

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD
MODNI DIZAJN KAO UMJETNIČKI ČIN

MATEA MIHELIĆ

Zagreb, rujan 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,

Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000

ZAVRŠNI RAD

MODNI DIZAJN KAO UMJETNIČKI ČIN

Mentor: dr. sc. Krešimir Purgar, docent

MATEA MIHELIĆ, 8981/TMD

Zagreb, rujan 2017.

Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,

Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000

Članovi povjerenstva: Dr. Sc. Krešimir Purgar, docent

Dr. Sc. Silva Kalčić, predavač

Ak. Slik. Paulina Jazvić, docent

Dr. Sc. Martinia Ira Glogar, izv. Prof.

Datum obrane rada: 19.09.2017.

SAŽETAK:

Ovaj rad istražuje modu i modni dizajn kao umjetnost, te će pokušati odgovoriti na pitanje: "Je li moda uopće umjetnost?" Analizirajući naizgled dva paralelna svijeta, kroz radove i djela mnogih umjetnika i dizajnera, navode se primjeri iz svijeta mode i umjetnosti gdje ta dva svijeta postaju jedno. Istraživanjem odnosa mode i umjetnosti možemo predočiti modni dizajn i modu kao umjetnost, odnosno umjetnički čin.

Ključne riječi: modni dizajn, moda, umjetnost, odjeća, haute couture

SADRŽAJ:

1.UVOD	6
2. TEORIJSKI DIO	8
2.1. MODA I UMJETNOST.....	9
2.2. DIZAJNERI KAO UMJETNICI.....	10.
2.3. MODNI DIZAJN KAO UMJETNOST.....	12.
2.4. KUBISTIČKI MINIMALIZAM.....	13
2.5. UTJECAJ NADREALIZMA.....	14
2.6. MODA I NEOPLASTICIZAM.....	15
2.7. ISSEY MIYAKE.....	16
2.8. MODNI ČASOPISI.....	18
2.9. KOSTIMOGRAFIJA.....	18
2.10. REVIJE KAO UMJETNOST.....	19
2.11.. KONTROVERZNOST.....	20
2.12. ALEXANDER MCQUEEN.....	21
2.13. AVANGARDNA UMJETNOST.....	22
2.14. ULIČNA MODA I HAUTE COUTURE.....	23
2.15. JE LI MODA UMJETNOST?.....	23
3. ZAKLJUČAK	25
4. POPIS LITERATURE	27

1. UVOD

U enciklopediji mode se napominje kako riječ je "moda", kada se uzme u obzir kao dio riječi koja proizlazi od riječi "odjeća", "kostim" ili "haljina", društveni koncept onoga što se nosi u određenom vremenskom razdoblju, a ne nešto ezoterično, ritualno, utilitarističko, ili pak kao ukras tijela. Koncept modnog ishodišta sredinom 19. stoljeća je suvremenost s temeljnom promjenom na tržištu za umjetnička djela. To nije slučajno, jer su institucije mode, kao što je odjeća koja se pridržava određenih načina proizvodnje, prezentacije i konzumacije, povezane s pojavom sličnih struktura u stvaranju i širenju umjetničkih djela. Moda je nastala pojavom couture industrije u Parizu, u drugoj polovici 19. stoljeća, kada je buržoaska publika počela zahtijevati stalne promjene kao intelektualni, estetski, i, iznad svega, ekonomski poticaj za moderno doba.¹ (Encyclopedia of clothing and fashion; 71) No to ne znači da moda nije postojala i ranije. Još od renesanse, pa sve do današnjih dana, moda je jedan od najutjecajnijih fenomena. No, je li moda umjetnost? Možemo li modu nazvati umjetničkim činom? Estetski jezik umjetnosti s lakoćom može govoriti protiv modnih ultimata u komercijalnom smislu. Estetska perspektiva je važna, jer razlozi protiv potrošnje nisu samo intelektualni. Oni, prije svega, uključuju emocionalne i simboličke oblike. No, vratimo li se u povijest, još u 18. stoljeće, pri odvajanju umjetnosti od obrta, krojači su stali na stranu obrta. Odjeća se smjestila u izvanumjetničku sferu i od tada tamo je i ostala. No, uvođenjem *haute couturea*, moda je imala velike ambicije kako bi bila priznata kao punovrijedna umjetnost. To se moglo vidjeti kod Charlesa Fredricka Wortha i Paula Poireta.

¹ When one considers "fashion" as distinct from "clothing", "costume" or "dress" it is as a socially shared concept of what is to be worn at a particular point in time rather than an esoteric, ritualistic, or utilitarian cover or decoration of the body. The concept of fashion's point of origin in the mid-nineteenth century is contemporary with a fundamental change in the market for works of art. This was not accidental, since the institution of fashion, as clothing that adheres to particular modes of production, presentation, and consumption, was connected to the emergence of similar structures in the creation and dissemination of works of art. Fashion came into being with the advent of the couture industry in Paris in the second half of the nineteenth century, when the bourgeois audience began to demand constant change as an intellectual, aesthetic, and, above all, economic stimulus for modern times. (Encyclopedia of clothing and fashion; 71)

Worth je "oslobodio" kreatora od uloge obrtnika, koji je bio podčinjen željama kupaca. Otvorivši svoju modnu kuću u Parizu 1857. godine bio je prvi stvarni "modni kralj". Sam bi birao materijale, razvijao dizajn te stvarao vlastiti odjevni predmet. Uz njega su modni kreatori počeli "potpisivati" svoje kreacije stavljajući oznaku na odjevni predmet, baš kao što su to činili i umjetnici. Ali "umjetnička sloboda" kreatora je bila poprilično ograničena s obzirom da su oni morali odgovarati estetskim referencijama kupaca koji nisu željeli platiti odjeću koju na kraju ne bi mogli nositi, što je značilo da kreacije nisu smjele previše odskakati od stila koji je vladao u određeno vrijeme. Ipak se Worth borio da kreatori budu priznati kao punopravni umjetnici. Paul Poiret je u još većim razmjerima poveo borbu modnih kreatora kako bi bili priznati kao umjetnici. 1913. godine je izjavio: "Ja sam umjetnik, a ne krojač". On je prvi počeo kreacijama davati nazive i imena, poput "Magyar" i "Byzants", umjesto brojeva koji su se prije koristili. Modni kreatori nikad nisu zadobili priznanje punopravnih umjetnika, ali za tim još uvijek teže. Strategija je bila da se preokrenu unutarnje i vanjske razlike, što je Gaultier napravio kreirajući svoj čuveni korzet koji se nosi na odjeću, a Helmut Lang je kreirao haljine s naramenicama.



Sl.1. Jean Paul Gaultier, 1990. Korzet s podvezicama kojeg je Madonna nosila na svojoj turneji

2. TEORIJSKI DIO

Art magazin Kontura u svojem tematskom broju posvećenom odnosu umjetnosti i mode također se bavi pitanjem ‘Može li moda biti umjetnost’ te što ih spaja, a što razdvaja.

Ruža Martinis u Konturi piše o tome kako ljudska potreba za izražavanjem posredstvom slika traje vjerojatno onoliko dugo koliko traje i ljudska potreba za odijevanjem. Ono što mi danas nazivamo umjetnošću i modom svoj je naziv dobilo kroz kanonizaciju dvaju sustava – onog umjetničkog i onog modnog – te institucionalnom valorizacijom rada. Pritom, društvena povijest unutar koje su etablirani sustavi umjetnosti i mode, a pogotovo relacije među njima, često nam ostaje nepronična. Možemo li modu gledati kao umjetnost? Postoje li među njima preklapanja? Da bismo zadovoljavajuće odgovorili na ova pitanja bilo bi potrebno definirati pojmove koji ustrajno izmiču jednostavnim definicijama, poput pitanja što je umjetnost i što je moda. Za početak, kao grubu odrednicu koja u ovakvoj podjeli stoji kao jasna distinkcija između dvaju područja, Martinis navodi da je uvriježeno stajalište ono po kojem se umjetnost veže uz duhovno, dok se moda veže uz tjelesno. U takvom određenju, umjetnosti pripada kategorija uzvišenosti, dok se modu kategorizira kao efemernu i frivolnu. (Martinis, 2016: 48)

POJAM UMJETNOSTI

Pojam umjetnosti kao umijeća (grč. *techne*) ili vještine (lat. *ars*) odnosi se na ljudsko djelovanje čija funkcija nije primarno utilitarna. Duhovna dimenzija koja se veže uz umjetnost proizlazi iz činjenice da je umjetnost bila medij u službi magijskog, ritualnog i religijskog. Prema Jansonu, “umjetnost je ponajprije *riječ* koja sama po sebi potvrđuje i zamisao i činjenicu umjetnosti”. Unatoč tome što umjetnost nalazimo posvuda, sam izraz ne nalazimo u svim društvenim zajednicama.² (Martinis, 48)

Mijene umjetnosti kroz vrijeme ukazuju na to da je umjetnost pratila modu. Koristi se proširena definicija pojma mode kao načina (lat. *modus*) ljudskog mišljenja i djelovanja u

² H. W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest umjetnosti* (dopunjeno izdanje), Stanek d.o.o., Varaždin, 2003., str. 16.

određenom povijesnom vremenu. Kod pristupanja pojmu mode bitno je naglasiti distinkciju *mode* spram *odijevanja*.

Moda u odjeću upisuje simboličku vrijednost.³ Dok umjetnost u svojem tradicionalnom poimanju nadilazi i prostor i vrijeme, moda je prostorno i vremenski ograničena. Prostorno, moda je vezana uz Zapad, a vremenski – uz doba modernosti. Talijanskoj renesansi svojstven je, među ostalim, procvat umjetnosti ali i začetak mode i moderne znanosti. Pojava mode u renesansi bila je indikator raskida s tradicijom i dolaska novog vijeka koji će pojavom kapitalizma u potpunosti redefinirati društvene uloge. Problem s modom upravo je njeno dovođenje u usku vezu s kapitalizmom, a ukoliko modu sagledavamo na taj način često se u prvi plan stavlja njezin ekonomski aspekt i zanemaruje se njezin estetski aspekt. Ističući funkcionalnost, često se modu svodi na puko odijevanje, a to moda nije. Različiti teorijski pristupi modi, od sociologije mode do vizualnih studija, rezultirali su svojevrsnim poliperspektivizmom u kojem nailazimo na oprečna shvaćanja mode. (Martinis, 48)

2.1. MODA I UMJETNOST

Neki modni kreatori koristili su strategije koje se češće vežu uz suvremenu umjetnost nego sa svijetom mode, stvarajući odjeću koja je prikladnija za izlaganje u muzejima i galerijama nego za stvarnu uporabu. 1868. godine donesene su smjernice za proizvodnju i promicanje visoke mode, te popularizaciju složenih novih materijala putem poznatih tkalaca kao što je Joseph Marie Jacquard i kroz razvoj šivaćeg stroja kojeg je izumio Thimonnier Barthelemy. To je ujedno i vrijeme kada je tržište umjetnosti značajno prošireno zbog tehničkog napretka u produkciji umjetničkih djela, osnivanjem muzeja poput Louvrea, te otvaranjem komercijalnih galerija u glavnom gradu Francuske, Parizu. To znači da su kako moda tako i umjetnost napustili privatne prostore, te napravili potrošnu robu namijenjenu za javnost.⁴ (Encyclopedia of clothing and fashion; 72)

³ Yuniya Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*; Berg, Oxford, 2004.

⁴ The year 1868 saw "La Chambre syndicale de la confection de la couture pour dames et fillettes" establish the guidelines for the production and promotion of high fashion and the popularization of complex new fabrics through weavers such as Joseph Marie Jacquard and through the development of the sewing machine by men such as Thimonnier Barthelemy. It was also the time when the art market expanded significantly due

2.2. DIZAJNERI KAO UMJETNICI

Modni dizajneri počeli su raditi kolekcije koje nisu bile nosive, dok im revije nisu izgledale kao revije već kao modni show. Revije Husseina Chalayana su izgledale upravo tako. 1994. godine Hussein Chalayan je imao reviju na kojoj je odjeća bila praćena tekstom koji govori o nastanku kolekcije. Govori o tome kako je neko vrijeme bila zakopana u zemlji prije nego li je prikazana javnosti na modnoj pisti. Chalayan je, s pravom, govorio kako bi njegove kreacije bolje odgovarale zidu neke galerije nego ljudskom tijelu.



Sl.2. Hussein Chalayan, "The Tangent Flows", 1994

to technical advances in the reproduction of artworks, the establishment of museums such as le Louvre, and the opening of commercial galleries, in the French capital. Therefore, art and fashion together began to leave the confines of private spaces and made the consumption of commodities public. (Encyclopedia of clothing and fashion; 72)

Godine 1983. Metropolitan Museum je u svojem odjelu za kostime održao izložbu Yvesa Saint Laurenta, te je nakon toga nastalo more izložbi o umjetnosti i modi. Versace je 1997. godine imao izložbu u Metropolitan Museum of Art, dok je 2000. godine Guggenheim u New Yorku postigao svoj najveći uspjeh kod publike Armanijevom izložbom koja je nakon toga otputovala u Bilbao, Berlin, London, Rim i Las Vegas. Giorgio Armani je na otvaranju izjavio kako je ponosan što je izabran da "staje uz bok djelima najutjecajnijih umjetnika 20. stoljeća".



Sl. 3. Giorgio Armani, Guggenheim, 2000.

2.3. MODNI DIZAJN KAO UMJETNOST

Valerie Steel u *Enciklopediji mode* navodi kako modni dizajn, kada otvoreno upućuje na slikarski stil ili motiv, ili pak citira određena umjetnička djela, donosi i vrijednost koja se također prenosi u modni dizajn. To se javlja na više načina:

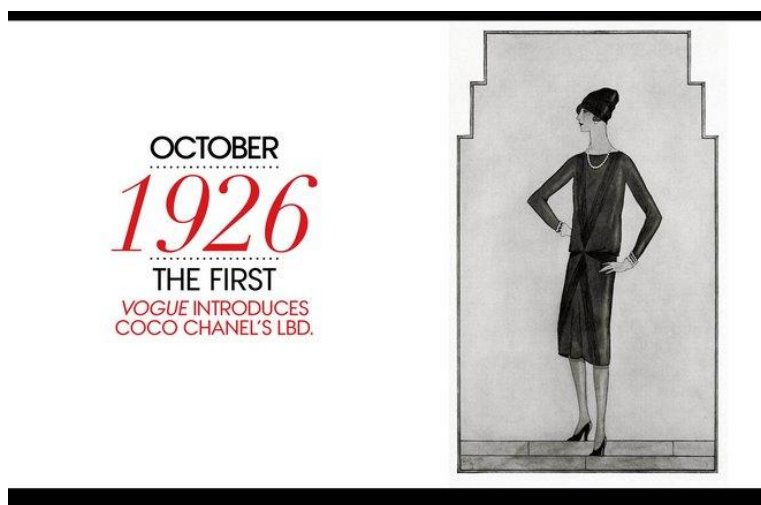
- (1) Umjetnik postaje modni dizajner (ne kostimograf). Jedan od primjera je muška odjeća Giacomina Bellina nastala 1914. godine koja prikazuje njegove umjetničke slike;
- (2) Dizajner zapošljava umjetnika za dekoraciju i ukrašavanje odjeće, kao što je Salvador Dali radio za Elsu Schiaparelli 1937. godine;
- (3) Moda vraća suvremeni stil Laurentove Pop Art kolekcije koja postaje povijesno-umjetnički *tableau vivant* (živa slika), kao što je modna pista Vivienne Westwood 1994. godine, koja navodi i prikazuje djela za Franza-Xavera Winterhaltera i druge umjetnike;
- (5) Izvedba mode u časopisima ili drugim promocijskim medijima stavlja dizajn u umjetničko okruženje, kao slike Karla Lagerfelda 1997. godine u kojima namjerno kopira motive Bauhauusa.⁵ (Encyclopedia of clothing and fashion; 72)

2.4. KUBISTIČKI MINIMALIZAM

1920-ih godina moda je stigla na razinu likovne umjetnosti i arhitekture s obzirom na želju da bude "moderna". Ženska moda sa slabo naglašenim grudima 1920-ih bila je u suglasju s linijama i površinama u kubizmu i kubističkoj umjetnosti. Kubizam je umjetnički stil moderne umjetnosti nastao u Francuskoj od 1907. godine do 1911. godine. Imao je jako snažan ujecaj na pojavu apstraktne umjetnosti. Zapravo, smatra se da je jedan od najutjecajnijih umjetničkih pokreta 20. stoljeća. Slikari su toliko pojednostavili oblike, da je sve poprimilo oblik običnih kocaka (kubusa). Time su stekli ime kubisti. Slikari su, također, rastvarali i analizirali oblike, stvarali nove konstrukcije. Poznati su i po tome što su uveli i tehniku kolaža čime su htjeli naglasiti kako površina nema samo sadržajno značenje, nego i likovna svojstva nastala nizanjem slova i redaka, baš poput tkanja. (Ivančević 2009; 18.-21.) Prikaz žena u *couture* odjeći na platnima poznatog kubista,

⁵ When fashion design displays an overt reference to a painterly style or motif, or quotes a particular artwork, the standing and value that the artist or work has accrued in the course of history is also transferred to the fashion design. This transferral occurs in a number of ways: (1) the artist become fashion (not costume) designer. One example is Giacomo Bella's menswear of 1914, which cites his own paintings; (2) the designer employs artists for the decoration of the garment, as when Salvador Dali worked for Elsa Schiaparelli in 1937; (3) fashion renders a contemporary style in painting a decorative motif on the dress, as in Yves Saint Laurent's Pop Art collection of 1966; (5) the rendition of fashion in a magazine or other promotional media inserts the design into an art environment, as in Karl Lagerfeld's photos of 1997 that deliberately copy Bauhaus motifs. (Encyclopedia of clothing and fashion; 72)

ujedno i osnivača pravca, Pabla Picassa, pokazuju kako ekstravagantni oblici ili boje dizajnerove odjeće vode k slikovnom prikazu umjetnika. No, vratimo li se na modu 1920-ih godina, to je bila moda koja je odbacila ornament, te prihvatila čiste oblike i koja je bila primjer čistog modernističkog etosa. Coco Chanel je učinila velik preokret radeći žensku odjeću koja je bila koncipirana prema muškoj. To je bio zahvat koji je bio u skladu s načelnim trendom vremena prema jednostavnim oblicima. Doduše, Chanel nije bila jedina koja je kreirala odjeću jednostavnih oblika te crpila ideje iz muške odjeće, ali je ona to uspjela prisvojiti kao svoj stil, bez obzira što su mnogi drugi dizajneri radili sličnu odjeću.



Sl.4. Coco Chanel, "Mala crna haljina", Američki Vogue, 19

2.5. UTJECAJ NADREALIZMA

Kao što je Coco Chanel predstavljala funkcionalistički dio modernizma, Elsa Schiaparelli se okrenula prema nadrealizmu i surađivala sa Salvadorom Dalijem te je time modu uključila u nadrealistički svijet. Nadrealizam se razvio neposredno iz metafizičkog slikarstva i dadaizma, te bio jedini potpuno nov stil koji je pojavio nakon Prvog svjetskog rata. Skupina umjetnika nastupila je javno iz Pariza 1924. godine, te su prezirali sve dotadašnje običaje, ali umjesto da su se borili s društvom, oni su se okrenuli stvarnosti i usmjerili svoje napore pream istraživanju čovjekove unutrašnjosti, ljudskog duha, za koji su smatrali da je potisnut i ugušen društvenim pritiscima. Neki su slikari, poput

najpoznatijeg nadrealista Dalija (koji je ujedno i radio s Elsom Schiaparelli) nastojali što točnije prikazati upravo te, u zbilji nemoguće kombinacije iz snova, i to tako uvjerljivo da se doimaju posve istinitima. (Ivančević, 2009: 68) Baš tako je i Schiaparelli počela koristiti nove materijale poput celofana i stakla, stvarala je šešire u obliku cipela i upotrebljavala "ružne boje". Bar se tako gledalo na te boje u tom razdoblju, posebno na snažno ružičastu. Ona je, navodno, prva među kreatorima koja je zaista bila dijelom avangarde.

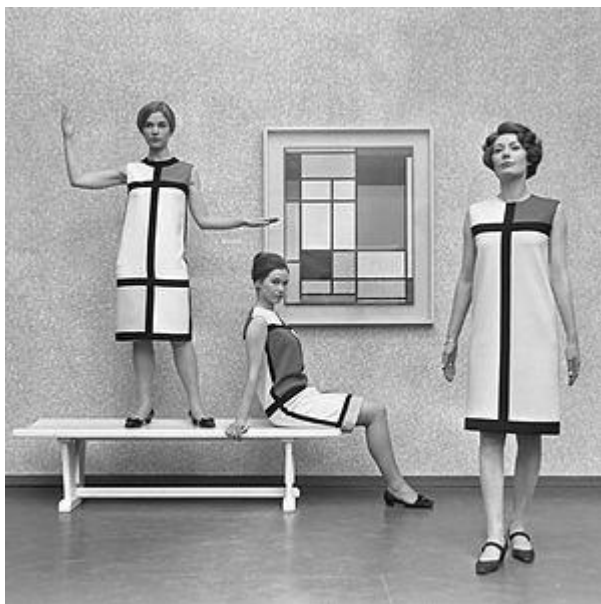


Sl.5. Elsa Schiaparelli, Šešir u obliku cipele, 1937.

2.6. MODA I NEOPLASTICIZAM

Početakom 20. stoljeća umjetnici su dizajnirali odjeću, te to uopće nije bilo neobično. Gustav Klimt bio je oženjen modnom kreatoricom Emilie Louise Floge te su zajedno stvarali odjeću. Isto tako su radili još mnogi umjetnici među kojima su Matisse, Salvador Dalí i mnogi drugi. Besmislenom ratnom kaosu suprotstavili su se umjetnici grupe *De Stijl* u Nizozemskoj 1917. godine. Oslanjali su se na geometriju, matematiku, težili su prema jednostavnosti i skromnosti služeći se ravnim crtama, ploham, te trima osnovnim bojama.

(Ivančević, 2009: 40) 1965. godine Yves Saint Laurent je napravio “mondrianovsku kolekciju” koju karakterizira geometrijska apstrakcija – mreža crnih crta, asimetrično komponiranih ali uravnoteženih, pravokutnih ploha, koje su bojane u pomno smišljenom i skladnom odnosu triju temeljnih boja – crvene, žute i modre. Yves Saint Laurent pronalazio je inspiraciju u Warholovim i Picassovim slikama. Ubrzo nakon toga Warhol je načinio haljinu od papira recikliravši svoj vlastiti motiv limenke za juhu.



Sl. 6. Yves Saint Laurent, "Mondrian dresses", 1965.



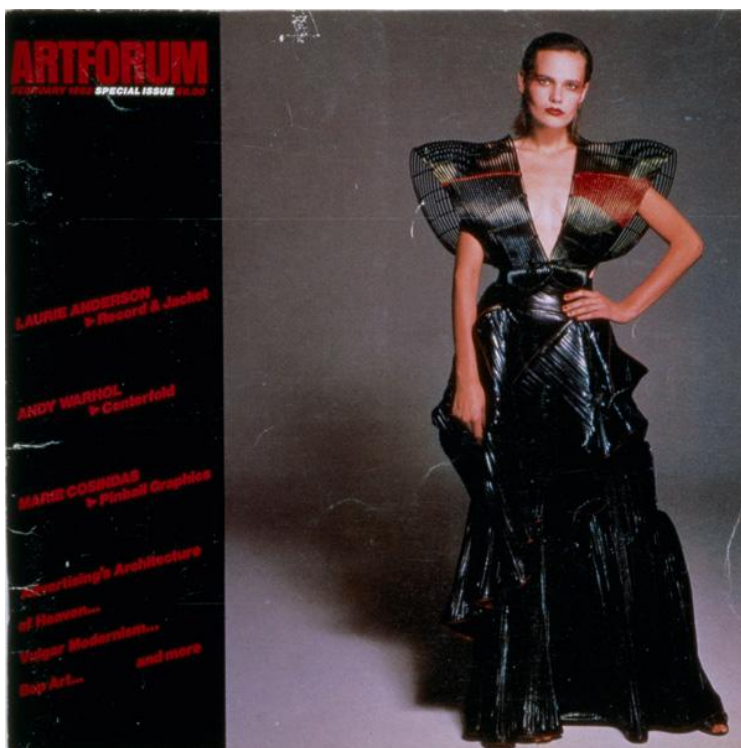
Sl. 7. Andy Warhol, "Tomato soup dress" , 1966./1967.

2.7. ISSEY MIYAKE

Issey Miyake je rođen u Hiroshimi 1938. godine. 1965. godine diplomirao je grafički dizajn na Tama Art University u Tokiju. Nakon toga je otišao u Pariz te tamo nastavio školovanje, a ubrzo nakon toga postaje šegrt za Givenchy. Miyake tvrdi kako je jednostavnost ključ za nošenje njegove odjeće, koja je dovoljno svestrana da se nosi na razne načine. Ženska odjeća na Zapadu, povijesno je otkrivala i izlagala konture tijela, ali Miyake je uveo veliku, komotnu odjeću, kao što je jakna netradicionalne konstrukcije s minimalno detalja i gumba. Njegove su haljine bile ravnog kroja i jednostavnog oblika, dok su njegove ogromne kapute zavidnih proporcija mogli nositi i muškarci i žene.⁶ (Encyclopedia of clothing and fashion; 417-418) U veljači 1982. godine moda se doista približila umjetnosti kad je na naslovnici američkog umjetničkog časopisa *Artforum* bila

⁶ Issey Miyake was born in Hiroshima, in 1938. In 1965 he graduated from Tama Art University In Tokyo, where he majored in graphic design. Following graduation, he went to Paris, and two years later he apprenticed Givenchy. Miyake claims that simplicity is often the key to wearing his clothes, which are versatile enough to be worn in a variety of ways. Western female clothes have historically been fitted to expose the contours of the body, but Miyake introduced large, loose-fitting garments, such as jackets with no traditional construction and a minimum of detail or buttons. (Encyclopedia of clothing and fashion; 417-418)

fotografija koja je pokazivala model odjeven u večernju haljinu koju je dizajnirao Issey Miyake. Nije bilo neuobičajeno da se modna odjeća i modne slike upotrebljavaju u umjetničkom kontekstu, ali ono što je razlikovalo tu sliku na naslovnici od obične upotrebe mode u umjetnosti bilo je to što je haljina bila prikazana kao nešto što već samo po sebi umjetnost. To je, drugim riječima, bio pokazatelj da se stari san modnih kreatora da budu priznati kao punopravni umjetnici počeo ostvarivati. (Svendsen, 2004: 116)



Sl. 8. Issey Miyake, Artforum, 1982.

2.8. MODNI ČASOPISI

Tijekom 1980-ih i 1990-ih postalo je sve uobičajnije da su važni umjetnički časopisi, kao što su *Artforum* i *Flash Art*, govorili o "radikalnim" modnim kreatorima poput Miyakea, Kawakuba i Margiele, te da su istovremeno različite modne kuće objavljivale oglase u takvim časopisima. Commes des Garçons je proizveo vlastiti časopis koji je jednog kritičara ponukao da primijeti: "Odjeća koju Commes des Garçons izrađuje i plasira na

tržište umjetnost je u svakom smislu, osim u tome da nije umjetnost. A sad je stvorio jedan od najvećih suvremenih umjetničkih magazina, osim što on, zapravo, nije umjetnički magazin nego odjevni katalog".

2.9. KOSTIMOGRAFIJA

Što se mode tiče, autentičnost je gotovo nemoguća. Moda je imperativ, te se uvijek mora pridržavati svoje apsolutne suvremenosti. Gledajući kostimografiju i kostime, odjeća koja je kostimirana za pozornicu pokušava prenijeti određeno vremensko razdoblje u povijesti, te nam dočarati povijesnu točnost, ali komad odjeće koji je stvoren u modnoj industriji, mora se u potpunosti uzdići iznad te povijesne kopije, te biti i prezentirati sadašnjost. Povijest se filtrira u modi kroz sadašnjost; stalno se ažurira i tako se uvijek piše iznova. Umjetnost i moda se uvelike razlikuju u svojim stavovima prema povijesti. Umjetnost gleda na vlastitu povijesnu tradiciju, a što je najvažnije, na povijesnu komunikaciju, (historiografiju), kao točke trenja i kontrasta. Povijest umjetnika sastoji se od mitskih ili ideoloških pripovijesti koje se mogu ilustrirati. Kostimi iz Europske povijesti na slikama iz 19. st. često su preuređeni i ponovo nacrtani kako bi pristajali suvremenim idealima, premda dolaze iz prošlosti.⁷ (Encyclopedia of clothing and fashion)

2.10. REVIJE KAO UMJETNOST

Tijekom 1980-ih i 1990-ih modne revije više nisu bile samo obične revije na kojima je cilj bio prikazati novu kolekciju, već od nje se nastojalo napraviti show. Revije su postale sve spektakularnije i održavale su se u sve maštovitijim arenama i prostorima, primjerice revija Johna Galliana kad je umjesto piste upotrijebio veliki nogometni stadion i pretvorio

⁷ For fashion, too, authenticity is regarded as impossible. Fashion's imperative, that is, its absolute contemporariness, has to be observed always. A costume for the stage might endeavor to evoke historical accuracy, but a piece of clothing created within the fashion industry has to transcend historical copy and be an absolute part of the present. History is filtered in fashion through the present; it is constantly updated and thus rewritten. Art and fashion differ significantly in their respective attitudes to history. Art looks at its own historical tradition and, importantly, at the communication of history (historiography), as points of fiction and contrast. History for artists consist of mythical or ideological narratives that can be illustrated. The costumes in European history paintings of the nineteenth century are often remodeled and redrawn to fit contemporary ideals of the past. (Encyclopedia of clothing and fashion; 72.)

ga u šumsku oazu. Standard za maštovite revije je postavljen 1984./1985. godine kada je Thierry Mugler prikazao svoju kolekciju za jesen/zimu iste godine. Thierry Mugler je želio rekonstruirati djevičansko rođenje na modnoj pisti punoj opatica, a finalni dio revije je bio kada je model sišao s neba u oblaku dima uz puno ružičastih konfeta. Mnogi su Muglera kritizirali da je njegova odjeća u potpunosti zasjenjena, ali su ubrzo nakon toga spektakularne revije, baš poput njegove, postale pravilo a ne iznimka.



Sl. 9. Thierry Mugler, "The Winter of the Angels", 1984.

2.11. KONTROVERZNOST

Krajem 20. stoljeća, kontraverzni dizajneri poput Alexandera McQueena došli su u samo središte, a moda je u potpunosti napustila estetiku ljepote. Kolekcije Alexandera McQueena u velikoj su mjeri prigrllile avangardnu estetiku, nadjenuvši im imena "Highland Rape" i "The Golden Shower". Te kolekcije gotovo uzvikuju da su umjetnost, a ne obična odjeća. McQueenova druga kolekcija za Givenchy, Eclect Dissect (ljetno, 1997.) za glavnog lika imala je kirurga i kolekcionara koji je na prijelazu 18. na 19. stoljeće putovao diljem svijeta i skupljao egzotične predmete, uključujući i žene koje je rasijecao i slagao u

laboratoriju. (Svendsen, 2004; 120). To je prije svega bio *performance*, ali zato estetski gledajući, jedna vrlo uspješna revija. Tema je također bila vrlo popularna, jer se lik "serijskog ubojice" obrađivao u mnogim filmovima. Kritičari su komentirali kako se McQueen previše trudio da to bude umjetnost, a ne klasična modna revija, što bi zapravo i trebala biti. McQueen je, pak, govorio kako mu je reakcija publike najbitnija, te kako više voli vidjeti da revija nekom izaziva mučninu nego osjećaj ugone. To je čisti dokaz prisustva duha avangardne umjetnosti.



Sl. 10. Alexander McQueen, The Golden Shower, 1998

2.12. ALEXANDER MCQUEEN

Rođen kao Lee McQueen na istočnom kraju Londona 1969. godine, Alexander McQueen bio je najmlađi od šestoro djece taksista i učiteljice povijesti društva. Napustio je školu u dobi od šesnaest godina. Vrativši se u London 1990. godine, tražio je da ga zaposle kao profesora na koledžu za umjetnost i dizajn Saint Martins; umjesto toga, unatoč nedostatku

formalnog modnog obrazovanja, ponudili su mu mjesto za tečaj modnog dizajna na diplomskom studiju. Završio je umjetnički magisterij 1992. godine.

Pod imenom Alexander McQueen odmah je započeo vlastitu karijeru gdje se prvi put predstavio na reviji za jesen/zimu 1993. Njegove rane kolekcije, kao što su *Nihilizam* (proljeće/ljeto 1994) i *Highland Rape* (jesen/zima 1995.), oslanjale su se na taktički šok prije nego na nosivost, a to je bila strategija koja mu je pomogla uspostaviti snažan identitet. McQueen je imao reputaciju lošeg dječaka te je optužen za mizoginiju u svojoj kolekciji *Highland Rape*, koja je sadržavala prividno poderane i oštećene modele koji su se zabavljali na modnom happeningu apokaliptične atmosfere. McQueen je od samog početka shvatio komercijalnu vrijednost taktike šoka u britanskoj modnoj industriji koja, unatoč tome što je bila poznata po uvođenju inovacija, nema nikakvu infrastrukturu. U listopadu 1996. godine je imenovan glavnim dizajnerom Givenchyja u Parizu, zamjenjujući Johna Galliana, koji je otišao u Dior. Također, 1996. godine McQueen je proglašen britanskim dizajnerom godine – taj uspjeh je ponovio 1997. i 2001. godine. Dok je nastojao za Givenchy utisnuti grubost svog stila, u kolekcijama za Givenchy ali i vlastitim kolekcijama nastavile su se razvijati teme koje je koristio još od srednje škole i po kojima je bio prepoznatljiv. Mračno romantičan, s vječnim pogledom na povijest i politiku, McQueenov se pristup razlikovao od jednostavnijih i romantičnijih kreacija Galliana ili Vivienne Westwood. Alexander McQueen napustio je Givenchy 2001. godine te se nastavio pojavljivati pod svojim imenom, više u Parizu nego u Londonu. U ožujku 2001. godine po narudžbi je lansirao mušku odjeću. Također, 2001. godine otvorio je dućan u New Yorku, Londonu i Milanu. Udruženje američkih modnih dizajnera proglasilo ga je međunarodnim dizajnerom godine, a Velika Britanija mu je dodijelila prestižnu nagradu CBE za sve usluge modnoj industriji.⁸ (Encyclopedia of clothing and fashion; 399-400)

⁸ Born Lee McQueen in the East End of London in 1969, Alexander McQueen was the youngest of six children to a taxi driver and a social history teacher. He left school at the age of sixteen. Returning to London in 1990, he sought employment teaching pattern-cutting in central Saint Martins Collage of Art and Design; instead despite his lack of formal fashion training, he was offered a place in the fashion design course as a graduate student. He was awarded the Master of Arts degree in 1992. As Alexander McQueen he immediately started his own label, first showing in autumn-winter 1993. His early collections, such as *Nihilism* (spring-summer 1994) and *Highland Rape* (autumn-winter 1995) relied on shock tactic rather than wear ability, a strategy that helped him establish a strong identity. McQueen played up to his bad boy reputation, opening himself to accusations of misogyny in his *Highland Rape* collection , which featured apparently bruised and battered models staggering along an apocalyptic, heather-strewn runway. From the start McQueen understood the commercial value of shock tactics in the British fusion industry, which has

2.13. AVANGARDNA UMJETNOST

Početak prvog Svjetskog rata, kod umjetnika se javljaju potpuno nove teme koje izazivaju osjećaje straha, izgubljenosti, a to se jako dobro primjećuje na djelima avangarde. Krajem 20. stoljeća sve je vodilo k tome da moda mora biti avangardna da bi zainteresirala publiku i da bi se mogla prodavati među masama, iako avangarda može djelovati kao proturječje. Kako bi privukla pozornost, moda je glamur i eleganciju potpuno odbacila te stavila u drugi plan. Javio se *heroin chic*, koji je zapravo predstavljao uličnu modu. Christian Lacroix je izjavio za Vogue, 1994. godine : "Grozno je to reći, ali najsiromašniji ljudi najčešće imaju najzujbudljiviju odjeću". To možemo protumačiti kako je moda na ulicama zapravo najzanimljivija. Yves Saint Laurent je još 1968. godine izjavio: "Dolje s Ritzom, živjela ulica". Već 1950-ih godina dizajneri su počeli oponašati modu s ulica koju su započeli tinejdžeri radničke klase, ali se ubrzo nakon toga proširila i na mlade iz srednje, pa čak i više klase. Coco Chanel je tvrdila kako moda postoji samo ako se ističe na ulicama. Ali, ukoliko je to slučaj, onda *haute couture* nema veze samo s modom.

2.14. ULIČNA MODA I HAUTE COUTURE

Haute couture je francuski izraz za visoku modu čiji razvoj se prati na modnim pistama i koja uglavnom nije funkcionalna. *Haute couture* služi kao plodno tlo za nadahnuće modnoj industriji, a njena primarna svrha je promocija modne kuće. No vratimo li se na tvrdnje Coco Chanel, *haute couture* je u sve većoj mjeri crpila inspiraciju s ulice, ali to ne znači da se ona sama isticala u slici ulice. Christian Lacroix kaže: "Čak i za couture trebamo utjecaj

almost no infrastructure despite its reputation for innovation. In October he was appointed designer in chef at Givenchy in Paris, replacing John Galliano, who went to Christian Dior. Also, in 1996 McQueen was named the British Designer of the Year- a success he repeated in 1997 and 2001. While he toned down the rougher edges of his style for Givenchy, in both the Givenchy and Alexander McQueen collections continued to develop themes that had been with him since graduation. Darkly romantic, with a Harish vision of history and politics, McQueen's approach differed from the more straightforwardly romantic output of Galliano or Vivienne Westwood. McQueen sold a controlling share in his business to Gucci in December 2000 and left Givenchy early in 2001, continuing to show under his own name in Paris rather than London. In March 2001 he launched his custom-made menswear line in collaboration with the Seville Row tailors Huntsman. That year McQueen opened a flagship store in New York, London and Milan. The Council of Fashion Designers of America named him International Designer of the Year and that Britain awarded him a CBE (Commander of the British Empire) for his services to the fashion industry.

iz stvarnog života, jer ubit ćeš couture ako je ograničiš na izloge i muzeje. Trebaš impulse i energiju s ulice". Ali kad je ulica postala inkorporirana u *haute couture*, imala je znatno veću snagu, jer ona nije samo "ulični stil", nego ju na ovaj ili onaj način čarobno preoblikuje neki modni kreator. Prljavština s ulica nije više obična prljavština kad je preoblikovana alkemijom dizajnera. Prljavština je samo za ukras – njoj se nikad ne dopušta da bude stvarna prljavština. (Svendsen 2004; 122)

2.15. JE LI MODA UMJETNOST?

Unatoč tome što se na prijelazu 20 i 21. stoljeća zbiva sve aktivnija razmjena umjetnosti i mode, još nismo odgovorili na pitanje: "Je li moda umjetnost?" Odjeća je tradicionalno bila isključena iz područja umjetnosti, te ju u tom smislu ne bi trebalo ni gledati kao umjetnost. Trebalo bi pronaći odgovarajuće kriterije koji nam pomogli odrediti je li moda umjetnost, te spada li uopće u to područje ili izvan njega, ali dvojbeno je može li se uopće taj kriterij naći. Suzy Menkes, modna urednica u *International Herald Tribuneu*, piše: "Istinska moda mora biti funkcionalna i zato se može klasificirati samo kao upotrebna umjetnost ili zanat. Ako se neki odjevni predmet može imati na sebi, onda nije moda. Ali upravo onda to može biti umjetnost".

Postoje primjeri mode koji su bili na istoj razini s umjetnošću toga razdoblja i ostalim područjima umjetnosti. Kao primjer možemo uzeti Balenciagine kreacije iz 1950-ih godina, koje nimalo nisu zaostajale za onim što se u istom vremenskom razdoblju događalo u skulpturi te ujedno i u istraživanju prostornosti. S druge strane, kreacije Else Schiaparelli su bile napredne jednako kao i većina nadrealističke umjetnosti 1930-ih godina. Schiaparelli nije imala nikakve tehničke vještine u izradi uzoraka i modne konstrukcije. Motala je tkanine direktno na tijelo, a ponekad je i sama bila model. Bez obzira na to, stvarala je savršene kreacije. Projekte visoke umjetničke kvalitete također su realizirali i noviji modni kreatori. Alexander McQueen kolekcijom za proljeće/ljeto 2001. godine prikazao je zanimljivu refleksiju nad objektivacijom u modi. Na modnoj pisti stajala je velika kutija koja je bila izrađena od zrcala. Publika je neko vrijeme gledala odraz vlastitog lica u zrcalu, s obzirom da je revija planirano kasnila, i to poprilično dugo. Publika se u velikoj mjeri sastojala od modnih fotografa koji su zarađivali za život govoreći drugim

ljudima kako bi trebali izgledati. Promatrači su objektivirali sami sebe. No, to se sve preokrenulo kada je revija započela, budući da je kutija bila izrađena tako da modeli koji su bili unutra nisu mogli vidjeti publiku, nego samo vlastitu sliku u ogledalu. Publika je sad mogla promatrati modele, a da sama nije bila viđena, te tako gledajući bila prisutna na peep showu. To je primjer mode koja je posve jednaka s umjetnošću, ali kod takve umjetnosti moda ne dolazi u prvi plan.



Sl. 11. Alexander McQueen, spring/summer 2011.

Pitanje je, može li umjetnost naučiti nešto od mode? Ona u najmanju ruku može naučiti nešto o sebi samoj. Oscar Wilde piše da 'postoji, dakako, moda u umjetnosti kao i moda u odijevanju, i ne treba biti neki veliki poznavatelj umjetnosti da bi se uvidjelo da je to točno. Nema čiste granice između umjetnosti i mode, nije riječ o dva različita svijeta. Poanta, naravno, nije u tome da se umjetnost u potpunosti svodi na to da bude "samo" moda – toga nikad nije bilo ni u jednom području mode, bilo da je riječ o odjeći, umjetnosti ili filozofiji – nego prije da je modus operandi mode postajao sve odlučujući dio razvoja.

3. ZAKLJUČAK:

Očigledno je, kako smo u modi, naročito 1990-ih, kružili oko avangardne retorike koju je umjetnost u suštini napustila. U pokušaju da bude avangardna, moda je uglavnom samo ponavljala prazne geste koje su već bile potrošene na području umjetnosti. Zato je ironično što su umjetnici tijekom posljednjeg stoljeća u sve većoj mjeri bili obuzeti modom. 1919. godine Max Ernst je proglasio: "Živjela moda – neka umre umjetnost". To je bilo zamišljeno kao afirmacija površnog, u suprotnosti s vječnim, gdje je moda bila uzor za umjetnost. Paradoks je što je umjetnost nastojala biti u modi, dok se čini da je moda u suštini izašla iz mode, ako se promatra kao umjetnost. Važan razlog zašto je umjetnost nastavila biti u modi može biti da je ona, zapravo, u stanju koji put reći nešto bitno, dok je moda zarobljena u krugu u kojem uglavnom samo ponavlja sebe samu i znači sve manje. (Svendsen, 2004: 132)

Ljudima je nužno promatrati svijet u kategorijama, a ne svaki predmet zasebno. To bi u našem svijetu informacijskih autocesta i brzog gomilanja podataka bilo gotovo nemoguće. Ali ako su već membrane toliko disciplina postale propusne i ako je upravo interdisciplinarnost ono što karakterizira doba u kojem živimo, nije li logičnije da sve vrste kreativnih aktivnosti budu jednostavno preklapljene. Njihove veze i utjecaji jednih na druge gotovo su nerazmrsivi, i izdizati jednu iznad druge besmisleno je. Kao na rendgenskoj snimci tijela, razni oblici organa i tkiva preklapaju se i funkcioniraju zajedno, s istom svrhom: održavanjem toga tijela na životu. Riječima Hadleya Freemana: „Svađa oko toga je li moda važnija ili manje važna od umjetnosti, jednako je besmislena kao i pitanje je li moda umjetnost ili nije. Naravno da nije – to je moda.“ (Taylor, 2005: 457).

4. POPIS LITERATURE

1. *Encyclopedia of clothing and fashion* (2004) New York, Scribners and Sons
2. Gertrud Lehnert (2000) *A History of Fashion in the 20th Century*
3. Gillo Dorfles (1990) *MODA*, Tehnička knjiga, Zagreb
4. Lars Fr. H. Svendsen (2010) *MODA*, Tim Press, Zagreb
5. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Barlett, Ante Tonči Vladislavić (2002) *MODA povijest, sociologija i teorija mode*, Zagreb, Školska knjiga
6. Martinis Ruža (2016), "Umjetnost i moda. Od uzvišenosti do frivolnosti i natrag" *Art Magazin Kontura*, br. 133
7. Radovan Ivančević (2009). *Stilovi – razdoblja – život II*
8. Taylor M. (2005). *Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art*, Fashion Theory

POPIS IZVORA FOTOGRAFIJA:

- Sl.1. https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/jean_paul_gaultier/
- Sl.2. <https://www.pinterest.com/pin/277112183296073655/>
- Sl.3. <https://www.guggenheim-bilbao.es/en/exhibitions/giorgio-armani-2/>
- Sl.4. <http://www.vogue.com/868646/from-the-archives-ten-vogue-firsts/>
- Sl. 5. <http://www.thehistorialist.com/2014/12/1937-shoe-hat-by-elsa-shiaparelli.html>
- Sl.6. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mondrian_collection_of_Yves_Saint_Laurent
- Sl.7. <http://uk.pinterest.com/pin/461759768020462158/>
- Sl.8. <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>

Sl.9. <http://uk.sparklingblabla.com/thierry-mugler-galaxy-glamour>

Sl.10. <http://www.newfashionnews.com/news/41/home.html>

Sl.11. <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2001-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#24>