus Prunus*) θεωρήθηκε ανθός του Παραδείσου, καθώς και ένα δέντρο της αιώνιας ζωής. Το φυτό Daffodil (*Narcissus*), που υπήρχε και στα ιερά τα αφιερωμένα στη Proserpine (Περσεφόνη), τη βασίλισσα του Κάτω Κόσμου, συμβολίζει την αιώνια ζωή. Παράλληλα, για την εξισορρόπηση της σύνθεσης, παρουσιάζονται σε ομάδες των δύο ή τεσσάρων, διασκορπισμένα στο παρασκήνιο ζώα,

⁴⁰⁰ “Occasionally a weaver goes mad about them and refuses to produce anything else but lily-bells newly sprung in June, cowslips and daisies pied, rosemary and rue, and all these in decorous courtesy on a deep, dark background like twilight on a bank or moonlight in a dell—and lo, we have the marvellous bit of nature-painting called millefleurs.” C. H. Churchill, *The Tapestry Book* (New York 1912: Frederick A. Stokes Company), 46.

συνήθως σκυλιά⁴⁰¹, που συμβόλιζαν την αφοσίωση. Κατ' επέκταση, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης δημιούργησε και Floral ενδύματα από τις ταπισερί mille fleurs (εικ. 4.270.α-ξ).

Σε αυτή την ενότητα σώζονται έξι ενδύματα, πέντε φορέματα που διαφοροποιούνται ως προς το σχέδιο, κι ένας συνδυασμός φούστας με πουκάμισο. Τα φορέματα αυτής της συλλογής είναι φαρδιάς γραμμής, ίσια μακρυμάνικα. Διαφοροποιούνται στη λαιμόκοψη και στο γιακά, που σε ορισμένες περιπτώσεις είναι ίσιος ή σταυρώνει στο στήθος «κρουαζέ» ή ζιβάγκο. Ο σχεδιαστής, για να δημιουργήσει prêt-à-porter ενδύματα που θα μπορούσαν να φορεθούν εύκολα σε καθημερινή βάση, επέλεξε για αυτή τη σειρά ενδυμάτων, μάλλινο ζέρσεϊ, εξασφαλίζοντας την καλή εφαρμογή μέσω της ελαστικότητας της ίνας.

Συμπερασματικά, ανεξάρτητα από το πόσο πολύπλοκη μπορεί να είναι η θεματική των σχεδίων του υφάσματος μιας ενδυματολογικής συλλογής, ο απώτερος σκοπός του σχεδιαστή θα είναι πάντα η αισθητική απόλαυση και η χρωματική αρμονία. Ο Γιάννης Τσεκλένης παρατηρώντας τις ταπισερί, επιθυμεί να απομονώσει τα καλλολογικά στοιχεία που τον αντιπροσωπεύουν, εφόσον ήταν αδύνατον να γίνει αντιληπτός στον μέσο αγοραστή ο μεσαιωνικός μεταφυσικός συμβολισμός, μέσα από την αναπαράσταση στο ένδυμα (εικ. 4.271.α-β).

⁴⁰¹ “Throughout the Renaissance, dogs abound in art, most often appearing as incidental background motifs, part of a hunting scene, religious, mythological, or allegorical composition, or beside their masters in portraits. However, even a brief accounting of their role in the visual arts of the period involves issues that go well beyond the history of art, including court life, aristocratic tastes and fashion, pet ownership, the status of hunting among the royal and noble classes, developments in the classification of dog breeds and types, and changing views of the intelligence and mental abilities of dogs.” P. Bowron, Rebbert, C. R., Rosenblum, R., & Secord, W., *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today* (Yale 2006: Yale University Press), 94.

Κεφάλαιο 4.2.35: Ενδυματολογική συλλογή «African Fruits». Τσεκλένης: Τα αφρικανικά θέματα αντεπιτίθενται με χρώμα.

Fast-forward many years,
And time and time again we have seen the evidence
of many West African inspired collections,
prints and trends.

Kristin Knox, Fashion Journalist

Η ενδυματολογική συλλογή «African Fruits» του 1984, αποτελεί την αποτύπωση της έμπνευσης του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη από το έργο του Yves Saint Laurent, αφιερωμένο στην Αφρική το 1967⁴⁰². Παρά το γεγονός ότι οι λεγόμενες αφρικανικές «εκτυπώσεις» (prints) δεν είναι στην πραγματικότητα αφρικανικής προέλευσης, παραμένουν άρρηκτα συνδεδεμένες με την Αφρική. Η επικρατούσα θεωρία υποστηρίζει ότι οι Ολλανδοί είναι υπεύθυνοι για την εισαγωγή των σύγχρονων batiks από την Ινδονησία (πρώην Ολλανδικές Ανατολικές Ινδίες) στη Δυτική Αφρική, κατά τη διάρκεια του αποικισμού, με σκοπό την κατασκευή ενός φθηνότερου τυποποιημένου μπατίκ της Ινδονησίας στην αγορά. Όμως, ακόμα και σήμερα, πολλοί άνθρωποι πιστεύουν ότι οι λεγόμενες αφρικανικές «εκτυπώσεις» ήρθαν από την Αφρική στην Ευρώπη μέσω του εμπορίου, του εποικισμού, της αφρικανικής μετανάστευσης προς τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και της επανοικειοποίησης των εκτυπώσεων από τους Αφροαμερικανούς.

Η Beverly Gilmore αναφέρει για την εν λόγω συλλογή: *Από την Ελλάδα φέτος έρχονται μερικά από τα λιγότερο ακριβά ενδύματα, εμπνευσμένα από τη θεματική της Αφρικής, του σαφάρι και των ενδυμάτων εργασίας. Ο Γιάννης Τσεκλένης έχει αναγνωριστεί ως ένας συνδυασμός της σχεδιαστικής δεινότητας του Bill Blass, των Jeans του Calvin Klein και του προσιτού οικονομικά ύφους της Liz Claiborne, στη δική του πατρίδα*⁴⁰³. Για τη διαφημιστική του καμπάνια επέλεξε μοντέλα ευρωπαϊκής αλλά και αφρικανικής καταγωγής,

⁴⁰² Kr. Knox, *Culture to Catwalk – How World Cultures Influence Fashion* (London, 2011: A & C Black Publishers Ltd), 13.

⁴⁰³ “From Greece this year come some of the least expensive interpretations of safari and work clothes fashion. Yannis Tseklenis is recognized as a combination of Bill Blass couturer, Calvin Klein Jeans and Liz Claiborne affordable style in his native country”. B. Gilmore, “Flour sacks going on a Greek safari”, *Staten Island Advance* (12/3/1984).

φωτογραφίζοντάς τα ανά ζεύγη, για να προβάλλει μέσα από την ποικιλοχρωμία την εξωτικότητα των ενδυμάτων (εικ. 4.272.α-γ).

Στην πρώτη ενότητα εντάσσονται βαμβακερά ενδύματα με έντονες χρωματικές αντιθέσεις. Στα πρώτα τρία ενδύματα, το ύφασμα έχει λευκή βάση με καφέ, κίτρινα, μαύρα και γαλάζια γεωμετρικά και φυτικά σχέδια (εικ. 4.274.α-β). Το πρώτο είναι κοντομάνικο φόρεμα με τριγωνική λαιμόκοψη και ίσιο γιακά. Ακολουθούν δύο φούστες, η πρώτη με δύο τσέπες στα πλάγια στη μέση, και ημικυκλικό άνοιγμα στη μέση, στο πλάι αριστερά. Η δεύτερη είναι τύπου «φάκελος», και το επάνω φύλλο της φούστας είναι λοξό, με τριγωνική απόληξη. Στην ίδια ενότητα εντάσσονται άλλα τρία ενδύματα, με λευκό ύφασμα διακοσμημένο με γκρι και μπλε ρόμβους. Το πρώτο είναι φόρεμα αμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη, και το δεύτερο φόρεμα κοντομάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη, μυτερό γιακά και άνοιγμα στο στήθος. Το τρίτο είναι μία φούστα με δύο τσέπες και ημικυκλικό άνοιγμα. Στην ίδια ενότητα, το λευκό ύφασμα φέρει καφέ, κίτρινα, μαύρα και γαλάζια γεωμετρικά και φυτικά σχέδια. Από αυτό το ύφασμα, είναι ραμμένα δύο φορέματα που εντάσσονται στις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Το ένα έχει μανίκι $\frac{3}{4}$, τετράγωνη λαιμόκοψη και τετράγωνο άνοιγμα στην πλάτη. Το δεύτερο είναι αμάνικο και έχει ραφτεί από δύο παραλληλόγραμμα τμήματα υφάσματος. Έχει σκισίματα στα πλάγια και μιμείται φορέματα που κατασκευάζονταν από σακιά.

Η επόμενη ενότητα αποτελείται από βαμβακερά ενδύματα που καλύπτονται με εκτυπώσεις σε όλη την επιφάνειά τους. Στα πρώτα τρία ενδύματα το ύφασμα είναι εμπριμέ και αποτελείται από μεγάλα τμήματα, χρώματος μπλε, κίτρινου, πράσινου, κόκκινου, καφέ, λευκού. Το πρώτο είναι φόρεμα με μανίκι $\frac{3}{4}$ και τετράγωνη λαιμόκοψη. Το δεύτερο, επίσης φόρεμα, είναι μακρυμάνικο, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το τρίτο ένδυμα είναι μία ίσια φούστα, με σκισίματα στα πλάγια. Στη συνέχεια, στην ίδια ενότητα, εντάσσεται κοντομάνικο φόρεμα με τριγωνική λαιμόκοψη και ίσιο γιακά. Το ύφασμα φέρει γεωμετρικά και φυτικά σχέδια, ροζ σε παράλληλες γραμμές, μαύρα και γαλάζια. Ακολουθεί ένα φόρεμα με μανίκι $\frac{3}{4}$, και τετράγωνη λαιμόκοψη. Το λευκό ύφασμα είναι διακοσμημένο με γκρι και μπλε ρόμβους.

Η Beverly Gilmore, στο άρθρο της “Flour sacks going on a Greek safari” αναφέρει: *Αν πάτε στην Ελλάδα και θέλετε να γυρίσετε στην πατρίδα σας με προϊόντα της τοπικής μόδας, μπορείτε να δείτε τον εαυτό σας να αγοράζει ελληνικά τζιν. Πιθανότατα, θα έχει την ετικέτα του Γιάννη*

Τσεκλένη στο πίσω μέρος. Αυτός είναι ο κύριος κατασκευαστής τζιν στην Ελλάδα, και είναι για την Αθήνα ό,τι και οι *Marithe & Fancois Girbaud* για το Παρίσι⁴⁰⁴. Σε αυτή την ενδυματολογική ενότητα σώζονται τέσσερα ενδύματα από τζιν. Τα πρώτα δύο είναι μακρυμάνικα πουκάμισα από γαλάζιο τζιν με λευκά εξώραφα και στρογγυλή λαιμόκοψη. Ακολουθούν δύο φορέματα. Το πρώτο, από γαλάζιο τζιν ύφασμα με λευκά εξώραφα, είναι μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το δεύτερο φόρεμα, από γαλάζιο τζιν ύφασμα με λευκά εξώραφα, είναι μακρυμάνικο, με ακάλυπτους τους ώμους και τριγωνική λαιμόκοψη. Σε αυτή την ενότητα σημαντικό ρόλο έχουν οι επιπρόσθετες λευκές βαμβακερές επίρραφες ετικέτες, όπου αναγράφονται με μαύρα γράμματα «WORKER'S SHIRT, CODE 9907, EXPIRING DATE 6/96 TSEKLENIS INTN'L SA». Επίσης, έχουν στην πλάτη τετράγωνα επίρραφα κομμάτια υφάσματος, λευκά. Το πρώτο εικονίζει Αφρικανό με παρεό και γυμνό στήθος να κρατά ένα δρεπάνι, και στο φόντο φύλλα ζαχαροκάλαμου. Στο πάνω μέρος, με μαύρα γράμματα αναγράφεται «BROWN SUGAR MAURITIUS» και στο κάτω μέρος «69 SUGAR CANE STR. PORT LOUIS». Το δεύτερο εικονίζει Αφρικανή με παρεό και γυμνό στήθος, με στρογγυλά σκουλαρίκια και ανανά στο κεφάλι, να κρατά ένα κλαδί μπανάνες, και στο φόντο έναν ανανά. Στο πάνω μέρος, με μαύρα γράμματα, αναγράφεται «AFRICAN FRUITS NAIROBI-KENYA» και στο κάτω μέρος «LIVINGSTON EXPORT CO. 7, ELISABETH I STR.»

Στην ενδυματολογική συλλογή «African Fruits» του 1984, ο Γιάννης Τσεκλένης εντάσσει τα σακιά που μεταφέρουν πρώτες ύλες από την Αφρική στην Ευρώπη. Τα δύο πρώτα είναι λευκά αμάνικαφόρεματα, που έχουν ραφτεί από δύο παραλληλόγραμμα τμήματα υφάσματος με άνοιγμα στο κεφάλι και στους ώμους, και σκισίματα στα πλάγια. Μιμούνται φορέματα που κατασκευάζονταν από σακιά. Στο πρώτο έχει τυπωθεί στο κέντρο μπροστά και πίσω, οριζόντιο κυκλικό φύλλο, χρώματος μαύρου με λευκό, και από κάτω η επιγραφή «S. N. SEMPAC 6 BD Zirout Youcef ALGER SEMOULE MOYENNE NET KG.50 1981 11/81/S», ενώ στο δεύτερο, στο κέντρο μπροστά και πίσω, υπάρχει κάθετα ημικύκλιο ροζ με λευκό ιστιοφόρο στο κέντρο και με σημαίες, με την επιγραφή A C T. Δεξιά «SAILING SHIP BRAND» και αριστερά «100 LBS GROSS BAHASAN/JEDDAH PACKED IN JANUARY 1980». Ακολουθεί μπλούζα λευκή, κοντομάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη. Μπροστά, έχει τυπωθεί Αφρικανή με παρεό και γυμνό στήθος, με στρογγυλά σκουλαρίκια και ανανά στο

⁴⁰⁴“If you go to Greece and want to take home native fashion, you might find yourself buying Greek jeans. They probably will have Yannis Tseklenis label on them. He is the primary jeans manufacturer in Greece, and is to Athens what Marithe & Fancois Girbaud are to Paris.” Gilmore, B., “Flour sacks” (υποσ. 313).

κεφάλι, να κρατά ένα κλαδί μπανάνες, και στο φόντο ένας ανανάς. Υπάρχει επιγραφή με μαύρα γράμματα στο πάνω μέρος «AFRICAN FRUITS NAIROBI-KENYA», και στο κάτω μέρος «LIVINGSTON EXPORT CO. 7, ELISABETH I STR.» Τη συλλογή κλείνει μπλούζα λευκή, κοντομάνικη με στρογγυλή λαιμόκοψη. Στην πλάτη, σε επίρραφο τετράγωνο ύφασμα λευκό, εικονίζεται Αφρικανή με παρεό και γυμνό στήθος, με στρογγυλά σκουλαρίκια και ανανά στο κεφάλι, να κρατά ένα κλαδί μπανάνες, και στο φόντο ένας ανανάς. Υπάρχει επιγραφή με μαύρα γράμματα στο πάνω μέρος «AFRICAN FRUITS NAIROBI-KENYA», και στο κάτω μέρος «LIVINGSTON EXPORT CO. 7, ELISABETH I STR.».

Συμπερασματικά, γνωρίζοντας την ανάγκη κάθε σύγχρονης γυναίκας για ρούχα άνετα, που να τη διευκολύνουν στην καθημερινότητά της και, πάνω από όλα να φοριούνται εύκολα, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, δημιούργησε μία εξωτική συλλογή που έδωσε χρώμα στην καθημερινότητα, τόσο στην πόλη, όσο και στα τουριστικά θέρετρα της εποχής.

Κεφάλαιο 4.2.36: Ενδυματολογική συλλογή «Aegean Whites». Τσεκλένης: Μια ολόλευκη συλλογή διαδίδει το αιγαιοπελαγίτικο λευκό.

Όμορφη και παράξενη πατρίδα
Ωσάν αυτή που μου 'λαχε, δεν είδα
Ρίχνει να πιάσει ψάρια, πιάνει φτερωτά
Στήνει στη γη καράβι, κήπο στα νερά
Κλαίει, φιλεί το χρώμα, ξενιτεύεται
Μένει στους πέντε δρόμους, αντριεύεται
Οδυσσέας Ελύτης

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, μετά τη συλλογή του πολυχρωμίες Αιγαίου του 1980, αποφάσισε το 1985 να δημιουργήσει μία παράλληλη συλλογή με την ίδια θεματική, αλλά σε λευκό με θέμα «Aegean Whites». *Η αρχιτεκτονική των σπιτιών στα νησιά των Κυκλάδων από τον Μεσοπόλεμο, όπου η γενιά του '30 έθεσε το πρόβλημα της «ελληνικότητας», κινείται ανάμεσα στο δίπολο «Ελληνική Αρχιτεκτονική Παράδοση-Διεθνής Μοντέρνα Αρχιτεκτονική»⁴⁰⁵. Η άποψη του Γιάννη Τσεκλένη, είναι πως η ελληνική αρχιτεκτονική έχει έντονα παραδοσιακά στοιχεία, που πρέπει να γίνονται σεβαστά όταν χρησιμοποιούνται σαν τρόπος έκφρασης.⁴⁰⁶*

Η εν λόγω συλλογή απευθύνεται τόσο στο εγχώριο, όσο και στο διεθνές καταναλωτικό κοινό. Έτσι, επιλέχθηκε το λευκό ως κυρίαρχο χρώμα, εφόσον οι εικόνες που προβάλλονταν από τον Τύπο ήταν από τα κοσμοπολίτικα νησιά των Κυκλάδων, με κυρίαρχο αυτό της Μυκόνου. Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι η λευκότητα των σπιτιών του Αιγαίου οφείλεται σε νόμο της δικτατορίας Μεταξά⁴⁰⁷. Αρχικά, τα σπίτια έμεναν με το χρώμα των

⁴⁰⁵ Γ. Κ. Γιαννίτσαρης, «Η ελληνική μεταπολεμική αρχιτεκτονική», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 106 (2008), 81-87.

⁴⁰⁶ Η ελληνική μεταπολεμική αρχιτεκτονική, <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/106-9.pdf>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

⁴⁰⁷ Η προπολεμική επιβολή του λευκού ασβέστη από τον Μεταξά είχε ως κίνητρο μάλλον τις επιδημίες εκείνης της εποχής, παρά μια γαλανόλευκη αισθητική σαν αυτή που παρακίνησε τη στρατιωτική δικτατορία του 1967 στην απαγόρευση της παραδοσιακής πολυχρωμίας. Διαβάζουμε σχετικά σε ένα έγγραφο που διαβίβασε το «Τμήμα Διοικητικής Αποκεντρώσεως Νομαρχίας Κυκλάδων» προς «τα Αστυνομικά Τμήματα, Δημάρχους & Προέδρους Κοινοτήτων Νομού» στις 15.6.1972: «Μεταξύ των άλλων περιορισμών οίτινες ετέθησαν ως προς την ανοικοδόμησιν, απαγορεύθη και η πολυχρωμία εις το εξωτερικόν των οικιών, ωρίσθη δε ότι κυριαρχούν εξωτερικόν χρώμα των οικιών θα είναι το λευκόν... όπερ άλλωστε αποτελεί ιδιαίτερον χαρακτηριστικόν των νήσων των Κυκλάδων και εν πολλοίς ενσυνείδητον υποχρέωσιν πάντων των κατοίκων... εις τρόπον ώστε να επιτευχθή ομοιομορφία εναρμονιζομένη πλήρως προς το ιδιάζον χρώμα των νήσων του Κυκλαδικού Συμπλέγματος.»

υλικών από τα οποία ήταν χτισμένα, χωρίς επίχρισμα ή ασβέστωμα. Έτσι, η παραδοσιακή αισθητική αλλοιώθηκε, παραβλέποντας το γεγονός ότι η μεγάλη αξία της λαϊκής αρχιτεκτονικής βρίσκεται στην αρμονική σχέση έργου και τόπου, όπου η έννοια τόπος εμπεριέχει τη φύση και τον άνθρωπο.

Ο διεθνής τύπος δέχεται με ενθουσιασμό για ακόμη μία φορά την προσωπική συλλογή του σχεδιαστή. Η εφημερίδα *New York Times* αναφέρει: *Ετοιμαστείτε για ένα λαμπρό νέο καλοκαίρι. Ζεστά χρώματα, δροσερά ρούχα, αέρινες ιδέες! Λευκό φωτεινό, σαν τα σπίτια της Μυκόνου. Βαμβάκι φρέσκο σαν το αεράκι του Αιγαίου. Είναι τα νέα δροσερά φορέματα από την ελληνική συλλογή του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Εστάλησαν αεροπορικώς από την Ελλάδα ώστε να τα έχετε έγκαιρα. Απλό, καθαρό, βαμβάκι, σε ένα μόνο χρώμα, το εκτυφλωτικό λευκό...*⁴⁰⁸ (εικ. 4.278).

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Μουσείου «Β. Παπαντωνίου» δεν περιλαμβάνεται κανένα ένδυμα από τη συλλογή «Aegean Whites». Από τις φωτογραφίες για την προώθηση της συλλογής, αυτή φαίνεται να αποτελείται από φαρδιά ριχτά φορέματα με φαρδιά μανίκια και μεγάλη λαιμόκοψη, που προβάλλουν την άνεση. Ο σχεδιαστής προσθέτει φαρδιές ζώνες πίσω, μεγάλες τσέπες και εξώραφα (εικ. 4.279.α-ε).

Στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, η προώθηση των συλλογών του σχεδιαστή γινόταν από τα πολυκαταστήματα. Παραδείγματος χάρη, η αλυσίδα Altman, που εισήγαγε τα ενδύματα, οργάνωνε και ειδικές εκδηλώσεις προώθησης. Στις διαφημίσεις, δινόταν η δυνατότητα σε πελάτισσες να γνωρίσουν τον ίδιο τον σχεδιαστή σε προκαθορισμένη μέρα και ώρα στα διάφορα πολυκαταστήματα, όπως λόγου χάρη στο Meadowbrook⁴⁰⁹.

Συμπερασματικά, ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, μέσα από το λευκό χρώμα του Αιγαίου και την απλότητα των σχεδίων του, μπόρεσε να αποτυπώσει με τον πιο απλό και συνάμα εκφραστικό τρόπο, το πνεύμα των διακοπών στα ελληνικά νησιά. Για την επιστήμη,

⁴⁰⁸ “Get ready for a bright new summertime. Hot colours, cool clothes, breezy-living ideas! Here’s white bright as the villas of Mykonos. Cotton fresh as the Aegean breeze. It’s our new cool-dress from Greek designer Tseklenis. We had this sent by jet from Greece just to be sure you’d have it in time. Just pure, crisp cotton here, in only one colour, dazzle white.” *New York Times* (21/4/1985), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 52), 206-207.

⁴⁰⁹ “Meet the designer himself and see more Tsekleni’s summer news in our Fifth Avenue windows and informal modelling, 12:40 to 1:30 tomorrow in our Meadowbrook Shop, third floor.” *New York Times* (April 21, 1985), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 52), 206-207.

το λευκό είναι το χρώμα που κρύβει μέσα του όλα τα άλλα χρώματα. Για τη Μύκονο, το λευκό φανερώνει όλη την ύπαρξη της. Οι Μυκονιάτες δίνουν έμφαση στο ζωντανό χρώμα: Όσο πιο καθαίο είναι το λευκό, τόσο περισσότερο θα χαρείς το κόκκινο, το γαλάζιο, το μπλε, το καφέ..., συνηθίζουν να λένε.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Κεφάλαιο 4.2.37: Ενδυματολογική συλλογή «Amazones & Persian Carpets». Τσεκλένης: Περσικά πολύχρωμα χαλιά δανείζουν σχέδια σε μάλλινα ζέρσει.

Εις φάραν επεκάθητο μαύρην, γενναιοτάτην
εφόρει επιλώριον όλοσπρον, καστόριν
κοντάριν αραδίτικον και σπάθην εξωσμένη
και ο χιτών της Μαξιμούς υπήρξεν αραχνώδης.

Τραγούδι του Διγενή Ακρίτα

A Persian Rug is Perfectly Imperfect, and Precisely Imprecise.

Old Persian proverb

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης το 1985-1986, δημιουργεί τη συλλογή «Amazones & Persian Carpets». Η σύνδεση, αρχικά, δεν είναι προφανής. Πολλοί ερευνητές δεν θεωρούν αδύνατη την ύπαρξη των αμαζόνων γυναικών, που ζούσαν ομαδικά στην Εγγύς Ανατολή, και πέρασαν στον ελλαδικό χώρο υπό μορφή μύθου⁴¹⁰. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το δημοτικό τραγούδι του Διγενή Ακρίτα, στο οποίο η Αμαζόνα Μαξιμώ συναντιέται με τον ήρωα στις όχθες του Ευφράτη⁴¹¹.

Ενδυματολογικά, ο σχεδιαστής για το κομμάτι της συλλογής «Amazones», σχεδίασε ένα σύνολο γυναικείων κυνηγετικών ενδυμάτων, που παραπέμπουν στο κλασικό βρετανικό κυνηγετικό σύνολο⁴¹². Η συντηρητική ένδυση είναι η πλέον κατάλληλη για το κυνήγι. Βασικό παράγοντα αποτελεί η πρακτικότητα, εφόσον το σύνολο αναμένεται να δώσει στο

⁴¹⁰ A. D. Godley (trans.), *Herodotus* (υποσ. 185). Hippocrates, *De Articulis*, section 53, W. H. S Jones (trans), (London 1923-55: Heinemann). Hippocrates, *Airs, Waters, Places*, section 17, T. Taylor (trans.) (London 1996: Fourth Estate). M. J. Green, "Images in opposition: Polarity, Ambivalence and Liminality in Cult Representation", *Antiquity* 71(274) (1997), 898-911.

⁴¹¹ Το έργο σώζεται σε έξι χειρόγραφες παραλλαγές: α) το χειρόγραφο του Εσκοριάλ (βρέθηκε στην βιβλιοθήκη Εσκοριάλ της Μαδρίτης αποτελείται από 1867 στίχους), β) της Τραπεζούντας (βρέθηκε στη Μονή Σουμελά του Πόντου και αποτελείται από 3182 στίχους), γ) το χειρόγραφο Άνδρου-Αθηνών (χειρόγραφο Εθνικής Βιβλιοθήκης 1074), με 4778 στίχους, δ) της Κρυπτοφέρρης (από την μονή της Grottaferrata στην Ιταλία, με 3709 στίχους, ε) της Οξφόρδης, που είναι ομοιοκατάληκτη διασκευή του 1670 από τον ιερομόναχο Ιγνάτιο Πετρίτση αρ. 6 της Άνδρου (τώρα Θεσσαλονίκης αρ. 2) που είναι πεζή διασκευή από την χρονιά 1632.

⁴¹² S. Watson, "General turnout for the show hunter ring, a basic guide to hunt followers' attire", *Horse Shows Magazine* (2000), <http://www.gregwatsoncanesandwhips.com/documents/Show%20hunter%20attire.pdf>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

άλογο και στον αναβάτη τη δυνατότητα να αντέξουν το κυνήγι μιας ημέρας. Το παλτό είναι στενό με δύο ανοίγματα πίσω. Υπάρχουν πολλές επιλογές υλικών και χρωμάτων, αλλά το συνηθέστερο υλικό είναι το απλό τουίντ (tweed) σε υποτονικά χρώματα, που δεν πρέπει ποτέ να είναι πάρα πολύ φανταχτερά ή δυνατά. Σακάκια σε πιο σκούρο χρώμα, φοριούνται κυρίως από άνδρες, ενώ οι γυναίκες προτιμούν να φορούν μπλε ή μαύρο παλτό. Τα σακάκια πρέπει να στερεώνονται στη μέση και να έχουν μαύρα ή μεταλλικά κουμπιά. Συνήθως το σακάκι συνδυάζεται με γιλέκο ίδιου χρώματος και λευκό πουκάμισο χωρίς γιακά.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», δεν έχουν ενταχθεί ενδύματα από αυτή την ενότητα. Από τη φωτογράφιση για την προώθηση της συλλογής, που πραγματοποιήθηκε στον ιππικό όμιλο Αθηνών⁴¹³, βλέπουμε ότι τα σύνολα έχουν ως βασικό θεματικό άξονα το σακάκι, και συνδυάζονται με παντελόνια ιππασίας και φαρδιές φούστες και καμπαρτίνες (εικ.4.280.α-ζ). Ο ίδιος αναφέρει: *Amazones 1985-1986, άλλο ένα τμήμα συλλογής χωρίς prints την συνθέτουν ελληνικά μεταξωτά και μάλλινα υφάσματα στη δική μου φωτογράφιση η Jill και η Marilyn*⁴¹⁴.

Παράλληλα με τη θεματική «Amazones», ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδιάζει και τα ενδύματα με θέμα «Persian Carpets». Με βάση την περσική παράδοση, κάθε χαλί πρέπει να έχει και μία ατέλεια εφόσον η τελειότητα ανήκει μόνο στα έργα του θεού. Περσία είναι το αρχαίο όνομα του Ιράν, όπου ακόμα και σήμερα υφαίνονται τα διασημότερα χαλιά όλων των μορφών και των μεγεθών. Τα περσικά χαλιά χωρίζονται σε οικιακά χαλιά και χαλιά προσευχής. Η τέχνη της ύφανσης χαλιών υπάρχει στην Περσία από την αρχαιότητα, γεγονός που αποδεικνύεται και από ευρήματα, όπως το χαλί Pazyryk (ηλικίας 2.500 ετών), που χρονολογείται από το 500 π.Χ., κατά την περίοδο της Αυτοκρατορίας των Αχαιμενιδών⁴¹⁵. *Το πρώτο τεκμηριωμένο στοιχείο που αποδεικνύει την ύπαρξη των περσικών χαλιών, προέρχεται από κινέζικα κείμενα που χρονολογούνται από την περίοδο των Σασσανιδών. Ανάπτυξη της τέχνης υπήρχε από την προ-ισλαμική περίοδο μέχρι και την εισβολή των Μογγόλων*⁴¹⁶.

⁴¹³ Ο Ιππικός Όμιλος Αθηνών (Ι.Ο.Α.) ιδρύθηκε το έτος 1961. Είναι το δεύτερο αρχαιότερο ερασιτεχνικό αθλητικό ιππικό σωματείο, μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, στην Ελλάδα, και ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ομοσπονδίας Ιππασίας. Έχει ως σκοπό του την διάδοση και εκμάθηση του αθλήματος της ιππασίας (υπερπήδησης εμποδίων και ιππικής δεξιοτεχνίας), με επαγγελματίες προπονητές, την δημιουργία ικανών ιππέων και την οργάνωση και συμμετοχή σε αγώνες ιππασίας. Για περισσότερες πληροφορίες: <http://riding-school.org/el/>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

⁴¹⁴ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

⁴¹⁵ J. Harris, *Textiles: 5000 Years* (New York 1993: Harry N. Abrams), 68.

⁴¹⁶ Sh. S. Blair and Bloom, J. M., *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800* (London 1996: Yale University Press), 21 και Ιστορία των χαλιών http://www.omegacarpets.gr/?page_id=764, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Το πιο κοινό υλικό που χρησιμοποιείται στην ύφανση των χαλιών είναι το μαλλί, αν και συχνά χρησιμοποιείται και το βαμβάκι ως βάση, ενώ υπάρχουν και μεταξωτά χαλιά που χρονολογούνται από τον 16^ο αιώνα. Λόγω της σπανιότητάς τους και της αξίας τους συνηθίζεται να τα κρεμάνε και στους τοίχους.

Στα περσικά χαλιά χρησιμοποιούνται συνήθως τρεις τύποι σχεδίων: επαναλαμβανόμενο σχέδιο, σχέδιο με κεντρικό μενταγιόν και μονόπλευρο σχέδιο. Ένα τυπικό περσικό χαλί, στο σχέδιο του συμπεριλαμβάνει ένα κεντρικό σχέδιο και δευτερεύοντα μοτίβα. *Κάποια από τα σχέδια αυτά είναι: σχέδια με ιστορικά μνημεία και ισλαμικά κτήρια, μοτίβο Shah Abbassi, σπειροειδή σχέδια, σχέδιο δένδρου, σχέδιο βάζου, σχέδιο Turkoman, σχέδια με κυνήγι, σχέδιο ψαριού, σχέδιο Mehrab, σχέδιο με μοτίβο σε λωρίδες, γεωμετρικά σχέδια, σύνθετα σχέδια και άλλα*⁴¹⁷ (εικ. 4.282.α-ε).

Τα τυπωμένα σχέδια στο ύφασμα του Γιάννη Τσεκλένη παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, τόσο θεματικά όσο και χρωματικά. Όσον αφορά τα σχέδια, αυτά είναι επαναλαμβανόμενα, και αποτυπώνουν τόσο γεωμετρικά όσο και φυσιοκρατικά μοτίβα. Αναπαριστώνται λοιπόν σπειροειδή σχέδια, σχέδιο δέντρων, σχέδιο βάζων, καθώς και ζώα, τόσο ρεαλιστικά, όσο και μυθικά (εικ. 4.283.α-ε).

Τα ενδύματα της συλλογής που έχουν δωρηθεί από τον σχεδιαστή στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», είναι φορέματα. Το πρώτο φόρεμα είναι ίσιομακρυμάνικο με λαιμόκοψη «χαμόγελο» και βάτες στους ώμους. Το δεύτερο φόρεμα είναι ίσιο, μακρυμάνικο, με λαιμόκοψη ζιβάγκο και βάτες στους ώμους. Ακολουθεί φόρεμα ίσιο, μακρυμάνικο, με τριγωνική λαιμόκοψη, μυτερό γιακά και άνοιγμα μπροστά. Από τους ώμους μέχρι και κάτω από το στήθος, φέρει δύο επίρραφα τμήματα του ίδιου υφάσματος για διακοσμητικούς λόγους, με αποτέλεσμα να μοιάζει με κοντή ζακέτα «μπολερό» (εικ. 4.284.α-δ, εικ. 4.285.α-δ). Επίσης στη συλλογή εντάσσεται φόρεμα ίσιο, μακρυμάνικο με τριγωνική λαιμόκοψη και βάτες στους ώμους. Το επόμενο φόρεμα είναι ίσιο, μακρυμάνικο με στρογγυλή λαιμόκοψη και ίσιο όρθιο γιακά. Το τελευταίο σχέδιο φορέματος είναι ίσιο, μακρυμάνικο, με λαιμόκοψη τραπεζιόσχημη και βάτες στους ώμους. Τα σχέδια επαναλαμβάνονται σε διάφορα χρώματα και σχεδιαστικές αποτυπώσεις. Η διαφοροποίηση

⁴¹⁷ J. Anquetil, *Carpets (Techniques, Traditions and History)* (London 2003: Hachette Illustrated), 27-58 και Ιστορία των Χαλιών, http://www.omegacarpets.gr/?page_id=764, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

έγκειται στη βάση του υφάσματος. Τα πρώτα δύο ενδύματα έχουν ως βάση το μαύρο χρώμα. Ακολουθούν τρία με μωβ βάση και τέσσερα με φούξια βάση. Τέλος, υπάρχουν φορέματα με βάση το καφέ μαρόν και καφέ ανοικτό χρώμα (εικ. 4.286.α-δ, εικ. 4.287.α-στ).

Το κοινό και ο Τύπος της εποχής, καλωσόρισαν για ακόμη μία φορά την ενδυματολογική συλλογή του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Η εφημερίδα *New York Times* αναφέρει: *Πλούσια και σπάνια παλιά μοτίβα από την Ανατολή. Εκτυπώσεις του φθινόπωρου από τον Έλληνα σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Σκεφτείτε τη μυστηριώδη ομορφιά χειροποίητων ανατολίτικων σχεδίων των περασμένων αιώνων, ίσως και περσικά χαλιά αντίκες. Τώρα φανταστείτε αυτό το ίδιο μοτίβο μορφοποιημένο σε άριστης ποιότητας λεπτό μάλλινο ζέρσεϊ. Η συλλογή που αποπνέει γοητεία, μόλις έφτασε από το εξωτερικό. Ελάτε να δείτε πολλά περισσότερα πρωτότυπα σχέδια. Ο ίδιος ο σχεδιαστής θα είναι εδώ για να σας βοηθήσει να επιλέξετε στο κατάστημα Altiman.* (εικ. 4.280)⁴¹⁸.

Συμπερασματικά, η ενδυματολογική συλλογή του 1985-1986 «*Amazones & Persian Carpets*», προωθήθηκε τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό, με μεγάλη επιτυχία, και συνέδεσε το όνομα του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη με την ποιότητα.

⁴¹⁸ “Inspirations XI. Rich and rare old Eastern patterns. Soft autumn prints from Greek designer Tseklenis. Think of the muted, mysterious beauty of hand – woven oriental designs from centuries past, and antique Persian carpet perhaps. Now imagine that same pattern draped and softly shaped in fine wool jersey. That’s charm, the flattery, you will find in our different and delightful collection, just arrived from abroad. The body dress shown (in levander and black) is only one example. Come see lots more inspiring ideas at informal modelling tomorrow. Tseklenis himself will be here to help you choose. At Altiman’s of course. Meet Tseklenis, here from Greece to show you his latest print collection, and see informal modelling 12:30 to 1:30 Monday in Meadowbro Dresses, third floor. Wool jersey shown has subtly shirred panel from looks great with or without its wide, tucked sa Levanter with black or gray with brown. See new Tseklenis designs in our Fifth Avenue windows too!”. *New York Times* (October 20, 1985), στο Γ. Τσεκλένης, *Tseklenis’ Scrap Book* (υποσ. 52), 208-209.

**Κεφάλαιο 4.2.38: Ενδυματολογική συλλογή «Henri Rousseau». Τσεκλένης:
Τα έργα του Rousseau (γνωστού ως Douanier) σε μεταξένια αποθέωση.**

We salute you
Gentle Rousseau you can hear us
Delaunay his wife Monsieur Queval and myself
Let our luggage pass duty free through the gates
of heaven
We will bring you brushes paints and canvas
That you may spend your sacred leisure in the
light of truth Painting
as you once did my portrait
Facing the stars
Guillaume Apollinaire

Το καλοκαίρι του 1967, ήταν γνωστό ως «το καλοκαίρι της αγάπης», με τις ανοιχτές συναυλίες στο Hyde Park, απ' όπου ξεκίνησε ένα από τα μεγαλύτερα γεγονότα του καλοκαιριού, το «Φεστιβάλ των παιδιών των λουλουδιών». Σύμφωνα με τους *Sunday Times*, προσέλκυσε πάνω από 25.000 χίπις από όλη την Ευρώπη. Η μόδα λοιπόν δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη. Κατά τη δεκαετία του '70, η έμπνευση προήλθε από ένα πλήθος διαφορετικών στυλ και επιρροών, που συνδυαζόταν με ανησυχία για το περιβάλλον και με την ανάγκη για την επίδειξη της ισχυρής εθνικής βούλησης, που προέβαλλε τη διαφορετικότητα. Από τότε τα floral σχέδια διατηρούνται σε κάθε καλοκαιρινό ντεφιλέ ανά τον κόσμο, εφόσον αποτελούν μια ξέγνοιαστη και στοργική επιλογή, άμεσα αναγνωρίσιμη. Έτσι, το 1986 ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης συνεχίζει αυτή την παράδοση, απομονώνοντας από τα ζωγραφικά μοτίβα του Henri Rousseau τα τοπία από τις ζούγκλες του, για να δημιουργήσει τα floral σχέδια εκείνου του καλοκαιριού.

Ο Henri Julien Félix Rousseau, γεννήθηκε στο Laval το 1844 και μετακόμισε στο Παρίσι το 1868, όπου εργάστηκε ως δημόσιος υπάλληλος. Το 1871 προήχθη σε φοροεισπράκτορα,

γεγονός που του χάρισε το ψευδώνυμο *Le Douanier*⁴¹⁹. Στην ηλικία των 49 ετών αποσύρθηκε από τη δουλειά του για να αφοσιωθεί στην τέχνη του. Μετά τη συνταξιοδότηση, ξεκίνησε το 1886 να εκθέτει τη δουλειά του στο Salon des Indépendants, στο Παρίσι. Το 1893, ο Ρουσσώ μετακόμισε σε ένα στούντιο στο Montparnasse, όπου έζησε και εργάστηκε μέχρι τον θάνατό του, το 1910. Ο Rousseau υποστήριξε ότι *δεν είχε άλλο δάσκαλο, εκτός από τη φύση*⁴²⁰. Σε αντίθεση με τους ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες, ο Rousseau ενέταξε στη ζωγραφική χαρακτηριστικά της λαϊκής κουλτούρας, προβάλλοντας το δράμα και τη συγκίνηση που προκαλεί η φύση. Αν και είναι εμφανής η επιρροή του Gauguin και των ζωγράφων του Salon des Indépendants του Παρισιού, όσον αφορά τη δομή των συνθέσεών του, ουσιαστικά ήταν αυτοδίδακτος και θεωρείται ναΐφ ζωγράφος. Προς το τέλος της ζωής του, το έργο του Rousseau δέχθηκε ενθουσιώδη αποδοχή από μια νεότερη γενιά πρωτοποριακών καλλιτεχνών⁴²¹. Ο Πάμπλο Πικάσο, ο οποίος θαύμασε τις ελευθερίες που εξέφρασε ο Rousseau στο έργο του, βλέποντας σε αυτό νέες δυνατότητες για το μέλλον, αναφέρει: *Δεν υπάρχει τίποτα περίεργο στη λογική του Rousseau. Είναι η πιο τέλεια αναπαράσταση της έκφρασης μιας ευδιάκριτης, σαφούς λογικής που δεν επιδέχεται μεταβολή ή μετάλλαξη*⁴²².

Τα πιο γνωστά έργα ζωγραφικής του Rousseau απεικονίζουν σκηνές ζούγκλας, αν και ποτέ δεν έφυγε από τη Γαλλία, ούτε και είδε ποτέ ζούγκλα. Η έμπνευσή του προέρχεται από τα εικονογραφημένα βιβλία της εποχής, τους βοτανικούς κήπους «Jardin des Plantes» του Παρισιού, καθώς και από τα «tableaux taxidermifiés»⁴²³. Το έργο *The Fight of a Tiger and a*

⁴¹⁹ *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, λήμμα «Ρουσσώ», τ. 45, (Αθήνα, 2007: Εκδόσεις Πάπυρος), 224.

⁴²⁰ “Nothing makes me as happy as to observe nature and to paint what I see. Just imagine, when I go out into the countryside and see the sun and the green and everything flowering, I say to myself “Yes indeed, all that belongs to me.” C. Stabenow, *Rousseau (Basic Art)* (New York 2006: Harry N. Abrams Inc.), 2.

⁴²¹ Στο έργο του Rousseau διακρίνεται μία *εκτεταμένη επιρροή του συναισθήματος, που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με αυτήν σε πολλές γενιές καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, αρχής γενομένης με τον Picasso και συμπεριλαμβανομένων των Léger, Beckmann και γενικότερα των περισσότερων σουρεαλιστών*. “These efforts countered the persona of the humble, oblivious naïf by detailing his assured single-mindedness and tracked the extensive influence his work exerted on several generations of vanguard artists, starting with Picasso and including Léger, Beckmann and the Surrealists. Beckmann’s amazing self-portraits, for example, descend from the brusque, concentrated forms of Rousseau’s portrait of the writer Pierre Loti.” R. Smith, “Henri Rousseau: In imaginary jungles, a terrible beauty lurks”, *New York Times* (July 14, 2006), http://www.nytimes.com/2006/07/14/arts/design/14rous.html?_r=2&oref=slogin&pagewanted=print&, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

⁴²² “This opinion is in marked contrast to the still prevailing view of Rousseau’s naiveté as a consequence of lack of professional skill.” C. Stabenow, *Rousseau* (Köln 2001: Taschen), 7.

⁴²³ “Occasionally the jungle is just the background for a flat expanse of water where there are friendly flamingos, herons, and others water birds. The “cast of the fight scenes – which all take place more or less soundless so to speak- is interchangeable.” W. Schmalenbach, *Henri Rousseau: Dreams of the Jungle* (London 2000: Prestel Publishing), 33.

Buffalo (1907) που βρίσκεται στην National Gallery του Λονδίνου, είναι εμπνευσμένο από τη ζούγκλα. Επηρεασμένος από το έργο αυτό του Rousseau, ο Γιάννης Τσεκλένης τυπώνει υφάσματα, στα οποία κυριαρχεί το πράσινο της ζούγκλας, χωρίς να υπάρχει διακριτό το περίγραμμα του φυτού, δημιουργώντας ένα άναρχο τοπίο, που μόνο αν εξεταστεί από κοντινή απόσταση θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον πίνακα. Παράλληλα, το ύφασμα τυπώνεται σε διάφορους χρωματισμούς, παραλλάσσοντας το πρωτότυπο έργο σε διάφορες αποχρώσεις του πράσινου, κυπαρισσί, λαδί, λαχανί και συνδυάζοντας τα χρώματα γαλάζιο και πράσινο, κόκκινο και μωβ. Το ύφασμα αυτό χρησιμοποιήθηκε για φορέματα και φούστες (εικ.4.288.α-η).

Ο δεύτερος πίνακας, *Exotic Landscape*, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της επίδρασης της φύσης στο έργο του Rousseau. Αναπαριστά στο κέντρο εξωτικό πουλί και στα δεξιά έναν πίθηκο, μέσα σε ένα χαοτικό καταπράσινο τοπίο. Από τον πίνακα ο σχεδιαστής μόδας απομονώνει το σχέδιο του πουλιού, το οποίο μεγεθύνει και το τοποθετεί χωρίς το ανάλογο περιβάλλον, πάνω σε κοντομάνικες μπλούζες. Το πουλί στο ζωγραφικό έργο είναι μπλε με κόκκινο στήθος, ενώ πάνω στα ενδύματα παρουσιάζεται με παραλλαγές στα χρώματα και στους συνδυασμούς, σύμφωνα με τις επιταγές της μόδας, δηλαδή γκρι με κόκκινο, μπλε με κίτρινο και μπλε, και κίτρινο με πορτοκαλί (εικ.4.289.α-δ).

Σε αυτή τη συλλογή θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε επίσης την επιρροή ενός μεγάλου οίκου prêt-à-porter, αυτού της Benetton. Όλοι μπορούν να συμφωνήσουν ότι θυμούνται τουλάχιστο μία από τις εκατό διαφημιστικές καμπάνιες, που τις χαρακτηρίζει η εφευρετικότητα, το χρώμα, και ίσως το γεγονός ότι ήταν αμφιλεγόμενες. Το πρώτο σύνθημά της ήταν «All the colours of the world», που αργότερα αντικαταστάθηκε από το περίφημο «United Colors of Benetton». Το 1984, η Benetton προσέλαβε τον φωτογράφο Oliviero Toscani ως καλλιτεχνικό διευθυντή. Αυτός σχεδίασε μια φωτογράφιση που περιελάμβανε μοντέλα με όλους τους συνδυασμούς φυλετικής ή εθνικής καταγωγής. Η κεντρική ιδέα της καμπάνιας αντανάκλούσε την ιδέα ότι δεν ήταν μόνο τα ενδύματά τους που διατίθενται σε πολλά διαφορετικά χρώματα, αλλά και οι άνθρωποι που τα φορούσαν⁴²⁴. Το μήνυμα έχει ως

⁴²⁴“In 1985, Toscani launched the ‘Flags’ campaign, featuring children wearing flags, such as: US and USSR, Israel and Germany, China and US, Argentina and Great Britain. This was Benetton’s second campaign under the art direction of Toscani. In the first part of the campaign, the two children were usually black and white. This was followed by a second part, which included also pictures of Arab and Israeli, Japanese and Chinese, Brazilian and Scandinavian children. This second part of the campaign, named ‘The United Colors’, led to the slogan United Colors of Benetton, which became the trademark of the company ever since. The first signs of what will later be called ‘the Benetton phenomenon’ were beginning to appear in a world of unsuspecting

εξής: Όλα τα χρώματα είναι ίσα, ακριβώς όπως όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι. Μέσα από αυτές τις διαφημίσεις, η Benetton έχει στόχο να δημιουργήσει ένα συναίσθημα της παγκόσμιας ειρήνης και αρμονίας.

Μέσα σε αυτό το πνεύμα, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης απομονώνει από τα ζωγραφικά μοτίβα του Henri Rousseau, τις σημαίες από τους πίνακες *Myself: Portrait Landscape* (1890) και *The Representatives Of Foreign Powers*. Τις μεγεθύνει και τις αναπαράγει σε ολόκληρο το τελάρο του υφάσματος, παραλλάσσοντας το στυλ του Ιταλικού Οίκου.

Ο Henri Rousseau ισχυρίστηκε ότι έχει εφεύρει ένα νέο ύφος, που συνδυάζει το τοπίο με το πορτρέτο⁴²⁵. Το γνωστότερο έργο του έχει τίτλο *Myself: Portrait Landscape* (1890) και βρίσκεται στο Národní galerie v Praze⁴²⁶. Με αφετηρία τον πίνακα, ο σχεδιαστής σε μία σειρά από κοντομάνικες μπλούζες, απομονώνει το πρόσωπο και τον κορμό του καλλιτέχνη που καλύπτεται με την παλέτα του, όπου αναγράφεται καλλιγραφικά «Henri Rousseau by Tseklenis». Το έργο του Rousseau παραλλάσσεται στους συνδυασμούς γκρι με κόκκινο, μαύρο με κίτρινο και μπλε με κόκκινο. Στο φόντο του ίδιου πίνακα, ο ζωγράφος Rousseau απεικονίζει το λιμάνι του Αγίου Νικολάου, έχει την πλάτη του στραμμένη προς το Pont du Carrousel, και περιλαμβάνει τα εμβλήματα των τεχνικών επιτευγμάτων της Γαλλίας, ένα αερόστατο και τον Πύργο του Άιφελ. Ακολούθως, ο σχεδιαστής ρίχνει το βάρος του στη σειρά των εθνικών σημαιών από το κατάρτι του πλοίου, που εφευρέθηκαν από τον καλλιτέχνη, δηλαδή δεν αντιστοιχούν σε υπαρκτές εθνικές σημαίες. Ο Τσεκλένης επαναλαμβάνοντας τις σημαίες σε όλη την επιφάνειά του υφάσματος πάνω σε άσπρο φόντο, κατορθώνει να δημιουργήσει ένα είδος γιρλάντας αλλεπάλληλων χρωμάτων (εικ.4.290.α-ζ).

Κατά τη διάρκεια του 1897, ο Rousseau παρήγαγε ένα από τα πιο διάσημα έργα του, *La Bohemienne endormie (Η Κοιμωμένη Τσιγγάνα)*⁴²⁷. Το 1924, ο Simon Guggenheim το

advertising companies and consumers.” Andreiadis, Eug., Baciu J., Lancu, An., and Pilsu M., *United Colors of Benetton – Case Study, project for the Marketing Course* (Bucharest 2004: Polytechnic University of Bucharest, Faculty of Engineering in Foreign Languages, Chemical Engineering Division), 36.

⁴²⁵ “A little later, in 1980, while still working for municipal customs service, he created his large format self portrait with the proud title *Myself* and the additional words *Portrait-Landscape* to describe the genre, which he believed was his own invention” W. Schmalenbach, *Henri Rousseau* (υποσ. 332), 11.

⁴²⁶ Ο Paul Gauguin θεωρείται ένας από τους πιο ένθερμους θαυμαστές αυτού του πίνακα. C. Stabenow, *Rousseau (Basic Art)* (υποσ. 329), 94.

⁴²⁷ “The Sleeping Gypsy is formally exacting—its contours precise, its color crystalline, its lines, surfaces, and accents carefully rhymed. Rousseau plays delicately with light on the lion's body. A letter of his describes the painting's subject: “A wandering Negress, a mandolin player, lies with her jar beside her, overcome by fatigue in a deep sleep. A lion chances to pass by, picks up her scent yet does not devour her. There is a moonlight effect,

δώρισε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Σε αυτόν τον πίνακα διακρίνονται ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά. Ο ζωγράφος απεικονίζει μια έγχρωμη περιπλανώμενη γυναίκα, ντυμένη με ανατολίτικη φορεσιά, που πιθανότατα ήταν μουσικός σε βαθύ ύπνο, σε μια φεγγαρόλουστη έρημο, κι ένα λιοντάρι που σκύβει από πάνω της. Δίπλα στη γυναίκα βρίσκεται ένα μαντολίνο και μια κανάτα νερό. Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από το ένδυμα της τσιγγάνας και σχεδιάζει ριγέ σύνολο, σε παρόμοιους χρωματισμούς με αυτούς του πίνακα (εικ.4.293.α-γ).

Ο Rousseau με το έργο του *The Representatives Of Foreign Powers*, απεικονίζει τη Γαλλία ως μια καλοπροαίρετη παγκόσμια δύναμη, να φέρνει την ειρήνη και τον πολιτισμό στον κόσμο. Η σύνθεση αντανακλά την ιδεολογία της Τρίτης Δημοκρατίας. Το πορτρέτο έχει έντονα χρώματα, με θέμα την ένωση όλων των λαών και την ειρήνη σε όλο τον κόσμο. Από το έργο ο σχεδιαστής απομονώνει τις μορφές των αντιπροσώπων των κρατών και των εθνικών τους σημαιών, τοποθετώντας τους στο ύφασμα, με έναν εφευρετικότερο από ότι ο καλλιτέχνης τρόπο (εικ.4.291.α-γ).

Εκτός από την αναζήτηση της κρατικής αναγνώρισης, ο Rousseau πόθησε την αποδοχή της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, από τον κύκλο των σύγχρονών του καλλιτεχνών. Για το λόγο αυτό, αποφάσισε να εστιάσει στην αλληγορία, εφόσον έκρινε ότι είναι το αποκορύφωμα της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, και αναζήτησε ένα στήριγμα από την επίσημη Salon des Indépendants του Παρισιού⁴²⁸. Ένα από τα γνωστότερα έργα του ήταν το *Liberty Inviting Artists To Take Part In The 22nd Exhibition Of The Société Des Artistes Indépendants*. Στο κέντρο, το λιοντάρι της Belfort χαιρετίζει τους Βάλτον, Carriere, Willette, Luce, Serat, Signac, Ortiz, Pissarro, Jaudin και Rousseau. Η αλληγορία της Ελευθερίας πλανάται στον ουρανό. Κάτω από τη σημαία της πόλης, ο Rousseau αναπαριστάται σε χειραψία με ένα ιδρυτικό μέλος της Société Des Artistes Indépendants, τον Signac. Από αυτόν τον πίνακα ο σχεδιαστής μόδας απομονώνει τις σημαίες και τη δένδροστοιχία και τα μεγεθύνει (εικ.4.292.α-γ).

very poetic. The scene is set in a completely arid desert. The gypsy is dressed in oriental costume.” Gl. D. Lowry, *MoMA Highlights. 350 Works from the Museum of Modern Art New York* (New York 1999: The Museum of Modern Art), 29.

⁴²⁸«Ο καλλιτέχνης εξέθετε εκεί τους πίνακές του για περισσότερα από είκοσι χρόνια, ενώ χάρη σε αυτές τις μόνιμες συμμετοχές του κατάφερε να βγει από την αφάνεια. Το 1884 οι Ανεξάρτητοι είχαν την τόλμη να καταργήσουν κάθε κριτήριο επιλογής και να επιτρέψουν σε οποιονδήποτε, αφού μπορούσε να καταβάλει ένα ορισμένο ποσό, να εκθέσει μαζί τους.» *Η ζωή και τα έργα των μεγάλων πρωταγωνιστών της τέχνης, Η. Rousseau*, ArtGallery (Αθήνα 2003: Deagostini), 32.

Τέλος, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τον πίνακα *The Football Players (Les joueurs de football)*, του 1908, που σήμερα βρίσκεται στο μουσείο «Solomon R. Guggenheim» στη Νέα Υόρκη⁴²⁹. Οι *Παίκτες* αποτελούν μια ιδιόμορφη προσπάθεια του Rousseau να απεικονίσει τη σύγχρονη εποχή, με ένα κομψό τρόπο. Στο ύφασμα, ο σχεδιαστής μόδας, επέλεξε να διατηρήσει μόνο τις ριγέ στολές των ποδοσφαιριστών με τις μπάλες (εικ.4.294.α-δ).

Όσον αφορά το σχήμα των ενδυμάτων, στο πνεύμα της πιο χαλαρής διάθεσης της δεκαετίας του '70, κατά την οποία τα τζιν ήταν ολοένα και πιο δημοφιλή, ο σχεδιαστής επιλέγει να τα συνδυάσει με τυπωμένα t-shirts. Στη συλλογή σώζονται έξι μπλουζάκια κοντομάνικα (T-shirt), με λευκή βάση και έντονα χρώματα στα σχέδια. Επίσης, έχουν ενταχθεί στη συλλογή τρία σύνολα: το ένα είναι ριγέ με παντελόνι και μπλούζα, ενώ τα άλλα δύο αποτελούνται από φούστα κλος και φαρδύ πουκάμισο.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» σώζονται τρία φορέματα σε Υ-γραμμή από μετάξι, με έντονα χρώματα, και δέκα έξι σε Ι-γραμμή από βαμβάκι με λευκό φόντο, στο οποίο αποτυπώνονται τα σχέδια.

Όσον αφορά τη σημαντική για τον Τσεκλένη ποιότητα του υφάσματος, εδώ επιλέχθηκε το μετάξι, μια ελαφριά, χυτή, φυσική ζωική ίνα, που δημιουργεί μια κυματιστή επιφάνεια κατά μήκος του υφάσματος, και το βαμβάκι, μία φυτική ίνα που έχει το προσόν να «αναπνέει» κάνοντας το ύφασμα ιδανικό για το καλοκαίρι.

Επειδή πρόκειται για καθημερινά πρωινά ενδύματα, ως βάση χρησιμοποιήθηκε το λευκό χρώμα, για να φωτιστούν τα θερμά χρώματα των διακοσμητικών σχεδίων (μπορντό, μπεζ, κίτρινο, σομόν), επικεντρώνοντας έτσι το ενδιαφέρον κυρίως στα διακοσμητικά μοτίβα.

Για την παρουσίαση των ενδυμάτων στα νεοφιλέ εποχής, ο σχεδιαστής μόδας δημιούργησε από τα ίδια υφάσματα ομπρέλες για τον ήλιο, οι οποίες δεν βγήκαν ποτέ στο εμπόριο, αλλά δηλώνουν την αισθητική του αντίληψη και ευελιξία για τα ενδύματα, καθώς και την επιθυμία

⁴²⁹ These most clearly reveal his clumsiness, particularly striking and touching in the allegorical and topical paintings which have an apothotic exuberance. Nor can one call the football players of 1908 anything but naïve. W. Schmalenbach, *Henri Rousseau* (υποσ. 332), 74.

του Γιάννη Τσεκλένη να κλέψει τις εντυπώσεις κατά την παρουσίαση των δημιουργιών του (εικ.4.295.α-θ).

Συμπερασματικά, η σειρά «Henri Rousseau by Tseklenis», θα μπορούσε να αποτελέσει τον ύστατο φόρο τιμής του σχεδιαστή μόδας προς το ζωγράφο, εφόσον μπόρεσε να φέρει σε επαφή το ευρύτερο κοινό με το έργο ενός τόσο αντιφατικού και καινοτόμου καλλιτέχνη, που στη δεκαετία του 1980 ήταν ουσιαστικά άγνωστος στο ευρύ ελληνικό κοινό. Ο ίδιος δηλώνει: *Tseklenis From Rousseau (1986): Τις μέρες που άνοιγε η έκθεση Henri Rousseau στο MOMA της Νέας Υόρκης παρουσίασα εκεί μία σειρά με τυπώματα σε ελεύθερη απόδοση από τα έργα του. Η φωτογράφιση δική μου με τις Anita, Genevieve και Marie.*⁴³⁰ (εικ. 4.296.α-ζ).

⁴³⁰ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.2.39: Ενδυματολογική συλλογή «Gas Factory». Τσεκλένης: Συλλογή αφιερωμένη στο γκάζι της Αθήνας.

Ωρα γλυκιά. Ξαπλώνει ωραία δομένη
η Αθήνα στον Απρίλη σαν εταίρα.
Είναι ηδονές τα μύρα στον αιθέρα,
και τίποτε η ψυχή πια δεν προσμένει.

Στα σπίτια σκύβει απάνω και βαραίνει
το ασήμι του βλεφάρου της η εσπέρα.
Βασίλισσα η Ακρόπολη εκεί πέρα
πορφύρα έχει τη δύση φορεμένη.

Φιλί φωτός και σκάει το πρωταστέρι.
Στον Ιλισσό ερωτεύεται τ' αγέρι
ροδονουφούλες δάφνες που ριγούνε.

Ωρα γλυκιά χαράς και αγάπης, όντας
πουλάκια το ένα τ' άλλο κυνηγούνε
τ' Ολύμπιου Δία μια στήλη αεροχτυπώντας...

Τα Ποιήματα (1913-1928), Κ. Γ. Καρυωτάκης

Ο Γιάννης Τσεκλένης πάντα έδειχνε την ευαισθησία του για την ανάπλαση της πόλης της Αθήνας, και κυρίως για το λεγόμενο ιστορικό κέντρο της πόλης των Αθηνών. Με επίκεντρό του την Πλάκα και το Θησείο με πεζοδρομημένο πια το μεγαλύτερο μέρος του, το ιστορικό κέντρο πάντα τον σαγήνευε. Το βασικό μέρος του ιστορικού κέντρου είναι το Μοναστηράκι, με την Πλατεία Αβησσυνίας και τα μικρά του δρομάκια, αλλά και η οδός Αθηνάς και οι κάθετοι δρόμοι, όπως η οδός Ευριπίδου. Στο ιστορικό κέντρο εντάσσεται επίσης και η γειτονιά του Ψυρρή καθώς κι η Ερμού, ο πιο εμπορικός δρόμος του Κέντρου, με προέκταση τη Μητροπόλεως και τη Σταδίου.

Σήμερα τα γραφεία του σχεδιαστή «TSEKLENIS DESIGN», βρίσκονται στο ιστορικό κέντρο, επί της Κολωνού. Ο ίδιος σε συνέντευξή του αναφέρει: *Το 1982 η έδρα μου*

βρισκόταν επί της 3ης Σεπτεμβρίου (επίσης στο ιστορικό κέντρο), έμαθα να ζω σε τέτοιο περιβάλλον και σας πληροφορώ ήταν πολύ καλύτερα από το να μένεις στην 7^η Λεωφόρο της Νέας Υόρκης, όπου μπορούσαν να σε σκοτώσουν για είκοσι δολάρια. Γι' αυτό, είχες έτοιμο ένα εικοσαδολάρο στην κωλότσεπη, να τους το δώσεις στα γρήγορα. Ήταν ωραία η Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του '70, έζησα την εποχή του Στούντιο 54, από την άλλη όμως, αυτά τα πράγματα ήταν καθημερινή υπόθεση. Μετά ήρθε ο Τζουλιάνι κι έβαλε τη μαφία και καθάρισε την πόλη⁴³¹.

Η ενδυματολογική συλλογή του 1986- 1987, με τίτλο «Gas Factory», εμπνέεται ίσως από το σημαντικό βιομηχανικό μνημείο της Αθήνας, το «Γκάζι». Η συνοικία αυτή βρίσκεται στα νότια της Αθήνας και έχει πάρει το όνομα της από τις εγκαταστάσεις φωτιστικού αερίου⁴³² που σχεδιάστηκαν από τον Φραγκίσκο Φεράλντι⁴³³ (François Theophile Feraldi) και λειτουργούσαν έως τις αρχές της δεκαετίας του '80.

Ο σχεδιαστής αποτυπώνει πάνω στα ενδύματά του τον περίτεχνο εξωτερικό σκελετό της πέτρινης βάσης των αεριοφυλακίων. Σήμερα, τα αεριοφυλάκια έχουν διαφορετική χρήση από αυτή του παρελθόντος, το Αεριοφυλάκιο 1 λειτουργεί ως αμφιθέατρο και παράλληλα φιλοξενεί το Δημοτικό Ραδιοφωνικό Σταθμό «Αθήνα 9.84», στεγάζει το Μουσείο Μαρία Κάλλας ενώ το Αεριοφυλάκιο 2 έχει μετατραπεί σε χώρο εκθέσεων. Τέλος, το Αεριοφυλάκιο 3 δεν έχει διαμορφωθεί προς το παρόν. Ο πολυχώρος είναι αφιερωμένος στον Μάνο Χατζιδάκι, του οποίου το όνομα φέρει επιπρόσθετα⁴³⁴.

⁴³¹ Ηλ. Μαγκλίνη, «Η Ελλάδα δεν γνωρίζει το ενεργητικό δυναμικό της, Γιάννης Τσεκλένης, σχεδιαστής. Αν η βιομηχανία μόδας δεν πέθαινε το '80, θα έδινε σήμερα στη χώρα 20 δισ. Ευρώ», *Καθημερινή* (02/05/2010), <http://www.kathimerini.gr/392115/article/epikairothta/ellada/h-ellada-den-gnwrizei-to-energhtiko-dynamiko-ths>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

⁴³² Η ιστορία του εργοστασίου <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum/history>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

⁴³³ Ο γάλλος υπήκοος François -Théophile Feraldi (1805-1888), πλούσιος επιχειρηματίας, έφτασε στην Ελλάδα γύρω στα 1830. Ασχολήθηκε με ναυτιλιακές επιχειρήσεις κι ενδιαφέρθηκε πολύ για την πραγματοποίηση διαφόρων μεγάλων έργων, κυρίως στην Αθήνα και στον Πειραιά. Αναφέρουμε ενδεικτικά, την Αγορά στην Αθήνα, τη σιδηροδρομική γραμμή Αθηνών-Πειραιώς, την εγκατάσταση φωταερίου στην πρωτεύουσα, το Βαμβακουργείο στον Πειραιά και την επέκταση των επιχειρήσεων του στη Σύρο και τη Νάξο. Στον Πειραιά είχε κτίσει ένα συγκρότημα από κατοικίες και καταστήματα, του οποίου την πώληση διαπραγματευόταν το 1836. Σχετικά με τις επιχειρήσεις του στην Ελλάδα, υπάρχουν πληροφορίες στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, Οθων. Αρχείο, Υπ. Εσωτ., φ. 78 και φ. 252 Βλ. και Δ. Θεμελή-Κατηφόρη, *Το γαλλικό ενδιαφέρον για την Ελλάδα στην περίοδο του Καποδίστρια 1828-1831* (Αθήνα 1985: Επικαιρότητα), 45-82. Αρ. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Το μεταξουργείο της Αθήνας. Από το εμπορικό κέντρο στο εργοστάσιο* (Αθήνα 1995: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών), 58.

⁴³⁴ Χώροι και αίθουσες τεχνόπολις <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/corporateuse/buldings2>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», δεν έχει ενταχθεί κανένα ένδυμα από την εν λόγω συλλογή. Από τις φωτογραφίες φαίνεται πως αποτελείται από φαρδιά φορέματα ζιβάγκο. Η φωτογράφιση έγινε στον βιομηχανικό χώρο, στο Γκάζι. Στις πρώτες δύο φωτογραφίες, τα ενδύματα, πιθανότατα από μάλλινο ύφασμα, φέρουν την κατασκευή αεριοφυλακίων σε πολυχρωμία, ενώ στις δύο επόμενες το μοτίβο είναι μονόχρωμο. Τέλος, υπάρχει φωτογραφία μάλλινου πολύχρωμου πλεκτού με λαιμόκοψη ζιβάγκο (εικ. 4.297.α-ε).

Το 1986⁴³⁵, το Γκάζι χαρακτηρίστηκε ως διατηρητέο ιστορικό μνημείο από το Υπουργείο Πολιτισμού και ξεκίνησαν μελέτες για την αξιοποίησή του, με το όνομα Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων⁴³⁶. Πρωτεργάτης αυτής της μεταμόρφωσης του βιομηχανικού κτιρίου ήταν ο τότε δήμαρχος Αθηναίων Μιλτιάδης Έβερτ, και προσωπικός φίλος του σχεδιαστή. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν επί δημάρχου Δ. Αβραμόπουλου το 2001, ενώ το 2013 εγκαινιάστηκε το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου, στο χώρο των αεριοφυλακίων.⁴³⁷

Το θέμα της ανάπλασης του ιστορικού κέντρου απασχολούσε πάντα το σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, που έχει σχεδιάσει όλα τα μεταφορικά μέσα της Αθήνας. Οι προτάσεις του για ένα αναβαθμισμένο κέντρο, με δρόμους χωρίς αυτοκίνητα, πεζοδρόμια προσβάσιμα, πολύ πράσινο και δρόμους όπου θα κινούνται μόνο τρένα, παρουσιάστηκε στους περισσότερους δημάρχους του Δήμου Αθηναίων. Ο ίδιος σε συνέντευξή του αναφέρει: *Είχα πάει στον Κακλαμάνη αλλά το έβαλε στο συρτάρι του. Τώρα το έχω στείλει στην κυρία Μπιρμπίλη. Απάντηση δεν έχω πάρει*⁴³⁸. Η λύση των βαγονιών για τον ίδιο φαντάζει η καλύτερη γιατί είναι απλή, εξυπηρετική, φιλική στο περιβάλλον, λύνει δηλαδή τα προβλήματα της κυκλοφορίας, της λειτουργίας των καταστημάτων και της ανθρώπινης διαβίωσης. Πρόκειται ουσιαστικά για ανάπλαση και αναβάθμιση αυτής της περιοχής αφού θα υπάρχει απόλυτη πεζοδρόμηση και μόνο αυτοκίνητα πρώτης ανάγκης και τροφοδοσίας -σε ορισμένες ώρες- θα κυκλοφορούν. *«Αυτά (τα τρένα) δεν θα ρυπαίνουν το περιβάλλον, θα είναι υβριδικά. Η κίνησή τους θα γίνεται πάνω σε ράγες σταθερής τροχιάς με ταχύτητα μόνο 2,5 χιλιομέτρων την ώρα,*

⁴³⁵ Το εργοστάσιο φωταερίου της Αθήνας, το «Γκάζι», διέκοψε τη λειτουργία του το 1983, κηρύχθηκε διατηρητέο μνημείο το 1986 και με συμπληρωματικά διατάγματα το 1987 και το 1989. ΦΕΚ 621/Β/86, ΦΕΚ 776/Β/86, ΦΕΚ 804/Β/86, ΦΕΚ 676/Β/87.

⁴³⁶ Ανδρ. Αν. Δαλιγίτση, *Βιομηχανική Κληρονομιά: τόποι μνήμης ως τόποι πολιτισμού, Όταν το σήμερα σέβεται το χθες...* (Ξάνθη 2013: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών), 35 -40.

⁴³⁷ Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων https://el.wikipedia.org/wiki/Τεχνόπολις_Δήμου_Αθηναίων, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

⁴³⁸ Μ. Θερμού, «Ζούμε στην πιο άσχημη πρωτεύουσα του κόσμου – Γιάννης Τσεκλένης», *Το Βήμα* (09/01/2011), <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=376956>, ελέγχθηκε στις 10 Αυγούστου 2014.

ώστε να μπορεί να ανεβοκατεβαίνει εύκολα κανείς εν κινήσει, ενώ θα σταματούν μόνον εφόσον υπάρχει εμποδιζόμενο άτομο⁴³⁹. Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε, ότι η αισθητική ευαισθησία του Γιάννη Τσεκλένη ξεπερνά τον χώρο της μόδας και επεκτείνεται στην αναδόμηση της ποιότητας ζωής.

⁴³⁹ Μ. Θερμού, «Ζούμε στην πιο άσχημη πρωτεύουσα» (υποσ. 344).

Κεφάλαιο 4.2.40: Ενδυματολογική συλλογή «Bengale Tigers». Τσεκλένης: Τίγρεις και Πάνθηρες αλλά και ρούχα Safari της Βεγγάλης

Η τίγρη είναι ο θεματοφύλακας της ζούγκλας,
φορέας της Μητέρας Θεάς και ο δημιουργός της βροχής.

Είναι σε θέση να ελέγχει την ξηρασία
και μπορεί να επικαλεστεί ακόμα και τον Indra,
τον θεό της βροντής και της βροχής.

Αυτή μπορεί να προστατεύσει, μπορεί να προφυλαχθεί,
και μπορεί να σκοτώσει, αν κρίνει ότι κάποιος παραβαίνει τους νόμους της ζούγκλας.

Ινδική Μυθολογία

Τα «animal print»⁴⁴⁰ εκφράζουν την θηλυκότητα διαχρονικά. Ο Τσεκλένης, το 1989, επιλέγει καλοκαιρινά σύνολα και μαγιό εμπνευσμένα από την Τίγρη της Βεγγάλης, ένα ζώο εξωτικό και μυθικό, και το συνδυάζει με τους σύγχρονους θηρευτές σε safari.

Δυστυχώς, από τη συλλογή αυτή δεν υπάρχουν δείγματα στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Σημειωτέον ότι η συλλογή δεν έλαβε την αναμενόμενη διαφήμιση από τον σχεδιαστή της, εφόσον ο ίδιος σκόπευε να αποσυρθεί από το χώρο της μόδας, την αμέσως επόμενη χρονιά. Για το λόγο αυτό δεν υπάρχει στα περιοδικά μόδας της εποχής αρθρογραφία σχετική με την εν λόγω θεματική.

Η τίγρη, είναι σαρκοφάγο θηλαστικό της οικογένειας των αιλουροειδών. Το επιστημονικό της όνομα είναι *Panthera tigris*. Είναι διαδεδομένη σε πολλές περιοχές, από τη Σουμάτρα και την Ιάβα μέχρι την Περσία, σε ζώνες που παρουσιάζουν πυκνή βλάστηση και σε υψόμετρο μέχρι 2000 μέτρα⁴⁴¹.

Από το αρχείο του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη έχουν ψηφιοποιηθεί δύο φορέματα. Το πρώτο είναι ίσιο, κοντό, με ένα στενό μανίκι. Το ύφασμα αποδίδει το τρίχωμα της τίγρης σχεδιαστικά και χρωματικά. Το φυσικό τρίχωμα της τίγρης έχει άσπρο χρώμα στην κοιλιά, ανοιχτό κιτρινοκόκκινο στο υπόλοιπο σώμα και είναι διακοσμημένο με χαρακτηριστικές

⁴⁴⁰ T. D. Wilson, *Animal Print, Imprint (NYC): The Evolution of Motifs in Fashion* (New York 2011: Exhibition Praxis, Shannon Bell-Price), 1-10.

⁴⁴¹ Ed. Eckart, *Bengal Tiger (Welcome Books: Animals of the World)* (New York 2003: Children's Press), 4-8.

μαύρες λωρίδες. Αυτό αποτυπώνεται και στο φόρεμα. Σε μία άλλη φωτογραφία φαίνεται ένα στενό ίσιο φόρεμα, με μία ράντα. Είναι λευκό και φέρει σε τύπωμα τους πάνθηρες που ζούν στα δάση της Μαλαισίας καθώς και μαύρα στίγματα, όπως αυτά από το δέρμα της λεοπάρδαλης (εικ. 4.298.α-γ).

Όσον αφορά τα ενδύματα που έχουν ως θεματική το safari, δεν θα μπορούσαμε να μην τα συνδέσουμε με την επιτυχία της ταινίας του 1985 *Πέρα από την Αφρική*, που βασίζεται στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του Isak Dinesen⁴⁴². Η ταινία σκηνοθετήθηκε από τον Σίντνεϊ Πόλακ και πρωταγωνιστές ήταν η Μέριλ Στριπ και ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ. Το σακάκι τύπου σαφάρι είχε γίνει δημοφιλές για τους ταξιδιώτες και εκδρομείς όλων των ειδών⁴⁴³. Το χαρακτηριστικό του ήταν οι πολλές τσέπες, δύο τσέπες επάνω μπροστά, πιο κάτω δύο τσέπες για τα χέρια μπροστά, μια μικρή τσέπη στο αριστερό μανίκι, ενώ παράλληλα διέθετε επωμίδες. Είχε φινιρίσμα που το έκανε αδιάβροχο και ανθεκτικό στους λεκέδες. Καί τα δύο σύνολα έχουν σακάκι, ενώ διαφοροποιούνται με το δεύτερο μέρος τους: το πρώτο έχει φούστα, ενώ το δεύτερο έχει κοντό παντελόνι τύπου «jupe culotte». Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται και μία καπαρτίνα αδιάβροχη σε στρατιωτικό στυλ, με επωμίδες στους ώμους και βαθιές τσέπες (εικ. 4.298.α-γ).

Συμπερασματικά, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης, μπορούσε πάντα να παρακολουθεί τις τάσεις της διεθνούς μόδας και να σφυγμομετρά τις απαιτήσεις του καταναλωτικού κοινού.

⁴⁴² I. Dinesen, *Out of Africa (Modern Library Series)*, (New York 1992: Random House Publishing Group).

⁴⁴³ “The Safari jacket is the perfect leisure look for a gentleman: longer than the windbreaker style jacket, more casual than a sports jacket, and with lots of pockets.” B. Roetzel, *A Guy’s Guide to Style* (Potsdam 2012: H. F. Ullmann), 100.

Κεφάλαιο 4.2.41: Εκτός ενδυματολογικών συλλογών. Τσεκλένης: Κάθε τι μπορεί να αποτελέσει έμπνευση.

Η πηγή έμπνευσης είναι παγκόσμια. Βρίσκεται στα πάντα.

Απαιτεί να 'χεις πάντα τα μάτια και το μυαλό ανοιχτά

Patricia Field

Ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης, πριν αποφασίσει τη δημιουργία ενδυματολογικών συλλογών με μία θεματική ανά σεζόν, πειραματίστηκε με τη δημιουργία ποικίλων ενδυμάτων από διαφορετικά μεταξύ τους υφάσματα. Ακολούθως, σε όλη την πορεία του, αν εμπνεόταν από κάποιο θέμα, το αποτύπωνε αρχικά στο χαρτί και μετά στο ύφασμα, ανεξάρτητα από την εκάστοτε συλλογή που διαμόρφωνε εκείνη την περίοδο. Έτσι, στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», εντάσσονται ενδύματα και με ξεχωριστή θεματική.

Μια πιο ανάλαφρη θεματική, με τίτλο «Αρλεκίνος» (1965), έχει ενταχθεί στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου». Πρόκειται για ένα μεταξωτό κρεπόν σύνολο, από ίσια φούστα, ζώνη και πουκάμισο. Το ύφασμα της φούστας φέρει ρόμβους, τρίγωνα και παράλληλες ταινίες, με λαδί περίγραμμα και χρώμα πράσινο, μωβ, πορτοκαλί και γκρι. Το πουκάμισο έχει μωβ μυτερό γιακά. Στην ίδια ενότητα εντάσσεται μεταξωτό μακρυμάνικο πουκάμισο με τριγωνικό γιακά και μανσέτες. Το μαύρο ύφασμα φέρει ορθογώνια σχέδια σε καφέ, μουσταρδί και σκούρο μπλε. Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται και σύνολο από πολυέστερ βαμβάκι «polyogicel», αποτελούμενο από σακάκι, παντελόνι και μπλούζα. Το ύφασμα του παντελονιού έχει φαρδιές ρίγες σε μουσταρδί, λαδί και λαχανί. Η κοντομάνικη μπλούζα με τριγωνικό γιακά είναι από το ίδιο ύφασμα. Το σακάκι είναι μεσάτο με τριγωνικό γιακά. Φέρει πυκνές κυματοειδείς γραμμές σε καφέ, μουσταρδί, λαδί και λαχανί. Τα σύνολα τα συνοδεύουν δύο σκίτσα, το ένα ανδρικού και το άλλο γυναικείου συνόλου (εικ. 4.300.α-ε).

Ακολουθεί σύνολο με θέμα «Μπόουλινγκ» (1968) από ορλόν ανκορά. Το φόρεμα, είναι μακρυμάνικο, ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το γκρι ανθρακί ύφασμα διακοσμείται με κύκλους σε πράσινο, γαλάζιο λευκό, λαδί και πορτοκαλί. Ακολουθεί ένα σχέδιο με τρία

ενδύματα, όπου το ύφασμα τους αποτελεί χρωματικές παραλλαγές του ίδιου υφάσματος με το φόρεμα. Ακόμα, υπάρχουν και δύο πρώιμα σκίτσα (εικ. 4.301.α-δ).

Επίσης, καταγράφηκε μακρυμάνικο φόρεμα με ζώνη με τίτλο «Καραβόλας» (1968), από ορλόν ανκορά. Έχει τριγωνική λαιμόκοψη και μυτερό γιακά. Το μωβ ύφασμα φέρει καρδιόσχημα λαχούρια και σπείρες, που διακοσμούνται με φύλλα και άνθη σε κίτρινο, πορτοκαλί και πράσινο. Η θεματική «Καραβόλας», εμπνέεται από τα σιδερένια κάγκελα των νεοκλασικών σπιτιών, που φτιάχονταν χειροποίητα από παραδοσιακούς τεχνίτες. Το ένδυμα αυτό, αποτελεί προπομπό της εμπνευσμένης από τη λαϊκή παράδοση συλλογής «Ιστορία σκαλισμένη σε ξύλο», για τον χειμώνα 1974-1975. Το φόρεμα συνοδεύεται από ένα σχέδιο ανδρικού συνόλου (εικ. 4.302).

Τα δύο ενδύματα, που τιτλοφορούνται «Ισπανικό θέμα» (1968), εμπνέονται από την εκάστοτε τοπική τέχνη. Το πρώτο σύνολο είναι ζέρσεϊ και αποτελείται από μακρυμάνικη μπλούζα με ίσιο γιακά και ζώνη. Τα μανίκια φέρουν μεταλλικά κουμπιά χρυσαφί χρώματος, διακοσμημένα με ανάγλυφο λάβαρο-οικόσημο λέοντα και βενετική σημαία. Πάνω από το οικόσημο αναγράφεται έξεργα «TSEKLENIS». Το κόκκινο ύφασμα χωρίζεται σε τέσσερα μέρη. Το πρώτο, στους ώμους έχει ιπείς, στο στήθος νεκρούς πολεμιστές, κάτω από το στήθος σκυλιά και πουλιά, και στο κάτω μέρος μία πολεμική σκηνή με δόρατα. Τα χρώματα των αναπαραστάσεων είναι μαύρο, καφέ και γκρι. Στην ίδια θεματική, εντάσσεται φούστα από βελούδο τύπου «φάκελος», με σχέδια σε κόκκινο, καφέ, σκούρο γκρι, ανοικτό καφέ και μαύρο. Αυτό το σύνολο αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα ενδυμάτων, όπου ο σχεδιαστής καταπιάνεται με θέματα εμπνευσμένα από την τέχνη (εικ. 4.303.α-β).

Το ενδιαφέρον του για τα οικολογικά θέματα αποτυπώνεται στο μακρυμάνικο φόρεμα από ορλόν ανκορά, με τίτλο «Εγκέλαδος» (1968). Το μπεζ ύφασμα καλύπτεται από ρωγμές σε κίτρινο και μαύρο. Παρατίθεται σχέδιο με το ίδιο φόρεμα σε άλλη χρωματική παραλλαγή και ένα σχέδιο σε τσιγαρόχαρτο (εικ. 4.304.α-γ).

Από τη φύση εμπνέεται και για το μακρυμάνικο φόρεμα «Φύλλα» από ορλόν ανκορά, τριγωνική λαιμόκοψη και μυτερό γιακά. Το λευκό ύφασμα φέρει καρδιόσχημα φύλλα πλατάνου σε καφέ, σκούρο καφέ, εκάτι και λαδί. Παρατίθεται σχέδιο με φόρεμα και σύνολο αποτελούμενο από μακρύ παντελόνι, πουκάμισο και ζώνη σε άλλη χρωματική παραλλαγή (εικ. 4.305.α-β).

Η δεκαετία του '70, η οποία στο εξωτερικό είχε ως σημείο αναφοράς τον πόλεμο στο Βιετνάμ, στην Ελλάδα εξελίχθηκε μεταξύ της χούντας και της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Επηρεασμένος από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής, δημιούργησε τη δική του «Παραλλαγή». Με αυτή τη θεματική σώζονται δύο σύνολα σε διαφορετική απόχρωση, αποτελούμενα από πουκάμισο και παντελόνι. Το μακρυμάνικο πουκάμισο είναι μεσαίο με τριγωνικό γιακά, και το παντελόνι είναι τύπου «καμπάνα». Το ύφασμα «παραλλαγή», στο πρώτο σύνολο έχει χρώματα ροζ, κόκκινο και κίτρινο, ενώ στο δεύτερο πράσινο, κεραμιδί, λαδί και ώχρα. Παράλληλα, συνεργάστηκε με την εταιρεία Jantzen. Η νέα της καμπάνια με τίτλο διαφήμισης «Απλώς φορέστε ένα χαμόγελο και ένα Jantzen» συνεπήρε το αγοραστικό κοινό. Ο σχεδιαστής, επηρεασμένος από την πείρα που είχε στη δική του διαφημιστική εταιρεία «Spectra», αντιλήφθηκε γρήγορα τη σπουδαιότητα της διαφήμισης. Χορηγοί, όπως η Kodak, Ford Motor Company και United Airlines, συμμετείχαν στον ετήσιο διαγωνισμό «Smile Contest», όπου νικητές φωτογραφίζονταν στα νησιά της Χαβάης. Έτσι, τα μαγιά του Γιάννη Τσεκλένη έκαναν το γύρο του κόσμου, χωρίς ο ίδιος να καταβάλει κανένα κόπο στο σχεδιασμό ή στα έξοδα της διαφημιστικής καμπάνιας, παρά μόνο μέσα από μία καλή συνεργασία με την εταιρεία. Παράλληλα, στη συλλογή έχει ενταχθεί σκίτσο με ένα σύνολο παραλίας με πουκάμισο και σορτ, καθώς και ένα ολόσωμο μαγιά (εικ. 4.306.α-ε).

Τα πουά ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη, προβλήθηκαν μέσα από το άρθρο του William A. McWhirter με φωτογραφίες του Raymundo de Larrain, που ήταν αφιερωμένο στην ελληνική μόδα, τόσο του ενδύματος όσο και του κοσμήματος, στο περιοδικό *LIFE*, με εξώφυλλο τον Neil Armstrong του Apollo 11 να απογειώνεται για τη σελήνη⁴⁴⁴. Το άρθρο είχε τίτλο “Fashion goes Greek: What’s a nice girl like this doing in a myth like Greece?” εμπνευσμένο από την ταινία μικρού μήκους του τότε ανερχόμενου Martin Scorsese *What’s a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*. Το σύνολο από μετάξι σουρά, που παρουσιάζεται στο άρθρο και περιήλθε στην συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «B. Παπαντωνίου», αποτελείται από παντελόνι, μπλούζα και ζώνη. Το φαρδύ άσπρο παντελόνι φέρει μαύρα πουά και κατά τόπους αναγράφει TSEKLENIS. Η μακρυμάνικη μπλούζα έχει τριγωνική λαιμόκοψη και γιακά. Ένα ακόμα σύνολο αποτελείται από το ίδιο παντελόνι αλλά συνδυάζεται με πουκάμισο μαύρο (Rayon 80% Nylon 20%) με τριγωνική λαιμόκοψη, και μανίκια αναγεννησιακού τύπου. Στην ίδια ενότητα εντάσσονται ίσιες φούστες από μετάξι. Το

⁴⁴⁴ W. A. McWhirter, “Fashion goes Greek: What’s a nice girl like this doing in a myth like Greece?”, *LIFE Magazine* (25/7/1969), 40-49.

ύφασμα είναι λευκό με κόκκινα πουά, λευκό με πράσινα πουά, κόκκινο με λευκά πουά και λευκό με καφέ πουά. Σε όλες αναγράφεται κατά τόπους το όνομα TSEKLENIS (εικ. 4.307.α-ζ).

Τέλος, σε αυτή την ενότητα θα μπορούσε να ενταχθεί και κάθε ένδυμα του σχεδιαστή με εμπριμέ φυτικό μοτίβο, που δεν εμπίπτει σε κάποια από τις προαναφερθείσες συλλογές. Στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», έχουν ενταχθεί δύο σύνολα από ζέρσεϊ βελούρ. Το πρώτο είναι φόρεμα μακρυμάνικο, ίσιο, με τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη. Το σχέδιο του υφάσματος είναι φυσιοκρατικό, όπου σε μπεζ φόντο αποτυπώνονται λουλούδια σε κίτρινο, ροζ καφέ και πράσινο. Ακόμα, ένα σύνολο αποτελείται από παντελόνι κάπρι και μπλούζα. Στο παντελόνι το μαύρο ύφασμα φέρει σε μεγέθυνση φυτική διακόσμηση με μπεζ και εκρού βλαστούς, και ροζ και φούξια άνθη. Η μακρυμάνικη ίσια μπλούζα έχει τριγωνικό γιακά και τριγωνική λαιμόκοψη. Το ύφασμα είναι το ίδιο με το παντελόνι αλλά σε σμίκρυνση. Επίσης, εδώ εντάσσεται το σύνολο αποτελούμενο από φούστα με επίρραφη ζώνη, από σκούρο μπλε ύφασμα, διακοσμημένο με άνθη και βλαστούς σε ροζ, μωβ, λιλά και γαλάζιο ίδιο με αυτό του πουκαμίσου, μόνο που φαίνεται να είναι σε μεγέθυνση σε σχέση με το μοτίβο του πουκαμίσου. Σε αυτή την ενότητα εντάσσεται ένα μακρυμάνικο, ίσιο φόρεμα με στρογγυλή λαιμόκοψη. Το ύφασμα έχει διαγώνιες πορτοκαλί, λαδί και καφέ παράλληλες γραμμές, με άνθη και βλαστούς σε πορτοκαλί, λαδί και μωβ. Τέλος, η ενότητα κλείνει με φόρεμα μακρυμάνικο ίσιο, με στρογγυλή λαιμόκοψη και ζώνη. Το μαύρο ύφασμα φέρει άνθη και μπουμπούκια από τριαντάφυλλα σε ροζ και κόκκινες αποχρώσεις, και βλαστούς και φύλλα σε πράσινες και κίτρινες αποχρώσεις (εικ. 4.309.α-στ).

Από αυτή, την τελευταία ομάδα ενδυμάτων, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η έμπνευση μπορεί να πηγάζει από οτιδήποτε μας περιβάλλει και να αποτυπωθεί σε οποιαδήποτε μορφή.

Κεφάλαιο 4.3: Υλικά – υφάσματα.

Υφασμα είναι το κλωστοϋφαντουργικό προϊόν που κατασκευάζεται με τη διαπλοκή νημάτων, ως αποτέλεσμα της ύφανσης ή πλέξης, και με τη συγκόλληση ινοστρωμάτων μέσω μηχανικών ή χημικών μεθόδων. Η ενδυματολογική συλλογή που δωρήθηκε από το σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη θα μπορούσε να προσεγγιστεί με δύο τρόπους. Αρχικά, χωρίζοντας τα υλικά ανάλογα με το ύφασμα, σε υφαντά (που κατασκευάζονται στην υφαντική μηχανή με τη διασταύρωση σε ορθή γωνία δύο συστημάτων νημάτων, στημόνι-υφάδι), πλεκτά (που κατασκευάζονται με τη διαδοχική ή και ταυτόχρονη κύμανση ενός ή περισσότερων νημάτων που μετατρέπονται σε θύλακες, οι οποίες συνδέονται ελαστικά μεταξύ τους, βάσει μιας προκαθορισμένης σειράς) και μη υφάνσιμα (που κατασκευάζονται από ένα ή περισσότερα στρώματα ινών, τα οποία σταθεροποιούνται μεταξύ τους με μηχανική, θερμική ή χημική συγκόλληση) και δευτερευόντως, ανάλογα με την πρώτη ύλη, σε υφάσματα από φυσικές ίνες, χημικές ίνες και σύμμεικτες ίνες⁴⁴⁵.

Στον ευρύ κύκλο του εμπορίου των υφασμάτων, για την αναγνώριση και την αναπαραγωγή τους, χρησιμοποιούνται διάφορες εμπορικές ονομασίες. Οι ονομασίες προκύπτουν ανάλογα με:

1. Την πρώτη ύλη
2. Το σχέδιο ύφανσης
3. Το συνδυασμό χρωμάτων
4. Το σκοπό χρήσης
5. Την τοπική προέλευση
6. Τη μέθοδο κατασκευής
7. Το όνομα της εταιρείας κατασκευής
8. Τη μέθοδο φινιρίσματος

Συχνά η εμπορική ονομασία είναι σύνθετη, δηλαδή συνδυασμός δύο χαρακτηριστικών.

⁴⁴⁵ Αγ. Γινοπούλου, Τούντη, Ρ., Παπαδίας, Ν., *Τεχνολογία Υφάσματος – Υφασματολογία* (Αθήνα 2004: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο), 111-123.

Στο βιβλίο των Γινοπούλου, Τούντη, και Παπαδιά με τίτλο *Τεχνολογία Υφάσματος – Υφασματολογία*, χωρίζονται οι εμπορικές ονομασίες των ινών τις οποίες χρησιμοποιούσε και ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης.

Κατηγορία ινών	Γενική ονομασία	Σύμβολο	Εμπορικές ονομασίες
Φυτικές ίνες - Κυτταρινικές - Πρωτεϊνικές Ορυκτές	Βαμβάκι Λινάρι Γιούτα Κάνναβη Μαλλί από πρόβατο Αλπακάς Λάμα Καμηλό Κασμίρ Μοχέρ Αγκορά Βικούνα Μετάξι Αμίαντος	Co Ln Ju Ha Wo Ap Lm Km Kz Mo Ak Vi S As	
Χημικές ίνες Από φυσικά Πολυμερή (Τεχνητές)	Βισκόζη Modal Εστέρας τριοξικής κυταρίνης Acetal Lyocell	CV CM CT CA CLY	Darufil, Danuflor, Evlan, Fibro, Lenzing FR, Sarille Avril, Koplon, Meryl, Prima Arnel, Lintrelle, Rhonel, Tricel Albele, Dixel, Rhodia Tencel
Χημικές ίνες Από συνθετικά πολυμερή (συνθετικές)	Πολυαμίδιο (Νάυλον) Αραμιδικές Πολυεστερικές Ακρυλικές Μοντακρυλικές Ελαστομερή	Pa PPTA PES PAN MAC	Antron, Perlon, Tactel Kevlar, Nomex, Twaron Dracron, Diolen, Setila, Terylene, Tergal, Terital, Trevira Acrilan, Cashmilon, Courtelle, Crelan, Dralon, Leacril, Orlon Teclan, Velicren, Verel, Vinyon Lycra, Dorlastan, Glospan,

	Χρωροΐνες	PVC	Spandex Clevyl, Clorene, Fibravyl, Leavyl, Retractyl, Thermovyl
	Πολυολεφίνες		Bluebell
	Πολυπροπυλένιο	PP	Astra, Fibrite, Gymplnr, Leolnr, Herculon, Meraklon
	Πολυαιθυλένιο	PE	Asota, Norfil
	Φθοριοΐνες	PTFE	Rastex, Teflon
	Ανθρακικές ίνες	CARB	Asgard, Grafil, Panox, Tenax
	Υαλοΐνες	GL	Fiberglass

Ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης αναφέρει για τα υφάσματα που προέρχονταν από τις εγχώριες βιομηχανίες: *Αυτά συνέβησαν και εγώ αισθάνομαι ότι το λιθαράκι μου ήταν πολύ σημαντικό λόγω των σχέσεων με τις εταιρείες νημάτων. Στη δεκαετία του '70 έχουμε πάρα πολύ «δυνατές» ποιότητες στην ελληνική αγορά, τις οποίες εδώ θέλω να επισημάνω και να ονομάσω. Έκανα πάρα πολύ ωραία υφάσματα μάλλινα, από πάρα πολύ λεπτά νήματα, έκανα και πάρα πολλά jersey μάλλινα από έξτρα νήματα, από αγνά παρθένα μαλλιά. Το 1970-1980 έχουμε ανάπτυξη πλεκτοβιομηχανίας και δεν εννοούμε πλεκτά χοντρά, εννοούμε τα ζέρσεϊ. Τα ακρυλικά μου γίνονταν από άλλα εργοστάσια. Τα πολυεστερικά από άλλα εργοστάσια. Εδώ γίνονταν πάρα πολύ ωραία ζέρσεϊ, τα οποία μου έφτιαχναν τα μεγάλα πλεκτήρια όπως ο Φαρμάκης και άλλα ονόματα που δεν υπάρχουν πια. Τα υφαντικά μέρη τα κάνανε η Πειραιϊκή, το Αιγαίον, ανάλογα. Στα βαμβακερά έγιναν πολύ ωραία φινιρίσματα με πολύ καλά τυπώματα διασποράς, γιατί τότε τύπωναν μόνο pigment. Το πλεκτό μέρος το κάνανε βιομηχανίες. Μικρές βιομηχανίες μεγέθους βιοτεχνίας, αλλά με πολύ μεγάλη παραγωγή λόγω αυτοματισμού μηχανημάτων έκαναν τα lycra. Όλα αυτά τα πάρα πολύ ωραία lycra λευκά που τυπώναμε. Κάναμε μαγιό, κάναμε φορέματα stretch. Έχεις κάτω αυτά τα stretch τα πολύ ωραία τα retro που κάναμε... Κάναμε ένα καταπληκτικό ζέρσεϊ βελούρ το οποίο γινότανε στην Ελλάδα με ζέρσεϊ. Δημιούργησα πολύ καλές συνταγές σε lycra με nylon και lycra με βαμβάκι, και κάναμε πολλές ποιότητες με lycra. Το lycra είναι το αντίστοιχο ελαστικό νήμα της Du Pont, που στην Ευρώπη το βρίσκουμε ως elastan από την Bayer, αλλά έχει τις ίδιες ιδιότητες. Με αυτό*

κάνουμε κυρίως μαγιώ και φορμάκια γυμναστικής και όλα αυτά τα Bodyware. Όλα τα Bodyware, γίνονται με lycra⁴⁴⁶.

Παρόλα αυτά, υπήρχαν και κάποια νέα υφάσματα, για τα οποία τα εγχώρια εργοστάσια δεν γνώριζαν ακόμα τη σύσταση τους όπως: το Banlon και το Orlon που είναι ακρυλικά της Du Pont, το Jersey velour από rayon και το Dacron με το οποίο κατασκευάστηκαν οι στολές της Ολυμπιακής Αεροπορίας.

⁴⁴⁶ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 4.4: Τεχνική βαφής – χρώμα

Όσον αφορά την τεχνική βαφής, ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης επέλεξε για τις συλλογές του κυρίως τη μέθοδο της τυποβαφής. Η τυποβαφική, σε αντίθεση με τη βαφική, έχει ως αντικείμενο την εφαρμογή χρώματος μόνο στην επιφάνεια του υφάσματος, και μάλιστα μόνο σε ορισμένες περιοχές της επιφάνειας, σύμφωνα με συγκεκριμένο σχέδιο. Το γεγονός αυτό συντέλεσε στην προώθηση του σχεδίου και των χρωμάτων, εφόσον για το τελικό αποτέλεσμα απαιτείται αισθητική αντίληψη και αρμονία της εμφάνισης, αφού το ύφασμα κοπεί και ραφτεί. Κατά τη δημιουργική περίοδό του, ο σχεδιαστής επέλεξε την τυποβαφή με πλαίσια (απαιτείται ξεχωριστό πλαίσιο για κάθε χρώμα ενός σχεδίου, γίνεται παραγωγή μικρών παρτίδων και αποτύπωση πολύ μεγάλων σχεδίων), και την τυποβαφή με κύλινδρους (απαιτείται ξεχωριστός κύλινδρος για κάθε χρώμα). Ο ίδιος δηλώνει: *Λόγω των δικών μου καταστημάτων, αρχικά έμπαινα στην παγίδα των μικρών ποσοτήτων αλλά της μεγάλης ποικιλίας. Στη συνέχεια, λόγω των πολλών εξαγωγών έκανα μεγάλες παραγωγές και τύπωνα υφάσματα, σύμφωνα με την απήχηση που είχαν τα ρούχα στις εξαγωγές, με αποτέλεσμα να μην περιορίζονται σε αριθμό τα εξαγόμενα κομμάτια*⁴⁴⁷. Για ορισμένα σχέδια και συλλογές, ανάλογα με τον τρόπο εφαρμογής τους, τα χρώματα κατηγοριοποιούνται σε Direct (Απλά Χρώματα), Reactive (Χρώματα Αντιδράσεως), Vat (Χρώματα Κάδου), Disperse (Χρώματα Διασποράς), Sulfur (Χρώματα Θείου) και Acid (Οξίνα Χρώματα). Για τη βαφή βαμβακερών υφασμάτων χρησιμοποιούνται συνηθέστερα βαφές reactive και direct, ενώ για τη βαφή πολυεστερικών υλικών γίνεται χρήση κυρίως χρωμάτων διασποράς⁴⁴⁸.

Ο Γιάννης Τσεκλένης αναφέρει: *«Αυτό που πρέπει να τονίσω είναι ότι και τα μεγάλα τυπωτήρια εδώ, όπως η «Χρυσαλλίδα» και ο «Βόμβυκας» που έκαναν τα μετάξια και οι άλλες βιομηχανίες όπως η «Νίκη» -μεταξοϋφαντουργική και τυποβαφική-, εκπαιδεύτηκαν από εταιρείες όπως η Du Pont, η ICI και η American Celanese, για να μπορέσουν να τυπώσουν πάρα πολύ καλά τα σχέδια μου πάνω στα υφάσματα. Οι ίδιες οι βιομηχανίες έκαναν και αβαρίες, έφεραν ειδικά χρώματα από έξω, τα οποία υπεδείχθησαν, ανέπτυξαν μέθοδο θερμοφιζαρίσματος στα πολυεστερικά, πολυμερισμούς, διάφορα τέτοια πράγματα, γεγονός που ωφέλησε όλη την ελληνική βιομηχανία και τη μεταποίηση μετέπειτα».*

⁴⁴⁷ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

⁴⁴⁸ Αλ. Βασιλειάδης κ.α., *Σχέδιο Υφάσματος* (υποσ. 140), 34-53.

Κεφάλαιο 4.5: Τυπολογία ενδυμάτων (Κοπή, Ραφή).

Σημαντικό ρόλο για την εξέλιξη της μόδας διαδραματίζουν τα παραγωγικά στάδια κατασκευής ένδυσης.

- Σχεδιασμός

Στην περίπτωση των prêt-à-porter ενδυμάτων του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, ο σχεδιασμός γινόταν με βάση τις θεματικές των εκάστοτε συλλογών.

- Ανάλυση Σχεδίου

Η ανάλυση του τελικού σχεδίου γινόταν από εξειδικευμένο προσωπικό, σχεδιαστές, στυλίστες κ.α. που ετοιμάζαν σε συνεργασία με τον σχεδιαστή τα σχέδια για την προσαρμογή τους στα πατρόν.

- Ανάπτυξη πατρόν

Το σχέδιο πριν γίνει ένδυμα, μεταφέρεται σε πατρόν. Πατρόν είναι η επίπεδη ανάπτυξη του σχεδίου του ενδύματος σε χαρτί. Όπως σε κάθε επιχείρηση, έτσι και στην περίπτωση του εργοστασίου του Γιάννη Τσεκλένη υπήρχαν ορισμένα μπλοκ με πατρόν που καθιέρωναν το στύλ των ενδυμάτων. Η δημιουργία του φύλλου πατρόν ή διαφορετικά του φύλλου σχεδίασης γίνεται από εξειδικευμένο προσωπικό με τη χρήση μεθόδων κατάλληλων για τη δημιουργία αυτή. Επίσης, επιλέγονται και τα είδη φύλλων πατρόν που θα χρησιμοποιηθούν. Το πατρόν έπρεπε να κατασκευάζεται ολόκληρο με ακρίβεια και με περιθώρια ραφής. Το αρχικό πατρόν λέγεται «τέλειο» και από εκεί αναπαράγονται τα διάφορα μεγέθη όπως απαιτούν οι παραγγελίες.

- Ανάπτυξη μεγεθών

Το κάθε νούμερο είναι φαρδύτερο από το αμέσως προηγούμενο 4 εκ. στο σύνολο, τα οποία μοιράζονται ανάλογα με το σχέδιο. Το σχέδιο παραμένει σταθερό. Αλλάζει ελαφρώς από σειρά σε σειρά κατά την κρίση του σχεδιαστή.

- Στρώσιμο υφασμάτων

Για το στρώσιμο υφασμάτων αποφασίζεται πρώτα το είδος στρώσης που θα χρησιμοποιηθεί (μονή, πολλαπλή, κλιμακωτή). Στη συνέχεια, αποφασίζεται ο τρόπος στρώσης του υφάσματος και η μέθοδος στρωσίματος που θα ακολουθηθεί (με το χέρι, με το βαγονέτο, με αυτόματα μηχανήματα). Τέλος, γίνεται η τοποθέτηση των φύλλων σχεδίασης, έχοντας πάντα ως προτεραιότητα την αξιοποίηση του υφάσματος και τη μείωση της φύρας.

- Κοπή

Η κοπή γίνεται μέσω των ειδικών μηχανημάτων, όπως είναι οι δίσκοι, ο καταρράκτης, η κορδέλα, η πρέσα κοπής, το αυτόματο μηχάνημα κοπής, και μέσω των εργαλείων κοπής, όπως τα ψαλίδια.

- Σημάδεμα Διευθέτησης Κομματιών

Ακολουθεί η τοποθέτηση του πατρόν στο ύφασμα, γεγονός που απασχολούσε τον σχεδιαστή, για το λόγο ότι αν γινόταν λάθος θα καταστρεφόταν η προβολή της θεματικής του υφάσματος. Όταν η ύφανση ή τα σχέδια ακολουθούν μία κατεύθυνση, και τα τμήματα του πατρόν πρέπει να τοποθετούνται προς μία κατεύθυνση. Η φάση αυτή ήταν σημαντική επίσης και για λόγους οικονομίας υφάσματος.

- Ραφή

Η ένωση των κομματιών του ενδύματος γίνεται σύμφωνα με τις ραφές. Με τις ραφές ενώνονται δύο ή περισσότερα κομμάτια υφάσματος με τη βοήθεια βελονιών. Στις μηχανικές ραφές χρησιμοποιούνται ραπτομηχανές, όπου τοποθετούνται βελόνες ανάλογα με το είδος του υφάσματος. Τα περισσότερα ενδύματα είναι «πλακέ» και ραμμένα με κοπτοράπτη.

- Κατασκευή επιμέρους τμημάτων του ρούχου

Η κατασκευή επιμέρους τμημάτων του ρούχου αφορά στις τσέπες, μόστρες, φερμουάρ, μανσέτες, λαιμοκόψεις, γιακάδες, ζωνάκια, κουμπότρυπες κλπ.

- Συμπληρωματικές εργασίες όπως φινίρισμα, σιδέρωμα, άτμισμα

Το σιδέρωμα, το φινίρισμα, το φιξάρισμα ή το άτμισμα είναι οι τελευταίες εργασίες που επιδέχεται ένα ρούχο πριν την παράδοσή του στο τμήμα ποιοτικού ελέγχου. Κατά το σιδέρωμα των ενδυμάτων επιτυγχάνεται η συγκόλληση των υφασμάτων όπου είναι αναγκαία, η μετατροπή λοξών ταινιών σε στρογγυλές, ακόμα δίνεται σχήμα σε βιεννέζικες ραφές, καθώς επίσης επαναδιαμορφώνονται τα τσαλακωμένα υφάσματα. Ακολουθεί το φιξάρισμα, δηλαδή το κόλλημα ενισχύσεων στο ύφασμα μέσω θερμοκολλητικής κόλλας.

- Ποιοτικός έλεγχος (Quality Control)

Ο ποιοτικός έλεγχος του τελικού προϊόντος (έτοιμου ενδύματος) είναι πολύ σημαντικός. Για το λόγο αυτό, υπάρχουν συστήματα διασφάλισης της ποιότητας ενός προϊόντος πριν τη διάθεσή του στην αγορά για πώληση. Ο ποιοτικός έλεγχος πραγματοποιείται για να ελεγχθεί το προϊόν που παράχθηκε. Αν δηλαδή ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές που συμφωνήθηκαν, και για να αποφευχθούν τα παράπονα των πελατών μιας βιομηχανίας ενδυμάτων.

- Συσκευασία

Το τελευταίο τμήμα μιας βιομηχανίας είναι αυτό της αποθήκης των έτοιμων εμπορευμάτων. Η αποθήκη αποτελεί αναπόσπαστο κρίκο της αλυσίδας παραγωγής, όπου λαμβάνουν χώρα τα εξής:

- ο Λαμβάνονται τα τελικά προϊόντα από το εργοστάσιο
- ο Ελέγχονται οι ποσότητες σε στυλ, χρώμα αλλά και μεγέθη
- ο Ανακατανέμονται σύμφωνα με τις παραγγελίες των πελατών
- ο Συσκευάζονται ή προετοιμάζονται τα ενδύματα για να παραδοθούν στον πελάτη
- ο Γίνεται η οργάνωση παράδοσης.

Για την εν λόγω διαδικασία ο σχεδιαστής Γιάννης Τσεκλένης αναφέρει: Ένα ρούχο σχεδιάζεται πρώτα. Όταν σχεδιαστεί, αν ο σχεδιαστής κάνει σκίτσα σαν εμένα, τα δίνει μέσα στο εργαστήριό του, και από το σκίτσο, το λεπτομερές, το λεγόμενο κατασκευαστικό σκίτσο, όχι με το εμπριμέ, όχι το *illustre*, το σκίτσο που κάνεις και λες ότι θέλω να 'ναι εδώ η ραφή, εδώ λοξό ετούτο το κομμάτι κτλ. Αυτό το σκίτσο το παίρνει το εργαστήριο και προσπαθεί κόβοντας κομμάτια και πετώντας τα, να φέρει το ένδυμα σε λογαριασμό. Κι εσύ ως *designer* το βλέπεις μισοτρυπωμένο, μισοραμμένο, και το διορθώνεις αν θέλεις. Εγώ δεν έκανα ποτέ πολύπλοκα ρούχα, αλλά άλλος *designer* που κάνει πολύπλοκα ρούχα το βλέπει σε τρεις τέσσερις φάσεις. Πολλές φορές αυτός κάνει και «μουλάζ». Αυτοί ήταν οι παλιοί *designers* που έχουν χαθεί. Ακολουθεί η μοδίστρα η οποία το παίρνει και το τρυπώνει εκεί επάνω στην κούκλα, και το βγάζει σιγά σιγά προσεχτικά και αρχίζει και το ράβει. Κάνει το δείγμα. Αυτό το δείγμα φοριέται σ' ένα μοντέλο. Πολλοί έχουν ένα *house model*, μια ωραία γυναίκα που έχει τις σωστές αναλογίες. Από κει και πέρα αυτό το ρούχο αναλύεται από την πατρονίστρια και φτιάχνει το πρώτο πατρόν. Από κει και πέρα κάνει σμικρύνσεις και μεγεθύνσεις. Αυτές οι σμικρύνσεις και μεγεθύνσεις, γίνονται από συγκεκριμένα συστήματα. Το πατρόν τυπώνεται σε τεράστια χαρτιά. Ο κόφτης βάζει το ύφασμα 200-300 κομμάτια ανάλογα με τη συμπεριφορά του υφάσματος και αφού το στρώνει στο τραπέζι του, παίρνει ειδική μηχανή και το στρώνει. Το ύφασμα είναι καρφωμένο, πιασμένο πε., Μετά μπαίνει αλλού ηλεκτρονικά αλλού με το χέρι η σέγα η οποία κόβει το ύφασμα. Η σέγα η οποία κόβει σαν πριόνι, μπαίνει μέσα και κόβει, ακολουθεί το σχέδιο. Δηλαδή αν το ύφασμα έχει ένα σχέδιο, ακολουθεί το σχέδιο στο στρώσιμο, το σχέδιο στη ραφή, και ακολουθεί τα σημεία που πρέπει να πάει. Αυτά όλα είναι βαθμοί δυσκολίας που μειώνουν τη μεγάλη παραγωγή. Ένα ρούχο μπορεί να έχει απόλυτες εφαρμογές σχεδίου,

χρώματος, μπορντούρας και παράλληλα το πλάι του να κόβεται, σε μανσέτες, γιακάδες και λοιπά.

Αυτά τα κομμάτια, δημιουργούνται πάκα μετά τις κοπές. Έτσι πάνω σε ένα τραπέζι το οποίο έκοψε μια κοπή από ένα φόρεμα, έχουμε 350 ρούχα. Αυτά τα ρούχα είναι στρωμένα από το 1 έως το 300, και όπως είναι τα κομμάτια μετακομίζουν σε ένα τραπέζι δίπλα. Παίρνει το γιακά και το περνάει από τη μηχανή έναν έναν. Και όπως είναι αυτά τα κομμάτια, από το 1 έως το 300, παίρνουν έναν αύξοντα αριθμό. 1,2,3, μέχρι 300. Δίπλα παίρνει το ανάποδο του γιακά, και του δίνει και αυτού αριθμό. Παίρνει το δεξί μπροστινό, το αριστερό μπροστινό, δηλαδή από πόσα κομμάτια αποτελείται ένα κομμάτι, την πλάτη τις μανσέτες. Λοιπόν αυτά όλα παίρνουν έναν αριθμό από το 1 έως το 300 ας πούμε. Η δουλειά είναι με πάγκους, με φάσεις εργασίας. Όταν λέμε πάγκοι εννοούμε μηχανήματα σε σειρά. Με τη μέση έχουν ένα πάγκο όπου επάνω υπάρχει καλάθι, το οποίο καλάθι ταξιδεύει σιγά σιγά. Στο καλάθι αυτό έχουν μοιραστεί τα κομμάτια. Και τα κομμάτια αυτά που έχουν μοιραστεί μόλις περνάνε από τη φάση νούμερο ένα ενώνονται και σχηματίζονται παραδείγματος χάρη οι μανσέτες. Νούμερο δύο μπορεί να έχεις εφεδρικά κομμάτια μήπως δεν πρόλαβες να φτιάξεις όλες τις μανσέτες. Το άλλο προσωπικό τελειώνει μια άλλη παραγωγή. Μόλις μπουν τα κομμάτια υφάσματος μέσα στην αλυσίδα παραγωγής θα ενωθούν νούμερο με νούμερο. Γιατί αν βάλει το νούμερο ένα μπροστινό και το βάλει στην πλάτη νούμερο τρία, μπορεί την ώρα που στρώνανε το πανί, να άλλαξε τόπι. Στον ίδιο χρωματικό συνδυασμό αλλά κατά 2% διαφορετική απόδοση στο χρώμα. Τότε λοιπόν το φόρεμα θα έχει άλλο μπροστινό, άλλο πινινό, άλλη μανσέτα. Αυτό γίνεται και στα μονόχρωμα υφάσματα. Όταν κόβω ένα παλτό τσόχινο, μπορεί στη βαφή ή στο φινίρισμα να υπήρχε μία διαφορά, ή στο χνούδιασμα, ή στο ζύρισμα. Το ένα τόπι απ' το άλλο μπορεί να έχουν μια διαφορά. Είναι χιλιομετρικές παραγωγές, αλλά το τόπι με το τόπι, ή τα 100 μέτρα με τα 100 μέτρα μπορεί να έχουν μια μικρή διαφορά. Για να αποφευχθεί αυτή η μικρή διαφορά, πρέπει να έχουν αποκτήσει ενιαία ταυτότητα τα κομμάτια, για να πάνε να ραφτούν όλα μαζί. Στο τέλος ο τελικός έλεγχος γίνεται όταν κάποιος το παίρνει το ρούχο πριν πάει να σιδερωθεί. Θα το ελέγξουν. Μπορεί να συμπίπτει, να είναι απολύτως εντάξει. Αν έχει μια διαφορά θα ξηλωθεί το ρούχο και θα ραφτούν τα κομμάτια στη θέση τους⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

Κεφάλαιο 5: Συμπεράσματα

Η μόδα⁴⁵⁰ ορίζεται ως μεταβαλλόμενο στυλ στο ντύσιμο και την εμφάνιση, που υιοθετούνται από μία ομάδα ανθρώπων σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, και συνδέονται με την οικονομία της αγοράς. Η ετήσια αλλαγή του ενδυματολογικού κώδικα, σημαίνει ότι ο καταναλωτής οφείλει να μάθει εκ νέου αυτόν τον κώδικα από έτος σε έτος, και, σύμφωνα με τον Barthes, σε αυτή τη διαδικασία επανεκμάθησης τα περιοδικά μόδας έχουν σημαντικό ρόλο να διαδραματίσουν. Τα περιοδικά μόδας μπορούν να εκπληρώσουν αυτό το ρόλο, λόγω του τρόπου με τον οποίο συνδυάζουν εικόνα και κείμενο. Σύμφωνα με τους ιστορικούς του ενδύματος, η μόδα γεννήθηκε στην Αναγέννηση, παράλληλα με τον εμπορικό καπιταλισμό. Έδινε έμφαση στην ατομικότητα, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ενδυμασίες που έχουν συλλογικό χαρακτήρα και βασίζονται στην οριοθέτηση της κοινότητας. Τα στυλ που άλλαζαν και τα υψηλής ποιότητας ακριβά υλικά, διαχώριζαν τους πλούσιους αριστοκράτες και τη νέα τάξη των εμπόρων από τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας. Πόλεις όπως η Βενετία, η Μαδρίτη, το Παρίσι και το Λονδίνο έγιναν συνώνυμες με την πώληση και την επίδειξη αγαθών μόδας.

Η τεχνολογική πρόοδος και το εμπόριο επέδρασαν στο ένδυμα και την κοινωνία, κάνοντας δυσδιάκριτο το γεωγραφικό στίγμα της ενδυμασίας. Η βιομηχανική επανάσταση μεταμόρφωσε την παραγωγή υφασμάτων, πρώτα το γνέσιμο και ύστερα την ύφανση και το στάμπωμα, καθιστώντας για πρώτη φορά στην ιστορία προσιτά τα υλικά της μόδας στους πολλούς. Η εφεύρεση της ραπτομηχανής και η ανάπτυξη των εργαστηρίων ενδυμάτων, διευκόλυναν ακόμα περισσότερο τους κατοίκους των ανεπτυγμένων χωρών να ακολουθούν τη μόδα.

⁴⁵⁰ The annual change of the vestimentary code means that we have to relearn this code from year to year, and, says Barthes, in this relearning process fashion magazines have an important role to play, a 'didactic' role, a role of 'initiation'. Fashion magazines can fulfill this role because of the way in which they combine image and text. Barthes, here as in *Elements of Semiology*, does not believe that images can, ultimately, communicate independent of language. At some stage words are needed to explain the meaning of a purely pictorial message. Afterwards one may understand other, similar images without the aid of words — provided they are indeed sufficiently similar. But since neither the form nor the meaning of dress is very stable in our culture, we have a continuous need for words to understand the vestimentary message, and it is, to quite some extent, the fashion magazine which caters for this need. R. Barthes, *The Fashion System*, trans. M. Ward & R. Howard (Oakland, CA: University of California Press, 1990), 24.

Σημαντική αλλαγή για την περίοδο που δραστηριοποιήθηκε ο Γιάννης Τσεκλένης, είναι η σταδιακή υποβάθμιση του ενδιαφέροντος για την υψηλή ραπτική⁴⁵¹ και η κυριαρχία του prêt-à-porter⁴⁵². Η υψηλή ραπτική εμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα και για πολύ καιρό παρέμεινε συνώνυμο της μόδας. Σήμερα, δεν αποτελεί πια σημαντικό παράγοντα, οικονομικό τουλάχιστον, αλλά είναι απλά ένα διαφημιστικό στήριγμα, που δίνει το όνομα της φήμης στον οίκο μόδας, ο οποίος ασχολείται κατά κύριο λόγο με το prêt-à-porter. Γύρω στο 1960, την περίοδο όπου έδρασε ο Γιάννης Τσεκλένης, αυτή η υψηλή ραπτική είχε ακόμα ζήτηση από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα που είχαν την οικονομική δυνατότητα να την αποκτήσουν. Το μεγαλύτερο μέρος όμως του πληθυσμού, είτε έραβε τα ενδύματα των μελών της οικογένειας του μόνο του, ή επέλεγε τη λύση των κατά τόπους μοδιστρών. Σε αυτό το περιβάλλον σταδιακά αναπτύχθηκε και το prêt-à-porter, που μπήκε στο προσκήνιο δυναμικά. Οι σχεδιαστές έχουν ως μακροπρόθεσμο στόχο την παραγωγή σε μεγάλο αριθμό ενδυμάτων που θα διανεμηθούν παγκόσμια. Ένα μεγάλο μέρος δημιουργών εργάζεται αποκλειστικά στον τομέα του prêt-à-porter, με βασικό σκοπό τη δημιουργία ενδυμάτων που ακολουθούν τη μόδα, αλλά παράλληλα είναι προσιτά και και θα εφαρμόζουν εύκολα σε διάφορα άτομα και σωματότυπους. Το γαλλικό περιοδικό *Vogue*, ανέφερε ότι πολύ μικρό μέρος των κερδών της μόδας προέρχονταν από την υψηλή ραπτική, σε σχέση πάντα με το prêt-à-porter⁴⁵³.

⁴⁵¹ Well, in the Fashion Industry in general Haute Couture is meant to be a concept of what's to come, specifically from a designer. In much the way that the auto industry makes concept cars and the housing market makes model homes. In general the end product is very different and low key in comparison to the concept. Haute Couture generally involves the best designers and creators in the industry and to create a single piece takes several persons working together at long extended periods of time from design to completion, and they are generally made by hand to boot! These items are crafted to show case the vision for the season from the designer and to express themes and colors. Haute Couture in concerns to runway shows is generally very flamboyant and extravagant. "Haute Couture vs. Preta Porter", ελέγχθηκε 10 Απριλίου 2015, <http://www.rebellion-fashion.com/fashion/haute-couture-vs-pret-a-porter/>.

⁴⁵² "A prêt-à-porter is completed when an ordinary citizen wears it. So, practical values are important," said Yohji Yamamoto. "Because over eighty percent of an haute couture is already completed without being worn, and it is not necessary for it to be worn by an ordinary person. Then I thought I should pose a paradoxical question: Is it O.K. to say that triangles or squares worn by a person are clothes?" In that season, when he expressed disagreement with the fashion trend towards increasingly high-class orientation, the last half of his collection consisted of works made of layered or folded parts cut into circles or other shapes as seen in this dress. This is one of Yohji Yamamoto's typical modern dresses, showing a sense of irony, which only he can incorporate into the works because he especially feels profound respect and admiration for haute couture as the summit of dressmaking. What is prêt-à-porter?". The Kyoto Costume Institute, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, http://www.kci.or.jp/collection/pdf/new_collection_en.pdf.

⁴⁵³ Η έννοια του σχεδιασμού της μόδας, <http://moda.teicm.gr/dat/616D62F8/file.pdf?635247219935006039>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Κεφάλαιο 5.1. Η συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας.

Ο Γιάννης Τσεκλένης είναι γνωστός σχεδιαστής μόδας στην Ελλάδα, αν όχι ο πιο γνωστός στο χώρο των ετοιμών ενδυμάτων. Οι δημιουργίες του ήταν μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές και καλαίσθητες που φορέθηκαν τις δεκαετίες του '70 και του '80. Η ανάλυση και παρουσίαση των θεματικών συλλογών του Γιάννη Τσεκλένη στη διατριβή αυτή, προβάλλουν τη σημασία και τον αντίκτυπο του έργου του στη μόδα. Η θεματολογία του, ακολουθώντας τις επιταγές της ευρωπαϊκής μόδας και συνδυάζοντάς τις, στις περισσότερες περιπτώσεις, με τον ελληνικό πολιτισμό, κατόρθωσε να προσελκύει τόσο το ελληνικό όσο και το παγκόσμιο καταναλωτικό κοινό.

Μέσω της έρευνας αποδεικνύεται ότι ο σχεδιαστής, πριν αποφασίσει τη δημιουργία της εποχιακής θεματικής της ενδυματολογικής συλλογής του, πειραματιζόταν με διάφορα μοτίβα σε διαφορετικά υφάσματα. Σε όλη την επαγγελματική του πορεία, εκτός από την κεντρική ιδέα της συλλογής, δημιουργούσε και έναν αριθμό ενδυμάτων εκτός θεματικής. Όσον αφορά τις θεματικές του, ο ίδιος αναφέρει στη συντάκτρια μόδας Penny Mantis: *είναι σημαντικό να μειώσουμε την πολυπλοκότητα του σχήματος των ενδυμάτων και να προσθέσουμε νόημα και συναίσθημα μέσω του σχεδίου του υφάσματος*⁴⁵⁴.

Η θεματολογία του Γιάννη Τσεκλένη, η οποία παρά το ότι στο τέταρτο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής εξετάζεται με χρονολογική σειρά, χωρίζεται σε θέματα εμπνευσμένα από: α) την αρχαία και λαϊκή ελληνική τέχνη, β) τη διεθνή και τοπική τέχνη, γ) την οικολογία, δ) από τη μόδα περασμένων εποχών, στην οποία αποδίδει φόρο τιμής, και τέλος ε) από την παγκόσμια ιστορική και πολιτιστική παράδοση.

Η πρώτη ενότητα προβάλλει την ιστορική συνέχεια του ελληνικού έθνους, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, σύμφωνα με τις ιδεολογικές τάσεις της εποχής, συμβάλλοντας στην προβολή της σύγχρονης ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Στο έργο του, η ιστορία χωρίζεται σε τρεις γενικές περιόδους, την αρχαιότητα, τους βυζαντινούς χρόνους και τον σύγχρονο πολιτισμό, με σκοπό να τονιστεί η ιστορική συνέχεια. Στο τέλος της δεκαετίας του 1960, η μόδα στρέφεται στο παρελθόν για να αντλήσει έμπνευση, την οποία συνδυάζει με

⁴⁵⁴ Mandis P., "Strictly Feminine" (υποσ. 176), 197.

σύγχρονα υλικά. Ο βασικός συντελεστής για αυτή την εικόνα στο εξωτερικό θεωρείται ο σχεδιαστής μόδας Γιάννης Τσεκλένης.⁴⁵⁵

Μέσα από την ανάλυση αυτής της ενότητας επισημαίνεται ότι, στην πρώτη του ενδυματολογική συλλογή, *Mosaics & Minoan* (1967), έχει επηρεαστεί από την αρχαιότητα, και ειδικότερα από τον σημαντικό προϊστορικό οικισμό της Κρήτης. Ο Τσεκλένης δημιούργησε απλά φορέματα, τα οποία διακόσμησε με έντονα και μοντέρνα χρώματα⁴⁵⁶. Η συλλογή *Vase Look* (1970) που ακολούθησε, είναι εμπνευσμένη από τα ερυθρόμορφα και μελανόμορφα αττικά αγγεία της κλασσικής περιόδου. Τα υφάσματα φέρουν μεγεθύνσεις από μοτίβα, σε διάφορα χρώματα. Επηρεασμένος από τα μοτίβα της ενετοκρατίας, ο σχεδιαστής δημιούργησε τη συλλογή *Heraldics* (1969)⁴⁵⁷. Η έμπνευση για τη συλλογή *Byzantine Manuscripts* (1970-71), προήλθε από τις μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων, ενώ επηρεάστηκε και από την ελληνική παραδοσιακή τέχνη, την οποία αποτύπωσε στη συλλογή του *Woodcarvings* (1973-74). Όπως και οι περισσότεροι συνάδελφοι του εκείνη την εποχή, συνέδραμε στη δημιουργία της αποκαλούμενης *Παραδοσιακής Μόδας*⁴⁵⁸. Το κεντρικό θέμα της συλλογής ήταν η μεταφορά μοτίβων από παραδοσιακά ξυλόγλυπτα στα ενδύματα. Η ενδυματολογική συλλογή *Macedonian Mosaics* (1981-82), συνδυάζεται θεματικά με τη *Vergina* (1982-83), εφόσον ο σχεδιαστής άντλησε έμπνευση από την αλεξανδρινή περίοδο. Στη διατριβή τεκμηριώνεται ότι ο Γιάννης Τσεκλένης δεν αντέγραψε τυφλά και αδιάφορα την ελληνική αρχαιότητα ή την παράδοση. Προστέθηκε ο προσωπικός χαρακτήρας, στοιχεία έρευνας και δημιουργικότητας, οδηγώντας σε ένα αισθητικό αποτέλεσμα που είναι εμπνευσμένο από την αρχαιότητα και παράλληλα μοντέρνο και σύγχρονο.

Η δεύτερη θεματολογική ενότητα σχετίζεται με την αποτύπωση έργων τέχνης. Μία από τις πιο εντυπωσιακές συλλογές του, η πρώτη του, ήταν εμπνευσμένη από τον χώρο της τέχνης και είχε τον τίτλο *Impressionists* (1971-72). Η συλλογή *Cartoons* (1973) ακολούθησε τον επόμενο χρόνο. Την εποχή που έμενε στην Αμερική, δούλεψε πάνω στην συλλογή *El Greco* (1978), και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα σχεδίασε την συλλογή *Gaitis* (1983), σε

⁴⁵⁵ Rowe, K., "Hellenic Fashions prove to be world contenders", *The Brandon, Man* (22/7/1970).

⁴⁵⁶ "The fabrics, the Greek Way: Yannis Tseklenis, from a first good look impresses one as being a stunning example of the never changing glory of Greece, but the second look brings his image up to a modern beat. He has that unmistakable Mediterranean warmth of vitality and humour that carries over into every idea he pursues..." Ανώνυμος, "Sunday Morning", *The Philadelphia Inquirer* (10/12/1967).

⁴⁵⁷ Hamill G., "The Tseklenis touch – a Greek bears gifts that make summer more seductive", *Esquire, the magazine for men Great Britain*, (1969), 26-27.

⁴⁵⁸ Ν. Μαχά – Μπιζούμη, «Ο βοσκός, η Σαρακατσάνα» (υποσ. 118), 99-108.

συνεργασία με τον ίδιο τον ζωγράφο. Το 1986, ο Γιάννης Τσεκλένης εφαρμόζει την τεχνική της απομόνωσης μοτίβων από ζωγραφικούς πίνακες στη συλλογή *Henri Rousseau* (1986). Ο σχεδιαστής εμπνεύστηκε από την ζωγραφική τέχνη, η οποία επηρέασε τόσο το σχεδιασμό των υφασμάτων, όσο και την κοπή των ενδυμάτων. Η θεματικές ήταν επηρεασμένες από τη ζωγραφική. Αποτελούν απόδειξη ότι κάθε τέχνη μπορεί να αποτυπωθεί με ένα εντελώς διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα όταν εκφράζεται μέσα από μία άλλη μορφή τέχνης, σε αυτή την περίπτωση, της μόδας. Αυτό οδήγησε σε μία εντελώς διαφορετική προσέγγιση της τέχνης από το ευρύ κοινό.

Η τρίτη ενότητα, αφιερωμένη στην οικολογία, σχετίζεται με το ευρωπαϊκό αγοραστικό κοινό, που σταδιακά αποκτούσε οικολογική και περιβαλλοντολογική συνείδηση. Πολλοί από το χώρο των τεχνών συνέδραμαν σε αυτή τη στροφή από τον υπερκαταναλωτισμό στον σεβασμό των φυσικών πόρων. Η πρώτη ενδυματολογική συλλογή του Γιάννη Τσεκλένη προς αυτήν την κατεύθυνση, ονομαζόταν *Insects* (1972). Οι συλλογές του, *Birds* (1976), *Roses & Other Animals* (1979), *Bengale Tigers* (1989) και *Orchids* (1981) ποικίλλουν από animal prints μέχρι έντυπα σχηματοποιημένα μοτίβα που αποδίδονται σχεδιαστικά.

Σημαντική συλλογή ήταν η *Paul Poiret* (1975), την οποία ο σχεδιαστής αποκάλεσε απόδοση φόρου τιμής στη μόδα. Επίσης, η εφημερίδα *Women's Wear Daily*, στο άρθρο της *Greek Dressing*, σημειώνει: *Μερικά σχέδια ενδυμάτων αποτελούν αναμνήσεις από τις δεκαετίες '30 και '40. Το πνεύμα της νοσταλγίας και πολλά από τα σχέδια υφασμάτων του Έλληνα σχεδιαστή είναι εμπνευσμένα από τον Poiret*⁴⁵⁹.

Ξεχωριστή θεματική ενότητα αποτελούν οι πηγές έμπνευσης από ξένους πολιτισμούς, όπου αποτυπώνεται η προσπάθειά του να κεντρίσει το ενδιαφέρον των ξένων καταναλωτών και να απεικονίσει τις εμπειρίες του από τα ταξίδια του και τις επαφές που είχε με άλλες κουλτούρες και πολιτισμούς. Ο σχεδιαστής παρουσίασε μια σειρά θεματικών συλλογών με πολυπολιτισμικό περιεχόμενο, όπως: *Omar Khayyam* (1968), *Voodoo* (1971), *Tsars* (1972-73), *Persepolis* (1975-76) και *Chinese Lacquers* (1976-77). Τα θέματα ήταν ευφάνταστα, με πρωτότυπα χρώματα, βασισμένα στις αντιθέσεις και στις διαφορετικές παραδόσεις.

⁴⁵⁹ Ανώνυμος, "Greek Dressing", *Women's Wear Daily* (2/1/1975).

Μέσα από την ανάλυση των θεματικών των ενδυματολογικών συλλογών, η διατριβή καταδεικνύει την πρωτοτυπία της έμπνευσης του σχεδιαστή, και την ικανότητα του να τη μεταφέρει σε θέματα αντιληπτά στο ευρύ κοινό.

Στο τρίτο κεφάλαιο όπου αναλύεται χρονολογικά η επιχειρηματική δράση του Γιάννη Τσεκλένη, γίνεται κατανοητό ότι αποτελεί παράδειγμα παράλληλης ανάπτυξης προϊόντος και βιομηχανίας, πρωτοπόρο για τον ελληνικό χώρο των επιχειρήσεων ρουχισμού, και όχι μόνο. Η έννοια της σχεδίασης προϊόντων (design)⁴⁶⁰, είναι σε αυτή την περίπτωση συγκερασμός του σχεδιασμού του προϊόντος με την εκβιομηχάνιση, και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της πορείας μιας χώρας, σε σχέση με τα δυτικά πρότυπα του καπιταλισμού και του εκσυγχρονισμού. Η μόδα στην Ελλάδα επηρεάστηκε άμεσα από τα ιστορικά τεκταινόμενα. Η καλλιτεχνική δημιουργία των σχεδιαστών άντλησε έμπνευση από τη μόδα στο εξωτερικό. Η βιομηχανική εξέλιξη και πρόοδος οδήγησε στη μαζική παραγωγή ενδύματος, με αποτέλεσμα αυτό να γίνει πιο προσιτό στον ευρύτερο αστικό και ημιαστικό πληθυσμό.

Το δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής, τοποθετεί τη δράση του σχεδιαστή στο χρονικό πλαίσιο των πολιτικών, οικονομικών, ιστορικών και πολιτιστικών γεγονότων, καθώς και της βιομηχανικής ανάπτυξης. Στην Ελλάδα, η βιομηχανία καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τις εκάστοτε πολιτικές αποφάσεις. Οι επενδύσεις του κράτους, το φορολογικό σύστημα και η είσοδος της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, άλλαξαν ριζικά το χώρο της κλωστοϋφαντουργίας και της ένδυσης, με αποτέλεσμα να επηρεάζεται η παραγωγική διαδικασία των συλλογών του Γιάννη Τσεκλένη. Σημαντικό παράδειγμα αυτής της αλληλεπίδρασης αποτέλεσε η περίπτωση της κατάργησης των σχολικών ποδιών από την κυβέρνηση Ανδρέα Παπανδρέου το 1982⁴⁶¹, με αποτέλεσμα ο σχεδιαστής να έχει στην

⁴⁶⁰ Design must be understood as a word that describes both a process and an outcome. It is the process of turning ideas into material things. The word design can be used with legitimacy in many activities, the design of a sale or financial plan, the design of a new organisation, or the design of a home construction project like building shelves. Many individuals have followed a design process in the course of their everyday activities. At some level, it is a natural human ability along with the other innate capabilities such as communication and language. Industrial Design is the term used when the activity is pressed into service as a formal part of a business enterprise dedicated to creating artefacts as a part of wealth creation. Prior to industrialisation, individuals undertaking design were artisan craftsmen, we might speculate on what expertise and knowledge those active in design might need in a future post industrialist age. A. Dumas, *Theory and Practice of Industrial Design. Report produced for the EC funded project INNOREGIO: dissemination of innovation and knowledge management techniques* (Agência Nacional De Inovação 2000), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, http://www.adi.pt/docs/innoregio_theor_design.pdf.

⁴⁶¹ Πάντως όσο υπήρχαν στην αρχή κάθε σχολικής χρονιάς συνέρρεαν όλοι οι μαθητές αγόρια και κορίτσια συνοδεία γονέων ή κηδεμόνων σε βιοτεχνίες αλλά και μεγάλα καταστήματα, όπως ήταν το MINION,

κατοχή του μεγάλη ποσότητα υφάσματος, που πλέον δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει. Στη συνέχεια, μέσω της ιστορίας της μόδας στην Ελλάδα, αναλύεται το ενδυματολογικό περιβάλλον μέσα στο οποίο τα προϊόντα του σχεδιαστή ήταν ανταγωνιστικά.

Η διασύνδεση όμως του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη με τη βιομηχανία δεν ήταν εύκολη. Ο Γενικός Διευθυντής Συνδέσμου Κατασκευαστών Ετοιμού Ενδύματος, κ. Μ. Καραμπίνης⁴⁶² αναφέρει: *Το '73 κάναμε εξαγωγές 300 χιλιάδες δολάρια και το '85 κάναμε 1 δις δολάρια. Η αύξηση ήταν της τάξης του 50% το χρόνο από το '73 ως το '85, και παραπάνω μερικές φορές. Έφτασε η απασχόληση να ξεπεράσει τις 100 χιλιάδες απασχολούμενους στη χώρα, στο ρούχο, συν άλλους 20-30 χιλιάδες στην κλωστοϋφαντουργία [...] Έφτασαν να εργάζονται 130-140 χιλιάδες άνθρωποι. Παράλληλα με αυτή την παραγωγική διαδικασία, αυτού του τύπου της δουλειάς, έχουμε τους σχεδιαστές. Τον Τσεκλένη, δεν θα τον έβαζα στην κατηγορία της παραγωγής. Θα τον έβαζα σε ενδιάμεση κατηγορία, του σχεδιαστή. Ο Τσεκλένης ήταν ένας δημιουργός κατά βάση, ο οποίος προσπαθούσε τη δική του δημιουργία να τη μεταφέρει και να τη μετατρέψει σε μια ευρύτερης παραγωγής, όπως έκαναν μεγάλοι οίκοι του εξωτερικού, μια ευρύτερης παραγωγής επιχείρηση. Πιστεύω ότι ήταν από το χαρακτήρα του. Ο Τσεκλένης προσπαθούσε να πετύχει αυτό το όνειρο, αυτόν το στόχο, έφτανε στιγμές που τον ακουμπούσε και μετά όχι, σαν να φαινόταν κάποτε το κεφάλι του μέσα από το νερό. Γιατί? Διότι βρισκόταν σε μια μικρή χώρα, κατά βάση. Διότι δραστηριοποιήθηκε στην Ελλάδα. Αν ο Τσεκλένης είχε δραστηριοποιηθεί κάπου αλλού, το σύνολο της δραστηριότητας του ενδεχομένως να είχε κρεμαστεί πίσω από μια πολύ μεγάλη μηχανή, και τα ρούχα του επί σειρά ετών, και σήμερα ακόμα, να ήταν ένα σήμα κατατεθέν μιας μάρκας, όπως ήταν ο Ντιόρ παλιά, όπως ήταν μεγάλα ονόματα σχεδιαστών. Ο Τσεκλένης λειτούργησε σε μια μικρή χώρα. Είχε οπωσδήποτε ταλέντο, δεν το συζητάμε. Δεν νομίζω ότι μπόρεσε να φτάσει, κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες σε επίπεδο βιομηχανοποίησης, ή να συνδεθεί με μια βιομηχανία, γιατί δεν υπήρχε τέτοια βιομηχανία στην Ελλάδα.*

προκειμένου να αγοράσουν σχολική ποδιά. Το 1975 οι ποδιές έφτασαν τις 3.500 και 4.000 δραχμές όταν ήταν ακριβής μάρκας, ενώ τα τελευταία χρόνια πριν την κατάργηση είχαν φτάσει ακόμα ψηλότερα με αποτέλεσμα οι οικογένειες των μαθητών να τρέμουν τη στιγμή που θα πρέπει να αγοράσουν καινούρια ποδιά στα παιδιά τους. Φυσικά δεν μιλάμε καν για τις περιφημες σχολικές ποδιές «Tseklenis», που κόστιζαν τα διπλά χρήματα και έφταναν περίπου στο 1/3 ενός βασικού μισθού αν και ομολογουμένως ήταν άριστης ποιότητας κι αισθητικής. Η σχολική ποδιά έπαψε να είναι υποχρεωτική το 1982. Ήταν απόφαση της νέας τότε κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ και του υπουργού παιδείας Λευτέρη Βερυβάκη. Ανώνυμος, «Σχολικές ποδιές: Το τέλος μια εποχής» (Μηχανή του Χρόνου 5/2/2012), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.real.gr/DefaultArthro.aspx?page=arthro&id=122695&catID=91>.

⁴⁶² Μ. Καραμπίνης, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

Η βιομηχανία επέλεγε να πραγματοποιεί παραγγελίες φασόν, απορρίπτοντας την ιδέα να δημιουργηθούν και να προστατευθούν τα Επώνυμα Ελληνικά Προϊόντα. Ο ίδιος ο σχεδιαστής αναφέρει: *Ήταν τόσο πρωτοποριακά αυτά που έφτιαχνα που ήταν πολύ δύσκολο να απορροφηθούν από το ελληνικό επιχειρηματικό περιβάλλον. Αυτό το περιβάλλον δουλεύει πολύ καλά στο εμπόριο και στον εξοπλισμό, αλλά δεν δουλεύει καθόλου καλά στη βιομηχανία και στην ανάπτυξη προϊόντων. Γι' αυτό και έχουμε αυτή τη συνεχή αποβιομηχάνιση. Η χώρα δεν προσέφερε ποτέ διάσημα προϊόντα στη διεθνή αγορά. Εγώ, από την αρχή της καριέρας μου ήθελα να εφαρμόσω τους διεθνείς κανόνες παιχνιδιού στην Ελλάδα. Σχεδίαζα για ξένους κολοσσούς σειρά προϊόντων μόδας και μόδας ζωής και προσπαθούσα να πείσω το ελληνικό βιομηχανικό κατεστημένο να τα παραγάγει στην Ελλάδα. Δεν το κατάλαβαν και αναγκάστηκα να κάνω εγώ και τον βιομήχανο!*⁴⁶³.

Στο τρίτο κεφάλαιο της διατριβής, μέσα από την παρουσίαση της ζωής και της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, γίνεται αντιληπτό ότι όλες οι επιχειρηματικές του δράσεις που σχετίζονταν με την παραγωγή ενδυμάτων, ήταν αποτέλεσμα προσωπικής προσπάθειας. Ο ίδιος είχε αναλάβει τον σχεδιασμό, την παραγωγή και την προώθηση των προϊόντων του. Με την ίδρυση του δικού του εργοστασίου και της αλυσίδας καταστημάτων, ανέλαβε, εκτός από τις ευθύνες της σχεδίασης, και τις επιχειρηματικές αποφάσεις. Αυτό οδήγησε σε επενδύσεις υψηλού ρίσκου από μέρος του, με κατάληξη την οικονομική χρεοκοπία, καθώς επέλεγε τη δημιουργία ενδυματολογικών συλλογών με μικρό αριθμό κομματιών και μεγάλη ποικιλία χρωμάτων αυξάνοντας το κόστος.

Οι ενδυματολογικές συλλογές prêt-à-porter του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, ίσως να μπορούσαν να αποτελέσουν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, ως οι πρώτες επώνυμες ελληνικές εξαγωγές. Ο Τσεκλένης αγωνίστηκε για χρόνια για να δημιουργηθεί στην Ελλάδα μονάδα παραγωγής ενδυμάτων, με στόχο τις επώνυμες ελληνικές εξαγωγές. Μέχρι το 1972, τα προϊόντα *Tseklenis* διατίθονταν προς πώληση σε 30 περίπου χώρες. Η συνεισφορά του έργου του Γιάννη Τσεκλένη στην Ελληνική μόδα και την παραγωγή ενδύματος στην Ελλάδα είναι τεράστια, οι δε επιδράσεις της δουλειάς του, τόσο στον ελληνικό όσο και στο διεθνή

⁴⁶³ Τ. Πολίτη, «Πώς (δεν) έβγαλα λεφτά – «Οι Έλληνες δεν θέλουν να είναι πρωτοπόροι», απαντά ο σχεδιαστής κ. Γιάννης Τσεκλένης», *Το Βήμα* (26/04/1998), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=98708>.

χώρο, πολυάριθμες. Το έργο του προβλήθηκε μέσα από άρθρα στον τοπικό και διεθνή τύπο. Ο Γιάννης Τσεκλένης θεωρείται πρωτοπόρος στην εφαρμογή σύγχρονων μεθόδων κατοχύρωσης δικαιωμάτων χρήσης (franchising) και αδειοδότησης (licensing),⁴⁶⁴ στην Ελλάδα. Ήταν, επίσης, ο πρώτος Έλληνας σχεδιαστής που ανέπτυξε, παράλληλα με τη δημιουργία υφασμάτων και γυναικείων ενδυμάτων, ολοκληρωμένες συλλογές προϊόντων για το σπίτι, τον άνδρα και το παιδί. Στο ερώτημα «γιατί η Ελλάδα δεν είναι στον διεθνή χώρο», ο Γιάννης Τσεκλένης απαντάει: *Έχουμε πλεόνασμα ταλέντου, όχι όμως και πλεόνασμα τεχνογνωσίας, και σίγουρα όχι πλεόνασμα κουράγιου. Στις δεκαετίες του '60, του '70 και του '80, υπήρχαν χρυσές ευκαιρίες, έβρεχε ευκαιρίες, αλλά οι Έλληνες κρατούσαν ομπρέλες. Η Ελλάδα είχε φτάσει στο σημείο να έχει την πιο μοντέρνα πλεκτοβιομηχανία της Ευρώπης. Κανείς όμως δεν πίστεψε στο μάρκετινγκ και στη δημιουργία brandnames. Δεν δημιουργήθηκε σχέση εμπιστοσύνης στο ελληνικό ντιζάιν*⁴⁶⁵.

Η πολύπλευρη καλλιτεχνική δημιουργία του σχεδιαστή παρουσιάζεται, αναλύεται και αξιολογείται στο τέταρτο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής. Ετησίως, παράγονταν τουλάχιστον δύο συλλογές ρούχων, μία για το χειμώνα και μία για το καλοκαίρι. Σε ορισμένες περιπτώσεις σχεδιάζόταν και μία επιπλέον καλοκαιρινή συλλογή για τη χειμερινή περίοδο, για το αμερικανικό κοινό που ταξίδευε σε καλοκαιρινούς προορισμούς. Τα ενδύματα που εντάχθηκαν στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, χωρίστηκαν ανά θεματική συλλογή, καταλογογραφήθηκαν και προσεγγίστηκαν ως προς τις πηγές έμπνευσης. Μέσα από την ανάλυση, προβάλλεται το πλήθος των σχεδίων, τόσο σε επίπεδο συλλογών, όσο και σε επίπεδο σχεδίων ανά συλλογή. Επίσης, παρουσιάζεται και η χρωματική ποικιλία ανά σχέδιο. Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται ο δημιουργικός χαρακτήρας του σχεδιαστή, το ευρύ πνεύμα του και η καλλιέργεια του. Η έρευνα και η ανάλυση αυτή δεν θα ήταν εφικτές, αν δεν είχε διασωθεί αυτό το πλήθος των 700 ενδυματολογικών συνόλων και τα περισσότερα από 1000 σχέδια.

⁴⁶⁴ Franchising may be defined as a business arrangement which allows for the reputation, (goodwill) innovation, technical know-how and expertise of the innovator (franchisor) to be combined with the energy, industry and investment of another party (franchisee) to conduct the business of providing and selling of goods and services. Licensing should be clear to all parties concerned. The individual parties should be aware of the obligations that the contract places on them, the conditions that have to be met and the time lines by which specific functions are to be performed. All of these features should be transparent and measureable. Each party should also be acutely aware of the other parties' responsibilities. Territorial or geographical boundaries should be made clear, as should all payment obligations and the amounts that are to be paid. A. J. Sherman, *Franchising and Licensing – Two Powerful Ways to Grow your Business in an Economy* (New York: AMACOM, 2004), 11-21 και 361-383.

⁴⁶⁵ Σ. Τσαντάκη, «Μόδιστροι με συμπεριφορά κομμώτριας», *Η Καθημερινή* (6/3/2011), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.kathimerini.gr/420739/article/politismos/arxeio-politismoy/modistroi-mesympyerifora-kommwtrias>.

Ο Γιάννης Τσεκλένης συνήθιζε να παροτρύνει τους νέους συναδέλφους του να ταξιδέψουν στο εξωτερικό για να αποκομίσουν σημαντικές εμπειρίες. Στη συνεισφορά του θα μπορούσε να ενταχθεί το γεγονός ότι αφιέρωσε μεγάλο μέρος του χρόνου του κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80, για να οργανώσει παρουσιάσεις άλλων Ελλήνων σχεδιαστών, με στόχο τη διεθνή αγορά, τη δημιουργία ενδιαφέροντος για την προώθηση της ελληνικής μόδας στο εξωτερικό. Ο σχεδιαστής Φιλήμονας αναφέρει⁴⁶⁶: *Ο Γιάννης Τσεκλένης για εμένα είναι ένας άνθρωπος καλόγουστος, ένας άνθρωπος ο οποίος γύρω στο '70 μπόρεσε και έβγαλε πολλές σειρές ρούχων, εξαιρετικές. Αυτός δούλευε με το εξωτερικό πάρα πολύ καλά, διότι είχε πιάσει τη δουλειά έξυπνα και, πιστέψτε με, πρέπει να πούλησε πάρα πολύ. Είναι πρώτα από όλα καλός συνάδελφος, καλός συνεργάτης. Εγώ, έχω να πω τα καλύτερα διότι από το Γιάννη κέρδισα, δεν έχασα, με τη φιλία μου και τη γνωριμία μου. Διότι, δυστυχώς τότε, όταν τελείωσε το φεστιβάλ μόδας που είχε οργανώσει ο Γιάννης (Τσεκλένης) και είπαμε να στηθεί ένα εργοστάσιο και να πάρει από όλους μας από πέντε ιδέες και να τα βγάλει στην παραγωγή, όλοι είχαν βεντετισμό, εκτός ορισμένων όπως ο Γιάννης, εγώ, η Ντόζικ και κάποιοι άλλοι, που είπαμε εντάξει. Ακριβώς μετά το φεστιβάλ αυτό που κάναμε, διασκορπιστήκαμε. Οι τωρινές εβδομάδες μόδας δεν έχουν καμία σχέση με την εβδομάδα μόδας που κάναμε εμείς. Τότε, ήρθε η αφρόκρεμα από τους δημοσιογράφους όλου του κόσμου, φιλοξενήθηκαν από εμάς, όχι μόνο στη «Μεγάλη Βρετανία» αλλά και σε άλλα ξενοδοχεία. Ευτυχώς, βρέθηκε ο Σπύρος Μεταξάς (με τις επιχειρήσεις των κονιάκ) και κάλυψε όλα αυτά τα έξοδα, ειδικά θα χρωστάγαμε ακόμα...*

Το αγοραστικό κοινό που επέλεγε να φορέσει τα ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη, αντιπροσώπευε την μεσαία τάξη, με ορισμένες προεκτάσεις στη μεγαλοαστική. Το ένδυμα του σχεδιαστή είχε ως αγοραστικό κοινό τους αστούς, με τη σύγχρονη έννοια του όρου, καθώς το κόστος δεν το έκανε προσιτό στον ευρύ αγροτικό πληθυσμό στην Ελλάδα, όπου η οικονομία δεν ήταν ισχυρή μέχρι και την δεκαετία του '80. Επίσης, τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα συνέχιζαν να επιλέγουν τους οίκους υψηλής ραπτικής, καθώς τους ενδιέφερε η αποκλειστικότητα του σχεδίου του ενδύματος για τις κοινωνικές τους εμφανίσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συνεργασία του Γιάννη Τσεκλένη με την Έλλη Λαμπέτη. Ο ίδιος αναφέρει⁴⁶⁷: *Συνεργάστηκα το 1968, που ντύθηκε με όλα τα highlight της συλλογής μου τότε. Ήταν μια υπέροχη συνεργασία, αλλά πικράθηκα πολύ όταν έμαθα ότι η*

⁴⁶⁶ Φιλήμονας, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

⁴⁶⁷ Ανώνυμος, «Γιάννης Τσεκλένης: Η Λαμπέτη, η Κριθαριώτη και η περιπέτεια της υγείας του», ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.thebest.gr/news/index/viewStory/17372>.

Ελλη στεναχωρήθηκε γιατί είχε προβληθεί περισσότερο η συλλογή των ρούχων μου παρά εκείνη. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από τη συνέντευξη του Γιάννη Βούρου⁴⁶⁸ που αναφέρει: *Η Λαμπέτη, κάποια χρονιά, είχε πάει να την ντύσει ο Τσεκλένης, ο οποίος έκανε έτοιμα ρούχα. Έρχεται λοιπόν, μία εβδομάδα μετά την πρεμιέρα της παράστασης και μου λέει: “Βούρε, σώσε με.” [...] “Αγάπη μου,” της λέω “όταν εσύ επέλεξες να ντυθείς με prêt-à-porter, πώς ήθελες το ρούχο σου, να είναι μοναδικό!”*.

Όσον αφορά το κατά πόσον τα ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη ήταν ευκολοφόρετα και προσβάσιμα από το ευρύ κοινό, ο ίδιος αναφέρει⁴⁶⁹: *Στο scrapbook μου υπάρχει και κάποιο άρθρο μου στην Αυστραλία, με τίτλο: «Tseklenis makes dresses that salute each other». Τι σημαίνει αυτό; Μέσα εκεί με ρωτάνε: «ντύνεις διάσημες γυναίκες;» Λέω, «ντύνω whoever can afford to buy my clothes. It can be the lady of the penthouse and the room maid of the ground floor. Οπότε, αυτά όταν συναντώνται they salute each other». Αν το βαλάντιο το έχει αντέξει, που δεν είναι ιδιαίτερα ακριβά, γιατί εγώ δεν έκανα ακριβά ρούχα. Ήταν ακριβότερα από τα «χύμα» αλλά πάντοτε με στόχο να ντύσουμε τον πολύ κόσμο. Μάλιστα, με ρώτησαν μερικοί άνθρωποι στη μόδα ποιο είναι το challenge μου. Θα πω πως το challenge μου, η πρόκλησή μου, ικανοποιήθηκε σε ένα μου ταξίδι στην Αυστραλία, όπου σταμάτησα με αεροπλάνο σε stopover για μια ώρα, σε δύο αεροδρόμια, στη Bangkok και το Hong Kong. Συνάντησα μεν στη Bangkok πάνω από πέντε φορέματα μου μέσα στο τράνζιτ, τα οποία ήξερα ότι είναι φτιαγμένα στο Λονδίνο από τον Frank Usher. Διαφορετικά τελείως, αλλά φορέματα δικά μου, με εναλλαγή εποχών – το ένα ήταν περσινό και τα άλλα δύο καινούρια. Μετά, όταν έμεινα μια ώρα στο Hong Kong είδα τα αμερικάνικα που έφτιαχνε ο David Crystal. Στο Hong Kong είχαν δύο τρόπους να τα βρουν εκεί, είτε σαν περισσεύματα της παραγωγής που γινόταν στο Hong Kong, που είχαν βγει τοπικά στην αγορά, ή πολλά αμερικάνικα, γιατί πουλούσαν οι αμερικάνοι στο Hong Kong, π.χ. ο David Crystal, η κολοσσιαία εταιρεία.*

Η αγοραστική αξία των ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη ,και κατά πόσον οι δημιουργίες του ήταν προσιτές στο ελληνικό αγοραστικό κοινό,διερευνήθηκε στην ανά χείρας διατριβή μερικώς, και αποκλειστικά μέσα από τους τιμοκαταλόγους του. Δυστυχώς, δεν έχουν σωθεί κατάλογοι πώλησης των ενδυμάτων, ενώ σε κανένα άρθρο που εντοπίστηκε στον Ελληνικό Τύπο δεν αναγράφονταν οι τιμές. Μολαταύτα, στις καρτέλες που συνόδευαν κάποια από τα

⁴⁶⁸ Γιάννης Βούρος, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

⁴⁶⁹ Γιάννης Βούρος, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 373).

ενδύματα, αναγραφόταν και η τιμή πώλησής τους. Το ποσό που αναγράφεται σε δραχμές θα πρέπει να παρατεθεί για κάθε χρονιά με το κατά κεφαλήν εισόδημα⁴⁷⁰, το οποίο στην Ελλάδα μεταβαλλόταν αδιάκοπα. Οι τιμές των ενδυμάτων του σχεδιαστή και το κατά κεφαλήν εισόδημα, δίνονται σε τρέχουσες τιμές, οπότε μπορεί να γίνει η μεταξύ τους σύγκριση. Ενδεικτικά παρατίθενται τα κάτωθι:

Έτος παραγωγής	Ενδ. Συλλογή	Τύπος	Υλικό	Τιμή σε ΔΡΧ
1980	Υφάνσεις	Φόρεμα	100% Μαλλί	4.250
1980	Υφάνσεις	Φόρεμα	70% Ακρυλικό 30% Μαλλί	3.510
1980	Πολ. Αιγαίου	Φόρεμα	100% Μετάξι	17.300
1981	Ορχιδέες	Φόρεμα	100% Μετάξι	18.450
1981	Ορχιδέες	Φόρεμα	100% βαμβάκι	3.560
1982	Βεργίνα	Φόρεμα	100% Μαλλί	8.170
1982	Βεργίνα	Φόρεμα	100% Μετάξι	22.900
1982	Μακεδονικό Μωσαϊκό	Φόρεμα	70% Ακρυλικό 30% Μαλλί	6.300
1983	Μονόκεροι	Φόρεμα	Ζέρσει Μάλλινο	8.040
1991	Remake	Φόρεμα	100% Μετάξι	18.000

Για να μπορέσει να εξεταστεί η αγοραστική ικανότητα των Ελλήνων, αναζητήθηκε από τις ιστορικές πηγές το εισόδημά τους. Το κατά κεφαλήν εισόδημα είναι το εισόδημα που αναλογεί κατά μέσο όρο σε κάθε κάτοικο της χώρας, ανεξάρτητα από τη συμμετοχή του στην παραγωγική διαδικασία⁴⁷¹. Είναι το αποτέλεσμα της διαίρεσης του Ακαθάριστου Εγχώριου Προϊόντος (ΑΕΠ) μιας χώρας με τον πληθυσμό της. Το ΑΕΠ δεν είναι μόνο ένας οικονομικός δείκτης, αλλά χρησιμοποιείται ευρέως ως δείκτης ευημερίας.⁴⁷² Παραδοσιακά, το κατά κεφαλήν εισόδημα ΑΕΠ θεωρήθηκε ως αξιόπιστο μέτρο της ευημερίας και της οικονομικής ανάπτυξης. Τις δεκαετίες που πωλούνταν οι ενδυματολογικές συλλογές του

⁴⁷⁰ Από το 1967 οι Adelman και Morris εξέτασαν πολυάριθμους δείκτες οικονομικής αλλαγής, οι οποίοι έχουν χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση των δεικτών ποιότητας ζωής. Tauhidur Rahman, Ron C. Mittelhammer & Philip Wandschneider, "Measuring the quality of life across countries: a sensitivity analysis of well-being indices. Paper prepared for WIDER International Conference on Inequality, Poverty and Human Well-being, May 30-31, 2003, Helsinki, Finland" (Helsinki: UNU-WIDER, 2005).

⁴⁷¹ Ευρετήριο οικονομικών όρων, <http://www.euretirio.com/2010/06/kata-kefalin-eisodima.html>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

⁴⁷² ipedia, <http://www.ipedia.gr/τι-είναι-το-κατά-κεφαλήν-εισόδημα>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Γιάννη Τσεκλένη, στην Ελλάδα το εισόδημα των κατοίκων, και κυρίως της αστικής τάξης άλλαξε δραστικά. Το 1980 το κατά κεφαλήν εισόδημα ήταν 186.500, ενώ αντίστοιχα το 1991 το κατά κεφαλήν εισόδημα ήταν 447.800. Αναλόγως αυξήθηκαν και οι τιμές των ενδυμάτων. Ο σχεδιαστής σε κάθε συλλογή είχε δύο ενότητες ενδυμάτων, και ανάλογα με την ποιότητα του υφάσματος κυμαινόταν η τιμή του ενδύματος. Τα βαμβακερά και τα συνθετικά ενδύματα ήταν σε προσιτές τιμές, ενώ τα μεταξωτά ήταν αισθητά ακριβότερα. Εντούτοις, τα ενδύματα σε απόλυτη αναλογία με το κατά κεφαλήν εισόδημα ήταν προσιτά και μπορούσαν να αποκτηθούν, κυρίως αν αναλογιστούμε ότι η κοινωνία δεν ήταν υπερκαταναλωτική όπως σήμερα, αλλά οι αγορές γίνονταν σε ειδικές περιπτώσεις. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από τους ανεξάρτητους δωρητές των ενδυμάτων του σχεδιαστή που τα κατείχαν μέχρι και πρότινος, επειδή τα είχαν συνδέσει με το λόγο για τον οποίο τα είχαν αγοράσει, και είχαν γι' αυτούς συναισθηματική αξία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το φόρεμα της κ. Καλλιόπης Ζάχου-Καλκούνου που το είχε φορέσει στον αρραβώνα της.

Ευκολότερο πεδίο σύγκρισης των τιμών των ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, είναι αυτό των σχολικών ποδιών. Επειδή οι ποδιές ήταν υποχρεωτικές σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες μέχρι το 1982, η αγορά τους αποτελούσε ένα πάγιο έξοδο σχεδόν για κάθε ελληνική οικογένεια, με αποτέλεσμα να προβληματίζει το ευρύ κοινό και να αναφέρεται στις εφημερίδες τις εποχές⁴⁷³. Σημαντικό γεγονός αποτελεί ο διαχωρισμός των υπόλοιπων ποδιών από αυτές του Τσεκλένη, αποδεικνύοντας αυτό που και η διδακτορική διατριβή υποστηρίζει: ότι τα προϊόντα *Tseklenis* ήταν επιθυμητά, καθώς η ποιότητα τους ήταν ανάλογη με το κόστος τους. Το ότι ο Γιάννης Τσεκλένης είχε θέσει ως βασική του προτεραιότητα το προϊόν του να είναι επώνυμο και αναγνωρίσιμο, διαφαίνεται και από το γεγονός ότι όλες οι υπόλοιπες ποδιές της Ελληνικής αγοράς αναφέρονται ως απλά ποδιές, ενώ οι δικές του διαχωρίζονται με την επωνυμία *Τσεκλένης*.

Μια παράμετρος που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι και η σχέση του Τσεκλένη με τους συγχρόνους του σχεδιαστές. Η διαφορετικότητα του έργου του σε πρώτη φάση ήταν εμφανής. Σε έναν κόσμο μόδας όπου επικρατούσε η υψηλή ραπτική, ο σχεδιαστής μόδας έπρεπε να έχει ικανότητες και γνώση κοπής και ραφής. Ο Τσεκλένης όμως, ως σχεδιαστής

⁴⁷³ Για παράδειγμα, σε μια ανακοίνωση της εφημερίδας *Τα Νέα*, αναφέρονται χαρακτηριστικά οι τιμές των σχολικών ποδιών για το νηπιαγωγείο, δημοτικό και γυμνάσιο. Συγκεκριμένα, οι ποδιές του νηπιαγωγείου κόστιζαν από 395 μέχρι 550 ΔΡΧ, του δημοτικού από 485 μέχρι 970 ΔΡΧ, και του γυμνασίου από 695 μέχρι 1450 ΔΡΧ. Σημαντικό είναι ν' αναφέρουμε ότι στην ανακοίνωση οι ποδιές του Γιάννη Τσεκλένη αναφέρονταν ονομαστικά και ήταν από τις ακριβότερες. *Τα Νέα*, <http://www.mixanitouxronou.gr/scholikes-podies-i-machiton-timon-ke-ton-schedion-mechri-tin-katargisi-tis-to-1982/>, ελέγχθηκε 10 Απριλίου 2015.

υφασμάτων, δεν μπορούσε να γίνει εύκολα αποδεκτός από τους σύγχρονους του, που υποτιμούσαν εν μέρει τις απλές γραμμές και το ράψιμο στον κοπτοράπτη που εφαρμοζόταν στα έτοιμα ενδύματα. Η σχεδιάστρια μόδας Έλλη Ευαγγελίδη-Κουρτίδη⁴⁷⁴ αναφέρει: *Ο Τσεκλένης ερχόταν στον οίκο μόδας και έφερνε υφάσματα. Είμαστε της ίδιας γενιάς. Εγώ ήμουν νεαρή, είχα αρχίσει να ασχολούμαι με τα ρούχα και εκείνος είχε αρχίσει να ασχολείται με τα υφάσματα. Έφερνε στη μαμά μου υφάσματα, ήταν πάρα πολύ ωραία υφάσματα. Η γνωριμία μας ήταν από εκεί. Γίναμε φίλοι, κάποτε έφερνε την Έφη τη Μελά, ήταν μανεκέν δικό μας για χρόνια, όχι μόνιμο, για τις επιδείξεις. Ήταν ένα παιδί με πολύ καλό μάτι, πολύ καλό γούστο, πολύ ωραίες ιδέες, δημιουργός ο ίδιος. Για εμένα, ήταν καλής ποιότητας άνθρωπος. Ο Τσεκλένης έκανε διάφορα επαγγελματικά ενδύματα, νομίζω έκανε για την Ολυμπιακή. Ήταν όλα με πολύ γούστο, με φινέτσα, αυτό που μου άρεσε πάντα. Αυτός έκανε μετά prêt-à-porter [...] κυρίως έφτιαχνε το ύφασμα, το χρώμα. Δεν έκανε σχέδια στο ρούχο, αλλά έκανε το ύφασμα, τουλάχιστον αυτό θυμάμαι, δεν θέλω να τον αδικήσω, αυτό το λέω για καλό, όχι για κακό. Έκανε το ύφασμα και μετά έκανε ένα ρούχο σχετικά απλό, αλλά οι συνδυασμοί των χρωμάτων έκαναν το ρούχο τόσο ωραίο! Για εμένα πολύ αγαπητός άνθρωπος και πολύ τον εκτιμούσα. Ο σχεδιαστής Κώστας Μαυρόπουλος⁴⁷⁵ αναφέρει: *Ο Γιάννης Τσεκλένης είναι ένα πάρα πολύ καλό παιδί. Δεν σπούδασε τη δουλειά μας. Έχει σπουδάσει σχεδιασμό υφάσματος και διαφήμιση. Ο πατέρας του είχε ένα από τα καλύτερα καταστήματα στην Ερμού, δίπλα στον Μιρτσόπουλο, ήταν Τσεκλένης και Καργαδούρης. Δηλαδή, τα καλύτερα υφάσματα που κυκλοφορούσαν ήταν Τσεκλένης, Καργαδούρης και Μπουρζόπουλος. Ασχολήθηκε λοιπόν και με τη μόδα, έκανε τα ρούχα που έφτιαζε, αλλά εκείνος ασχολήθηκε με το «εύκολο» ρούχο, δεν έκανε haute couture. Με το prêt-à-porter ασχολήθηκε. Από ότι μου έλεγε εμένα, για τον Κρίτσα, εκείνος του έκανε αυτές τις απλές κούπ, τις πλακέ κούπ, τις έκανε με συμβουλές του Κρίτσα. Μέσα από τις δηλώσεις και άλλων σχεδιαστών στο πλαίσιο της διατριβής, παρατηρήθηκε ότι οι σύγχρονοί του ήταν επιφυλακτικοί να σχολιάσουν το έργο του, εφόσον δεν μπορούσαν να τον εντάξουν στην ομάδα των σχεδιαστών υψηλής ραπτικής. Η έννοια του σχεδιασμού υφάσματος και η μαζική παραγωγή ενδυμάτων καλής ποιότητας, που θα προωθούσαν τη μόδα στο ευρύ κοινό, ήταν δύσκολο να γίνουν αντιληπτές, κυρίως κατά τα πρώτα χρόνια παραγωγής του Γιάννη Τσεκλένη.**

⁴⁷⁴ Έλλη Ευαγγελίδη-Κουρτίδη, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

⁴⁷⁵ Κώστας Μαυρόπουλος, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

Ο ίδιος ο σχεδιαστής έχει επίγνωση της προσφοράς του και αναγνωρίζει την διαφορετικότητα του από τους συναδέλφους του, κυρίως κατά την πρώτη περίοδο, αφότου εγκατέλειψε το χώρο της διαφήμισης για το χώρο της μόδας. Ο ίδιος αναφέρει για τα μεγάλα ονόματα της μόδας: *Εγώ δεν είμαι ένας σχεδιαστής με ταλέντο, υπάρχουν σχεδιαστές με πολύ ταλέντο. Εγώ είμαι μια φιλοσοφία, η οποία μπήκε στο ένδυμα, στην ιστορία του ενδύματος στην Ελλάδα. Πολλούς απέτρεψε, πολλούς προέτρεψε, αλλά είμαι μια ιστορία αυτούσια, η οποία έβαλε τη σύγχρονη Ελλάδα στον παγκόσμιο χώρο. Ο Γιάννης Ντεσέ έβαλε την Ελλάδα λόγω του ελληνικού του ονόματος, έκανε τις πτυχώσεις, πολύ ωραία πράγματα από τα ντραπαρίσματα. Ο Γιώργος Σταυρόπουλος έφυγε ως Έλληνα από εδώ και επειδή ακούμπησε στον Ντεσέ τη συνέχεια, έκανε πολύ ωραία πράγματα στην Αμερική. Αλλά Έλληνας από την Ελλάδα όχι όμως, ένας Έλληνας που προέρχεται από την Ελλάδα, ο Γαλανός γεννήθηκε στην Αμερική τρίτη γενιά, τα ελληνικά του πολύ σπασμένα. Εγώ υπήρξα από εδώ το φυτώριο προς το διεθνή χώρο. Αυτό ήταν και το βασικό μου μέλημα. Όσον αφορά τους υπόλοιπους συναδέλφους του που δραστηριοποιούνταν στην Αθήνα αυτή την εποχή, αναφέρει⁴⁷⁶: *Τότε υπήρχαν ο Μαυρόπουλος, ο Βούρος, και άλλοι. Αυτοί πήγαιναν στο Παρίσι, αντέγραφαν, επισήμως ή ανεπισήμως, έπαιρναν τις τάσεις, μετά πήγαιναν στο Μιλάνο και έφτιαχναν κάποιες συλλογές, πολύ ωραία πράγματα, μεγάλοι μάστορες του ενδύματος. Δεν είχαν έτοιμο ένδυμα αυτοί. Έκαναν λοιπόν μια συλλογή και πήγαινε ο καθένας και εντασσόταν, «μου αρέσει αυτό» και το έφτιαχναν στα μέτρα του. Φρόντιζαν να έχουν φέρει κάποιες κουπ υφασμάτων αντίστοιχες, ή –εγώ, παλιά με το κατάστημα υφασμάτων, ο Μπουρτζόπουλος, ο Χατζόπουλος, ο Σινάνης, τρεις-τέσσερις επιχειρήσεις, φέρναμε πολύ ωραία υφάσματα από έξω– ερχόντουσαν λοιπόν και δεν είχαμε το τουίντ της Chanel ακριβώς, αλλά είχαμε από το «σατιγιόν μουλί ρουσέλ» (Chatillon-Mouly-Roussel)⁴⁷⁷ το αντίστοιχο. Ήταν από τις πολύ μεγάλες φίρμες που αντιπροσώπευε το κατάστημα υφασμάτων. Εγώ, λέω πως στα sixties, εκείνη την εποχή, παρουσιάστηκε το πείραμα «Τσεκλένης». Είμαι ένα πείραμα. Εκεί, για εμένα υπήρξε και μάθημα η επαφή μου με τις πάρα πολύ καλές ποιότητες των Γάλλων και των Ιταλών που**

⁴⁷⁶ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52)..

⁴⁷⁷ After the colonial exhibition in Paris in 1931, many fabric designers blended different textures, mixed black, brown, and beige colors in geometric designs, and named new blends and designs after colonial sites and events. The new fabrics soon made their way into couture collections. Marshall Lyautey had asked Georges Lepape (1887-1971) and other French artists to make sketches of colonial artifacts; Bianchini-Ferrier and other major silk producers wove or printed fabrics from these sketches. The silk firm Chatillon Moyly Roussel produced silk prints [...] Colonial motifs -as appropriated by French artists and designers - continued to be part of fabric collections through the 1930s. M., L. Stewart, *Dressing Modern Frenchwomen: Marketing Haute Couture, 1919–1939* (Baltimore 2008: JHU Press), 33.

εισαγάγαμε στην Ελλάδα. Τα υπόλοιπα μαζικά ενδύματα δεν υπήρχαν. Παρέσυρα ένα πλήθος στο έτοιμο ένδυμα.⁴⁷⁸

Οι απόψεις των νεώτερων σχεδιαστών για τον Γιάννη Τσεκλένη είναι ιδιαίτερος θερμές, και παρά το γεγονός ότι έχει αποσυρθεί από το χώρο της μόδας, τα ενδύματα του είναι αναγνωρίσιμα και η συμβολή του είναι ακόμη αισθητή. Σε ένα χώρο που μεταβάλλεται με τέτοια ταχύτητα όπως η μόδα, είναι σημαντικό το γεγονός ότι οι δημιουργίες του δεν πέρασαν στη λήθη. Οι νεώτεροι σχεδιαστές, εκτός από τα αποκλειστικά ενδύματα υψηλής ραπτικής, συνήθως παράγουν και σειρές ενδυμάτων για μαζική παραγωγή. Συνεπώς, μπορούν να κατανοήσουν την πολυπλοκότητα της συνδρομής του Γιάννη Τσεκλένη στο χώρο της μόδας. Επίσης, αρκετοί σύγχρονοι σχεδιαστές, εκτός από τον σχεδιασμό του ενδύματος, καταπιάνονται και με την εκτυπωτική διαδικασία, της οποίας ο Τσεκλένης ήταν πρωτεργάτης για τα ελληνικά δεδομένα. Αρχικά, η Μάγια Τσόκλη που είχε την τύχη να εργαστεί ως βοηθός του αναφέρει⁴⁷⁹: *Τα δύομισι χρόνια που έμεινα κοντά του ήταν ένα μεγάλο σχολείο σε πολλά επίπεδα. Παρότι δεν βλέπομαστε πλέον συχνά, έχω στον Τσεκλένη απέραντη εκτίμηση και αδυναμία.* Την ίδια θετική ανταπόκριση είχε ο Γιάννης Τσεκλένης και από σχεδιαστές μόδας που δεν τον γνώριζαν προσωπικά. Η Μαριαφλώρα Π. Lehec⁴⁸⁰ αναφέρει: *Τα prints του θρυλικού σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, ήταν από τα πρώτα ερεθίσματα που είχα πάνω στη μόδα. Θυμάμαι τον πατέρα μου να μου μιλάει γι' αυτόν και το ταλέντο του μικρότερη, και από τότε ο τρόπος με τον οποίο αντλούσε έμπνευση από την τέχνη και την ελληνική κουλτούρα και παράδοση, είναι ένα σημείο αναφοράς. Σημειωτέον, πως οι περισσότερες από τις δημιουργίες του δεν έπαψαν ποτέ να είναι σχετικές. Πρόσφατα, είδα ξανά κάποια από τα prints της δεκαετίας του 80 και ήταν τόσο φρέσκα και σωστά εν έτει 2015, ένα τρανταχτό παράδειγμα πως το πραγματικό ταλέντο υπερνικά τα εποχιακά trends, αντέχοντας στο χρόνο σαν αέναη δύναμη.*⁴⁸¹ Ακολουθεί και η δήλωση της Κάτιας Δελατόλα: *Το '70 ο*

⁴⁷⁸ Γιάννης Τσεκλένης, προσωπική συνέντευξη (υποσ. 52).

⁴⁷⁹ Ανώνυμος, «Μάγδα Τσόκλη: κάποια στιγμή θέλω να υιοθετήσω ένα παιδί», ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.gossip-tv.gr/inside-stories/G-Politics/story/61332/magda-tsokle-kaipoia-stigme-thelo-na-uiotheteso-ena-paidi>.

⁴⁸⁰ SOMF is a women's jersey brand, based in Athens, Greece. It established by MariafloraLehec, a Central Saint Martin's graduate, who has worked alongside some of Britain's leading fashion designers, such as Christopher Kane. SOMF boasts numerous collaborations with music artists and household brands, was presented during Fashion Flash, organised by Ozon magazine and the 15th Greek Fashion Week AXDW and has been featured in some of the most prestigious Greek and international based magazines and websites. Their most recognisable staples are their trompe l'oeil tattoo leggings and tops, laser cut styles that use repetitive ancient Greek symbols and tongue in cheek prints. MariafloraLehec keeps an award winning lifestyle blog. Ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, www.miss-athenes.net.

⁴⁸¹ Μαριαφλώρα Lehec, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

Γιάννης Τσεκλένης διακρίθηκε ακριβώς με print μοτίβο στον τομέα της μόδας. Στη δεκαετία μας το αποθέωσε η Μαίρη Κατράντζου. Το print μοτίβο δεν πέρασε –και δεν θα περάσει- ποτέ απαρατήρητο.⁴⁸² Ο Πάνος Απέργης αναφέρει: *Η ανατροπή ήταν μεγάλη, γιατί με το εμπριμέ ύφασμα, το χρώμα, την καμπάνα, αλλά και το ανατρεπτικό σχέδιο του, απελευθέρωσε τη γυναίκα και μάλιστα σε μια εποχή που η ανάγκη για αλλαγή ήταν, μεγάλη σε μια χώρα μάλιστα που για χρόνια ήταν εγκλωβισμένη σε μεγάλα οικονομικά αλλά κυρίως κοινωνικά προβλήματα.*⁴⁸³

Η συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στη μόδα επιβραβεύτηκε με τις διακρίσεις του Χρυσού Μεταλλίου Ελληνικής Μόδας, από το Ελληνικό Ινστιτούτο Μόδας, της Κόρης των Κυκλάδων από το Ελληνικό Κέντρο Μόδας, και τον Αργυρό Σταυρό του Τάγματος του Φοίνικος.

Η διατριβή προβάλλει την καθοριστική συμβολή του έργου του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη στην ελληνική μόδα και στην παραγωγή σχεδίων, καθώς και την ουσιαστική επίδραση του, τόσο στην εθνική όσο και στη διεθνή παραγωγή. Οι συλλογές του παρουσιάστηκαν σε πολυάριθμα άρθρα, τόσο στον διεθνή όσο και τον τοπικό Τύπο. Ο σχεδιαστής παρότρυνε τους Έλληνες συναδέλφους του να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, με σκοπό να αποκτήσουν πολύτιμες εμπειρίες. Στην Ελλάδα θεωρείται πρωτοπόρος στην εφαρμογή καινοτόμων μεθόδων, τόσο στο franchising όσο και στο licensing. Επιπλέον, ήταν ο πρώτος Έλληνας σχεδιαστής που σχεδίασε πλήρεις συλλογές λευκών ειδών, ανδρικών και παιδικών ενδυμάτων, παράλληλα με τις δημιουργίες του σε ενδύματα και υφάσματα για τη γυναικεία ένδυση. Στη συνεισφορά του Τσεκλένη θα πρέπει να υπολογιστεί και η αφιέρωση του προσωπικού χρόνου και η επιδίωξη του να οργανώσει και να προωθήσει και άλλους Έλληνες σχεδιαστές στη διεθνή αγορά. Σε ένα τόσο ανταγωνιστικό περιβάλλον όσο αυτό της μόδας, ο Γιάννης Τσεκλένης σχεδίασε, και εν μέρει υλοποίησε, μια σοβαρή προσπάθεια να προσελκύσει το ενδιαφέρον των διεθνών επενδυτών για την προώθηση της ελληνικής μόδας στο εξωτερικό.

⁴⁸² Κατερίνα Καλού, «Μαντήλια για την Άνοιξη», ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.tovima.gr/vimadonna/fashion/article/?aid=450842>.

⁴⁸³ Creative, with imagination, clothes' designer, stylist, with a continuous presence in the press, cinema and television in relation to fashion, and experience in creating and managing fashion stores. His work in the fashion and costume, marked by significant, long-term partnerships with the fashion designer Nikos Apostolopoulos and Evelyn Siouri costume, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.catwalkmag.com/gr/en/designers/panos-apergis/>

Κεφάλαιο 5.2. Ο Γιάννης Τσεκλένης περνά στην ιστορία. Διάσωση, προβολή και αξιοποίηση ενδυματολογικών συλλογών.

Παρά την αναγνωρισμένη αξία του σχεδιαστή μόδας Γιάννη Τσεκλένη, τόσο από τους συγχρόνους του, όσο και από τις επόμενες γενιές, παραμένει να εξεταστεί το γιατί η ενδυματολογική συλλογή του εντάχθηκε στα εκθέματα του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, γεγονός που προσέφερε υλικό κατάλληλο να αποτελέσει θέμα της διδακτορικής διατριβής. Τα παραδοσιακά ερευνητικά ιδρύματα που σχετίζονται με τη μελέτη και την τεκμηρίωση του ενδύματος επικεντρώνονται σχεδόν αποκλειστικά στις παραδοσιακές ενδυμασίες, στις οποίες οποιαδήποτε αλλαγή έπρεπε να τύχει γενικής αποδοχής από τα μέλη της κοινότητας για να γίνει αποδεκτή. Η διατριβή αυτή καταδεικνύει ότι η ιστορία και η εξέλιξη του νεότερου ενδύματος συνδέονται στενά με την κοινωνική ζωή του ατόμου, το ένδυμα χαρακτηρίζει την προσωπικότητα ενός ανθρώπου, και η μόδα που στηρίζει την ύπαρξή της στον σύγχρονο τρόπο ζωής και τον γρήγορο ρυθμό της αλλαγής, αποτελεί πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας του ενδύματος, καθώς συμβάλλει στην ιστορική τεκμηρίωση ως αποδεικτικό στοιχείο της εποχής. Επικεντρώνεται σε έναν σχεδιαστή, αφού στη μόδα, κατά το β' μισό του 20^{ου} αιώνα, ο δημιουργός είναι επώνυμος, σε αντίθεση με την παραδοσιακή ενδυμασία η οποία αποτελεί συλλογική αισθητική δημιουργία. Μέσω της διδακτορικής διατριβής αναδεικνύεται η μακροβιότητα της παραγωγής του Γιάννη Τσεκλένη. Ο σχεδιαστής κάνει επιλογή στον σχεδιασμό του ενδύματος, και το ευρύ κοινό επιλέγει αν θα τον ακολουθήσει ή όχι, ορίζοντας την αναγνωρισιμότητα και την κερδοφορία του σχεδιαστή.

Επίσης, σε αυτό το σημείο θα γίνει μία προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα γιατί η μόδα έγινε τόσο δημοφιλής στα μουσεία. Σίγουρα, αυτό πρέπει να πηγάζει από την ίδια τη φύση της μόδας, που είναι παράλληλη με το καλαίσθητο, το διαφορετικό και το εντυπωσιακό. Το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό στο εκάστοτε μουσείο ή ίδρυμα, από την αυξημένη επισκεψιμότητα και την προβολή από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Η μόδα δίνει πρόσβαση σε ένα νέο κοινό, τόσο από πλευράς ηλικίας, όσο και κοινωνικού-οικονομικού υπόβαθρου. Η μόδα γίνεται πιο εύκολα αποδεκτή από το ευρύ κοινό που δεν αποστασιοποιείται από αυτή, και μπορεί να προβάλλει πολλαπλές αλήθειες και ερμηνείες του παρελθόντος και του παρόντος στην κοινωνία, την τέχνη και τον πολιτισμό. Η μόδα είναι ένα κομμάτι της σύγχρονης ιστορίας, καθώς το ένδυμα εκφράζει τάσεις και απόψεις της εποχής, εκτός από

την προσωπικότητα και τις επιθυμίες του χρήστη. Για το κοινό, το μουσείο μόδας έχει ως σκοπό μια νέα προσέγγιση για την κατανόηση του έργου των σχεδιαστών μόδας avant-garde, καθώς και της μόδας ως μέρους του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού μας, με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζεται η κατανόηση των εικαστικών τεχνών. Οι επιμελητές μόδας και τα μουσεία, έχουν αρχίσει να μαθαίνουν πώς να ασχολούνται με τους σχεδιαστές μόδας, τόσο της υψηλής ραπτικής, όσο και του *êpr* -à-porter, που δημιουργούν μια άλλη μορφή σύγχρονης τέχνης.

Τα μουσεία τείνουν να προσαρμοστούν σε νέες στρατηγικές διαχείρισης, για να επιβιώσουν στην αυξανόμενη βιομηχανία της πολιτιστικής κληρονομιάς και τη νέα τουριστική οικονομία. Η αύξηση της επισκεψιμότητας στα μουσεία οδηγεί στην ανάδειξη πόλεων ως πολιτιστικών προορισμών, μέσω των μνημείων και των μουσείων που αυτές διαθέτουν. Η προώθηση της μόδας ως πολιτιστικού προϊόντος μέσα από την παραγωγή οδηγών-χαρτών, μέσα από το περιεχόμενο τουριστικών ιστοσελίδων και ψηφιακών εφαρμογών, ήταν ευκολότερη και πιο θελκτική, καθώς η μόδα χρησιμοποιούσε ήδη όλα τα υπαρκτά μέσα για την προώθησή της. Στις δράσεις που προτείνονται, τα τελευταία τρία χρόνια στα μουσεία και τα μνημεία κάθε πόλης, άρχισαν να εντάσσονται και εκθέσεις μόδας ή φωτογραφίας μόδας, ακόμα και σε στοχευμένες παρουσιάσεις της πόλης σε Εκθέσεις Τουρισμού του εξωτερικού, σε διεθνή blogs, ιστοσελίδες και άλλα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Ακόμα και οι ίδιοι οι σχεδιαστές μόδας αντιμετώπισαν τα μουσεία και τις αίθουσες τέχνης ως ένα χώρο για να προβάλουν τις ιδέες τους⁴⁸⁴. Σε γενικές γραμμές, από το 1960 και μετά, η μόδα μετατράπηκε σε καλλιτεχνική έκφραση ιδεών και εννοιών. Η μόδα έγινε προϊόν του σχεδίου το οποίο συνδέεται με το ανθρώπινο σώμα. Επίσης, με γνώμονα τη μόδα έχουν διερευνηθεί οι σχέσεις της με το ανθρώπινο σώμα, η ταυτότητα, η αυτοεικόνα και το κοινωνικό περιβάλλον. Οι σπουδές μόδας⁴⁸⁵, η νέα ιστορία της τέχνης καθώς και τα νέα

⁴⁸⁴ Victor & Rolf declare: *To us, fashion represents more than just cloth and form: it is an aura, an escape from reality. Coming from suburbia in a country where fashion doesn't really exist (i.e., Holland), fashion for us was like a glossy fairytale world made real. Through our work, we still seek that emotion, over and over again. We turn the phenomenon of fashion into its own subject matter. We have expressed and reflected on just that position in various ways through various media, in an art context but also within the context of fashion itself.* Viktor and Rolf, "For the moment: Viktor & Rolf", *TMagazine* (12/6/2008), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2008/06/12/for-the-moment-viktor-rolf/>.

⁴⁸⁵ With the term "New Museology" Peter Virgo defined as a new approach to the study of museums as institutions that do not simply collect, conserve, study, and exhibit objects but as social institutions that must be examined also for their political, social, and economic purpose. M. R. Melchior & B. Svensson (eds.), *Fashion and museums: theory and practice* (Vol. Dress, body, culture) (London 2014: Bloomsbury), 58.

μουσεία της μόδας, βοήθησαν στο να γεννηθεί αυτός ο νέος αφηγηματικός τρόπος, που αποδίδει μεγαλύτερη έμφαση στη μόδα, ως μέρος των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, που προωθεί περισσότερο την κοινωνική κουλτούρα και αναφέρεται λιγότερο στη μόδα ως από αντικείμενο⁴⁸⁶. Για το λόγο αυτό, ο Γιάννης Τσεκλένης αποφάσισε να δωρίσει την ενδυματολογική του συλλογή στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Η επιλογή της ανάλυσης της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη δεν ήταν τυχαία. Για να αποκτηθεί ολοκληρωμένη εικόνα και να εξαχθούν τα συμπεράσματα της διδακτορικής έρευνας, έπρεπε να εξεταστεί ένα μεγάλο πλήθος ενδυμάτων, ώστε το υλικό να μπορεί να διερευνηθεί σε βάθος και με το απαιτούμενο χρονικό εύρος. Ο σχεδιαστής αποτελεί μέρος της ιστορίας της μόδας από το 1960 μέχρι και το 1990, μια χρονική περίοδο που δεν είναι αμελητέα, αν λάβουμε υπόψη μας τις ταχύτατες αλλαγές στο χώρο της μόδας. Επίσης, στη συλλογή σώζονται περισσότερα από 700 ενδυματολογικά σύνολα από όλες τις θεματικές, σε όλες τις ποιότητες υφάσματος και με πληθώρα τεχνικών τυπώματος στο ύφασμα, στοιχεία που θεμελίωσαν τις εξελίξεις στον χώρο της βιομηχανίας της κλωστοϋφαντουργίας. Παράλληλα, μπόρεσε να καταγραφεί μεγάλο μέρος των σχεδίων που αποτέλεσαν την πρώτη αποτύπωση της σύλληψης και του τρόπου που ο σχεδιαστής είχε εμπνευστεί την ιδέα της εκάστοτε συλλογής. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται και από τις χειρόγραφες σημειώσεις του όπως και μέσα από τις συνεντεύξεις. Πάνω από όλα όμως, ο σχεδιαστής επιλέχθηκε γιατί αποτελούσε πρωτοπόρο παράδειγμα δράσης και δημιουργίας στον χώρο του έτοιμου ενδύματος, που καθόρισε το μέλλον της μόδας σε διεθνές επίπεδο, αφού με την πάροδο του χρόνου η υψηλή ραπτική υποχώρησε παγκοσμίως.

Η μόδα είναι το προϊόν της βιομηχανίας και ενός συγκεκριμένου συστήματος που περιλαμβάνει την παραγωγή, τη διανομή και την κατανάλωση, γεγονός που δεν μπορεί να αγνοηθεί από τον ερευνητή. Έτσι, η μόδα και οι συλλογές του Γιάννη Τσεκλένη, προβάλλονται μέσα από τη διδακτορική διατριβή ως ερευνητικό-μουσειακό αντικείμενο, ως φορέας ιστορίας και όχι ως εμπορικό είδος. Η δημιουργία του σχεδιαστή μόδας αποτέλεσε το μέσον για την ανάγνωση του σύγχρονου πολιτισμού. Το ίδιο υλικό χρησιμοποιήθηκε και για άλλες μορφές έρευνας, όπως οι τεχνικές παραγωγής ενδυμάτων, η μαζική παραγωγή της μόδας και η διάδοση ή η κατανάλωση της σύγχρονης μόδας. Η μόδα, στα μουσεία και στην έρευνα, εξετάστηκε με γνώμονα τη γεωγραφική προέλευσή της και την απόσταση από τα

⁴⁸⁶ Melchior & Svensson, *Fashion and Museums* (υποσ. 388), 44.

κέντρα λήψεων αποφάσεων σχετικά με τις ενδυματολογικές επιλογές. Παράλληλα με τη γεωγραφική προέλευση της μόδας, συνεκτιμήθηκε και η οικονομική και πολιτική κατάσταση της τοπικής αγοράς, η πρόσβαση στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ακόμη και οι πολιτιστικές και θρησκευτικές παραδόσεις, έννοιες που υποδηλώνονται σε κάποιες συλλογές κυρίως δε στα *Βυζαντινά Χειρόγραφα*. Επίσης, έγινε ο διαχωρισμός ανάμεσα στην παραγωγή υψηλής μόδας και την καθημερινή πρακτική που πηγάζει από την κατανάλωση τυποποιημένων προϊόντων που οδηγούν στη διάδοση της μόδας. Οι ενδυματολογικές συλλογές του Γιάννη Τσεκλένη ίσως και να είναι τα πρώτα παραδείγματα προς αυτή την κατεύθυνση, γι' αυτό και θεωρείται πρωτοπόρος. Θα μπορούσαν να ερευνηθούν και άλλες πρακτικές, όπως αυτές του αγοραστή μόδας, τα εμπορικά σήματα, ο δείκτης μαζικής καταναλωτής, ο blogger μόδας, κ.α. Ως εκ τούτου, η Valerie Steele καταλήγει στο συμπέρασμα: *μια καλή, σύγχρονη έκθεση μόδας θα πρέπει να έχει διασκεδαστικό χαρακτήρα και σαγηνευτική μορφή, να είναι ιστορικά ακριβής ως προς το περιεχόμενο και να παράσχει στοιχεία σχετικά με το φαινόμενο της μόδας*⁴⁸⁷.

Στον δυτικό κόσμο, οι πρώτες προσπάθειες των μουσείων να συλλέξουν ενδύματα άρχισε τη δεκαετία του 1930, και αρχικά προσανατολιζόνταν κυρίως σε ενδύματα και λιγότερο στη μόδα πίσω από αυτά. Οι συλλογές συμπεριελάμβαναν ενδύματα της προ-βιομηχανικής εποχής, αναπαριστώντας τη ζωή διαφόρων κοινωνικών ομάδων με γεωγραφικό διαχωρισμό. Η δεύτερη περίοδος συλλογής αντικειμένων διήρκεσε από το 1960 έως και το 1990, όπου το ένδυμα χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει τη σύγχρονη αισθητική και ορισμένα ακραία σχεδιαστικά παραδείγματα. Σημαντική ήταν η δράση της Diana Vereeland (1903-1989), συντάκτριας μόδας του *Harper's Bazaar* καθώς και αρχισυντάκτριας του *American Vogue*⁴⁸⁸. Οι εκθέσεις διαμορφώθηκαν και άντλησαν έμπνευση από την εμπειρία των εμπορικών επιδείξεων μόδας, των άρθρων σύνταξης μόδας, εστιάζοντας λιγότερο στην ένδυση και περισσότερο στη δημιουργία οπτικής εντύπωσης, μιας αφήγησης με σκοπό τη συμμετοχή και την αισθητική πρόκληση των επισκεπτών. Η πιο πρόσφατη περίοδος, από το 1990 μέχρι και σήμερα, εκφράζεται με τη δημιουργία μουσείων με ξεκάθαρο

⁴⁸⁷ People need to be seduced into really seeing and identifying with fashion before they can begin to learn about it. Museum visitors are also becoming ever more visually sophisticated, and exhibition design is increasingly important. At the same time I believe that significant percentage of museum visitors really want to learn something when they see an exhibition. There is no reason why exhibitions cannot be both beautiful and intelligent, entertaining and educational. Melchior & Svensson, *Fashion and Museums* (υποσ. 388), 34.

⁴⁸⁸ A. Palmer, "Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (1) (2008), 32 και Valerie Steele, "Museum Quality: The rise of the Fashion Exhibition", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (1) (2008), 10.

ενδυματολογικό προσανατολισμό και τον σχεδιασμό εκθέσεων με αντικείμενο τη μόδα, ακόμα και από μουσεία που δεν έχουν ενδυματολογικές συλλογές, και ενισχύονται με τον εξωτερικό δανεισμό. Διοργανώθηκαν πολλές εκθέσεις στις οποίες η μόδα εντασσόταν μέσα στον κεντρικό κορμό της έκθεσης, όπως το αφιέρωμα στο Art Deco, το πιο λαμπερό και δημοφιλές ύφος του 21^{ου} αιώνα, ή η έκθεση *Fashion into Art*, όπου παρουσιάστηκαν σχέδια που προορίζονταν για το λαμπερό και εμπορικό κόσμο του κλάδου της διαφήμισης. Πολλές εκθέσεις είναι μονοθεματικά αφιερώματα σε έναν σχεδιαστή μόδας, καθώς η ιστορική και θεματική επιμέλεια που περιέχει ενδεχόμενους κινδύνους χρειάζεται χρόνο, ενώ η παρουσίαση του σχεδιαστή ακολουθεί την πορεία προώθησης του ίδιου του οίκου μόδας που στεγάζει τις δημιουργίες του. Έτσι, το αντικείμενο είναι πιο θελκτικό σε νέο κοινό και σε χορηγούς. Παρόλα αυτά, υπήρξαν και πολλές σημαντικές εκθέσεις. Πραγματοποιήθηκαν μόνο θεματικές εκθέσεις με τους τίτλους: *Versace, Elsa Schiaparelli and Miuccia Prada: On Fashion, Christian Louboutin, a retrospective of the designer, Yves Saint Laurent — The Retrospective* κ.α.

Παράλληλα, η αποδοχή των συλλογών μόδας ήρθε μέσω των μεγάλων μουσείων και ερευνητικών ιδρυμάτων του εξωτερικού⁴⁸⁹. Όσον αφορά τα μουσεία, πλούσιες ενδυματολογικές συλλογές περιλαμβάνουν τα: The Metropolitan Museum of Art στη Νέα Υόρκη, το Victoria & Albert Museum στο Λονδίνο, το MoMu – Mode Museum Province Antwerp, το Fashion and Textile Museum στο Λονδίνο, το Museo dela Moda στο Santiago και το MUDE –Museo do Design da Moda στη Λισαβόνα. Υπό αυτό το πρίσμα, τα κατά τόπους ενδυματολογικά ή εθνογραφικά ιδρύματα άρχισαν να εντάσσουν στις συλλογές τους νεώτερα ενδύματα, και όπου υπήρχε δυνατότητα και αντικείμενα μόδας.

Στην Ελλάδα, τα δύο γνωστότερα μουσεία που συμπεριλαμβάνουν στις συλλογές τους αντικείμενα μόδας, είναι το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα στο Ναύπλιο και το Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα. Το κοινωφελές Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου»⁴⁹⁰ ιδρύθηκε το 1974. Σκοπός του είναι η έρευνα, η διάσωση, η μελέτη και η

⁴⁸⁹ Fashion studies as an independent academic discipline at MA and PhD levels was first introduced in 2006 at Stockholm University. A few years later, Parsons, The New School for Design, in New York introduced the first MA program in Fashion studies in North America. Lund University in southern Sweden in 2012 launched a fashion studies program at BA level. These programs can be seen as a continuation of earlier established study programs in costume or dress history. However, these are founded within a different academic scope of a post-modern, anti-positivist, theoretically-informed approach to the study of fashion interested in meaning, power and identity. Melchior & Svensson, *Fashion and Museums* (υποσ. 388), 16.

⁴⁹⁰ Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, www.pli.gr.

προβολή του νεότερου ελληνικού πολιτισμού. Το Ίδρυμα τιμήθηκε το 1981 με το EMYA (European Museum of the Year main Award), για το εύρος και τον πλούτο των συλλογών του, που αριθμούν σήμερα περισσότερα από 30.000 αντικείμενα. *Το Μουσείο Μπενάκη συγκαταλέγεται στις μεγάλες εκείνες δωρεές που αύξησαν τα περιουσιακά στοιχεία του κράτους, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και τον παλαιότερο μουσειακό οργανισμό που λειτουργεί στην Ελλάδα ως Ίδρυμα Ιδιωτικού Δικαίου, με πολυάριθμες ενότητες εκθεμάτων*⁴⁹¹.

Οι προβληματισμοί των ατόμων που εργάζονται σε μουσεία μόδας, ή που τους έχουν εμπιστευτεί ενδυματολογικές συλλογές, όπως τα μέλη της Ελληνικής Ενδυμασιολογικής Εταιρείας, ενισχύουν τη σημασία της διατήρησης ενδυματολογικών συλλογών και τη συμβολή τους στη μουσειολογική αποτύπωση της εποχής. Το γεγονός ασπάστηκαν σταδιακά και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα. Η συλλογή, η διάσωση, η προβολή και η μελέτη του έργου των σχεδιαστών μόδας, είναι κυρίως υπόθεση του 20^{ου} αιώνα. Στην κρίσιμη περίοδο, όταν η βιομηχανοποίηση της παραγωγής ανέκοπτε την παραδοσιακή δημιουργία και την υψηλή ραπτική, και ο εκσυγχρονισμός έθετε τη χειροποίητη ενδυμασία στο περιθώριο, ενδυματολόγοι ερευνητές πρωτοστάτησαν στη δημιουργία μουσείων ή ιδιωτικών συλλογών, που περιελάμβαναν και ορισμένα επιλεγμένα δείγματα *à-porter* ενδυμάτων. Η Γραμματέας της Ελληνικής Εταιρείας Ενδυμασιολογίας, Ξένια Πολίτου αφηγείται⁴⁹²: *Ξεκινήσαμε μια καταγραφή του τι υπάρχει στις ελληνικές συλλογές. Κατασκευάστηκε ένα ερωτηματολόγιο που στάλθηκε σε όλα τα μουσεία. Βέβαια, δεν ανταποκρίθηκαν όλα. Η ουσία που βγήκε είναι πως μερικές συλλογές, κυρίως σε πολύ μικρά και περιφερειακά μουσεία, δεν είναι πλήρως καταγεγραμμένες. Αυτό ήταν ένα πρώτο βήμα. Το επόμενο θα ήταν να κατασκευαστεί μια κοινή βάση δεδομένων και πάνω σε αυτό να δώσουμε τα στοιχεία, δεν ξέρουμε όμως κατά πόσον είναι εφικτό. Ήδη, η ανταπόκριση που είχαμε από τους φορείς στους οποίους στείλαμε ένα απλό ερωτηματολόγιο ήταν αρκετά περιορισμένη. Από αυτούς που απάντησαν στην μικρή έρευνα που έγινε για τις ενδυματολογικές συλλογές δεν υπάρχουν συγκεκριμένες πληροφορίες, π.χ. για κάποιο σχεδιαστή συγκεκριμένα, αλλά έχουμε κάποιες γενικές πληροφορίες, δηλαδή αν υπάρχει κάπου μόδα της δεκαετίας του '60, του '50. Κάποιος που ψάχνει πληροφορίες μπορεί να απευθυνθεί στην Ενδυμασιολογική Εταιρεία, η οποία στη συνέχεια θα τον παραπέμψει στον φορέα, όπως και έχει συμβεί. Η εταιρεία μπορεί να μεσολαβήσει σε τέτοιες περιπτώσεις, στη συλλογή στοιχείων από φορείς. Η Εταιρεία θέλει*

⁴⁹¹ Μουσείο Μπενάκη, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.benaki.gr/>.

⁴⁹² Ξένια Πολίτου, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

να λειτουργήσει σαν μέσο δικτύωσης. Αυτό που έχει πετύχει ως τώρα, μέχρι ενός σημείου, είναι αυτό το δίκτυο. Όσοι είναι στο συμβούλιο της Εταιρείας και όσοι ασχολούνται πιο ενεργά, έχουν έρθει στις συνελεύσεις ή σε ημερίδες της Εταιρείας, γνωρίζονται πια και ξέρουν περισσότερα για τις σχετικές δραστηριότητες, για το ποιες συλλογές υπάρχουν και πού, ενημερώνονται, αυτό επιδιώκουμε.

Σε αυτό το πλαίσιο, η διδακτορική διατριβή καλύπτει ένα μέρος από το ερευνητικό κενό που αδιαμφισβήτητα υπάρχει αυτή τη στιγμή στον τομέα της παρουσίασης της ελληνικής μόδας. Μέσα από το ερευνητικό σύστημα, την κριτική παρουσίαση και την διεξοδικότητα της προσέγγισης, θα μπορούσε να αποτελέσει την αρχή για μια εις βάθος έρευνα στον τομέα της σύγχρονης ένδυσης.

Λαμβάνοντας υπόψη τον Κώδικα Επαγγελματικής Δεοντολογίας του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), τα μουσεία και γενικότερα τα πολιτιστικά ιδρύματα «διατηρούν και συντηρούν τις συλλογές τους ως θεματοφύλακες προς όφελος της κοινωνίας και της ανάπτυξης της». Για το λόγο αυτό ακολουθεί η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας μέσω εναλλακτικών σχεδιασμών μουσειολογικών προτάσεων, για την κατανόηση του έργου του σχεδιαστή από το ευρύτερο κοινό. Οι μουσειολογικές δράσεις για την παρουσίαση του έργου του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη, θα μπορούσαν να εφαρμοστούν και για έργα άλλων σχεδιαστών σε μουσεία που συλλέγουν αντικείμενα μόδας.

Η πρώτη παρουσίαση των έργων του Γιάννη Τσεκλένη υπό μορφή έκθεσης πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985». Η Μελίνα Μερκούρη εμπνεύστηκε και εγκαινίασε τον θεσμό της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης και η Αθήνα ήταν η πρώτη κληρονομιά της Ελλάδας, κυρίως μέσω της διοργάνωσης σχετικών εκθέσεων Ευρωπαϊκή πόλη, που φιλοξένησε τον θεσμό, το 1985. *Ο θεσμός της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης ανέδειξε και την πολιτιστική κληρονομιά.*⁴⁹³ Πραγματοποιήθηκε έκθεση για το ένδυμα και το κόσμημα όπου παρουσιάστηκε η δουλειά σύγχρονων σχεδιαστών⁴⁹⁴. Παρά το ότι ο σχεδιαστής συνέχιζε την

⁴⁹³ <http://ecoc2021.culture.gr/πολιτιστικές-πρωτεύουσες/παλαιότερες-πολιτιστικές-πρωτεύουσες>, ελέγχθηκε στις Μαΐου 2015.

⁴⁹⁴ Σχεδιαστές: Γιώργος Αγάθος, Μιχάλης Ασλάνης, Ελένη Βερναδάκη, Λούης Γεράρδος, Γιάννης Γκούμας, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Γιάννης Ευαγγελίδης, Σταμάτης Ζάννος, Τάκης και Στέλλα Καβαλλιεράτου, Νίκη Καναγκίνη, Γιάννης Καριοφύλλης, Βασίλης Κουρκουμέλης, Νίκος Κουρουγιώτης, Δάφνη Κρίνου, Παύλος Κυριακίδης, Ηλίας Λαλαούνης, Λουκία Μπέικου, Ερατώ Μπουκογιάννη, Jean Dessès, Δέσποινα

επαγγελματική του δραστηριότητα, κλήθηκε να παρουσιάσει τις ενδυματολογικές συλλογές του υπό μορφή έκθεσης της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας και χωρίς κανένα εμπορικό χαρακτήρα.

Μετά τη δωρεά των ενδυματολογικών συλλογών του Γιάννη Τσεκλένη στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα το 1999, ξεκίνησαν πληθώρα εκθέσεων που περιλάμβαναν έργα του σχεδιαστή. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν η έκθεση «Γιάννης Τσεκλένης – Ένας Έλληνας Σχεδιαστής Μόδας». Η έκθεση ήταν ένα μονοθεματικό αφιέρωμα στον σχεδιαστή και η θεματική επιμέλεια έγινε τόσο από εκείνον, όσο και από το προσωπικό του μουσείου. Αυτή η σύγκυση των ορίων μεταξύ του μουσείου και της βιομηχανίας, και της προσοχής που δίνεται στο σχεδιασμό μόδας από το μουσείο, αντικατοπτρίζεται επίσης σε μία από τις πιο παράξενες στρατηγικές επιμέλειας του μουσείου: καλώντας σχεδιαστές να επιμεληθούν τις εκθέσεις τους. Η συνεργασία μεταξύ των σχεδιαστών μόδας και των επιμελητών είναι αναμφίβολα μια σημαντική πτυχή της επιμέλειας της μόδας, και οι επιμελητές πρέπει να την αγκαλιάσουν, προκειμένου να αναγνωρίσουν τον εμπορικό χαρακτήρα της βιομηχανίας της μόδας⁴⁹⁵. Παράλληλα, στην έκθεση έγινε και η παρουσίαση της έκδοσης *Scrap Book*, που περιελάμβανε πλήθος άρθρων στον ξένο Τύπο για τον σχεδιαστή.

Το 2004 διοργανώθηκε από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και τον Οργανισμό Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού-Πολιτιστική Ολυμπιάδα, η έκθεση *Πτυχώσεις από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα του 21^{ου} αιώνα*. Από τις δημιουργίες του σχεδιαστή, επιλέχθηκε ένα φόρεμα που φορέθηκε από την Έφη Μελά, από τη συλλογή *Έντομα*⁴⁹⁶. Το 2007, το Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας και το Π.Λ.Ι. συνδιοργάνωσαν έκθεση με τους 6 Παγκόσμιους Έλληνες Σχεδιαστές Μόδας. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Λονδίνο, περιλαμβάνοντας δημιουργίες των Jean Dessès, Γιάννη Ευαγγελίδη, James Galanos, George Stavrouroulos, Ντίμη Κρίτσα και Γιάννη Τσεκλένη, που συνδυάστηκαν με εκείνες γνωστών σύγχρονων Ελλήνων σχεδιαστών, όπως οι Μαίρη Κατράντζου, Σοφία Κοκοσαλάκη και Marios Schwab⁴⁹⁷. Την ίδια χρονιά, το Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη, σε συνεργασία με το Π.Λ.Ι., διοργάνωσαν την πρώτη έκθεση «Ενδύεσθαι». Η έκθεση επαναλήφθηκε και στο

Πανταζοπούλου, Δημήτρης Παρθένης, Κορίνα Πολίτη-Κουτούζη, Βαγγέλης Πολύζος, Γιώργος Πολύζος, Καίτη Ταξεδάκη, Γιάννης Τσεκλένης, Λιλή Φραγκάκη και Ναταλία Χατζή.

⁴⁹⁵ F. Anderson., “Museum as a fashion media”, στο *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, (eds.) S. Bruzzi & P. Church Gibson (London: Routledge, 2000), 371-389.

⁴⁹⁶ Kaat, D. K., “Patterns”, στο *Patronen, Patterns, Patrons* (Antwerp:MoMu, 2003), 9-19.

⁴⁹⁷ Ανώνυμος, «Παγκόσμιοι Έλληνες σχεδιαστές μόδας», *Γυναίκα*, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.kathimerini.gr/66699/article/gynaika/vinteo/pagkosmioi-ellhnes--sxediastes-modas>.

Μουσείο Μπενάκη το 2010⁴⁹⁸. Το σύγχρονο ένδυμα έχει χρησιμοποιηθεί ως ένα εργαλείο για την ερμηνεία της ιστορίας της μόδας, μέσα από αντικείμενα που παράγονται στο πλαίσιο της διαδικασίας του σχεδιασμού. Η μόδα αποτυπώνει την αίσθηση του σύγχρονου πολιτισμού και τις ανησυχίες του⁴⁹⁹. Το 2008 πραγματοποιήθηκε διάλεξη του Γιάννη Τσεκλένη με θέμα *Τσεκλένης – θεματική μόδα-ιμπρεσιονιστές στα πλαίσια της έκθεσης O Toulouse-Lautrec και η Belle Epoque στο Παρίσι και την Αθήνα*, το Μουσείο Herakleidon, Experience in Visual Arts. Κατά τη διάρκεια της ομιλίας του, ο Γιάννης Τσεκλένης ανέλυσε τους μηχανισμούς των τάσεων της μόδας, εξιστόρησε τη δημιουργία θεματικών συλλογών, την απήχηση που είχαν αυτές στο παγκόσμιο κοινό.⁵⁰⁰ Ακολουθεί η περιοδική έκθεση *Επώνυμες και επώνυμα*, όπου παρουσιάστηκαν ρούχα επώνυμων σχεδιαστών που φορέθηκαν από επώνυμες κυρίες της ελληνικής κοινωνίας, συμπεριλαμβάνοντας επίσης ένα φόρεμα του σχεδιαστή που φορέθηκε από την Έφη Μελά κατά την τελευταία της εμφάνιση στην πασαρέλα. Το 2008 ακολούθησε η έκθεση *Ο Τσεκλένης εμπνέεται από τον Γκρέκο* η οποία πραγματοποιείται στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.⁵⁰¹. Το 2009 διοργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη η έκθεση *Του '60 οι εκδρομείς: Πώς ζήσαμε τα '60s στην Ελλάδα*. Στην έκθεση συμπεριλήφθηκαν δημιουργίες του Γιάννη Τσεκλένη καθώς και ένα άρθρο του για τη μόδα της εποχής, στον συνοδευτικό τόμο της έκθεσης με τίτλο *Διονύσης Σαββόπουλος '60s: Υπόμνημα: Η Μόδα*. Με αυτό τον τρόπο, η μόδα έρχεται να παραστήσει την εποχή ως συνοδευτικό υλικό, σε μια καθαρά ιστορική έκθεση. Τέλος, το 2011 το Π.Α.Ι. συνδιοργάνωσε με το Μουσείο Κοσμήματος Λαλαούνη την έκθεση *High – Lights: Ιστορικά Κοσμήματα και Υψηλή Ραπτική*, όπου παρουσιάστηκαν οι κορυφαίες δημιουργίες υψηλής ραπτικής του 20^{ου} αιώνα, που συνδυάστηκαν με κοσμήματα των μόνιμων συλλογών του Μουσείου Κοσμήματος Λαλαούνη⁵⁰².

⁴⁹⁸ Ανώνυμος, «Έκθεση για τον κόσμο της μόδας στο Μουσείο Μπενάκη», *Το Βήμα*, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=321883>.

⁴⁹⁹ Evans, C., *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness* (New Haven, CT: Yale University Press, 2003), 5.

⁵⁰⁰ Διάλεξη Γιάννη Τσεκλένη: Τσεκλένης - θεματική μόδα - Ιμπρεσιονιστές, <http://herakleidon-art.gr/el/index.cfm?PrintMe=Y&&get=events&ItemID=124>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

⁵⁰¹ Η Γενική Γραμματέας του Τελλόγλειου, κ. Αλεξάνδρα Βουτυρά, είπε σχετικά: *Η περίπτωση του Γιάννη Τσεκλένη αναδεικνύεται σήμερα ως η ξεχωριστή δυνατότητα μιας, όχι απλώς πολύ επιτυχημένης διεθνούς πορείας στον χώρο του ενδύματος και του σχεδιασμού υφασμάτων, αλλά μιας υποδειγματικής περίπτωσης προβολής και αξιοποίησης στοιχείων του ελληνικού πολιτισμού, που κράτησαν δυναμικά στο προσκήνιο το διεθνές ενδιαφέρον για την Ελλάδα, προσφέροντας εξαιρετικές ευκαιρίες στη βιομηχανία της μόδας εντός και εκτός συνόρων* Σύλλογος Φίλων Τελλόγλειου Ίδρυματος Τεχνών ΑΠΘ, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.filoitelloogleiou.gr>.

⁵⁰² Η σχέση ανάμεσα στον Γιάννη Τσεκλένη και τον Ηλία Λαλαούνη πηγάζει από το παρελθόν. Ήταν χειμώνας του 1975. Ενώ στο Ιράν ετοιμαζόταν η Ισλαμική Επανάσταση, ο σάχης Ρεζά Παχλαβί αποφάσισε να προσκαλέσει καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο σε ένα multi-έθνικ πολιτιστικό φεστιβάλ, ώστε να εκτονώσει το κλίμα εναντίον του. Από την Ελλάδα επέλεξε τρεις: τον Ζαμπέτα, τον Τσεκλένη και τον Λαλαούνη. Δεν ήταν μόνο η αφιερωμένη στη Φαράχ Ντιμπά συλλογή κοσμημάτων του Λαλαούνη με τίτλο *Από την Περσέπολη στο*

Όσον αφορά τη συμμετοχή των ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη στο εξωτερικό, αξίζει να γίνει αναφορά στην έκθεση *Seduction – 250 Years of Sexuality in Fashion on View*, από το Fashion Institute of Technology, στη Νέα Υόρκη. Το μουσείο έχει στη συλλογή του ενδύματα του σχεδιαστή και για την ένταξή τους στη συλλογή αναφέρει: *Η πολιτισμική επανάσταση της δεκαετίας του 1960 οδήγησε σε ένα στυλ που προβάλλει την σεξουαλικότητα περισσότερο από ποτέ πριν, τόσο για τους άνδρες όσο και για τις γυναίκες. Τα ανδρικά ενδύματα από αυτή την περίοδο αντιπροσωπεύονται από ένα σύνολο του Γιάννη Τσεκλένη*⁵⁰³.

Ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη παρουσιάζονται και σε άλλα μουσεία. Το Μουσείο Τέχνης Μεταξίου Τσιακίρης στο Σουφλί, αποφάσισε να εντάξει στη μόνιμη συλλογή του ενδυματολογικά στοιχεία των συνεργασιών του εργοστασίου Τσιακίρη με επιλεγμένους σχεδιαστές. *Η συνεργασία μας με τον Τσεκλένη είναι η μεγαλύτερη και παλαιότερη. Μάλιστα ήδη χθες είχαμε και την παραλαβή ενός νέου τμήματος από τη συλλογή του γνωστού Έλληνα σχεδιαστή, του Γιάννη Τσεκλένη, όπου μετά την επίσημη πρώτη εμφάνισή του στο Σουφλί, στα εγκαίνια που έγιναν πέρσι στις 6 Ιουνίου, επειδή του άρεσε ιδιαίτερα ο χώρος, είχαμε τη δυνατότητα και τη χαρά να φιλοξενήσουμε άλλη μια συλλογή του από κομμάτια που έχουν γίνει με δικά μας υφάσματα, και θα πρέπει να σας πω ότι σε αυτό το κομμάτι μας βοηθά αμέριστα ο κ. Τσεκλένης*⁵⁰⁴. Μετά το πέρασμα εξήντα χρόνων από τότε που ξεκίνησε να λειτουργεί η επιχείρηση *Μεταξουργία Τσιακίρη*, μηχανήματα, αλλά και διάφορα εκθέματα εκτίθενται στο κοινό ώστε να διαπιστώνει κανείς την ιστορική εξέλιξη της παραγωγής μεταξίου και να γνωρίζει καλύτερα το προϊόν. Έτσι, οι δημιουργίες του Γιάννη Τσεκλένη συνδέονται με την πρώτη ύλη και το σχεδιασμό παραγωγής, προβάλλοντας την εκβιομηχάνιση στην Ελλάδα.

Παρά το γεγονός ότι έχουν πραγματοποιηθεί εκθέσεις σχετικά με το έργο του σχεδιαστή, οι ευκαιρίες για την εκτίμηση, την κατανόηση και την απόλαυση ενός έργου τέχνης, και σε

Λουριστάν, που έκλεψε την παράσταση στην Αυλή του σάχη κάνοντας τον τότε πρωθυπουργό της χώρας να πει ότι ο *Λαλαούνης είναι περισσότερο Πέρσης παρά Έλληνας*. Ήταν και η παρουσίαση συνόλων με βυζαντινές αναφορές του Γιάννη Τσεκλένη, συνδυασμένων με κοσμήματα ανάλογων επιρροών του Ηλία Λαλαούνη, η οποία ανέδειξε τη γοητεία του παντρέματος διακοσμητικών τεχνών, σε μια δεκαετία μάλιστα που οι δύο δημιουργοί μεσουρανούσαν διεθνώς. Κατερίνα Λυμπεροπούλου, «Όταν ο Λαλαούνης συνάντησε τη Τζάκι», *Το Βήμα* (19/06/2011), ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=406920>.

⁵⁰³ W. Ferndale, *Seduction - 250 years of sexuality in fashion on view at Museum at F.I.T. in New York*, December 9, 2008 - June 16, 2009, (14/10/2008), <http://www.prweb.com/releases/The-Museum-at-FIT/Fashion/prweb1472384.htm>, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015.

⁵⁰⁴ Γιώργος Τσιακίρης, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Οκτώβριος 2013.

αυτή την περίπτωση ενός ενδύματος, παραμένουν ανεξάντλητες⁵⁰⁵. Οι εκάστοτε μουσειολογικές προτάσεις, πέρα από το γεγονός ότι αναδεικνύουν το υλικό, το σχέδιο, το χρώμα και τον τρόπο ραφής των ενδυμάτων, καθώς και τις επιρροές που δέχθηκε ο σχεδιαστής, αποτέλεσαν την αρχή της προσέγγισης του έργου του. Η διδακτορική διατριβή αποτελεί μια αναλυτική, διεξοδική και κριτική μελέτη, απευθυνόμενη στο ερευνητικό και επιστημονικό κοινό, που εξετάζει πληθώρα οπτικών και απόψεων, χωρίς να επικεντρώνεται στην ικανοποίηση των επισκεπτών. Ακόμα, εξετάστηκε το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν τα ενδύματα και η ένταξη σε ενότητες με ποικίλες θεματικές, και αναζητήθηκαν οι πηγές έμπνευσης, δημιουργώντας ένα πρότυπο έρευνας, και καταδεικνύοντας την ανάγκη η έρευνα να επεκταθεί και σε άλλους σχεδιαστές μόδας.

Το ενδυματολογικό υλικό παρουσιάζεται στο κοινό και αναλύεται στην παρούσα διατριβή. Η συλλογή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, που δημιουργήθηκε και δωρήθηκε από τον ίδιο, αποτελεί σημαντική ιστορική μαρτυρία, που αξιοποιήθηκε μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Το ότι συνοδεύεται από σχέδια, άρθρα και σημειώσεις του σχεδιαστή οφείλεται στη δική του οργανωτικότητα, γεγονός που προβάλλει ακόμα περισσότερο το πόσο ξεχωριστή είναι η συλλογή. Εντούτοις, όλα τα δεδομένα διασταυρώθηκαν με πηγές της εποχής κυρίως από τον ελληνικό και ξένο Τύπο, εφόσον δεν έχει ξανά αναλυθεί διεξοδικά το έργο του σχεδιαστή. Το γεγονός αυτό οφείλει να μας προβληματίσει, καθώς σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση μελέτης Έλληνα σχεδιαστή μόδας, το υλικό πιθανότατα θα ήταν λιγότερο και πιο αποσπασματικό. Προκύπτει, λοιπόν, η ανάγκη διεξοδικότερης έρευνας, τόσο σε παλαιούς όσο και σε σύγχρονους σχεδιαστές μόδας, για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η συλλογή πρωτογενούς υλικού. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι κατόρθωσε να βρεθεί ένας χώρος για την ενδυματολογική συλλογή, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, για να αποτελέσει τη στέγη της για το μέλλον, μετά την αποχώρηση του σχεδιαστή από το χώρο της μόδας, αφού η φύλαξη και η προβολή της δεν θα ήταν δυνατή. Ελάχιστοι οργανισμοί έχουν τόσο ενδυματολογικό υλικό που να σχετίζεται με τη μόδα, και το γεγονός ότι έχουν καταχωρηθεί περισσότερα από 700 ενδύματα του Γιάννη Τσεκλένη, τα καθιστά εξαιρετικό παράδειγμα για την αποτύπωση της μόδας της εποχής μέσω της διδακτορικής διατριβής.

Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή αντανακλά την ανάγκη για ευρύτερη και

⁵⁰⁵ Όπως αναφέρει το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων (ICOM) για τη επαγγελματική δεοντολογία, *Museums provide opportunities for the appreciation, enjoyment, understanding and management of the natural and cultural heritage*. ICOM, *ICOM Code of Ethics for Museums*, 2013, ελέγχθηκε στις 10 Απριλίου 2015, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf.

διεξοδικότερη έρευνα για την Ελληνική μόδα και τους Έλληνες σχεδιαστές, κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Η σημασία της διατήρησης ενδυματολογικών συλλογών και η συμβολή τους στη μουσειολογική αποτύπωση μιας εποχής, ως μαρτυρία τεχνογνωσίας και βιομηχανικής προόδου σε συνδυασμό με προτάσεις προβολής και ανάδειξης, θα μπορούσαν να συντελέσουν στη διάσωση και προβολή τους. Προσδίδοντας στην ενδυμασία το ειδικό βάρος που της αναλογεί ως πολιτιστικό αγαθό, δημιουργείται η προοπτική αναμόρφωσης της πολιτικής αντιμετώπισης του σύγχρονου ενδύματος, τόσο από τα μουσεία όσο και τις ιδιωτικές συλλογές.

Στο μέλλον, ο στόχος της έρευνας θα μπορούσε να σχετίζεται με την πολιτιστική χαρτογράφηση, ώστε να γίνουν γνωστές οι κατά τόπους μικρές ενδυματολογικές συλλογές. Στη συνέχεια, να γίνει συλλογή στοιχείων και πληροφοριών για τα ανδρικά και τα γυναικεία ενδύματα που φορούσαν στην Ελλάδα ανά δεκαετία, με τρόπο που θα διευκολύνει τη μελέτη τους και την επιστημονική ερμηνεία. Θα ακολουθούσε η αξιολόγηση και η διατήρηση του ενδυματολογικού υλικού ως ένα πολύτιμο μέρος της υλικής και άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς, ως εκφράσεις της εθνικής, θρησκευτικής και πολιτιστικής ταυτότητας καθώς, εκτός από το ίδιο το υλικό τεκμήριο, μπορεί να αποκαλύψει την τεχνογνωσία και τα μυστικά όλων των τεχνών που εμπλέκονται στη δημιουργία του. Πραγματοποιήθηκε διεξοδική έρευνα για τη εν λόγω διατριβή, με σκοπό να αναδείξει τη συμβολική σημασία που είναι κρυμμένη σε κάθε αντικείμενο που εμπεριέχει τους κώδικες επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων που το φόρεσαν.

Η μορφική ποικιλία, η ποικιλία των υλικών και η αισθητική της ενδυμασίας, μπορεί να προσφέρει πηγές έμπνευσης για τους μελλοντικούς σχεδιαστές μόδας και καλλιτέχνες. *Τα παλαιότερα ενδύματα, λειτουργώντας ως ένα είδος «οπτικής βιβλιοθήκης», δίνουν το έναυσμα σε σύγχρονους δημιουργούς και τη δυνατότητα να πραγματοποιήσουν ένα διάλογο σχολιάζοντας την ιστορία της μόδας, αναδεικνύοντας τις επιρροές της και παίρνοντας θέση απέναντι της.*⁵⁰⁶ Οι σχεδιαστές μόδας, παρά το γεγονός ότι μπορεί να μην έχουν άμεση σχέση με την έρευνα στο χώρο του ενδύματος, κάνουν τις αναφορές τους σε αυτήν με έμμεσο τρόπο, καθώς έχουν βιωματική σχέση. Μέσω της έρευνας της σύγχρονης μόδας στην Ελλάδα, επιλέγονται τα στοιχεία που προβάλλονται και μάλιστα έτσι που να εντάσσονται σε ένα σύστημα το οποίο είναι ιδεολογικοποιημένο. Ο Τσεκλένης προέβαλλε τη σύνδεση με την

⁵⁰⁶ Beyond Dress Codes στην Θεσσαλονίκη, <http://www.hau.gr/?i=thessaloniki.el.events.1621>, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Αρχαιότητα ακολουθώντας ένα γενικότερο ιδεολογικό ρεύμα της εποχής. Τα στοιχεία της ελληνικής αισθητικής διατηρούνται ζωντανά και μεταλαμπαδεύονται στις επόμενες γενεές, με τρόπο που να μπορούν να γίνουν αντιληπτά, να εκτιμηθούν και κατ' επέκταση να διατηρηθούν.

ΝΟΛΗ ΜΩΥΣΗ

Παράρτημα

Το σύνολο ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη συγκεντρώθηκε μέσα από δωρεές στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου». Η μεγαλύτερη συγκέντρωση του υλικού πραγματοποιήθηκε το 1997, όταν ο ίδιος ο σχεδιαστής παραχώρησε το ενδυματολογικό του αρχείο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η συλλογή να εμπλουτιστεί με περισσότερα από 600 ενδύματα, και να πραγματοποιηθεί η έκθεση για την προβολή της νέας αυτής συλλογής με τίτλο *Γιάννης Τσεκλένης - Ένας Έλληνας σχεδιαστής μόδας*, στο θέατρο Θησείο, στην Αθήνα, ενώ έγινε η παραγωγή του CD-ROM με τίτλο *Tseklenis*, που έχει εξαντληθεί. Ακολούθησε μία συμπληρωματική δωρεά από τον σχεδιαστή το 2009, όταν ανασυγκρότησε το γραφείο του στην Κολωνού, με αποτέλεσμα να προστεθεί ένα ακόμα πλήθος ενδυμάτων. Η συλλογή εμπλουτίστηκε και από δωρεές ανεξάρτητων ατόμων που προσέφεραν τα ενδύματα τους για την ενίσχυση της συλλογής. Δύο φορέματα ήταν της κ. Ζάχου-Καλκούνου, που μας πρόσφερε και την προσωπική της μαρτυρία, ότι το φόρεμα φορέθηκε το φθινόπωρο του 1975 στους αρραβώνες, ήταν δώρο της πεθεράς της και αγοράστηκε από το κατάστημα «Tseklenis» στην Ερμού, καθώς και τρία φορέματα της κ. Χαρισσοπούλου.

Το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» αριθμεί στις συλλογές του περίπου 27.000 αντικείμενα, άμεσα συνδεδεμένα με το λαϊκό και το νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Ορισμένες συλλογές περιλαμβάνουν και αντικείμενα παλαιότερα, όπως για παράδειγμα η συλλογή Κοπτικής Τέχνης με "σημεία" και "κλαβία" από αιγυπτιακές τουνίκες του βου αιώνα. Η ενδυματολογική συλλογή και η συλλογή παιχνιδιών - παιδικής ηλικίας από όλο τον κόσμο - είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Αξίζει ν' αναφερθεί ακόμα η συλλογή ζωγραφικής, σχεδίων και χαρακτικών. Το Π.Α.Ι. διαθέτει σημαντικό φωτογραφικό, ηχητικό και κινηματογραφικό αρχείο από έρευνες στο πεδίο και σε βιβλιοθήκες με περισσότερους από 10.000 τίτλους. Στο Π.Α.Ι. έχει δωρηθεί η συλλογή με κούκλες με τοπικές ενδυμασίες της Φανής Καζές, το αρχείο Γιάννη Μέτση και το ιστορικό αρχείο Τάκη Μαύρου⁵⁰⁷. Σε αυτό το Ίδρυμα αποφάσισε να δωρήσει το σύνολο των ενδυμάτων μόδας ο Γιάννης Τσεκλένης.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» (υποσ. 393).

⁵⁰⁸ Συλλογές, http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=81, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

Στον δεύτερο τόμο της διδακτορικής διατριβής, περιλαμβάνονται όλες οι ψηφιακές καρτέλες καταγραφής και οι φωτογραφίες της ενδυματολογικής συλλογής με θέμα το έργο του σχεδιαστή Γιάννη Τσεκλένη. Η καταγραφή πραγματοποιήθηκε σαν βάση για να εξαχθούν συμπεράσματα για τη συμβολή του Γιάννη Τσεκλένη στον κόσμο της μόδας, με απώτερο στόχο να αξιολογηθεί η ιστορική και καλλιτεχνική αξία της ενδυματολογικής συλλογής του και να προβληθεί το έργο του .

Ο τρόπος καταγραφής των ενδυμάτων βασίζεται στο δελτίο καταγραφής εθνολογικών αντικειμένων, όπως αυτό παρουσιάζεται στο άρθρο της ιστορικού τέχνης Γ. Οικονομάκη Παπαδόπουλου με τίτλο «Καταγραφή Εθνογραφικών Συλλογών (Βιβλίο εισαγωγής και Δελτιοκατάλογος)» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Εθνογραφικά»⁵⁰⁹. Όπως αναφέρεται στο άρθρο *«απαραίτητη προϋπόθεση για την καλή λειτουργία ενός μουσείου, τόσο στο διοικητικό όσο και στον επιστημονικό τομέα, είναι η σωστή οργάνωση των συλλογών του, ώστε κάθε στιγμή να είναι γνωστή η ακριβής κατάσταση τους. Η εισαγωγή κάθε αντικειμένου πρέπει να κατοχυρωθεί και να τεκμηριωθεί, συνεπάγεται δηλαδή καταγραφή στο βιβλίο εισαγωγής, σύνταξη δελτίου και ταξινόμηση στις επιστημονικές συλλογές»*. Επειδή το αρχικό δελτίο είχε να καλύψει μεγάλο εύρος αντικειμένων και δεν θα συμπληρώνονταν όλα τα πεδία για τη συλλογή ενδυμάτων του Γιάννη Τσεκλένη, κρίθηκε σκόπιμο να δημιουργηθεί ένα νέο δελτίο, που όμως θα ήταν πιστό στο πνεύμα και θα ανταποκρινόταν στις ανάγκες του Ιδρύματος, ώστε να ομογενοποιηθούν στο βασικό αρχείο του και στο πρόγραμμα ηλεκτρονικής καταγραφής μουσειακών συλλογών «Αριστείδης». *Το πρόγραμμα αυτό σχεδιάστηκε με γνώμονα τις σύγχρονες ερευνητικές ανάγκες και τα βασικά διεθνή πρότυπα για την τεκμηρίωση των εθνογραφικών αντικειμένων.*⁵¹⁰

Ανάλυση Δελτίου

1. **Χαρακτηρισμός:** Είδος αντικειμένου μέσα στην κατηγορία του με καθιερωμένο ή συμβατικά αποδεκτό όρο. Οι ονομασίες των αντικειμένων είναι σύγχρονες καθώς χρονολογούνται από το 1966 μέχρι και το 1991, γεγονός που διευκολύνει την καταγραφή. Τα ενδυματολογικά μέρη ήταν εύκολο να οριστούν (φόρεμα, φούστα, παντελόνι, πουκάμισο κτλ), αλλά επειδή τα περισσότερα από τα αντικείμενα είναι ενδυματολογικά

⁵⁰⁹ Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, «Καταγραφή Εθνογραφικών Συλλογών (Βιβλίο εισαγωγής και Δελτιοκατάλογος)», *Εθνογραφικά* 1 (1978).

⁵¹⁰ Συλλογές, http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=81, ελέγχθηκε στις 2 Μαΐου 2015.

σύνολα (φόρεμα με ζώνη, πουκάμισο με παντελόνι κτλ), ο διαχωρισμός τους μέσω του πεδίου «χαρακτηρισμός» είναι δύσκολη.

2. Αριθμός εισαγωγής: Ο αριθμός εισαγωγής γράφεται πάνω στο αντικείμενο. Αποτελείται από τρεις αριθμούς. Ο πρώτος φανερώνει το έτος εισαγωγής του αντικειμένου. Ο δεύτερος, καταδεικνύει τον αύξοντα αριθμό της συλλογής όπου είχε εισαχθεί το έτος εκείνο και στην οποία ανήκει το καταγραφόμενο αντικείμενο. Ο τρίτος αριθμός προσδιορίζει τον αύξοντα αριθμό του αντικειμένου μέσα στη συλλογή αυτή. Επειδή τα περισσότερα από τα αντικείμενα είναι ενδυματολογικά σύνολα, εκτός από τον αριθμό εισαγωγής παρατίθεται και η αρίθμηση των μερών του συνόλου που δηλώνεται με το ελληνικό αλφάβητο. Παραδείγματος χάρη, με αυτόν τον τρόπο ο αριθμός εισαγωγής 1999.06.0006 α-β ερμηνεύεται: α) Το αντικείμενο παραχωρήθηκε στο Ίδρυμα το 1999, β) Εντάσσεται στην κατηγορία ενδυμασία με κωδικό 06, γ) Είναι το 0006 αντικείμενο που εντάχθηκε στη συλλογή το 1999 και δ) Αποτελείται από δύο μέρη (α-β).
3. Τόπος και χρόνος κατασκευής: Βασίζονται σε πληροφορίες από τον κάτοχο του αντικειμένου. Στην περίπτωση της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη, ο τόπος κατασκευής είναι σταθερός, καθώς ως μέρος κατασκευής τον ενδυμάτων δηλώθηκε από τον σχεδιαστή το εργοστάσιο του στο Μαρκόπουλο. Το έτος ποικίλλει ανάλογα με την προώθηση της συλλογής στο ευρύ κοινό. Σε αυτό το σημείο διευκρινίζεται ότι ο Γιάννης Τσεκλένης ετοίμαζε τη συλλογή την προηγούμενη περίοδο, δηλαδή για το καλοκαίρι του 1978 και η συλλογή θα έπρεπε να είναι έτοιμη το χειμώνα του 1978, για να παραχθούν τα ρούχα και να πραγματοποιηθούν οι παραγγελίες.
4. Όνομα συλλογής: Το πεδίο αυτό δεν υπήρχε στο πρωταρχικό δελτίο. Κρίθηκε απαραίτητη η δημιουργία ενός νέου πεδίου με το όνομα της συλλογής καθώς η ανάλυση της συλλογής είναι θεματογραφική και αποτελεί, ίσως, ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία για την ανάλυση.
5. Περιγραφή αντικειμένου: Συνοπτική και πλήρης περιγραφή του αντικειμένου: σχήμα, κατασκευή, διάκοσμος, εικονογραφικά θέματα, επιγραφές, τεχνοτροπία, υπογραφή. Κατάσταση του αντικειμένου τη στιγμή της απογραφής. Σε αυτό το σημείο γίνεται αναλυτική περιγραφή του ενδυματολογικού συνόλου και η περιγραφή του υφάσματος, για να μπορεί να πραγματοποιηθεί η θεματογραφική ανάλυση.

6. Συνοδευτικά αντικείμενα: Το πεδίο αυτό δεν υπήρχε στο πρωταρχικό δελτίο. Αυτό το νέο πεδίο προστέθηκε για να ενταχθεί η περιγραφή των ετικετών των ενδυμάτων ξεχωριστά, εφόσον περιλαμβάνουν την επωνυμία «TSEKLENIS» ή «TSEKLENIS ATHENS», ανάλογα με την περίπτωση. Περιέχουν το μέγεθος του ενδύματος (SIZE), σε διάφορες μονάδες μέτρησης (π.χ. CONT: 42, UK: 12, US: 10), το υλικό κατασκευής (π.χ. 100% SILK) και τον τρόπο καθαρισμού (π.χ. Dry clean only). Επίσης, σε αυτό το πεδίο εντάσσονται και οι χάρτινες καρτέλες που είχαν τοποθετηθεί στα ενδύματα και περιείχαν πληροφορίες, τόσο από τον σχεδιαστή όσο και από το προσωπικό του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου».
7. Ύλη και τεχνική κατασκευής: Περιγραφή του τύπου του υφάσματος και του υλικού. Ο διαχωρισμός των υφασμάτων σε αυτό το πεδίο, θα γίνεται ανάλογα με την πρώτη ύλη, σε υφάσματα από φυσικές ίνες, χημικές ίνες και σύμμικτες ίνες.
8. Διαστάσεις: Οι διαστάσεις ακολουθούν την ίδια σειρά και υποδηλώνονται μόνο με το αρχικό τους γράμμα: Μήκος (Μ), Πλάτος (Π), Ύψος (Υ) και Διάμετρος (Δ).
9. Αριθμός φωτογραφιών: Αυτό το συλλογικό πεδίο αντικατέστησε ένα πλήθος πεδίων του αρχικού δελτίου, καθώς το πρώτο είχε δημιουργηθεί για αναλογικές φωτογραφίες. Στο παρόν δελτίο αναγράφεται μόνο ο αριθμός των επισυναπτόμενων ανα αντικείμενο ψηφιακών φωτογραφιών.
10. Τρόπος απόκτησης – Κωδικός: Προσδιορίζεται αν το αντικείμενο προέρχεται από αγορά, δωρεά, κληροδότημα, ανταλλαγή. Στην περίπτωση της συλλογής του Γιάννη Τσεκλένη, όλα τα αντικείμενα που εντάχθηκαν στις συλλογές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου» προέρχονται από δωρεές. Στην περίπτωση της δωρεάς, στο δελτίο αναγράφεται ο αριθμός απόδειξης που αποτελείται από δύο νούμερα. Τον αύξοντα αριθμό απόδειξης και την ημερομηνία παραλαβής των αντικειμένων (π.χ. Δωρεά 395/5.10.1997).
11. Στοιχεία απόκτησης: όνομα δωρητή ή πωλητή. Σε αυτή την περίπτωση αναγράφεται το όνομα του δωρητή. Το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου» έχει ξεχωριστό αρχείο με τους πληροφοριοδότες που έδωσαν τα στοιχεία των αντικειμένων

κατά την παράδοση, οπότε δεν απαιτείται να αναγράφονται οι προσωπικές πληροφορίες σε κάθε καρτέλα.

12. Συμπληρωματικά στοιχεία: Σε αυτό το σημείο μπορεί να αναγράφονται οποιαδήποτε στοιχεία κρίνει σκόπιμο ο ερευνητής, όπως: α) αν το αντικείμενο έχει ανάγκη άμεσης συντήρησης, αν συντηρήθηκε και πότε, β) σε ποιές εκθέσεις έχει εκτεθεί το αντικείμενο πριν ή μετά τη σύνταξη του δελτίου, γ) αν συνδυάζεται με κάποιο άλλο αντικείμενο ερευνητικά, δ) η μαρτυρία των πληροφοριοδοτών που έδωσαν στοιχεία στον ερευνητή και ε) οτιδήποτε θα μπορούσε να κριθεί σκόπιμο.

Ως κατακλείδα, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στα πολυγραφημένα μαθήματα του G.H. Rivière, στον τόμο *Muséologie general contemporaine* του 1979, που παραμένουν καθόλα επίκαιρα: «Κάθε μουσείο, στα πλαίσια της συμβολής του στην επιστήμη, πρέπει να επιδιώκει να τεκμηριώσει τα αντικείμενα που αποκτά με το μέγιστο ποσοστό στοιχείων που θα επιτρέπουν την ταύτιση και θα αποτελούν τη βάση για την επιστημονική χρησιμοποίηση τους»⁵¹¹.

⁵¹¹ G.H. Rivière, *Muséologie General Contemporaine* (Paris 1976: Dunod).

Πηγές και Βιβλιογραφία

Πηγές αδημοσίευτες

1. Ενδυματολογική Συλλογή "Γιάννης Τσεκλένης", Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα "Β. Παπαντωνίου".
2. Συλλογή Σχεδίων "Γιάννης Τσεκλένης", Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα "Β. Παπαντωνίου".
3. Ιδιωτικό Αρχείο Κειμένων - Άρθρων - Φωτογραφιών, Γιάννης Τσεκλένης.

Συνεντεύξεις αδημοσίευτες

1. Lehec Μαριαφλώρα, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
2. Απέργης, Π., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2015.
3. Βαλέντε, Δ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
4. Βούρος, Γιάννης, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
5. Δελατόλα, Κ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2015.
6. Διευθύντρια της εταιρίας ΤΣΑΝΤΙΑΗΣ, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
7. Καλλιόπη Ζάχου-Καλκούνου, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Νοέμβριος 2012.
8. Καραμπίνης, Μ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
9. Κουρτίδη-Ευαγγελίδη, Ε., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
10. Κρίτσα, Ντ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
11. Μαυρόπουλος, Κ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
12. Πολίτου, Ξ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

13. Τσακίρης, Γ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Ιούλιος 2014.
14. Τσεκλένης, Γ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Οκτώβριος 2009.
15. Τσέλιος, Μ., προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.
16. Φιλήμονας, προσωπική συνέντευξη που δόθηκε για τις ανάγκες εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, Μάιος 2011.

Πηγές δημοσιευμένες

1. CD-Rom *TSEKLENIS*, παραγωγή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Β. Παπαντωνίου», Ναύπλιο 1999.
2. Georgitsoyanni, E. N., & S. Pantouvaki. *Culture and Fashion: A Case Study on Greek Designer Yannis Tseklenis*, Fashion Forward Critical Issues. Oxford: The Ethos Hub 'Fashion' Inter-Disciplinary Press, 2011, 157.
3. Schoeffler, O. E. & W. Gale (Eds.). *Esquire's Encyclopaedia of 20th Century Men's Fashions*, λήμμα «Γιάννης Τσεκλένης». New York: McGraw-Hill, 1973.
4. Yagou, Ar., "Unwanted Innovation: The Athens Design Centre (1961–1963)", *Journal of Design History* 18 (3) (2005): 269-283.
5. Λαγάκου, Ν. *Η Ενδυμασία διά μέσου των Αιώνων*. Αθήνα-Ιωάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1998.
6. Λυμπερόπουλος, Δ. *Ελληνική Μόδα 1900-2000, ένας Αιώνας Δημιουργίας*. Αθήνα: Artistic Events, 1999.
7. Πάτση, Ευ., *Αισθητικές τάσεις, κοινωνικός χώρος και μόδα στην Ελλάδα στα τέλη του 20ου αιώνα: ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από την τέχνη και δημιουργεί*, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ).
8. Πετρόπουλος, Ι., «Ελληνική και Διεθνής Μόδα στη σύγχρονη εποχή, Μία συνέντευξη του Γιάννη Τσεκλένη στον Ιωάννη Πετρόπουλο», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 84 (Σεπτέμβριος 2002): 52-63.
9. Τσεκλένης, Γ. (Επιμ.). *Tseklenis' Scrap Book*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999.

Πηγές - Ελληνικός Τύπος

1. Αλεβίζου, Ε., «Η νέα πρόκληση του Γιάννη Τσεκλένη», *Bazaar* 79 (Οκτώβριος 2003), 48-51.
2. Ανώνυμος, «Η Έφη προτείνει», *Επίκαιρα* 287 (1/2/1974), 47.
3. Ανώνυμος, «Μία γνωστή υπογραφή... Στο Βόλο», *Γυναίκα* 794 (18/6/1980), 135.
4. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 334 (7/11/62): 48-49.
5. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 359 (23/10/63): 38-43.
6. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 546 (16/12/1970): 12-13.
7. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 791 (7/5/1980): 123.
8. Ανώνυμος, *Γυναίκα* 792 (21/5/1980): 135.
9. Κλαπή, Τ., «Ο Γιάννης Τσεκλένης εμπνέεται από τον Πουαρέ!», *Γυναίκα* 637 (11 Ιουνίου 1975), 14-15.
10. Λιάβας, Λ. (Επιμ.). *Γιάννης Τσεκλένης. Ο κόσμος της μόδας, Διονύσης Σαββόπουλος του '60 οι Εκδρομείς*. Αθήνα: Sui Generis Publications A.E., 2009.
11. Πετραλιά, Φ., «Η Ελληνική Μόδα», *Γυναίκα* 555 (21/4/1971): 73-77.
12. Τερζόπουλος, Α., «Η Ελληνική Μόδα», *Γυναίκα* 5 (1/4/1950): 34-35.
13. Τερζόπουλος, Α., «Η Ελληνική Μόδα», *Γυναίκα* 580 (5/4/1972): 86-97.
14. Τερζοπούλου, Κ., «Φλας», *Γυναίκα* 995 (30/3/1988): 194.

Πηγές – Διαδίκτυο

1. Ανώνυμος, «TSEKLENIS, ο άνθρωπος που έκανε την Ελλάδα μόδα», *Look* 9 (22 Ιουλίου 2010), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/εμείς-εσείς/τα-εξώφυλλά-μας/look-09-tseklenis-o-άνθρωπος-που-έκανε-την-ελλάδα-μ>.
2. Ανώνυμος, «ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΕΚΛΕΝΗΣ: Απολαμβάνω το υπέροχο σπίτι μου στη Σαντορίνη» (22/11/2007), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, http://www.kykladesnews.gr/default.asp?pid=9&la=1&srch_aid=6330.
3. Ανώνυμος, «Γιάννης Τσεκλένης: Η Λαμπέτη, η Κριθαριώτη και η περιπέτεια της υγείας του», ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.thebest.gr/news/index/viewStory/17372>.
4. Ανώνυμος, «Έκθεση για τον κόσμο της μόδας στο Μουσείο Μπενάκη», *Το Βήμα*, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=321883>.

5. Ανώνυμος, «Μάγδα Τσόκλη: κάποια στιγμή θέλω να υιοθετήσω ένα παιδί», ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.gossip-tv.gr/inside-stories/G-Politics/story/61332/magda-tsokle-karpoia-stigme-thelo-na-uiotheteso-ena-paidi>.
6. Ανώνυμος, «Παγκόσμιοι Έλληνες σχεδιαστές μόδας», *Γυναίκα*, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.kathimerini.gr/66699/article/gynaika/vinteo/pagkosmioi-ellhnes--sxediastes-modas>.
7. Ανώνυμος, «Σαν σήμερα (1982) Καταργήθηκε η σχολική ποδιά», *Το Βήμα* (5 Φεβρουαρίου 2010), <http://www.tovima.gr/society/article/?aid=313753>, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015.
8. Ανώνυμος, «Σχολικές ποδιές: Το τέλος μια εποχής» (Μηχανή του Χρόνου 5/2/2012), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.real.gr/DefaultArthro.aspx?page=arthro&id=122695&catID=91>.
9. Βαϊμάκη, Β., «Γιάννης Τσεκλένης: Respect για τον άνθρωπο που έκανε την Ελλάδα, μόδα!», *Athens Voice* (12/03/2012), <http://www.athensvoice.gr/article/fashion-look/ιστορίες-ανθρώπων/γιαννης-τσεκλενης-respect-για-τον-άνθρωπο-που-έκανε-την-ελλάδ>, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015.
10. Θερμού, Μ., «Ζούμε στην πιο άσχημη πρωτεύουσα του κόσμου – Γιάννης Τσεκλένης», *Το Βήμα* (09/01/2011), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=376956>.
11. Καλού, Κ., «Μαντήλια για την Άνοιξη», ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/vimadonna/fashion/article/?aid=450842>.
12. Μαγκλίνη, Η., «Η Ελλάδα δεν γνωρίζει το ενεργητικό δυναμικό της», *Καθημερινή* (02/05/2010), ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://www.kathimerini.gr/392115/article/epikairothta/ellada/h-ellada-den-gnwrizei-to-energhitiko-dynamiko-ths>.
13. Παπαγεωργίου, Κ., «Η ιστορία ενός νυφικού», *Diva's Wedding*, (23.5.2010), ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://divaswedding.gr/article/1646-i-istoria-enos-nyfikoy>.
14. Πολίτη, Τ., «Πώς (δεν) έβγαλα λεφτά – «Οι Έλληνες δεν θέλουν να είναι πρωτοπόροι», απαντά ο σχεδιαστής κ. Γιάννης Τσεκλένης», *Το Βήμα* (26/04/1998), <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=98708>, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015.
15. Τσαντάκη, Σ., «Μόδιστροι με συμπεριφορά κομμώτριας», *Η Καθημερινή* (6/3/2011), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.kathimerini.gr/420739/article/politismos/arxeio-politismoy/modistroi-me-sympertifora-kommwtrias>.

16. *Η ζωή μας σε ριπλέι. Μόδα.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε. Παρουσίαση Ρ. Θεολογίδου. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=72637&autostart=0>
17. *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '50.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε. 1990. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4757&autostart=0>.
18. *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '60.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε. 1990. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4759&autostart=0>.
19. *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '70.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε. 1990. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4755&autostart=0>.
20. *Μόδα και Πολιτισμός στον εικοστό αιώνα. Δεκαετία του '80. Μόδα και Διαφήμιση.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε. 1990. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=4751&autostart=0>
21. *Ουδείς Αναμάρτητος. Γιάννης Τσεκλένης.* Παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 2006. Παρουσίαση Α. Παναγιωταρέα. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=35620&autostart=0>.

Πηγές - Ξένος Τύπος

1. Anonymous, “Bugs, ants wasps – they’re all the fashion”, *Sheffield Star* (8/12/1971), στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναύπλιο, 1999, 126.
2. Anonymous, “Get ready for bright new summertime . Hot colors, cool clothes. Breezy-living Ideas!”, *New York Times* (21/4/1985). Στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 206-207.
3. Anonymous, “Greece enters the global fashion picture”, *The Philadelphia Inquirer*, στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 9.
4. Anonymous, “Greek bugging!”, *Women’s Wear Daily* (23/1/1971). Στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναύπλιο, 1999, 126.
5. Anonymous, “Greek dressing”, *Women’s Wear Daily* (2/1/1975), 18.

6. Anonymous, "Inspirations: XI. Rich and rare old Eastern Patterns. Soft autumn prints from Greek designer Tseklenis", *New York Times* (20/10/1985), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 208-209.
7. Anonymous, "On to Athens", *Women's Wear Daily*, (8/7/1970), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 69.
8. Anonymous, "Puritan Fashions to unveil Greek promotion in '67", *Schenectady Gazette* (15/3/1967), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 20.
9. Anonymous, "Still on a royal theme", *Daily Sketch* (1967), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 11.
10. Anonymous, "Suzy Says: They Didn't Wait for Jack", *Palm Beach Daily News* (9/1/1972), 4.
11. Anonymous, "The big, hold prints", *DFW Drapery & Fashion Weekly* 448 (1967), 6.
12. Christy, M., "Launching the Ari skirts", *Boston Globe* (28/11/1972), 39-40.
13. Christy, M., "Designer succeeds despite unusual odd", *Boston Globe* (December 1980), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 178.
14. Enid, N., "Designer's Penchant Prints", *New York Times* (1967), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 9.
15. Feldkamp, Ph., "How to Appreciate Art: Wear a Toulouse Lautrec", *Sunday Bulletin* (1971), 4.
16. Gilmore, B., "Flour sacks going on a Greek safari", *Staten Island Advance* (March 12, 1984), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 212.
17. Gilmore, B., "Kindle Flames of Fashion", *Staten Island Sunday Advance* (March 2, 1975), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 180.
18. Hamill, G., "The Tseklenis touch – a Greek bears gifts that make summer more seductive", *Esquire, the Magazine for Men* (August 1969), 26-27.
19. Mandis, P., "Strictly feminine, the world of women", *The Greek Star*, (9/12/1971), στο *Tseklenis' Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 129.

20. Rowe, K., “Hellenic Fashions prove to be world contenders, The Brandon”, *Man* (22/7/1970), στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 54.
21. Sadtler, B. K., “Voodoo drums sound fashion note for summer”, *Staten Island Advance* (2/12/1970), στο *Tseklenis’ Scrap Book*, Γ. Τσεκλένης (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, 99.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

1. Αβδελά, Ε. *Το Λύκειον των Ελληνίδων: 100 Χρόνια*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2010.
2. Αβέρωφ-Τοσίτσας, Ε. *Επισημάνσεις Εξωτερικής Πολιτικής. Από τη Μεγάλη Ιδέα στη Σημερινή Πραγματικότητα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986.
3. Αγγελίδης, Αλ. *Αναδρομή στην Ιστορία της Μακεδονίας*. Κατερίνη: Μάτι, 1992.
4. *Αγία Πετρούπολη* (Οδηγοί του Κόσμου). Αθήνα: Εκδόσεις Καθημερινή/Dorling Kindersley Ltd, 1999.
5. Αγριαντώνη Χ. & Μ. Χ. Χατζηϊωάννου (Επιμ.). *Το Μεταξουργείο της Αθήνας*. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών ΕΙΕ, 1995.
6. Αγριαντώνη, Χ. & Λ. Παπαστεφανάκη (Επιμ.). *Τεκμήρια Βιομηχανικής Ιστορίας. Πρακτικά Γ’ Πανελλήνιας Επιστημονικής Συνάντησης (Ερμούπολη, 20-22 Οκτωβρίου 2000)*. Αθήνα: Ελληνικό Τμήμα του TICCIH, 2002.
7. Αγριαντώνη, Χ. *Οι Απαρχές της Εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19^ο Αιώνα*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Εμπορικής Τράπεζας, 1986.
8. Αθανασάτου, Γ., Ρήγος, Α. & Σ. Σεφεριάδης (Επιμ.). *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές Πρακτικές-Ιδεολογικός Λόγος*. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης και Εκδόσεις Καστανιώτης, 1999.
9. Αλεξανδρή, Αλ., Βερέμης, Θ., Καζάκος, Π., Κουφουδάκης, Β., Ροζάκης, Λ. Χρ. & Γ. Τσιτσόπουλος. *Οι Ελληνοτουρκικές Σχέσεις 1923-1987* [Βιβλιοθήκη Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας και Διεθνών Σχέσεων 1]. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1991.
10. Αλεξίου, Στ. *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη. Κριτική έκδοση, Εισαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο Στυλιανού Αλεξίου*. Αθήνα: Ερμής, 1985.
11. Αλιβιζάτος, Ν. *Οι Πολιτικοί Θεσμοί σε Κρίση. Όψεις της Ελληνικής Εμπειρίας 1922-1974*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1983.

12. Αλιβιζάτος, Ν. *Οι Πολιτικοί Θεσμοί σε Κρίση 1922-1974: Όψεις της Ελληνικής Εμπειρίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1983.
13. Αναγνωστοπούλου, Β. (Επιμ.). *Από τη δικτατορία στη Μεταπολίτευση. 1974: η Δικτατορία και η Τουρκική Εισβολή στην Κύπρο*. Αθήνα: National Geographic, 2011.
14. Αναστασόπουλος, Γ. Α. *Ιστορία της Ελληνικής Βιομηχανίας, 1840-1940*. Αθήνα: Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1947.
15. Ανδρουτσόπουλος, Α. Ι. *Η Μαρτυρία ενός Πρωθυπουργού. Τα Ελληνοτουρκικά, τα Ελληνοκυπριακά, τα γεγονότα του Ιουλίου του 1974: ο Φάκελος*. Αθήνα: Εκδόσεις Το Οικονομικόν, 1993.
16. Ανδρουλακάκης, Ε. Χ. *Εγχειρίδιο Αρχαιολογικής Νομοθεσίας*. Ηράκλειο: Σχολή Ξεναγών Κρήτης, 2009, 9.
17. Αντωνοπούλου, Σ. *Ο Μεταπολεμικός Μετασχηματισμός της Ελληνικής Οικονομίας και το Οικιστικό Φαινόμενο, 1950-1980*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1991.
18. Βακαλό, Ε. *Η Φυσιγνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, ο Μύθος της ελληνικότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1983.
19. Βακαλό, Ε. *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι*. Αθήνα: Ζυγός, 1961.
20. Βαληνάκης, Γ. *Εισαγωγή στην Ιστορία της Ελληνικής Εξωτερικής Πολιτικής 1949-1974*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1988.
21. Βαρβούνης, Μ. Γ. *Συμβολή στη Μεθοδολογία της Επιτόπιας Λαογραφικής Έρευνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, 1994.
22. Βαροπούλου, Ε. & Δ. Ζ. Ζαρίφης. *Ιστορία της Ενδυμασίας II*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.
23. Βασιλειάδης, Αλ., Τσουτσαίος, Αθ., Μουτσάτσος, Χ. & Ν. Κόκλας. *Σχέδιο Υφάσματος – Χρώμα I*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2004, 34-53.
24. Βασιλειάδης, Αλ., Τσουτσαίος, Αθ., Μουτσάτσος, Χ. & Ν. Κόκλας. *Σχέδιο Υφάσματος – Χρώμα II*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2004.
25. Βεντούρα, Λ. *Έλληνες Μετανάστες στο Βέλγιο*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.
26. Βερέμης, Θ. & Γ. Κολιόπουλος. *Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, από το 1821 μέχρι Σήμερα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2006.
27. Βερέμης, Θ. & Γ. Κολιόπουλος. *Νεότερη Ελλάδα: μια Ιστορία από το 1821*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013.
28. Βερέμης, Θ. & Θ. Κουλουμπής. *Ελληνική Εξωτερική Πολιτική: Προοπτικές και Προβληματισμοί*. Αθήνα: Σιδέρης, 1994.

29. Βερέμης, Θ. *Ο Στρατός στην Ελληνική Πολιτική. Από την Ανεξαρτησία έως τη Δημοκρατία*. Αθήνα: Κούριερ Εκδοτική, 2000.
30. Βερέμης, Θ. *Ελλάδα - Τουρκία: Αρθρογραφικός Δείκτης Αμυντικής και Εξωτερικής Πολιτικής 1979-1985*. Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Αμυντικής και Εξωτερικής Πολιτικής και Εκδόσεις Παπαζήσης, 1987.
31. Βερναρδάκης, Χρ. & Γ. Μαυρής. *Κόμματα και Κοινωνικές Συμμαχίες στην Προδικτατορική Ελλάδα. Οι Προϋποθέσεις της Μεταπολίτευσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1991.
32. Βερούλης, Ι. & Α. Παυλάκη. *Τα Στάδια Παραγωγής μιας Κλωστοϋφαντουργικής Επιχείρησης*. Πειραιάς: Τ.Ε.Ι. Πειραιά, 2014, 7.
33. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, Ελ. *Χρυσοκέντητα Άμφια και Πέπλα Ιεράς Μονής Ιβήρων*. Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Ιβήρων, 1998, 13.
34. Βόγλη, Ε. Κ. «Μέγα εργοστάσιον κατασκευής κονιάκ Σ. και Η. και Α. Μεταζά εν Πειραιεί. Επιχειρηματική οργάνωση και στρατηγικές πωλήσεων μιας ελληνικής ποτοβιομηχανίας (1888-1940)», στο *Θεωρητικές Αναζητήσεις και Εμπειρικές Έρευνες, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Οικονομικής και Κοινωνικής Ιστορίας, Ρέθυμνο, 10-13.12.2008*, επιμ. Σ. Πετμεζάς, Τζ. Χαρλαύτη, Αν. Λυμπεράτος, Κ. Παπακωνσταντίνου, 171-187. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης και Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012.
35. Βοκοτοπούλου, Ι. *Οδηγός Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης*. Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 1996, 170.
36. Βούλγαρης, Γ. *Φιλελευθερισμός, Συντηρητισμός, Κοινωνικό Κράτος. 1973-1990. Ανάλυση και Κριτική των Χαρακτηριστικών Ρευμάτων*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1994.
37. Βουρνάς, Τ. *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας. Χούντα Φάκελος Κύπρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Α/φων Τολίδη, 1986.
38. Γαλαβάρης, Γ. *Ιερά Μονή Ιβήρων. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*. Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Ιβήρων, 2000.
39. Γαλάβαρης, Γ. *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995, 12.
40. Γαλάτης, Γ. *Για Μια Μόδα Ελληνική*. Αθήνα: EOMMEX 1985.
41. Γεωργακόπουλος, Θ. *Εμμεσοί Φόροι και Βιομηχανία εις την Ελλάδα: Επιπτώσεις εκ της Εναρμονίσεως προς την ΕΟΚ*. Αθήνα: Ινστιτούτο Οικονομικών και Βιομηχανικών Ερευνών.
42. Γεωργακοπούλου, Β. Ν. *Αγορά Εργασίας και Σύγχρονες Εργασιακές Σχέσεις*. Αθήνα: ΙΝΕ ΟΤΟΕ, 1995.

43. Γεωργιτσογιάννη, Ευ., *Ιστορία της Ενδυμασίας*, Αθήνα, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 2004.
44. Γιαννίτσαρης, Γ. Κ., «Η ελληνική μεταπολεμική αρχιτεκτονική», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 106 (2008): 81-87.
45. Γιαννίτσης, Τ. *Η Ελληνική Βιομηχανία. Ανάπτυξη και Κρίση*. Αθήνα: Gutenberg, 1983.
46. Γιαννίτσης, Τ. & Δ. Μαυρή. *Τεχνολογικές Δομές και Μεταφορά Τεχνολογίας στην Ελληνική Βιομηχανία*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg, 1993.
47. Γιαννουλόπουλος, Γ. *Ο Μεταπολεμικός Κόσμος: Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1992.
48. Γινοπούλου, Αγ., Τούντη, Ρ. & Ν. Παπαδίας. *Τεχνολογία Υφάσματος – Υφασματολογία*. Αθήνα 2004: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 111-123.
49. Γκαγκουλιά, Π., Λούβη, Α., Οικονόμου, Μ., Παπαδόπουλος, Στ. & Μ. Ρηγίνος. *Η Σητοτροφία στο Σουφλί*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1993.
50. Γουλάρης, Α., Χατζηαργύρης, Κ. & Ι. Τομπρογιάννης. *Κοινή Αγορά και Σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 1976.
51. Γρηγοριάδης, Σ. *Ιστορία της Δικτατορίας*, 3 τ. Αθήνα: Εκδόσεις Κ. Καπόπουλος, 1975.
52. Δαββέτας, Δ. *Μόδα και Μοντέρνα Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, 2008.
53. Δαββέτας, Δ. *Μόδα και Σύγχρονη Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, 2001.
54. Δαλιγίτση, Α. Α. *Βιομηχανική Κληρονομιά: Τόποι Μνήμης ως Τόποι Πολιτισμού. Όταν το σήμερα σέβεται το χθες...* Πτυχιακή εργασία. Ξάνθη 2013: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 35-40.
55. Δανιήλ, Α. & Α. Κορκοβέλου. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων ΙΙ, 2008, 33.
56. Δαφέρμος, Ο. *Το Αντιδικτατορικό Φοιτητικό Κίνημα. 1972-1973*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1999.
57. Δεμίρη, Κ. *Τα Ελληνικά Κλωστοϋφαντουργία. Ιστορική και Τυπολογική Διερεύνηση*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1991.
58. Δημητρακόπουλος, Ο. *Η Ελληνική Βιομηχανία από τον 19^ο στον 20^ο Αιώνα*. Αθήνα: Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης, 1995.
59. Δημητρόπουλος, Π. *Ειδησεογραφική Κάλυψη της Ελλάδας, της Κύπρου και της Τουρκίας από τα Τηλεοπτικά Δίκτυα των Η.Π.Α. (1981-89)*. Αθήνα: Γόρδιος, 1995.
60. Διαμαντής, Α. *Τύποι Εμπόρων και Μορφές Συνείδησης στη Νεώτερη Ελλάδα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2007.

61. Δουραμπέη, Γ., Καλαφάτα, Κλ. & Καραμπάλης, Σ., (επιμ.) *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Larousse-Britannica*, λήμμα «Γσάρος», τ. 50. Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος, 2007, 608.
62. Δουραμπέη, Γ., Καλαφάτα, Κλ. & Καραμπάλης, Σ., (επιμ.) *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Larousse-Britannica*, λήμμα «Φαμπερζέ», τ. 51. Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος, 2007, 453.
63. Δουραμπέη, Γ., Καλαφάτα, Κλ. & Καραμπάλης, Σ., (επιμ.) *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Larousse-Britannica*, λήμμα «Κίνα», τ. 28. Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος, 2007, 560.
64. Δουραμπέη, Γ., Καλαφάτα, Κλ. & Καραμπάλης, Σ., (επιμ.) *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Larousse-Britannica*, λήμμα «Ρουσώ», τ. 45. Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος, 2007, 224.
65. Δρίτσα, Μ. *Βιομηχανία και Τράπεζες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1990.
66. Δρίτσα, Μ. *Το Χρώμα της Επιτυχίας: η Ελληνική Βιομηχανία Χρωμάτων, 1830-1990*. Αθήνα: Τροχαλία, 1995.
67. Δρούγου, Σ. & Χ. Σατσόγλου-Παλιαδέλη. *Βεργίνα: Περιδιαβάζοντας τον Αρχαιολογικό Χώρο*. Αθήνα: Επικοινωνία ΕΠΕ, 1999.
68. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών. *Οι Δημογραφικές Εξελίξεις στην Μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνης, 1994.
69. *Έλληνες Ζωγράφοι, 19^{ος} αιώνας*, τ. 1. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1975.
70. *Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αιώνας*, τ. 2. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1988.
71. Έμκε-Πουλοπούλου, Η. *Προβλήματα Μετανάστευσης-Παλινοόστησης*. Αθήνα: Ι.Μ.Ε.Ο.-Ε.Δ.Η.Μ., 1986.
72. *Ενδύματα στο χρόνο: 4000 Χρόνια Ελληνικής Φορεσιάς. Κατάλογος Έκθεσης*. Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, 1999.
73. Ζακυνθινός, Δ., (επιμ.) *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Η' (Βυζαντινός Ελληνισμός Μεσοβυζαντινοί και Υστεροβυζαντινοί Χρόνοι). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1979
74. Ζακυνθινός, Δ., (επιμ.) *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Θ' (Βυζαντινός Ελληνισμός Μεσοβυζαντινοί και Υστεροβυζαντινοί Χρόνοι). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1979.
75. Ζαχαρόπουλος, Ντ. *Γιάννης Γαΐτης, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, τ. 7. Αθήνα: Τα Νέα, 2009.
76. *Η Ζωή και τα Έργα των Μεγάλων Πρωταγωνιστών της Τέχνης, H. Rousseau*, Art Gallery. Αθήνα: Deagostini, 2003, 32.
77. *Η Σημασία του Τουρισμού για την Ελληνική Οικονομία Κοινωνία & Προτάσεις Πολιτικής για την Τουριστική Ανάπτυξη. Μελέτη Εκπονηθείσα για Λογαριασμό του Συνδέσμου Ελληνικών Τουριστικών Επιχειρήσεων (ΣΕΤΕ)*. Χίος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου Εργαστήριο Τουριστικών Ερευνών και Μελετών, 2010, 52.
78. Θεμελή-Κατηφόρη, Δ. *Το Γαλλικό Ενδιαφέρον για την Ελλάδα στην Περίοδο του Καποδίστρια 1828-1831*. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1985, 45-82.

79. Θεοδωρακόπουλος, Ι., Τσάτσος, Κ., Ξυγγόπουλος, Αν., Μυλωνάς, Γ., Βακαλόπουλος, Απ. & Μπάστιας, Κ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Δ' (Μέγας Αλέξανδρος Ελληνιστικοί Χρόνοι). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1974.
80. Θεοδωρακόπουλος, Ι., Τσάτσος, Κ., Ξυγγόπουλος, Αν., Μυλωνάς, Γ., Βακαλόπουλος, Απ. & Μπάστιας, Κ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Ε' (Ελληνιστικοί Χρόνοι). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1974.
81. Ιατρίδης, Γ. (Επιμ.). *Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950. Ένα Έθνος σε Κρίση*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1984.
82. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα. *Η Ελληνική Κοινωνία κατά την Πρώτη Μεταπολεμική Περίοδο (1945-1967), 4^ο Επιστημονικό Συνέδριο*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 1994.
83. Ιωακειμίδης, Ι. Κ. *Ευρωπαϊκή Ένωση και Ελληνικό Κράτος: οι Επιπτώσεις από τη Συμμετοχή στην Ενοποιητική Διαδικασία*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο Ε.Π.Ε., 1998.
84. Ιωακειμίδης, Π. *Η Νέα Διεύρυνση της Ευρωπαϊκής Ένωσης και η Ελλάδα. Κύπρος, Βαλκάνια, Αν. Ελλάδα. Προβλήματα, Συνέπειες, Στρατηγική* [Κείμενα Εργασίας 5]. Αθήνα: ΕΛΙΑΜΕΠ και Ι. Σιδέρης, 1996.
85. Ιωάννου, Κ. Μ. *Διεθνές Δίκαιο και Ελληνική Εξωτερική Πολιτική 1983-1988*. Αθήνα – Κομοτηνή: Εκδόσεις Αντ. Σάκουλα, 1989.
86. Καμηλάκη-Πολυμέρου, Α. & Ε. Καραμανές. *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων II, 2008.
87. Καδάς, Σ. *Το Άγιον Όρος. Τα μοναστήρια και οι Θησαυροί τους*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995.
88. Καζάκος, Π. & Κ. Στεφάνου (Επιμ.). *Η Ελλάδα στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα. Η Πρώτη Πενταετία: Τάσεις, Προβλήματα, Προοπτικές*. Αθήνα: Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 1987.
89. Καζάκος, Π. *Ανάμεσα σε Κράτος και Αγορά: Οικονομία και Οικονομική Πολιτική στη Μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2001.
90. Καζάκος, Π. Β. *Παρατηρήσεις πάνω στο Ελληνικό Εξωτερικό Εμπόριο*. Αθήνα, 1979.
91. Καζάκος, Π. *Η Ελλάδα στη Μεταβαλλόμενη Ευρώπη: Δοκίμια Οικονομικής κι Ευρωπαϊκής Πολιτικής II*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1994.
92. Καζάκος, Π. *Θεσμικές Μεταρρυθμίσεις στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Εναλλακτικά Μοντέλα και Προοπτικές*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 1996.
93. Καλλιγιάς, Μ. *Έλληνες Ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη*. Αθήνα και Γιάννενα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1984.
94. Καλαμαράς, Π., «Βυζαντινά υφάσματα, τεκμήρια τεχνολογικών κατακτήσεων», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 96 (2005), 52-57.

95. Καμηλάκη-Πολυμέρου, Α. και Ε. Καραμανές. *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*, [Σειρά Πολιτισμός-Τέχνες-Διαχείριση Ελεύθερου Χρόνου. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, 2008.
96. Καπετανάκη, Σ. & Μ. Κώτσου, «Η έρευνα για την Νεοελληνική φορεσιά από τον 15^ο ως το 19^ο αιώνα», *Εθνογραφικά 4-5*, 45 – 50.
97. Καραγιαννόπουλος, Ι. *Το Βυζαντινό Κράτος*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 1996.
98. Καραγιαννόπουλος, Ι. *Ιστορία Βυζαντινού Κράτους*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1991.
99. Καραγιωργας, Σ., Κασιμάτη, Κ. & Ν. Πανταζίδης. *Έρευνα για τη Σύνθεση και την Κατανομή του Εισοδήματος στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1988.
100. Καράμπελας, Χρ. *Έλληνες Σχεδιαστές Προϊόντων*. Αθήνα: ΕΟΜΜΕΧ, 1993.
101. Καραποστόλης, Β. *Η Καταναλωτική Συμπεριφορά στην Ελληνική Κοινωνία, 1960-1975*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1983.
102. Κατσιμπάλης, Κ. *Καγιάμ: Ρουμπαγιάτ, τα Τετράστιχα του Ομάρ Καγιάμ από τη Ζωή και το Έργο του Ομάρ Καγιάμ*. Αθήνα: Κότινος Α.Ε., 2007, 123.
103. Κατσούλης, Η., Γιαννίτσης, Τ. & Π. Καζάκος, Π. (Επιμ.). *Η Ελλάδα προς το 2000. Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία, Εξωτερικές Σχέσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1988.
104. Κεχαγιόγλου, Γ., «Τύχες της ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Ελληνικά 37* (1) (1986), 83-109.
105. Κιντής, Α. *Η Ανάπτυξη της Ελληνικής Βιομηχανίας*. Αθήνα: Gutenberg, 1983.
106. Κλόουζ, Ντ. *Ο Ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος 1943-1950. Μελέτες για την Πόλωση*. Αθήνα: Φιλίστωρ, 1997.
107. Κοκορού-Αλευρά, Γ. *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990.
108. Κολιοπούλου Μ., Κουτσούμπα, Μ. και Ξ. Δαριώτη. *40 Ελληνικές Φορεσιές Από τη Συλλογή Δόρας Στράτου*. Αθήνα 2000: Χορευτική Βιβλιοθήκη.
109. Κομίνη-Διαλετή, Δ. (επιμ.). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών (ζωγράφοι γλύπτες χαράκτες) 16^{ος}-20^{ος} αιώνας*. Αθήνα 2000: Εκδόσεις Μέλισσα.
110. Κονταράτος, Σ. (Επιμ.). *Ελλάδα. Αρχιτεκτονική του 20^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, 2000.
111. Κοτέα Μ. *Η Βιομηχανική Ζώνη του Πειραιά (1860–1900)*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Παντείου Πανεπιστημίου, 1997.
112. Κοτταρίδη, Α., «Αιγές (Βεργίνα)», στο *Ελλάδα: Προϊστορικά και Κλασικά Μνημεία*, Εθνικό Υπουργείο Πολιτισμού, Ε. Κόρκα (επιμ.), 142-146. Εκδόσεις Καπόν Αθήνα 2004.
113. Κουκουλές, Φ. *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τ. Α'. Αθήνα: Παπαζήσης, 1988.

114. Κουλουμπής, Θ. *Η Αμερικανική Πολιτική στην Ελλάδα και στην Κύπρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1976.
115. Κουλουμπής, Θ. *Προβλήματα Ελληνοαμερικανικών Σχέσεων. Πώς Αντιμετωπίζεται η Εξάρτηση* [Πολιτική και Ιστορία 8]. Αθήνα: Εστία, 1978.
116. Κούτσου, Β. *Σχεδιασμός και ανάπτυξη Συλλογών Ενδυμάτων: Ύλη μαθήματος και συμπληρωματικά (στην ύλη περιλαμβάνονται οι τάσεις για Άνοιξη-Καλοκαίρι 2015 και Φθινόπωρο-Χειμώνας 2014-2015)*. Κιλκίς: 2014, 1-31.
117. Κρασιδιώτης, Γ. *Το Κυπριακό Ζήτημα. 1960-1974*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1984.
118. Κρασιδιώτης, Γ. *Η Ελληνική Εξωτερική Πολιτική. Σκέψεις και Προβληματισμοί στο Κατώφλι του 21^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2000.
119. Κυριαζή, Ν. (Επιμ.). *Γιάννης Γαΐτης 1945-1967*. Αθήνα: Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, 1996.
120. Κυριακίδου-Νέστορος, Α., «Η Ελληνική Λαογραφία στη Σύγχρονή της Προοπτική», στο *Λαογραφικά Μελετήματα*, Α. Κυριακίδου-Νέστορος (επιμ.), 86-110. Αθήνα 1975: Ολκός.
121. Κύρου, Αλ. *Ελληνική Εξωτερική Πολιτική* [Πολιτική και Ιστορία 23]. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1984.
122. Κωνσταντινίδης, Α. *Δύο «χωριά» απ' τη Μύκονο*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1947.
123. Κωνσταντινίδης, Α. *Τα Παλιά Αθηναϊκά Σπίτια*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1950.
124. Κωνσταντινίδης, Γ. *Πήλιο: Αρχιτεκτονική, Χάρτες, Φύση, Ξενοδοχεία, Πεζοπορία, Μυθολογία, Μοναστήρια, Ιστορία: Ένας Πλήρης Ταξιδιωτικός Οδηγός*. Αθήνα: Explorer, 2003, 1-38.
125. Κωνσταντινίδης, Στ. *Ο Ελληνισμός στον 21^ο Αιώνα. Διεθνείς Σχέσεις, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός, Παιδεία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2000.
126. Κωφός, Ευ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ' (Σύγχρονος Ελληνισμός 1941 ως το τέλος του αιώνα). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 2000.
127. Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (Επιμ.). *100 χρόνια Εθνικής Πινakoθήκης*. Αθήνα: Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1999.
128. Λάμπρου, Α. *Οι Σκυριανές Φορεσιές*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», 1994.
129. Λάππα, Ζ. & Μ. Ρίζου-Κουρούπου. *Κατάλογος Ελληνικών Χειρογράφων του Μουσείου Μπενάκη (10^{ου}-16^{ου} αι.)*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 1991.

130. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη, Μ. *Πέλλα, Μακεδόνες, Οι Έλληνες του Βορρά*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Ελληνικό Τμήμα ICOM, Kestner Museum, Εκδόσεις Καπόν, 1994, 41-44.
131. Λιμπάκη-Ακαμάτη, Μ., Ακαμάτης, Μ. Ι., Χρυσοστόμου, Α. & Π. Χρυσοστόμου. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πέλλας*. Αθήνα: Κοινοφελές Ίδρυμα Λάτση, 2011.
132. Λιναρδάτος, Σπ. *Από τον Εμφύλιο στην Χούντα, 1949-1967*, τ. Α'-Ε'. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1977-1986.
133. Λούντεν, Λ. *Πρώιμη Χριστιανική και Βυζαντινή Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999.
134. Λουκάτος, Δ. *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1992, 85-86.
135. Λούλης, Γ. *Η Κρίση της Πολιτικής στην Ελλάδα. Εκλογές, Κοινή Γνώμη, Πολιτικές Εξελίξεις*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 1995.
136. Λυδάκης, Στ. *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής. Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. 3. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1976.
137. Λυριτζής, Χ. & Η. Νικολακόπουλος (Επιμ.). *Εκλογές και Κόμματα στη Δεκαετία του '80. Εξελίξεις και Προοπτικές του Πολιτικού Συστήματος*. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης και Εκδόσεις Θεμέλιο, 1990.
138. Λυριτζής, Χ., Νικολακόπουλος, Η. & Δ. Σωτηρόπουλος (Επιμ.). *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας. 1974-1994*. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης και Εκδόσεις Θεμέλιο, 1996.
139. Μαζαράκης-Αινιάν, Ι. Κ. *Η Κυπριακή Έκθεση 1901: Οι Κυπριακές Φορεσιές του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου*. Αθήνα: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, 1999.
140. Μακρής Κ. Α. *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 1976.
141. Μακρής Κ., «Ξυλογλυπτική», στο *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Στ. Παπαδόπουλος (επιμ.). Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1969.
142. Μανάφης Κ. Α. (Επιμ.). *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.
143. Μαραβά-Χατζηνικολάου, Α. & Χ. Τουφεξή-Πάχου. *Κατάλογος Μικρογραφιών Βυζαντινών Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, 2 τ. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1978.
144. Μάρη, Ο. (Επιμ.). *Βιομηχανικά Μνημεία της Ελλάδας*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, Εφορείες Νεωτέρων Μνημείων, Α/φοί Μπάζα, 1999.

145. *Μαρτυρίες, Περσικά, Ινδικά, Αποσπάσματα (Κτησίας)*. Αθήνα: Κάκτος, 2007.
146. Μάσσελος, Β., «Οι νέοι εμπνέονται από τη μόδα», *Greek Fashion* 98 (2011): 4-32.
147. Μαχά-Μπιζούμη, Ν., «Ο βοσκός, η Σαρακατσάνα, και η κάπα του βοσκού στην Ελληνική Μόδα», στο *Ενδύεσθαι, Για ένα Μουσείο του Πολιτισμού του Ενδύματος*, Ι. Παπαντωνίου (επιμ.), 99-108. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», 2010.
148. Μέρτζος, Ι. Ν. *Ζει και Βασιλεύει*. Θεσσαλονίκη: Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, 2009, 10.
149. Μεϊνών, Ζ., Μερλόπουλος, Π. & Γ. Νοταράς (Επιμ.). *Πολιτικές Δυνάμεις στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μπάυρον, 1975.
150. Μητροπούλου, Αγ. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήση, 2006.
151. Μητσός, Αχ. *Η Ελληνική Βιομηχανία στη Διεθνή Αγορά: Κρατική Προστασία και Ανταγωνιστική Θέση της Εγχώριας Παραγωγής πριν και μετά την Ένταξη στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1989.
152. Μισιρλή, Ν. & Ο. Μεντζαφού (επιμ.). *Γιάννης Γαϊτης*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1984.
153. *Μονόγραμμα, Γιάννης Γαϊτης*, ΕΡΤ 2. Αθήνα 1984.
154. Μουσείο Μπενάκη. *Η Ελληνική Ενδυμασία – Έντυπες πηγές 16ου – 20ου αιώνα από τη συλλογή Ι.Δ. Κοιλαλού*. Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, 2006.
155. Μουσοπούρου, Λ. *Μετανάστευση και Μεταναστευτική Πολιτική στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*. Αθήνα: Γ. Δαρδανός - Κ. Δαρδανός Ο.Ε., 1991.
156. Μπάγιας Α. & Λ. Παπαστεφανάκη, «Οι αρχαιακές εργασίες στο Αρχείο Ρετσίνα: τυπολογία των τεκμηρίων μιας επιχείρησης», στο *Αρχεία Βιομηχανικών Επιχειρήσεων. Ζητήματα Διαχείρισης, Πρακτικά Σεμιναρίου ευρωπαϊκού Προγράμματος "Leonardo 1995"*, Χρ. Αγριαντώνη & Ε. Σιφναίου (επιμ.), 70-84. Αθήνα: ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1998.
157. Νικολακόπουλος, Η. *Κόμματα και Βουλευτικές Εκλογές στην Ελλάδα, 1946-1964. Η Εκλογική Γεωγραφία των Πολιτικών Δυνάμεων*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1988.
158. Νικονάνος, Ν. *Ξυλόγλυπτα, Θησαυροί Αγίου Όρους*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, 1997, 258-275.
159. Νομικός, Θ. *Από την Παράδοση στη Σύγχρονη Ανάπτυξη της Ξυλόγλυπτικής* [Ελληνική Λαϊκή Τέχνη]. Αθήνα: Έκδοση ΕΟΕΧ, 1973.
160. *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1998.
161. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους (Εικονογραφημένα Χειρόγραφα)*, τ. Α'-Δ'. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1991.

162. *Οι Μεγάλοι Ζωγράφοι. Από την Αναγέννηση στον Γκρέκο*, τ. 2. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1977.
163. Οικονόμου, Μ. Χ. *Γραμματική της Αρχαίας Ελληνικής Γυμνασίου – Λυκείου*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, 1971.
164. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 4, λήμμα «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος». Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1983.
165. Παναγιωτάκης, Ν. Μ. *Η Κρητική Περίοδος της Ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*. Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1995.
166. Παναγιωτόπουλος Β. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000*, τ. 6-10, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 2003.
167. Παναγιωτόπουλος, Β. *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας. Η Αυτοκρατορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου-Εξάπλωση του Ελληνισμού*, τ. 7. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006.
168. Παπαδάκη-Κάκαρη, Κ. *Ποιος είναι Ποιος; Προσωπικότητες Ελλάδας και Κύπρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Ρούμελη, 1980.
169. Παπαδάκης, Γ. *Γιάννης Γαΐτης*. Αθήνα: Πολυπλάνο, 1980.
170. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Α. *Το Μεταξουργείο της Αθήνας. Από το Εμπορικό Κέντρο στο Εργοστάσιο*. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1995, 58.
171. Παπαντωνίου, Ι. (Επιμ.), *Εθνογραφικά* 7 (1989).
172. Παπαντωνίου, Ι. (Επιμ.). *Ενδύεσθαι, Για ένα Μουσείο του Πολιτισμού του Ενδύματος*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», 2010.
173. Παπαντωνίου, Ι. (Επιμ.). *Πτωχές από το Αρχαίο Ελληνικό Ένδυμα στη Μόδα του 21^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Υπουργείο Πολιτισμού, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., 2004.
174. Παπαντωνίου, Ι., «Οι τοπικές φορεσιές στο Αιγαίο από την Άλωση μέχρι την απελευθέρωση», *Εθνογραφικά* 4-5 (1986): 29-44.
175. Παπαρρηγόπουλος, Κ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Ι: Μυθολογία - 1.000 π.Χ.* Αθήνα: National Geographic και Τέσσερα Πι Ειδικές Εκδόσεις Α.Ε., 2009, 10-13.
176. Παπαστάμος, Δ. (Επιμ.). *Γαΐτης Γιάννης*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1984.
177. Παπασταύρου, Μ., «Άποψη: ο αγροτουρισμός είναι το μέλλον του ελληνικού τουρισμού», *Αγροτουρισμός* 11 (2006), 11.
178. Παπαστεφανάκη, Λ. *Εργασία, Τεχνολογία και Φύλο στην Ελληνική Βιομηχανία. Η Κλωστοϋφαντουργία του Πειραιά (1870–1940)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.

179. Παπαστράτος, Ε. Α. *Η Δουλειά και ο Κόπος της. Από τη ζωή μου*. Αθήνα: Gema, 2012.
180. Παπαχελάς, Αλ. *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός Παράγων, 1947-1967*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2000.
181. Παύλου, Σ. «Πρόσληψη και αφήγηση της Ιστορίας στα «Κυπριακά ποιήματα» του Σεφέρη», *Ενατενίσσεις* 7 (2009): 66-73.
182. Πελεκανίδης Σ. Μ., Χρήστου, Π., Μαροπούλου-Τσιούμη, Χ. & Σ. Καδάς (Επιμ.). *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*. 4 τ. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1973-1991.
183. Πετμεζάς, Σ. Δ., «Διαχείριση των κοινοτικών οικονομικών και κοινωνική κυριαρχία. Η στρατηγική των προυχόντων: Ζαγορά 1784-1822», *Μνήμων* 13 (1991), 77-102.
184. Πετμεζάς, Σ. Δ., «Ιεράρχηση του χώρου και δυναμική της αγροτικής παραγωγής. Η περίπτωση της Ζαγοράς του Πηλίου, 1800-1860», *Ιστορ* 5 (1993), 101-150.
185. Πικιώνης, Δ., *Η Λαϊκή μας Τέχνη κι Εμείς*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2000.
186. Πολίτης, Ν., «Λαογραφική επιθεώρησης», *Λαογραφία* 1 (1909), 654-679.
187. Πολίτου, Ξ. (Επιμ.). *Ενδυματολογικά. Η μελέτη των πτυχώσεων: Πολλαπλές Ερμηνείες. Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 21-25 Ιουνίου 2004*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 2009.
188. Πολίτου, Ξ. (Επιμ.). *Ενδυματολογικά. Πρακτικά της 53^{ης} Συνάντησης του Ενδυματολογικού Τμήματος του ICOM*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 2001.
189. Πρεβελάκης, Π. *Θεοτοκόπουλος: τα Βιογραφικά*. Αθήνα: Αετός, 1942.
190. Ροζάκης, Χρ. *Η Ελληνική Εξωτερική Πολιτική και οι Ευρωπαϊκές Κοινότητες*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1987.
191. Ρούσσο, Τ. *Αισχύλος – Επτά επί Θήβας*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες 24. Αθήνα: Κάκτος, 1992.
192. Σβολόπουλος, Κ. (Επιμ.). *Κωνσταντίνος Καραμανλής. Αρχείο, Γεγονότα και Κείμενα*, τ. 12. Αθήνα: Ίδρυμα Κωνσταντίνου Καραμανλή και Εκδοτική Αθηνών, 1992-1997.
193. Σβορώνος, Ν. *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1990.
194. Σηφόπουλος, Τ. & Β. Χρύσης. *Λαογραφικά Θησαυρίσματα Αφάντου*. Ρόδος: Κοινότητα Αφάντου Ρόδου, 1988.
195. Σιγάλας, Α. *Ιστορία της Ελληνικής Γραφής*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1934.

196. Σιούσιουρας, Π. *Το Μακεδονικό Ζήτημα και η Ελληνική Εξωτερική Πολιτική*. Αθήνα: Ποιότητα, 2010.
197. Σπουρδαλάκης, Μ. (Επιμ.). *ΠΑ.ΣΟ.Κ. Κόμμα-Κράτος-Κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 1998.
198. Σπουρδαλάκης, Μ. *ΠΑ.ΣΟ.Κ. Δομή, Εσωκομματικές Κρίσεις και Συγκεντρωτική Εξουσία*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1988.
199. Στεφανίδης, Ι. Δ. *Εν Ονόματι του Έθνους: Πολιτική Κουλτούρα, Αλυτρωτισμός και Αντιαμερικανισμός στη Μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2010.
200. Στράτου, Δ. *Μια Παράδοση, μια Περιπέτεια. Ελληνικοί Λαϊκοί Χοροί*. Αθήνα: Εκδόσεις Γκόννη, 1973.
201. Σωτηροπούλου, Χρ. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975: Θεσμικό Πλαίσιο, Οικονομική Κατάσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1989.
202. Σωτηρούδης Π. *Ιερά Μονή Ιβήρων: Κατάλογος Ελληνικών Χειρογράφων, τ. Α' (1-100)*. Αγιο Όρος: Ιερά Μονή Ιβήρων, 1998.
203. Ταμβάκη, Α. (Επιμ.). *Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1992.
204. Τζιριτζιλιάκης, Γ., «Βιομηχανικό Σχέδιο και Ελλάδα. Βίοι Ασύμπτωτου», *Θέματα Χώρου και Τεχνών 20* (1989): 112-118.
205. Τιβέριος, Μ. *Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Τέχνη*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1995.
206. Τριπολιτσιώτης, Κ. & Π. Θάνος. *Σχεδιασμός Ετοιμών Ενδυμάτων*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2004.
207. Τσάρτας, Π. *Τουρίστες, Ταξίδια, Τόποι: Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις στον Τουρισμό*. Αθήνα: Εξάντας, 1996.
208. Τσεκούρα, Κ. (Επιμ.), *Αρχαιολογία και Τέχνες 84* (2002).
209. Τσεκούρα, Κ. (Επιμ.), *Αρχαιολογία και Τέχνες 85* (2002).
210. Τσοκόπουλος, Β. *Πειραιάς, 1835-1870. Εισαγωγή στην Ιστορία του Ελληνικού Μάντσεστερ*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1984.
211. Τσολακίδης Αντ. *Η Τεχνική της Ξυλογλυπτικής*. Κιλκίς: Π. Σ. Πουρναράς, 1998.
212. Τσοτσορός, Σ. Ν. *Η Συγκρότηση του Βιομηχανικού Κεφαλαίου στην Ελλάδα, 1898-1939*, 2 τ. [Μελέτες Οικονομικής Ιστορίας]. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1993.
213. Τσουκαλάς, Κ. *Ελληνική Τραγωδία. Από την Απελευθέρωση στους Συνταγματάρχες*. Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνης, 1981.
214. Τσουκαλάς, Κ. *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1986.

215. Τσούκαλης, Λ. *Η Ελλάδα στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα: Η Πρόκληση της Προσαρμογής*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1993.
216. Υπουργείον Εθνικής Οικονομίας. *Η Βιομηχανία της Ελλάδος*. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο.
217. Φερνάντο, Μ. *Ο Γκρέκο και η Τέχνη της Εποχής του*, Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.). Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001.
218. Φιλιππίδης, Δ. *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1984.
219. Φωτόπουλος, Δ. *Το Ένδυμα στην Αθήνα στο Γύρισμα του 19^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), 1999.
220. Χαραλάμπης, Δ. *Πελαταιακές Σχέσεις και Λαϊκισμός. Η Εξωθεσμική Συναίνεση στο Ελληνικό Πολιτικό Σύστημα*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1989.
221. Χαραλάμπης, Δ. *Στρατός και Πολιτική Εξουσία. Η Δομή της Εξουσίας στην Μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Αθήνα: Εξάντας, 1985.
222. Χαριτόπουλος, Ευ. *Άγιον Όρος. Οι Άγιοι Τόποι της Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Ευστάθιος Χαριτόπουλος - ιδιωτική έκδοση, 2002.
223. Χατζηβασιλείου, Ε. *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2001.
224. Χατζηδάκης, Μ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης: Κείμενα 1940-1990*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1995.
225. Χατζηνικολάου, Ν. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Τεκμήρια για τη Ζωή και το Έργο του*. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1938.
226. Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., «Οι πολιτιστικοί σύλλογοι και η παράδοση: το πρόβλημα της αυθεντικότητας», στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία (19-21 Απριλίου 2002)*, Ουρ. Καϊάφα (επιμ.), 369-382. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2003.
227. Χρήστου, Χρ. *Η Ελληνική Ζωγραφική στον 20^ο Αιώνα*, τ. Β'. Αθήνα: Εκδοτικός Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 2001.
228. Χριστοδούλου, Δ. *Η Πολιτική Οικονομία της Μεταπολεμικής Ελλάδας*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1989.
229. Χρίστου, Χ. (Επιμ.). *Ιστορία της Τέχνης, Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Διακοσμητικές Τέχνες*, τ. 1. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1990.
230. Χρίστου, Χ. (Επιμ.). *Ιστορία της Τέχνης, Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Διακοσμητικές Τέχνες*, τ. 5. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1990.

231. Ψαλιδόπουλος, Μ. (Επιμ.). *Κείμενα για την Ελληνική Βιομηχανία τον 19^ο Αιώνα: Φυσική Εξέλιξη ή Προστασία*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1994.
232. Καζάκος, Π. *Η Ελλάδα ανάμεσα σε Προσαρμογή και Περιθωριοποίηση: Δοκίμια Εξωτερικής Πολιτικής*. Αθήνα: Διάττων, 1991.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία από Μεταφράσεις

1. Alvarez Lopera, J. (Επιμ.). *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη – Ιταλία – Ισπανία, Κατάλογος έκθεσης*. Μιλάνο: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και Skira, 1999, 414.
2. Baerentzen, L., Ιατρίδης, Ι. & Ο. Smith (Επιμ.). *Μελέτες για τον Εμφύλιο Πόλεμο, 1945-1949*. Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός, 1999.
3. Beaton, R. *Η Ερωτική Μυθιστορία του Ελληνικού Μεσαίωνα*. Μετάφραση Ν. Τσιρώνη. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, 1996.
4. Beck, H. G. *Ιστορία της Βυζαντινής Δημόσιας Λογοτεχνίας*. Μετάφραση: Ν. Eideneier. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1988.
5. Boardman, J. *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα Αγγεία*. Μετάφραση: Ε. Παπουτσάκη-Σερμπέτη & Γ. Χατζή. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1985.
6. Boardman, J. *Αθηναϊκά Μελανόμορφα Αγγεία*. Μετάφραση Ο. Χατζηαναστασίου. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1985.
7. Boardman, J. *Αρχαία ελληνική τέχνη*. Μετάφραση: Α. Παπάς. Αθήνα: Υποδομή, 1980.
8. Boardman, J., Griffin, J. & O. Murray. *Η Ελλάδα και ο Ελληνιστικός κόσμος*. Μετάφραση: Α. Τσοτσόρου-Μύστακα. Αθήνα: Νεφέλη, 1996.
9. Botsfort, G. & G. Robinson. *Αρχαία Ιστορία*, τ. 1-2. Μετάφραση: Σ. Τσιτσώνης, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1977-1979.
10. Burgel, G. *Αθήνα. Η Ανάπτυξη μιας Μεσογειακής Πόλης*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1976.
11. Clogg, R. *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας*. Μετάφραση Χ. Φουντέας. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993.
12. Clogg, R., *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας, 1770-1990*. Μετάφραση Χ. Φουντέας.. Αθήνα: Ιστορητής, 1995.
13. Close, D. *Ελλάδα 1945-2004: Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία, Θύραθεν*. Μετάφραση Γ. Μερτίκα. Αθήνα: Εκδόσεις Θύραθεν, 2006.
14. Châtelet, A. & B. P. Groslier (Επιμ.). *Ιστορία της Τέχνης, Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Διακοσμητικές Τέχνες*. Μετάφραση: Χρ. Χρίστου. Αθήνα: Βιβλιόραμα 1990, 100.

15. Delvoye, C. *Βυζαντινή Τέχνη*. Μετάφραση Μ. Β. Παπαδάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2002.
16. Droysen, J. G. *Ιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου*. Μετάφραση: Ρ. Αποστολίδη. Αθήνα: Τράπεζα Πίστεως, 1996, 240.
17. Eberle, H., Hermeling, H., Hornberger, M., Menzer, D. & W. Ring. *Υφασματολογία I. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
18. Eberle, H., Hermeling, H., Hornberger, M., Menzer, D. & W. Ring. *Υφασματολογία II. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
19. Eberle, H., Hermeling, H., Hornberger, M., Menzer, D. & W. Ring. *Ιστορία της Ενδυμασίας. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 2005.
20. Eberle, H., Hermeling, H., Hornberger, M., Menzer, D. & W. Ring. *Παραγωγή Ενδυμάτων. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
21. Eberle, H., Hermeling, H., Hornberger, M., Menzer, D. & W. Ring. *Πρόγνωση και Δημιουργία Μόδας. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
22. Eberle, H., Salo, T. & H. Dollé. *Σχέδιο μόδας I. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
23. Eberle, H., Salo, T. & H. Dollé. *Σχέδιο μόδας II. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
24. Eco U. & G. De Michele. *Ιστορία της Ομορφιάς*. Μετάφραση: Δ. Δότση – Χρ. Ρομποτής. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003.
25. Galbraith, J. K. *Το Νέον Βιομηχανικό Κράτος*, Κ. Χατζηαργύρη (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1969.
26. Guillou, A. *Ο Βυζαντινός Πολιτισμός*. Μετάφραση: Σ. Τσοχανταρίδου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.
27. Jacomy, Br. *Συνοπτική Ιστορία των Τεχνικών*. Μετάφραση: Χ. Αγριαντώνη. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1995.
28. Kayser, B. & K. Thompson. *Οικονομικός και Κοινωνικός Χάρτης της Ελλάδος*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1964.

29. Kitzinger, E. *Η Βυζαντινή Τέχνη εν τω Γενέσθαι: τα κύρια Τεχνοτροπικά Ρεύματα στην Περιοχή της Μεσογείου. 3^{ος}-7^{ος} αιώνας*. Μετάφραση: Σ. Παπαδάκη-Okland. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.
30. Marckwort, M., Marckwort U. H. & M. Hornberger. *Εφαρμοσμένη Ραπτική. Βιβλιοθήκη Ενδυματολόγου-Σχεδιαστή Μόδας*. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις, 1997.
31. Mioni, E. *Εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία*. Μετάφραση Ν. Μ. Παναγιωτάκης. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1979.
32. Ostrogorsky, G. *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, 3 τ. Μετάφραση Ι. Παναγοπούλου. Αθήνα: Ιστορικές Εκδόσεις Βασιλόπουλος, 1993.
33. Payne, B., Winakor, G., Farrell, J. & J. Beck. *Ενδυματολογία – Ιστορία της Ενδυμασίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίων, 2009.
34. Pinard, J. *Η Βιομηχανική Αρχαιολογία*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1992.
35. Russo, F. *Εισαγωγή στην Ιστορία των Τεχνικών*. Μετάφραση Χ. Αγριαντώνη. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1992.
36. Serafini, G. *Γιάννης Γαΐτης*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέδουσα, 1988.
37. Watson, T. J. *Κοινωνιολογία, Εργασία και Βιομηχανία*. Μετάφραση Μ. Ν. Καστανάρα. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2005.
38. Welters, L. *Ένδυμα και Κοινότητα. Ενδύεσθαι: για ένα Μουσείο του Πολιτισμού του Ενδύματος*, Ι. Παπαντωνίου (επιμ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 2010, 67-76.
39. Young, W. J. *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1991, Πολιτική Ιστορία*. Μετάφραση: Γ. Δεμερτζίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003, 366-379.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία από το διαδίκτυο

1. Αλεξιάδης, Μ. «Νικόλαος Γ. Πολίτης», *Το Βήμα* (16/1/2000), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=118317>.
2. Βήχου, Μ. «Αθήνα: Η κλωστοϋφαντουργία και η διαφύλαξη της βιομηχανικής ιστορίας της Ελλάδας». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://omogeneia.anampra.gr/press.php?id=14027>.
3. Γαλάνης, Δ. και Ν. Καραγιάννης, «Ελληνική Μόδα», *Το Βήμα*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=106240>.
4. Γεφυρισμοί. «Ομάρ Καγιάμ: Μετρώντας τ' άστρα». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://gefyrismoi.blogspot.com/2009/05/blog-post_17.html.

5. Γιπαράκης (Giparakis.gr. Blog με άποψη). «Η Ελληνική μας Ιστορία από Αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι την απελευθέρωση!». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://giparakis.gr/η-ελληνική-μας-ιστορία-από-αρχαιοτάτω/>
6. Γκίκα, Γ. και Δεφνέρ, Α. «Το μάρκετινγκ των τουριστικών προορισμών μέσα από τις ταινίες: η περίπτωση των ξένων παραγωγών στην Ελλάδα». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.prd.uth.gr/sites/GS_RSAI/CONFERENCE_MAY2011_SITE/PAPERS_MAY2011_PDF_CD/DEFFNER_A_GKIKI_G_82.pdf
7. Διαδραστικά Σχολικά Βιβλία. «Κεφάλαιο Δωδέκατο: Η Ελλάδα από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως το τέλος του 20^{ου} αιώνα». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C105/65/527,1872/>.
8. «Εκθέσεις». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου. http://archive-gr-2013.com/gr/1/2013-07-08_2426610_9/%CE%95%CE%BA%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/
9. Ελλάδα. «Ελλάδα 1970-1980». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://ellas.pblogs.gr/2007/03/ellada-1970-1980.html>.
10. Ελληνική Ιστορία (Greek History A level / greekhomework). «Εργασιακές και οικονομικές συνθήκες της περιόδου 1960-1970». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <https://greekhomework.wordpress.com/greek-history-a-level/>.
11. Ελληνοαμερικανική Ένωση. «Beyond Dress Codes στη Θεσσαλονίκη». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.hau.gr/?i=thessaloniki.el.events.162>.
12. Επίλεκτος Κλωστοϋφαντουργία Α.Ε.Β.Ε. «Παρουσίαση κλάδου». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.stiafilco.com/gr/comp_industry.asp.
13. Ετικετοποιία SIMA Ο.Ε. «Ιστορία». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.sima-tex.gr/HTMLtopmenu/history.html>.
14. Ζάρρα, Β., Ν. Δρόσου, Ι. Καραμπότση και Χ.-Α. Καραμπότση. *Η Ενδυμασία στην Ιστορία, στην Τέχνη, στον Πολιτισμό*. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://2lyk-lamias.fth.sch.gr/downloads/oik.pdf>.
15. «Η κλωστοϋφαντουργία και η διαφύλαξη της βιομηχανικής ιστορίας της Ελλάδας», *Εξπρές Ημερήσια Εφημερίδα*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.express.gr/news/business/460160oz_20110427460160.php3.
16. Ημερήσια. «Η ιστορία της ελληνικής κλωστοϋφαντουργίας». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.imerisia.gr/article.asp?catid=26510&subid=2&pubid=110945246>.

17. Θερμού, Μ., «Υφαίνοντας μύθους στον αργαλειό», *Το Βήμα* (9/6/2002), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=143236>.
18. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η Ελλάδα του Εμφυλίου». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/01.html.
19. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Ελλάδα 1946-1950. Κοινωνία, Οικονομία». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/02.html.
20. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Πολιτισμός: τα δύσκολα χρόνια». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1945_1950/03.html.
21. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Το πολιτικό σκηνικό στην αρχή της δεκαετίας του '50». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/01.html.
22. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η κυριαρχία της δεξιάς». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/02.html.
23. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Κοινωνία και οικονομία στη δεκαετία του '50». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/03.html.
24. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η Ελλάδα και ο κόσμος». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1950_1960/04.html.
25. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Οι νέες τάσεις στη μουσική και η εμφάνιση της τηλεόρασης». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/06.html.
26. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Οι εκλογικές συγκρούσεις και η πολιτική πόλωση στη δεκαετία του '60». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/01.html.
27. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η πορεία προς τη Χούντα». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/02.html.
28. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Το πραξικόπημα του 1967 και η κατάλυση του πολιτεύματος». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/03.html.
29. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Το δικτατορικό καθεστώς πριν από την πτώση, 1970-1974». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/01.html.
30. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Οι πολιτικές εξελίξεις μετά τη Χούντα». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/02.html.

31. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η περίοδος 1977-1981». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/03.html.
32. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Κοινωνία και οικονομία κατά τη μετάβαση και σταθεροποίηση της δημοκρατίας, 1974-1981». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1970_1980/04.html.
33. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η πρώτη διακυβέρνηση ΠΑΣΟΚ, 1981-1985». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/01.html.
34. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Η πολιτική πόλωση στη δεκαετία του '80». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/02.html.
35. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Πολιτικές εξελίξεις, 1985-1990». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1980_1990/03.html.
36. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Πολιτικές εξελίξεις στις αρχές του '90». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1990_2000/01.html.
37. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Από τον Παπανδρέου στο Σημίτη: η πολιτική κυριαρχία του ΠΑΣΟΚ 1994-2000». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1990_2000/02.html.
38. Καλάβρυτα NET (KalavrytaNet). Ειδήσεις, Σχόλια, Απόψεις. «Να θυμηθούμε και αχρείαστο να είναι. Το νόμισμα και η ιστορία μας». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.kalavrytanet.com/arthro/na-thymithoyme-kai-ahreiasto-na-einai-nomisma-kai-i-istoria-mas>.
39. Κωνσταντινίδου, Ζ. *Δημόσιες δαπάνες και οικονομική ανάπτυξη : Μια εμπειρική έρευνα για την Ελλάδα*. Διπλωματική μελέτη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2011. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/14388/1/KonstantinidouMsc2011.pdf>.
40. Λαζαρίδου, Α., «Η εκδίκευση της караγκούνας: Η ελληνική παραδοσιακή φορεσιά εμπνέει διάσημους σχεδιαστές», *Το Βήμα* (14/09/2010), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=354209>.
41. Λυμπεροπούλου, Κ., «Όταν ο Λαλαούνης συνάντησε τη Τζάκι», *Το Βήμα* (19/06/2011), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=406920>.
42. Μανία για τα νομίσματα (Coinsmania). «Βασιλεύς Κωνσταντίνος Β΄ (1964-1967) και δικτατορία (1967-1974)». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.coinsmania.gr/cm/modern/konstantine_b.htm.

43. Μανωλάκη, Ε. *Σύγχρονες Τάσεις της Ελληνικής Λαογραφίας*. Πτυχιακή μελέτη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2008. Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/10942/1/ManwlakiPE.pdf>.
44. Μπογδανίδης, Κ., «Ξεφυλίζοντας την Ιστορία: Το κόμμα που ήρθε από το... μέλλον. 3^η Σεπτέμβρη 1974, η ίδρυση του ΠΑΣΟΚ», Εφημερίδα *Πατρίς*, ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015, <http://www.patris.gr/articles/15767/3721?PHPSESSID=#.VXrg9fntmko>.
45. Μπουκάλα, Π., «Η ποιητική φιλοσοφία του Ομάρ Khayyam, 158 Ρουμπαγιάτ του μεγάλου Πέρση ποιητή και αστρονόμου του 11^{ου}-12^{ου} αι.», *Καθημερινή* (19/6/2007), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.kathimerini.gr/289493/article/politismos/arxeio-politismoy/h-poihtikh-filosofia-toy-omar-kagiam>.
46. Νύκτα, Εβ., «Το κράτος δεν ξέρει να βραβεύει», *Espresso* (23.5.2010), ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://www.espressonews.gr/default.asp?pid=79&catid=3&artID=1194677>.
47. Παπαντωνίου, Ι. «Ενδύεσθαι - Μουσείο Μπενάκη». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=152.
48. Παππάς, Θ. «Τοπικές Παραδοσιακές Ενδυμασίες Κερκύρας Παξών και Διαποντίων Νήσων». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://tab.ionio.gr/culture/activities/projects/apparels.htm>.
49. Πατριωτάκι (Patriotaki). «Η Σύγχρονη Ελλάδα 1945-1950». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.patriotaki.net/1821-μέχρι-1970-55/η-σύγχρονη-ελλάδα-1945-1950-a-503/>.
50. Πατριωτάκι (Patriotaki). «Η Σύγχρονη Ελλάδα 1960-1970». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.patriotaki.net/1821-μέχρι-1970-55/η-σύγχρονη-ελλάδα--1960-1970-a-505/>.
51. Πατριωτάκι (Patriotaki). «1900-2000». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.patriotaki.net/η-σύγχρονη-ελλάδα-56/1990-2000-a-203/>.
52. Πουρναρά, Μ., «Με την υπογραφή του Γιάννη Ευαγγελίδη», *Η Καθημερινή* (12/10/2003), <http://www.kathimerini.gr>, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015.
53. Πρόγραμμα – νομίσματα (Coinsproject). Η Ιστορία της Ελλάδας μέσα από το νόμισμα. «Νομίσματα περιόδου 1900-2000». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <https://coinsproject.wordpress.com/2012/01/28/νομίσματα-περιόδου-1900-2000/>.

54. Τ.Ε.Ι. Κεντρικής Μακεδονίας. «Η έννοια του σχεδιασμού και της μόδας». Ελέγχθηκε στις 12 Ιουνίου, 2015. <http://moda.teicm.gr/dat/616D62F8/file.pdf?635247219935006039>.
55. Χαροντάκης, Δ., «Η ελληνική επιχείρηση κατοχύρωσε το προϊόν της στη διεθνή αγορά με την επωνυμία των ιδρυτών της. Το μυστικό των επτά αστέρων: η βιομηχανία Μεταξά δημιουργήθηκε στο «ελληνικό Μάντσεστερ» 112 χρόνια πριν», *Το Βήμα* (2000), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=120051>.
56. Χαροντάκης, Δ. «Από τις καναβατσότριχες στο κασμίρι», *Το Βήμα*. Ελέγχθηκε στο 12 Ιουνίου, 2015. <http://www.tovima.gr/finance/article/?aid=122057>.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1. *100 years of Fashion. The Twentieth Century in Pictures*. United Kingdom: Ammonite Press, 2009.
2. Acton, M. *Learning to Look at Modern Art*. London: Routledge, 2004.
3. Adhémar, H. & Dayez-Distel, An. *Musée du Jeu de Paume – Catalogue rédigé*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1977.
4. Adriaenssen, A. *Encyclopédie de la Mode*. Paris: Éditions Nathan, 1989.
5. Aerts, W. J. “The first book (Z1) of Digenis”, στο *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi, (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991)*, Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), τ. 2. Βενετία: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e postbizantini di Venezia, 1993, 19-25.
6. Aldrich, W. *Metric Pattern Cutting*. London: Unwin Hyman, 1987.
7. Alexander, E. J. & C. H. Woodward, “The Flora of the Unicorn Tapestries”, *Journal of the New York Botanical Garden* (May–June 1941). Reprinted as a pamphlet in 1941, 1944, and 1965. New York: New York Botanical Garden, 1965, 1-28.
8. Allcock, H. *Heraldic Design: Its Origins, Ancient Forms and Modern Usage*. New York: Tudor Publishing Company, 1962.
9. Alley, R. *Portrait of a Primitive: The Art of Henri Rousseau*. Oxford: Phaedon Presses Ltd, 1978.
10. Allsen, Th. T. “Natural History and Cultural History: The Circulation of Hunting Leopards in Eurasia, Seventh-Seventeenth Centuries”, στο *Contact and Exchange in the Ancient World*, V. H. Mair (ed.). Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, 116–135.
11. Amaden-Crawford, C. *The Art of Fashion Draping*. New York: Fairchild Publications, Inc., 2005.

12. Amery, C. & Br. Curran. *St. Petersburg*. London: Frances Lincoln Ltd, 2006, 44.
13. Anderson, F., “Museum as a fashion media”, στο *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, S. Bruzzi & P. Church Gibson (eds.). London: Routledge, 2000, 371-389.
14. Andreiadis, E., Baciú J., Lancu, A. & M. Pilsu. *United Colors of Benetton – Case Study, Project for the Marketing Course*. Bucharest: Polytechnic University of Bucharest, Faculty of Engineering in Foreign Languages, Chemical Engineering Division, 2004, 36.
15. Anonymous, “Aversa Exhibition at Findlay Today”, *Palm Beach Daily News* (18/1/1962), 1.
16. Anonymous, “Party at Persepolis, the shah of Iran and his people get ready for their nation’s 2.500th birthday party”, *Life* 71 (16) (1971), 34-39.
17. Anonymous, “Pucci, Close-up of the famous Italian style-setter”, *Life* 57 (16) (16/10/1964), 63-74.
18. Anquetil, J. *Silk*. Paris: Flammarion, 1995.
19. Anquetil, J. *Carpets (Techniques, Traditions and History)*. London: Hachette Illustrated, 2003, 27-58.
20. Armitage, J. *Man at Play: Nine Centuries of Pleasure Making*. London and New York: Frederick Warne and Co., 1977.
21. Arnold, J. *Patterns of Fashion: English women’s Dresses and their Construction*. New York: Drama Publishers, 1977.
22. Ash, J. & E. Wilson. *Chic thrills a Fashion Reader*. Berkeley and Los Angeles: Pandora Press, 1993.
23. Avril, F. & N. Reynaud. *Les Manuscrits à Peintures en France 1440-1520*. Paris: Flammarion Press, 1993.
24. Bainbridge, H. C. *Peter Carl Faberge: Goldsmith and Jeweller to the Russian Imperial Court*. London: Spring Books, 1949.
25. Baker, P. *Fashions of a Decade. The 1940s.* New York: Facts on File, 1992.
26. Balfour, D. & S. Balfour. *Simply Safari*. New York: Abbeville Press, 2001.
27. Barbier, M. & S. Hanif-Boucher. *The Story of Lingerie*. New York: Parkstone Press Ltd, 2005.
28. Barboux, F. & F. Mahot. *L’ABCdaire des Arts Asiatiques*. Paris: Flammarion, 2002.
29. Barnard, M. *Fashion as Communication*. London: Routledge, 1996.
30. Barnes, R. *Mods! Over 150 Photographs from the Early ’60s of the Original Modes*. London: Plexus Publishing, 1979.

31. Barnett, R. D., & C. Mendelsohn. *Tharros: A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and Other Tombs at Tharros, Sardinia*. London: British Museum, 1987.
32. Barnhart, J. H. *Biographical Notes upon Botanists*, vol. 3. Boston: G.K. Halland Co., 1965.
33. Barthes, R. *The Fashion System*. Translated by Matthew Ward & Richard Howard. Oakland, CA: University of California Press, 1990.
34. Bartlett, C. J. *The Global Conflict: The International Rivalry of the Great Powers, 1880-1990*. London: Longman, 1994.
35. Baudot, F. *A Century of Fashion*. London: Thames and Hudson, 1999.
36. Baudot, F. *Chanel*. London: Thames and Hudson Ltd, 1996.
37. Baudot, F. *Fashion: the Twentieth Century*. London: Thames and Hudson, 2007.
38. Baudot, F. *Paul Poiret*. London: Thames and Hudson, 1997.
39. Beard, M. & J. Henderson. *Classical Art: From Greece to Rome (Oxford History of Art)*. New York: Oxford University Press, 2001, 25.
40. Béguin, G., Charleux, I., Chollet, H., Frémaux, N., Goossaert, V., *L'ABCdaire de le cite interdite*. Paris: Flammarion, 2004.
41. Béguin, S. *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°4-5. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1961.
42. Bell-Price, S. *The Evolution of Motifs in Fashion*. New York: Rosenberg Gallery, 2011, 1-10.
43. Bennet, A. Gr. *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 1992.
44. Berward, Cr. *Fashioning London Clothing and Modern Metropolis*. Oxford: Berg, 2004.
45. Betzina, S. *More Fabric Savvy: A Quick Resource Guide for Selecting and Sewing Fabric*. Newton, CT: Taunton Press, 2004.
46. Birtwell, C. & D. Lutyens. *Celia Birtwell*. London: Quadrille Publishing, 2011.
47. Blair, S. S. & J. M. Bloom. *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*. London: Yale University Press, 1996, 21.
48. Blanco, J. F., Leff, S., Kellogg, A. T. & L. W. Payne. *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through American History 1900 to the present, Volume 2, 1950-Present*. London: Greenwood Press, 2008, 221.
49. Blunt, W. & W. T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration the Age of Redouté*. London: Collins, 1950.
50. Boardman, J. *Athenian Black Figure Vases*. New York: Oxford University Press, 1974.
51. Bocholt, H. D. B. *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966 October Files*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001, 1-49.

52. Bolton, A. *The Supermodern Wardrobe*. London: V & A Publications, 2001.
53. Bomford, D., Leighton, J., Kirby, J. & A. Roy. *Art in the Making: Impressionism. Exhibition catalogue*. New Haven and London: National Gallery, 1991.
54. Borelli, L. *Fashion Illustration Now*. London: Thames and Hudson, 2000.
55. Bott, D. *Chanel: Collections and Creations*. London: Thames & Hudson, 2007.
56. Boucher, F. & Y. Deslandres. *A History of Costume in the West*. London: Thames and Hudson, 1996.
57. Boulanger, R. *Egyptian and Near Eastern Painting*. New York: Funk and Wagnalls, 1965.
58. Bourseiller, P. *Call of the Desert the Sahara*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2004.
59. Boutell, R. C. *The Manual of Heraldry*. London: Frederick Warne & Co. Ltd, 1970.
60. Boutin, A. M. & L. Davis, "New professional attitudes: Leadership through design?", στο *On Design Leadership*, L. Conway (ed.), 45-54. Helsinki: University of Industrial Arts Helsinki, UIAH, 1992.
61. Bowker, J. *World Religions: The Great Faiths Explored and Explained*. Pennsylvania: DK Adult, 2006.
62. Bowman, S. & M. Molinare. *A Fashion for Extravagance. Art Deco Fabrics and Fashions*. New York: E. P. Dutton, 1985.
63. Bowron, Ed. P., Rebbert, C. R., Rosenblum, R. & W. Secord. *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Yale: Yale University Press, 2006.
64. Brady, L. D. *Essentials of International Marketing*. New York: M.E. Sharpe Inc., 2011.
65. Brandon, J. R. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
66. Bray, N. *More Dress Pattern Designing*. New York: BSP Professional Books, 1987.
67. Breward, C. & C. Evans. *Fashion and Modernity*. Oxford: Berg, 2005.
68. Breward, C. *Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies*. Oxford: Berg, 2008, 83-95.
69. Breward, C. *Fashion (Oxford History of Art)*. Oxford: University Press, 2003.
70. Breward, C. *The Culture of Fashion. A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
71. Briassoulis, H., "Tourism in Greece", in *Tourism in Europe: Structures and Developments*, (eds.) Pompl, W. & P. Lavery. Wallingford: CAB International, 1993, 285-301.
72. Bronstein, L. *El Greco (Domenicos Theotocopoulos)* [The Library of Great Painters]. New York: Harry N. M. Abrams, Inc., 1950.
73. Browning, R. *The Byzantine Empire*. New York: The Catholic University of America Press, 1980.

74. Bruzzi, St. & P. Church Gibson. *Fashion Culture Theories: Explanations and Analysis*. New York: Routledge, 2001.
75. Buchloh, H. D. B. *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966 October Files*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001, 1-49.
76. Buck, A., “Vocabulary of basic terms for cataloguing costume”, *Waffen- und Kostümkunde* 2 (1982): 119-121.
77. Buhalis, D., “Tourism on the Greek Islands: Issues of Peripherality, Competitiveness and Development”, *International Journal of Tourism Research* 1(1999), 341-358.
78. Bulfinch, T., “Chapter 36: The age of fable or Beauties of Gods and Heroes”, στο *The Age of Fable. Stories of Gods and Heroes*, P. Negri (επιμ.), 113-115. New York: Review of Reviews Company, 1913.
79. *Burberrys of London: An Elementary History of a Great Tradition*. London: Burberry Ltd, 1987.
80. Burns, A., “Emotion and Urban Experience: Implications for Design”, *Design Issues* 16 (3) (2000): 67-79.
81. Buskirk, M. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
82. Buxbaum, G. (Ed.). *Icons of Fashion: the 20th*. Munich: Prestel, 1999.
83. Byrde, P. *A Visual History of Costume*. London: Batsford, 1983.
84. Byrde, P. *Nineteenth Century Fashion*. London: B. T. Batsford, 1992.
85. Cabrera, R. & P. Flaherty Meyers. *Classic Tailoring Techniques: A Construction Guide for Men's Wear*. New York: Fairchild Books, 1983.
86. Callan, G. *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*. London: Thames and Hudson, 1998.
87. Callier, G., “Vente des Tapisseries de Boussac,” *Bulletin Monumental* 48 (1882), 567-568.
88. Camp, J. M. *The Athenian Agora: Excavations in the Hearth of Classical Athens*. London: Thames and Hudson 1992.
89. Campbell, T. P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.
90. Carnegie, V. *Fashions of a Decade. The 1980s*. New York: Facts on File, 1990.
91. Cavallo, A. S. *The Unicorn Tapestries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
92. Cawthorne, N., Evans, E., Kitchen-Smith M., Mulvey K. & M. Richards. *Key Moments in Fashion*. London: Hamlyn, 1998.

93. Cerutti, H. *L'Invention des Programmes*. Paris: Musée du quai Branly et Réunion des musées nationaux, 2006.
94. Challis, W., "The Men with Rhebok's Heads; They Tame Elands and Snakes": Incorporating the Rhebok Antelope in the Understanding of Southern African Rock Art", *Further Approaches to Southern African Rock Art* 9 (2005), 11-20.
95. Chapman, P. & Tr. L. Little, "Textile design engineering within the product shape", *Journal of the Textile Institute* 103 (2012): 866.
96. Charles-Roux, E. *Chanel and her World*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1981.
97. Chenoune, F. *A history of Men's Fashion*. Translated D. Dusinberre. Paris: Flammarion, 1993.
98. Chenoune, F., Müller, F., Savignon, J., Blistène, B. & P. Bergé. *Yves Saint Laurent*. Paris: Editions de la Martinière, 2008.
99. Christie, G. *Embroidery and Tapestry Weaving*. London: John Hogg, 1912, 315-327.
100. Churchill, C. H. *The Tapestry Book*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1912.
101. Cicolini, A. *The New English Dandy*. London: Thames & Hudson, 2007.
102. Ckyrlov, V. & G. Cmorodinova. *Faberge and Russian Imperial Jewellers*. Moscow: Terra, 1992.
103. Cloake, D. *Lingerie Design on the Stand: Designs for Underwear and Night Wear*. London: B. T. Batsford, 2000.
104. Clogg, R. (Ed.). *Greece 1981-89: the Populist Decade*. London: Macmillan, 1993.
105. Clunas, C. *Art in China* [Oxford History of Art]. London: Oxford University Press, 1997.
106. Coates, C. *Designer Fact File, British Fashion Council*. London: Creative Publ. Intl., 2005.
107. Cohen, A. *Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions*. New York: Cambridge University Press, 2010.
108. Colas, R. *Bibliographie Générale du Costume et de la Mode*, vols. 1-2. New York: Hacker Art Books, 1969.
109. Colta, I., "French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46 (1988), 52.
110. Compin, I., Lacambre, G. & A. Roquebert. *Catalogue Sommaire Illustré des Peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

111. Congedo, F. *Roses, Adapted from Pierre-Joseph Redouté's Les Roses and James Sowerdy's English Botany*. New York: Harper Design, 2011, 12-13.
112. Connikie, Y. *Fashions of a Decade. The 1960s*. New York: Facts on File, 1990.
113. Conostas, D. (Ed.). *The Greek-Turkish Conflict in the 1990s. Domestic and External Influences*. London: Macmillan, 1991.
114. Cooper, D., "The Monets in the Metropolitan Museum", *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), 281-305.
115. Corm, C. *La Montagne Inspirée*. Beyrouth: Éditions de la Revue Phénicienne, 2004.
116. Corm, C. *Œuvres Poétiques*. Beyrouth: Éditions de la Revue Phénicienne, 2004.
117. Corman P. *The Look Adventures in Rock & Pop Fashion*. London: Adelita Ltd, 2001.
118. Cosgrave, Br. *Sample: 100 Fashion Designers, 10 Curators*. London: Phaidon Press Ltd, 2006.
119. Costantino, M. *Fashions of a decade. The 1930s*. New York: Facts on File, 1992.
120. Courthion, P. *Masters of Art: Seurat*. London: Harry N. Abrams, 1988, 1.
121. Craik, J. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge, 1994.
122. Cummings, V. *Understanding Fashion History*. New York: Costume & Fashion Press, 2004.
123. Dartmann, L., Hartung, S. & E. S. Krah. *Jeans forever Young*. Frankfurt: Deutscher Fachverlag, 1991.
124. Davis, F. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
125. Davis, M. E. *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*. Berkeley, CA: University of California Press, 2006.
126. De la Haye, A. & S. Tobin. *Channel: The Couturiere at Work*. USA: Overlook TP, 1995.
127. De Rethy, E. & J. Perreau. *Monsieur Dior et nous: 1947-1957*. Paris: Anthese, 1999.
128. Debo, K., "Patterns", στο *Patronen, Patterns, Patrons*, B. Verhelst, K. Debo & Modemuseum Provincie Antwerpen (επιμ.), 9-19. Antwerp: MoMu, 2003.
129. Delahaye, E. *The Lady and the Unicorn*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007.
130. Delay, C. *Chanel Solitaire*. Paris: Gallimard, 1973.

131. Dennis, A. *Coco Chanel* [Famous Fashion Designers]. USA: Chelsea House Publishing, 2011.
132. Dennys, R. *The Heraldic Imagination*. New York: Clarkson N. Potter, 1975.
133. Deslandres, Y. *Poiret: Paul Poiret, 1879–1944*. New York: Rizzoli, 1987.
134. Dierkens, A., Lawalrée A. & J.-M. Duvosquel. *Pierre-Joseph Redouté, 1759–1840: La Famille, L'Œuvre, Saint-Hubert*. Belgium: Centre Pierre-Joseph Redouté, 1996.
135. Dinesen, I. *Out of Africa* [Modern Library Series]. New York: Random House Publishing Group, 1992.
136. Doyle, R. *Waisted Efforts: An Illustrated Guide to Corset Making*. London: Sartorial Press Publications, 1997.
137. Drabble, M. *The Pattern in the Carpet: A Personal History with Jigsaws*. New York: Mariner Books, 2010.
138. Dragoumis, M. *The Greek Economy 1940-2004*. Athens: Athens News, 2004.
139. Druessedow, J. L., “In Style Celebrating Fifty Years of the Costume Institute”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44 (2) (Winter 1986/87), 1, 5-63.
140. Dunning, C. S. L. *Russia's First Civil War: The Time of Troubles and the Founding of the Romanov Dynasty*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001, 1-2.
141. Dunthorne, G. *Catalogue Raisonné of the Works of the 18th and Early 19th Centuries*. London: O.S.C. Publications, 1988.
142. Durant, W. *The Story of Civilization, Part II: The Life of Greece*. New York: Simon & Schuster, 1939.
143. Duras, M. *Yves Saint Laurent: Icons of Fashion Design*. Germany: Schirmer/Mosel, 2010.
144. Earle, J. (Ed.). *Japanese Art and Design*. London: V&A Publications, 2009.
145. Eckart, Ed. *Bengal Tiger* [Welcome Books: Animals of the World]. New York: Children's Press, 2003, 4-8.
146. Eldvik, B. & M. Landin. *Power of Fashion: 300 Years of Clothing*. Stockholm: Nordiska Museet, 2010.
147. Elvins, M. T. *Cardinals and Heraldry*. London: Buckland Publications, 1988.
148. Entwistle, J. *The Fashioned Body – Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, Malden and Oxford: Press/Blackwell Publishers, 2004.
149. Erlande-Brandenburg, A., “À propos d'une exposition. La tapisserie de chœur des anges porteurs des instruments de la Passion, dans la chapelle du château d'Angers”, *Journal des Savants* 1 (1974), 62-69.

150. Evans, C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.
151. Ewing, E. *History of Twentieth Century Fashion*. London: B. T. Batsford, 1992
152. Faiers, J. *Tartan [Textiles that Changed the World]*. London: Berg Publishers, 2008.
153. Fairbairn, J. *Fairbairn's Crests of the Families of Great Britain and Ireland*. New York: Bonanza Books, 1986.
154. Ferguson, R. *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–92*. Los Angeles 1992: Museum of Contemporary Art.
155. Fildes, A. & J. Fletcher. *Alexander the Great: Son of the Gods*. Los Angeles: Getty Publications, 2004, 19.
156. Finley, C. *The Art of African Masks: Exploring Cultural Traditions (Art around the World)*. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 1998, 13.
157. Fitzgerald, Ed. *Rubáiyát of Omar Khayyám and Salámán and Absál. Together with a Life of Edward Fitzgerald and an Essay on Persian Poetry by Ralph Waldo Emerson. Omar Khayyám and Ralph Waldo Emerson Jami*. London: Peacock, Mans Field and Co. Ltd., 1859.
158. Fitzgerald, Ed. *Rubáiyát of Omar Khayyám: A Critical Edition*. Virginia: University of Virginia Press, 1997.
159. Forbes, Chr. & R. Tromeur-Brenner. *Fabergé: The Forbes Collection*. Hong Kong: Forbes Inc., 1999.
160. Forshee, J. *Culture and Customs of Indonesia [Culture and Customs of Asia]*. Santa Barbara: Greenwood, 2006.
161. Fouchet, M. *Livre d'art de la Renaissance et du Baroque*. Paris and Bruxelles: Elsevier, 1980.
162. Foulkes, N. *The Trench Book*. New York: Assouline, 2007.
163. Foundation Pierre Berge & Yves Saint Laurent. *Yves Saint Laurent: Style*. London: Abrams, 2008.
164. Fox-Davies, A. C. *A Complete Guide to Heraldry*. New York: Gramercy Books, 1993.
165. Fox-Davies, A. C. *The Art of Heraldry: an Encyclopedia of Armory*. London: Bloomsbury Books, 1986.
166. Fox-Davies, A. Ch. & J. Graham. *A Complete Guide to Heraldry*. London: T. C. & E. C. Jack, 1909.

167. Francis M., King, M. & A. Hilton. *The Warhol Look Style Glamour Fashion*. New York: Little Brown, 1997.
168. Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Baltimore: Penguin Books, 1970.
169. Freches, Cl. *Henri Rousseau: Jungles in Paris*. Yale: Harry N. Abrams, 2006.
170. Freeman, M. *The Unicorn Tapestries*. New York: E.P. Dutton & Co. Inc., 1976.
171. Friedman, V., Chitolina, A. & A. Arezzi Boza. *Emilio: Pucci Fashion Story*. Cologne: Taschen, 2010.
172. Frisa M. L. *Excess Fashion and the Underground in the '80s*. Florence: Edizioni Charta, 2004.
173. Fukai, A., "Dress and Fashion Museums", *Berg Encyclopaedia of Word Dress and Fashion* 10 (2010): 280-294.
174. Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R. & R. Nii (Eds.). *The Collection of the Kyoto Costume Institute. Fashion, from the 18th to the 20th Century*. Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2002, 28.
175. Gaines, An. *Coco Chanel*. Philadelphia: Chelsea House, 2003.
176. Galante, P. *Mademoiselle Chanel*. Chicago: Henry Regnery Co., 1973.
177. Gale, C. & J. Kaur. *The Textile Book*. Oxford: Berg, 2004.
178. Ganesan, S., "Case Study: Benetton Group: unconventional advertising", *Global CEO* (2002), 53-59.
179. Garnier, G. *Paul Poiret et Nicole Groult: Maitres de la mode art déco: Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, 5 juillet-12 octobre 1986*. Paris: Edition Paris Musées, 1986.
180. Geldzahler, H., Rosenblum, R. & T. Hudson. *Andy Warhol Portraits, The Art Book*. London: Phaidon, 1994, 1-37.
181. Giedion, S. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966.
182. Ginsburg, M. *The Illustrated History of Textiles*. London: Studio Editions, 1991.
183. Glotz, G. *Η Ελληνική «Πόλις»*. Μετάφραση: Α. Σακελλαρίου. Αθήνα: MIET, 1978.
184. Godley, A. D. trans. *Herodotus*, 4 vols. Cambridge, MA & London: Harvard University Press & William Heinemann, 1926.
185. Goodrum, Al. *The National Fabric Britain, Britishness and Globalisation*. Oxford: Berg, 2005.
186. Gordon, B. *Textiles: The Whole Story – Uses – Meanings – Significance*. London: Thames & Hudson, 2011.

187. Gordon, J., Hiller, Al. & M. Ollis. *The T-shirt Book*. London: Ebury Press, 1988.
188. Gotz, A. & A. Gorz. *Henri Rousseau*. Yale: Yale University Press, 2001.
189. Gough, H. & P. James. *A Glossary of Terms Used in Heraldry*. Oxford & London: James Parker and Co., 1894.
190. Grabar A. & M. Manoussacas. *L'illustration du Manuscrit de Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid*. Venice: Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine studies in Venice, 1979.
191. Grant, Fr. J. (Ed.). *The Manual of Heraldry: A Concise Description of the Several Terms Used, and Containing a Dictionary of Every Designation in the Science*. Edinburgh: John Grant, 1929.
192. Grater, A. & M. Watson. *Hawick and its Place among the Border Mill Towns*. Edinburgh: Historic Scotland, 2009, 7.
193. Green, M. J., "Images in opposition", *Antiquity* 71 (December 1997), 810-830.
194. Greenberg, J. *Vincent Van Gogh: Portrait of an Artist*. New York: Delacorte Press, 2001.
195. Guégan, St. *Gauguin – coll. Little M'O*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2011.
196. Hadler, M., "Manet's Woman with a Parrot of 1866", *Metropolitan Museum Journal* 7 (1973), 115-122.
197. Haedrich, M. *Coco Chanel, Her Life, Her Secrets*. London and Boston: Little, Brown and Company, 1972.
198. Hahner-Herzog, I., Kecskesi, M. & L. Vajda. *African Masks: From the Barbier-Mueller Collection*. Michigan: Prestel Verlag GmbH and Company KG, 2010.
199. Hamilton, J. *Unicorns and Other Magical Creatures, Fantasy and Folklore*. United States: ABDO Publishing Company, 2005.
200. Hammacher, A. M. *Genius and Disaster: The Ten Creative Years of Vincent Van Gogh*. New York: H. N. Abrams, 1968.
201. Harlaftis, G. *Greek Ship-owners and Greece, 1945-1975*. Bondon: The Athlone Press, 1993.
202. Harper, P. O., Porter, B. A., White-Muscarella, O., Pittman, H. & I. Spar, "Ancient Near Eastern Art", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 41 (4) (1984), 6-56.
203. Harris, J. *Textiles: 5000 Years*. New York: Harry N. Abrams, 1993, 68.
204. Hawkins, D. *Creative Cutting: Easy Ways to Design and Make Stylish Clothes*. London: Everyman Ltd, 1986.

205. Hearn, M. K., "Modern Chinese Painting, 1860–1980: Selections from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 58 (3) (Winter 1995/96), 66.
206. Heimann, J. (Ed.). *'60s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads*. Cologne: Taschen, 2007.
207. Heimann, J. (Ed.). *'70s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads*. Cologne: Taschen, 2006.
208. Herald, J. *Fashions of a Decade. The 1920s*. New York: Facts on File, 1991.
209. Herald, J. *Fashions of a Decade. The 1970s*. New York: Facts on File, 1992.
210. Herbert, R. L. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press, 1988.
211. Herbert, R., Cachin, F., Distel, A., Steil, S. A. & G. Tinterow. *Georges Seurat, 1859–1891. Exhibition Catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1991.
212. Herberts, K. *Oriental Lacquer, Art and Technique*. London: Thames and Hudson, 1962.
213. Hessayon, D. G. *The Orchid Expert: Name that orchid - and get it to flower again*. Maryland: Expert Editions, 2008, 30-47.
214. Hewitt, P., "Rabbit hunting with ferrets and documentation for the construction of a ferret's basket for rabbit hunting", στο *Ferrets and Ferreting*, ed. Gr. Wellstead. London: T.F.H. Publications, Inc. Ltd., 1982.
215. Hibbert, Cl. & A. Hibbert. *A History of Fashion and Costume. The Twentieth Century*. Woodlands: Bailey Publishing Associates Ltd, 2005, 40.
216. Hippocrates. *Airs, Waters, Places*. Translated by T. Taylor. London: Fourth Estate, 1996.
217. Hippocrates. *De Articulis*. Translated by W. H. S Jones. London: Heinemann, 1923-55.
218. Hobsbawm, E. *Η Εποχή των Άκρων*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1999.
219. Holt, F. L. *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallions*. London: University of California Press, 2003.
220. Hopps, W. & S. Bancroft. *James Rosenquist*. New York: Guggenheim Museum, 2003.
221. House, J. *Monet: Nature into Art*. New Haven: Yale University Press, 1986.
222. Howell, G. *In Vogue: Six Decades of Fashion*. London: Allen Lane, 1975.
223. Hughes, L. *Romanovs: Ruling Russia 1613-1917*. London: Hambledon Continuum, 2008.

224. Hunnisett, J. *Period Costume for Stage and Screen: Patterns for Women's Dress: 1500–1800*. London: Players Press, 1991.
225. Hunt, R. (Ed.). *Catalogue of Botanical Books*. Pittsburgh: Hunt Botanical Library, 1958.
226. ICOM, “Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume”, *Waffen und Kostümkunde* 2 (1982): 122-151.
227. Ireson, N. *Interpreting Henri Rousseau*, London: Tate Publishing, 2006.
228. Irvine, G. *Japanese Cloisonné: the Seven Treasures*. London: V&A Publications, 2006.
229. Jackson, A. *Japanese textile in the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications, 2009.
230. Jackson, L. *The Sixties*. London: Phaidon, 1998.
231. Jefferys, C. *The Complete Book of Sewing*. London: DK Publishing, 2003.
232. Jenkins, R. *Byzantium: The Imperial Centuries A.D. 610-1071* [MART: The Medieval Academy Reprints for Teaching 18]. London: University of Toronto Press, 1966.
233. Jenkyn, J. S. *Fashion Design*. London: Laurence King Publishing, 2005.
234. Jones, T. & M. Avril. *Fashion Now*. Köln: Taschen, 2003.
235. Jossierand, P., Mallion, P. & M. Parturier. *Prosper Mérimée: Correspondance Générale*, Vol. 3. Paris: Le Divan, 1943, 93-95.
236. Jouve, M.-A. *Balenciaga*. London: Thames & Hudson, 1997.
237. Kadolph, S. J. & A. L. Langford. *Textiles*. Prentice Hall, NJ: Macmillan, 1998.
238. Kahan, L., Page, D. & P. J. Imperato. *Surfaces: Color, Substances, and Ritual Applications on African Sculpture* [African Expressive Cultures]. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009.
239. Kawamura, Y. *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. London: Berg, 2005.
240. Kennedy, S. *Pucci Renaissance in Fashion*. New York - London - Paris: Abbeville Press, 1991.
241. Kennet, F. *Ethnic Dress: A Comprehensive Guide to the Folk Costume of the World*. New York: Facts on File, 1995.
242. Kennett, F. *Secrets of the Couturiers*. New York: Orbis, 1985.
243. Kerchache, J. (Ed.). *Sculptures, Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris: Musée du quai Branly et Réunion des musées nationaux, 2006.
244. King, Gr. *The Court of the Last Tsar: Pomp, Power and Pageantry in the Reign of Nicholas II*. Hoboken, NJ: Wiley & Sons Inc., 2006, 2-3.

245. Kirke, B. *Madeleine Vionnet*. USA: Chronicle Books, 1998, 239.
246. Kirsch, St. *History and the Birds of paradise, Surprising Connections from New Guinea*, Expedition Vol. 48, No. 1. Philadelphia: Museum of Archaeology and Anthropology, The University of Pennsylvania, 2006, 15-21.
247. Knox, K. *Alexander McQueen – Genius of a Generation*. London: A & C Black Publishers Ltd, 2010.
248. Knox, K. *Culture to Catwalk – How World Cultures Influence Fashion*. London: A&C Black Publishers Ltd, 2011, 13.
249. Koda, H. & A. Bolton. *Chanel*. New York: Metropolitan Museum of Art Publications, 2005, 199.
250. Koenigs, W., Knigge, U. & A. Mallwitz. *Rundbauten im Kerameikos*, Berlin: W. de Gruyter, 1980.
251. Kotler, P. & G. Armstrong. *Active book: Principles of Marketing*. New Jersey: Prentice Hall, 2001.
252. Kramer, J. *Botanical Orchids and How to Grow them*. New York: Garden Art Press, 1999.
253. Kudriavtseva, T. *Osterliche Traditionen am Zarenhof, Kostbare Ostereier aus dem Zarenreich*. USA: Hirmer Verlag, 1998.
254. Kurtgözü, A., “From Function to Emotion: A Critical Essay on the History of Design Arguments”, *The Design Journal* 6 (2) (2003), 49-59.
255. *La création en liberté: Univers de Denise et Paul Poiret, 1905–1928*. 2 vols. Paris: PIASA, 2005.
256. La Gamma, A., *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.
257. Lacroix, Ch., Mauriès, P. & O. Saillard. *Christian Lacroix on Fashion*. London: Thames & Hudson, 2008.
258. Laermer, R. & M. Simmons. *Punk Marketing*. New York: Harper Collins, 2007.
259. Langle, E. *Pierre Cardin: Fifty Years of Fashion and Design*. London: Thames & Hudson, 2005.
260. Lee, P. M. *Chronophobia: on Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
261. Legg, K. & J. Roberts. *Modern Greece. A Civilization on the Periphery*. Boulder, CO and Oxford: Westview Press, 1997.
262. Lehnert, G. *Fashion: A Concise History*. London: Laurence King Publishing, 1999.

263. Leloup, H. *Dogon*. Paris: Musée du quai Branly and Réunion des musées nationaux, 2006.
264. *Les robes de Paul Poiret, by Paul Iribe*. Paris 1908: Se trouve à Paris chez Paul Poiret, couturier, 1-13.
265. Leymarie, J. *Chanel*. Geneva: Skira, 1987.
266. Lionel, P. D., “Willumsen and Gauguin in the 1890s”, *Apollo* 215 (1980), 36-45.
267. Lipiński, E., “The Phoenicians”, στο *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 2, J. Sasson (ed.). New York: Scribner, 1995, 1321–33.
268. Lobel, M. *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
269. Lobell, J. A., “The Emperor’s Orchids”, *Archaeology* 66 (2013), 16.
270. Lomas, Cl. *20th Century Fashion: The '80s and '90s, Power Dressing to Sportswear*. Milwaukee: Gareth Stevens, 2000.
271. Lowry, Gl. D. *MoMA Highlights. 350 Works from the Museum of Modern Art New York*. New York: The Museum of Modern Art, 1999, 29.
272. Lubin, A. J. *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh*. New York: Da Capo Press, 1996.
273. Mablen J. *Getting it on the Clothing of Rock ‘n’ Roll*. New York: Abbeville Press, 1987.
274. Mackay-Smith, A., Druesedow, J. R. & T. Ryder. *Man and the Horse. An Illustrated History of Equestrian Apparel*. New York: The Metropolitan Museum of Art & Simon and Schuster, 1984.
275. Mackrell, Al. *Art and fashion*. London: B. T. Batsford, 2005.
276. Madoff, St. H. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
277. Major, J. & Y. Teng. *Yeohlee: Work, Material, Architecture*. Mulgrave: Peleus Press, 2003.
278. Mankey, C. & P. Tortora. *Fairchild’s Dictionary of Fashion*. New York: Fairchild Books, 2003.
279. Martin, H., “La Dame à la Licorne”, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* 8 (1924-1927), 137-168.
280. Martin, R. & H. Koda. *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.
281. Martin, R. & H. Koda. *Swords into Ploughshares*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

282. Martin, R. & H. Koda. *The Historical Mode Fashion and Art in the 1980s*. New York: Rizzoli, 1989.
283. Martin, R. *Charles James*. London : Thames & Hudson, 1997.
284. Martin, R. *Contemporary Fashion*. London: St James Press, 1995.
285. Martin, R. *Cubism and Fashion. Exhibition catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
286. Martin, R. *Jocks and Nerds. Men's Style in the Twentieth Century*. London: Rizzoli International, 1989.
287. Martin, R. *The St. James Fashion Encyclopaedia: A Survey of Style from 1945 to Present*. Detroit: Visible Ink Press, 1997.
288. Martin, R., "Beyond Appearances and Beyond Custom. The Avant-garde Sensibility of Fashion and Art since the 1960s", στο *Fashion and Imagination*, J. Brand & J. Teunissen (επιμ.). Arnhem: D' jonge Hond & Art EZ Press, 2009, 25-44.
289. Martin, St. *L' Invention du Musée (The Invention of the Museum)*. Paris: Musée du quai Branly and Réunion des musées nationaux, 2006.
290. Matheopoulos, H. *Fashion Designers at the Opera*. London: Thames & Hudson, 2011.
291. Mauries, P. *Jewellery by Chanel*. London: Thames and Hudson, 1993.
292. Maynard, M. *Dress and Globalization*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
293. McCanless, C. L. *Faberge and His Works: An annotated Bibliography of the First Century of His Art*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press Inc.,1994.
294. McDermott, C. *Street Style. British Design in the '80s*. London: Rizzoli, 1987.
295. McDowell, C. *Fashion Today*. London: Phaidon, 2000.
296. McDowell, C. *McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion*. London: Frederick Muller Ltd, 1987.
297. McDowell, C. *The Fashion Book*. London: Phaedon Press Ltd, 2000.
298. McDowell, C. *The Man of Fashion*. London: Thames & Hudson, 1997.
299. Mediavilla, Cl. *L'ABCdaire de la Calligraphie Chinoise*. Paris: Flammarion. 2004.
300. Melchior M. R. & B. Svensson (Eds.). *Fashion and Museums: Theory and Practice* (Vol. Dress, body, culture). London: Bloomsbury Publishing, 2014.
301. Mendes, V. & A. de la Haye. *20th Century Fashion*. London: Thames & Hudson, 1999.
302. Mendes, V. *Black in Fashion*. London: V&A Publications, 2004.

303. Menkes, S., Tyrnauer, M. & A. Chitolina. *Valentino - A Grand Italian Epic*. New York: Taschen, 2007.
304. Message, K., "The New Museum", *Theory Culture and Society* 23 (2-3) (2006): 603-606.
305. Meyer, S. *Vincent Van Gogh*. Garden City, NY: Doubleday, 1980.
306. Michalowski, P. *The Cyrus Cylinder in Historical Sources in Translation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, 426-30.
307. Milbank, C. R. *New York Fashion: The Evolution of American Style*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
308. Miles, R. *Organizational Strategy, Structure, and Process*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
309. Mitchell, T. C. *The Bible in the British Museum*. London: The British Museum Press, 1988.
310. Moffett, C. S. *The New Painting: Impressionism 1874–1886*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.
311. Morand, P. *L'Allure de Chanel*. Paris: Hermann, 1976.
312. Morgan, B. & R. Morgan, "Aversa exhibition at Findlay today", *Palm Beach Daily News* (1962), 1.
313. Morgan, B. & R. Morgan, "PB Galleries previews two - man show", *Palm Beach Daily News* (1966), 4.
314. Morris, F., Green, C., Ireson, N. & C. Freches. *Henri Rousseau: Jungles in Paris*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2006.
315. Moss, S. *Costumes and Chemistry: A Comprehensive Guide to Materials and Applications*. London: Costume & Fashion Press, 2001.
316. Muggleton, D. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2000.
317. Mulvagh, J. *History of Twentieth Century Fashion*. New York: Viking, 1988.
318. Nash, N. *Orchids*. Michigan: Thunder Bay Press, 2000, 8-29.
319. Neerman, M., Brussens, H. & H. Maertens. *African faces: A Homage to the African Mask*. Uitgeverij: Lannoo Publishers, 2010.
320. Nemirovskaya, Y. *Inside the Russian Soul: a Historical Survey of Russian Cultural Patterns*. Boston: McGraw-Hill & Primis Custom Publishing, 2001.
321. Neubecker, O. *Heraldry: Sources, Symbols and Meaning*. Maidenhead: McGraw-Hill, 1976.
322. Nisbet, A. *A system of Heraldry*. Edinburgh: T & A Constable, 1984.

323. Nishimura-Morse, A., Rimer, J. T. & K. H. Brown (Eds.). *Art of the Japanese Postcard: the Leonardo A. Lauder Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*. Aldershot: Lund Humphries, 2004.
324. Nochlin, L. (Ed.). *Impressionism and Post-Impressionism, 1874–1904: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966.
325. Nordenfalk, C. “The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), 7.
326. Novaresio, P. *Sahara*. California: Thunder Bay Press, 2003.
327. O’Hara, C. G. (Ed.). *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*. Rome: Thames & Hudson Ltd., 1998.
328. Oliver, S. S., “Designers Take a Fresh Look at Africa”, *New York Times* (7/12/2011), 8.
329. Opie, I. & P. Opie. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press, 1997, 442-443.
330. Ormen, C. (Ed.). *Yves Saint Laurent: Exotismes Catalogue Musée de la Mode de Marseille*. Marseille: Abrams, 1993.
331. Palin, M. *Sahara, W & N*. London: First Edition editions, 2002, 53-60.
332. Palliot, P., *La Vraie et Parfaite Science des Armoires ou l’Indice Armorial*, Vol. 1. Paris: 1660, 220.
333. Palmer, A., “Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (1) (2008), 31-63.
334. Parlama, L. & N. Stampolidis. *Athens: the city beneath the city; antiquities from the Metropolitan Railway excavations*. Athens: Greek Ministry of Culture, 2001.
335. Payne, B., Winakor, G., Farrell, J. & J. Beck. *The History of Costume: from Ancient Mesopotamia through the Twentieth Century*. New York: Harper Collins Publishers Inc., 1992.
336. Peacock, J. *20th Century Fashion*. London: Thames and Hudson, 1993.
337. Peacock, J. *Fashion since 1900. The Complete Sourcebook*. London: Thames & Hudson, 2007.
338. Peacock, J. *Men’s Fashion: The Complete Sourcebook*. London: Thames and Hudson, 1996.
339. Pédron, F., “Party at Persepolis, the shah of Iran and his people get ready for their nation’s 2.500th – birthday party”, *Paris Match* 71 (16) (18/10/2011), 34-39.

340. Pendergast, S. & T. Pendergast. *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*, Vol. 4. Farmington Hills: Thompson Gale, 2003, 744-745.
341. Peng, C.M. *Echos: l'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*. Paris: Editions You Feng, 2004.
342. Perrie, M. & A. Pavlov. *Ivan the Terrible*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2003.
343. Perrot, G. & C. Chipiez. *Histoire de l'art l'antiquité, vol. 3. Phénicie-Chypre*. Paris: Hachette et Cie, 1885.
344. Pfeffer S. *Faberge Eggs*. China: Hugh Lauter Levin Associates Inc., 1990, 8.
345. Pflieger, S. *Henri Rousseau: A Jungle Expedition*. London: Prestel Publishing, 1998.
346. Picardie J. *Coco Chanel: The Legend and the Life*. USA: It Books, 2011, 127 – 144.
347. *Pierre-Joseph Redouté's Liliacées*. Auction Catalogue: Sotheby's New York. New York: Sotheby's, 1985.
348. Pliny the Elder. *Natural History*. Translated by P. Holland. London: G. Bakclay, 1847-48, 37.
349. Pochna, M.-F. *Mémoire de la Mode «Dior»*. Paris: Assouline, 1996.
350. Polhemus, T. & L. Procter. *Fashion and Anti-fashion. An Anthropology of Clothing and Adornment*. London: Thames & Hudson, 1978.
351. Polhemus, T. *Pop Styles*. London: Vermilion, 1984.
352. Polhemus, T., De la Haye, A., Dingwall C. & S. Cole. *Street Style: from Sidewalk to Catwalk*. London: V&A Publications, 1995.
353. Pottinger, D. & I. Moncreiffe. *Simple Heraldry - Cheerfully Illustrated*. London and Edinburgh: Thomas Nelson and Sons, 1953.
354. Pritchard, J. B. (ed.). *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
355. *Qantas Uniform*. Sydney: Qantas Airways Limited, 2012, 2.
356. Rahman, T., Mittelhammer, R. C. & P. Wandschneider. "Measuring the quality of life across countries: a sensitivity analysis of well-being indices. Paper prepared for WIDER International Conference on Inequality, Poverty and Human Well-being, May 30-31, 2003, Helsinki, Finland". Helsinki: UNU-WIDER, 2005.
357. Rajiv, J. *Gruesome Playground Injuries; Animals Out of Paper; Bengal Tiger at the Baghdad Zoo: Three Plays*. Berkeley: Soft Skull Press, 2010.

358. Rawson, J. (Ed.). *The British Museum Book of Chinese Art*. London: Thames and Hudson, 1992.
359. Rawsthorn, A. *Yves Saint Laurent*. London: Harper Collins Publisher, 1997, 28.
360. Read, C. *From Tsar to Soviets: The Russian People and Their Revolution, 1917*. USA: Oxford University Press, 1996.
361. Read, C. *Lenin: A Revolutionary Life* [Routledge Historical Biographies]. New York: Routledge, 2005, 11.
362. Redouté, P. J. *Roses*. Cologne: Taschen, 2000, 7-11.
363. Reff, Th., "The technical aspects of Degas's Art", *Metropolitan Museum Journal* 4 (1971), 141-166.
364. Remaury, Br. *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1994.
365. Rewald, J., "The Impressionist Brush", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 3 (1973/1974), 29.
366. Ribowsky, M. *Signed, Sealed, and Delivered: The Soulful Journey of Stevie Wonder*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc., 2010.
367. Richards, D., *Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
368. Ridge, A. *The Man who painted Roses: the Story of Pierre-Joseph Redouté*. London: Faber and Faber, 1974.
369. Rittershausen, B. & W. Rittershausen. *The Amazing World of Orchids: A Practical Guide to Selection and Cultivation*. London: Quadrille Publishing Ltd, 2009.
370. Rittershausen, B. & W. Rittershausen. *The Practical Encyclopedia of Orchids*. New York: Lorenz Books, 2000.
371. Robbins, W. *African Sculpture*. Atglen: Schiffer Publications Ltd, 2005.
372. Roetzel, B. *A Guy's Guide to Style*. Potsdam: H. F. Ullmann, 2012.
373. Romm, J. S. *Alexander the Great: Selections from Arrian, Diodorus, Plutarch, and Quintus Curtius*. USA: Hackett Publishing Company, 2005.
374. Rorimer, J. J., "The Unicorn Tapestries Were Made for Anne of Brittany," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1 (1942), 7-20.
375. Rousseau, Th., "New Accessions of Paintings", *Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* 14 (8) (April 1956), 198-204.
376. Rouvalis, Cr. *Twisted Pair*. Pittsburgh: Carnegie Museums of Pittsburgh, 2010, 31.
377. Ruscha, E. *Leave Any Information at the Signal*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

378. Ruskin, J. *1819-1900 La nature du gothique*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992.
379. Rypka, J. *History of Iranian Literature*. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1968.
380. Saint Laurent, Y. *Yves Saint Laurent Présente les Costumes Historiques Russes du Musée de L'Ermitage de Leningrad*. Paris: Les Editions du Mécène, 1989.
381. Sakhai, E. *Persian Rugs and Carpets: The Fabric of Life*. Suffolk: Antique Collectors Club, 2008.
382. Salet, F. & P. Verlet. *La Dame à la Licorne*. Paris: Braun et Ciel, 1960, 7.
383. Salinger, M. M., "Windows Open to Nature", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1 (1968), 45-46.
384. Sand, G. *Jeanne*. Paris: 1852, 137.
385. Sand, G. *Journal d'un Voyageur Pendant la Guerre*. Paris: 1871, 76-78.
386. Sanders, G. *Picturing Plants: An Analytical History of Botanical Illustration*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
387. Sawyer, K., "Were Amazons More than Myths?", *Salt Lake Tribune* (31/7/1997).
388. Schmalenbach, W. *Henri Rousseau: Dreams of the Jungle*. London: Prestel Publishing, 2000.
389. Schneebalg-Perelman, S., "Les Sources de l'Histoire de la Tapisserie Bruxelloise, et la Tapisserie en tant que Source," *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* 1 (1962-1966), 279-337.
390. Schurnberger, L. *Let there be Clothes: 40,000 Years of Fashion*. New York: Workman Pub Co., 1991.
391. Schwarzenberger, F., Rietschel, W., Matern, B., Schaftenaar, W., Van Puijenbroeck, B. & K. Leus, "Non-invasive reproductive monitoring in the okapi (*Okapia johnstoni*)", *Journal of Zoo and Wildlife Medicine* 30 (1999), 497-503.
392. Shaeffer, C. *Fabric Sewing Guide*. New York: Krause Publications, 2008.
393. Shaeffer, C. *Couture Sewing Techniques*. New York: Taunton Press Inc., 2001.
394. Shaw, J., "Phoenicians in Southern Crete", *American Journal of Archaeology* 93 (1989), 165-183.
395. Shechter, R. *Smoking, Culture and Economy in the Middle East: The Egyptian Tobacco Market 1850-2000*. London: B. Tauris, 2006, 111.
396. Sherman, A. J. *Franchising and Licensing – Two Powerful Ways to Grow your Business in an Economy*. New York: AMACOM, 2004.

397. Shvidkovsky, D. O. *St. Petersburg: Architecture of the Tsars*. USA: Abbeville Press, 1996.
398. Sichel, M. *Costume Reference 10: 1950 to the Present Day*. London: B. T. Batsford, 1979.
399. Sims, J. *Rock Fashion*. London: Omnibus Press, 1999.
400. Sitwell, S. & W. Blunt. *Great Flower Books 1700-1900. A Bibliographical Record of Two Centuries of Finely Illustrated Flower Books*. New York 1989: Atlantic Monthly Press.
401. Slattum J., Geertz, H. & P. Schraub. *Balinese Masks: Spirits of an Ancient Drama*. Indonesia: Periplus Editions, 2003,10.
402. Smidt, D. *Kamoro Art: Tradition and Innovation in a New Guinea Culture*. Amsterdam: KIT Publishers, 2003.
403. Smith, L., Clarck, T. & V. Harris. *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum*. London: British Museum Publications, 1990.
404. Sorger, R. & J. Udale. *The Fundamentals of Fashion Design*. London: V&A Publications, 2006.
405. Sotheby's & B. Quaritch (Eds.). *A Magnificent Collection of Botanical Books Being the Finest Colour-Plate Books from the Celebrated Library of Robert De Belder*. London: Sotheby's, 1987.
406. Stabenow, C. *Rousseau [Basic Art]*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2006.
407. Stabenow, C. *Rousseau*. Köln: Taschen, 2001.
408. Steele, P. C. & R. Smith. *The Teds. Travelling Light*. London: Exit, 1979.
409. Steele, V. *Fashion Designers A-Z*. New York: Taschen, 2013.
410. Steele, V. *Museum Quality: the Rise of the Fashion Exhibition. Fashion Theory*. Oxford, Berg, 2008, 7-31.
411. Steele, V. *The Berg companion to fashion*. Oxford and New York: Berg, 2010, 507.
412. Steele, V. *Paris Fashion: A Cultural History*. New York: Oxford University Press, 1988.
413. Steele, V., "Museum Quality: The rise of the Fashion Exhibition", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (1) (2008), 7-30.
414. Stewart, M. L. *Dressing Modern Frenchwomen: Marketing Haute Couture, 1919–1939*. Baltimore: JHU Press, 2008, 33.
415. Stierlin, H. & A. Stierlin. *Baroques d'Espagne et du Portugal*. Paris: Imprimerie Nationale, 1994.

416. Stone, E. *The Art of Needle-work, from the Earliest Ages*. London: Henry Colburn, 1841.
417. Sutter, J. (Ed.). *The Neo Impressionists*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1970.
418. *Tailoring: A Step-by-step Guide to Creating Beautiful Customised Garments*. London: Apple Press, 2005.
419. Tarrant, N. *The Development of Costume*. London: Routledge, 1996.
420. Taylor, A. C. *L'approche scientifique [The Scientific Approach]*. Paris: Musée du quai Branly and Réunion des musées nationaux, 2006.
421. Taylor, P. & M. Shoben. *Grading for the Fashion Industry: The Theory and Practice*. London: Shoben Fashion Media, 2004.
422. Taylor, T. *The Prehistory of Sex*. London: Fourth Estate, 1996.
423. Teixidor, J., "The Phoenician Inscriptions of the Cesnola Collection", *Metropolitan Museum Journal* 11 (1976), 55-70.
424. *The Story of the Trench Coat*. London: Burberry of London, 1993.
425. Thompson, D. B. *An Ancient Shopping Centre: the Athenian Agora*. Princeton, NJ, 1971: American School of Classical Studies at Athens.
426. Thompson, J. *Oriental Carpets: from the Tents, Cottages and Workshops of Asia*. New York: Dutton, 1988.
427. Thompson, J. *Timbuktu to Tibet: Exotic Rugs & Textiles from New York Collectors*. New York: Hajji Baba Club, 2008.
428. Tinterow, G. & H. Loyrette. *Origins of Impressionism. Exhibition catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994.
429. Tomasi, L. T. *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time*. Upperville, VA: Oak Spring Garden Library, 1997.
430. Tomoko, N. *Pattern Magic Vol. 1*. Tokyo: Bunka Shuppan Kyoku, 2005.
431. Tomoko, N. *Pattern Magic Vol. 2*. Tokyo: Bunka Shuppan Kyoku, 2007.
432. Tompkins, P. & C. Bird. *The Secret Life of Plants: a Fascinating Account of the Physical, Emotional, and Spiritual Relations between Plants and Man*. New York: Harper & Row Publishers, 1989.
433. Tortora, P. & K. Eubank. *Survey of Historic Costume*. New York: Fairchild, ⁴2005.
434. Tynan, J. *Military Dress and Men's Outdoor Leisurewear: Burberry's Trench Coat in First World War Britain*. *The Design History Society*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 139-156.

435. Tzavalas, T. *Greek Cinema - 100 Years of Film History 1900-2000*. Los Angeles: Hellenic University Club of Southern California, 2012, 99-136.
436. Uhde, W. *Recollections of Henri Rousseau*. London: Pallas Athènes, 2006.
437. Vaillant, J., *The Tiger: A True Story of Vengeance and Survival* (Vintage Departures). London: Vintage, 2011.
438. Vallier, D. *Henri Rousseau*. New York, NY: Crown Publishers, 1979.
439. Vaughan, E., “What meets the eye: more galleries now on scene”, *Palm Beach Daily News* (16/12/1966), 5.
440. Viatte, G. *L' Invention du Projet Muséologique*. Paris: Musée du quai Branly – Réunion des musées nationaux, 2006.
441. *Vincent van Gogh*. New York: The Art Story Foundation, 2012.
442. Virch, Cl., “The Annual Summer Loan Exhibition”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26 (1)(1967), 29-34.
443. Vryonis, S. (Ed.). *Greece on the Road to Democracy: From the Junta to PASOK, 1974-1986*. New Rochelle, NY: Aristide Caratzas, 1991.
444. Walker, R. A. *The Arts of Africa at the Dallas Museum of Art*. New Haven and London: Dallas Museum of Art Yale University Press, 2010, 29.
445. Wallis, J. *Creative Lives: Coco Chanel*. Chicago: Heinemann Library, 2002.
446. Warnes, D. *Chronicle of the Russian Tsars*. London: Thames and Hudson, 2009.
447. Watson, L. *VOGUE: Twentieth Century Fashion - 100 years of Style by Decade and Designer*. London: Carlton Books, 1999.
448. Watt, J. *The Penguin Book of Twentieth-century Fashion Writing*. London: Penguin, 1999.
449. Welters, L. & A. Lillithun. *The Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2007.
450. Welters, L. (Ed.). *Folk Dress in Europe and Anatolia: Beliefs about Protection and Fertility*. New York and Oxford: Berg, 1999.
451. Welters, L., “Sight and Sound in Greek Village Dress”, στο *Dress Sense: Emotional and Sensory Experiences of the Body and Clothes*, D. Cl. Johnson και H. Br. Foster (επιμ.), 7-15. Oxford: Berg, 2007.
452. Welters, L., λήμμα “Textiles”, στο *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*, vol. 2, 1607-09. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
453. Wilfred, N. A. *Vincent Van Gogh: Chemicals, Crises, and Creativity*. Boston. MA: Birkhäuser, 1992.
454. Wilkinson, Ch. K., “The First Millennium B.C. Art of the Ancient Near East”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* 18 (8) (1960), 261.

455. Williams, D. & J. Ogden. *Greek Gold: Jewelry of the Classical World*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1994.
456. Williams, S. *Text and Tapestry: The Lady and the Unicorn, Christine de Pizan and the Le Vistes*. Brigham: Brigham Young University, 2009.
457. Williams, G. *African Designs from Traditional Sources*. New York: Dover Publications, 1971.
458. Wilson, D. E. & D. M. Reeder. *Mammal Species of the World: A Taxonomic and Geographic Reference*, vol. 12. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2005.
459. Wilson, E. & L. Taylor. *Through the Looking Glass: a History of Dress from 1860 to the Present Day*. London: BBC Books, 1989.
460. Wilson, T. D., “Animal Print, Exhibition Praxis”, στο *Imprint (NYC): The Evolution of Motifs in Fashion*, S. Bell-Price (ed.). New York: Rosenberg Gallery, 2011, 1-10.
461. Wilson, V. *Chinese Textiles*. London: V&A Publications, 2005.
462. Wilton, B. *Tartans Textbook*. London: Binding Aurum Press, 2007.
463. Winter, I. J., “Carved ivory furniture panels from Nimrud: a coherent subgroup of the north Syrian style”, *Metropolitan Museum Journal* 11 (1976), 25-54.
464. Winthrop, L. A. *Alexander the Great*. London: Longman, 2004.
465. Wolff, C. *The Art of Manipulating Fabric*. Wisconsin: Krause Publications, 1996.
466. Wolfgang, J., “Design, ethics and systems thinking-reflections on design in the '90s”, στο *Design: Pleasure or Responsibility?*, P. Tahkokallio & S. Vihma (eds.), 42-53. Helsinki: University of Industrial Arts Helsinki, 1994.
467. Wollen, P., “Fashion /orientalism /the body”, *New Formations* 1 (1987), 5-33.
468. Wood, A. (Ed.). *Le Fèvre, J. A European Armorial: An Armorial of Knights of the Golden Fleece and 15th Century Europe*. London: Heraldry Today, 1971.
469. Woodcock, T. & J. R. Martin. *The Oxford Guide to Heraldry*. New York: Oxford University Press, 1988, 1-14.
470. Worsley, H. & N. Yapp. *Decades of Fashion. The Hulton Getty Picture Collection*. Cologne: Konemann, 2000.
471. Worthington, I. *Alexander the Great*. London: Longman, 2004.
472. Yagou, Ar., “First Steps: Early Design Education and Professionalization in Greece”, *Journal of Design History* 23 (2) (2010): 145-161.
473. Yagou, Ar., “Foreword: Uniforms in Design-Historical Perspective”, *Journal of Design History: Special Issue: Uniforms in Design History* 24 (2) (2011): 101-104.

474. Yagou, Ar., “Metamorphoses of Formalism: National Identity as a Recurrent Theme of Design in Greece”, *Journal of Design History: Special Issue: Design and Polity Under and After the Ottoman Empire* 20 (2) (2007): 145-159.
475. Yves Saint Laurent Présente Les Costumes Historiques Russes Du Musée de L'Ermitage de Leningrad. Paris: Les Editions du Mécène, 1989.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία από το Διαδίκτυο

1. Anonymous, “Fashion by Design Library”, *Washington State University Library Journal* (2006), ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://www.libraryjournal.com/article/CA6337335.html>.
2. Anonymous, “Haute Couture vs. Prêt a Porter”, ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://www.rebellion-fashion.com/fashion/haute-couture-vs-pret-a-porter/>.
3. Dumas, A. *Theory and Practice of Industrial Design. Report produced for the EC funded project INNOREGIO: dissemination of innovation and knowledge management techniques.* Agência Nacional De Inovação, 2000, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, http://www.adi.pt/docs/innoregio_theor_design.pdf.
4. Frederiksen, L., “Collection Development “Clothing and Design”: Fashion by Design Library”, *Washington State University Library Journal* 131 (10) (2006), 79, ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://www.libraryjournal.com/article/CA6337335.html>.
5. ICOM. *ICOM Code of Ethics for Museums*, 2013, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf.
6. Ireson, N., “Le douanier as medium? Henri Rousseau and spiritualism”, *Apollo Magazine* (1/6/2004), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.thefreelibrary.com/Le+douanier+as+medium%3F+Henri+Rousseau+and+spiritualism%3A+towards+the...-a0118236693>.
7. Lehec, M., “Miss-Athènes”, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, www.miss-athenes.net.
8. Nowell, K. & P. Jackson (Eds.). *Wild Cats. Status Survey and Conservation Action Plan.* Gland, IUCN/SSC Cat Specialist Group. Switzerland: Gland, 1996, 24-30, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.carnivoreconservation.org/files/actionplans/wildcats.pdf>.
9. Preston, R., “Capturing the Unicorn: How two mathematicians came to the aid of the Met”, *The New Yorker* (11/4/2005), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.newyorker.com/magazine/2005/04/11/capturing-the-unicorn>.
10. Smith, R., “Henri Rousseau: In imaginary jungles, a terrible beauty lurks”, *New York Times* (14/7/2006), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου, <http://www.nytimes.com/2006/07/14/arts/design/14rous.html?pagewanted=print&r=0>

11. Viktor and Rolf, “For the moment: Viktor & Rolf”, *TMagazine* (12/6/2008), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2008/06/12/for-the-moment-viktor-rolf/>.
12. Watson, S., “General turnout for the show hunter ring, a basic guide to hunt followers’ attire”, *Horse Shows Magazine* (2000), ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.gregwatsoncanesandwhips.com/documents/Show%20hunter%20attire.pdf>.

Ιστοσελίδες

1. Frank Usher, Dusk, Coterie, and Bridal, ελέγχθηκε 10 Μαΐου 2015, <http://vintagefashionguild.org/label-resource/frank-usher/>.
2. Jantzen, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.jantzen.com>.
3. The Kyoto Costume Institute, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, http://www.kci.or.jp/collection/pdf/new_collection_en.pdf.
4. Ελληνική Εταιρεία Ενδυμασιολογίας, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.costume.gr/index.html>.
5. Μουσείο Λαλαούνης, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.lalaounis-jewelrymuseum.gr/gr/>.
6. Μουσείο Μπενάκη, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.benaki.gr/>.
7. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Β. Παπαντωνίου», ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, www.pli.gr.
8. Σύλλογος Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών ΑΠΘ, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.filoi-tellogleiou.gr>.
9. Τσεκλένης, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015, <http://www.euran.com/yannistseklenis.htm>.
10. Τσιακίρης, ελέγχθηκε στις 10 Μαΐου 2015 <http://www.tsiakiris.gr/>.