

Odnos mode i umjetnosti

Lana Kovačić*, dr. sc. Katarina Nina Simončić, viš. asis.**

*Studentica diplomskog studija Teorije i kulture mode na Tekstilno-tehnološkom fakultetu / kolegij: Suvremena moda
lanakovacic@gmail.com

** Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,
Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000
e-mail: nina.simoncic@tff.hr

Sažetak:

Ovaj rad istražuje odnose mode i umjetnosti; nastoji analizirati nekoliko publiciranih radova, ključnih za razumijevanje razlika kao i sličnosti. Uz promišljanja pristupa Annette Tietenberg, Roberta Radforda, Sande Miller i Ingrid Loschek, navode se primjeri iz svijeta mode i umjetnosti, kao mjesta doticanja i razdvajanja dvaju polova.

Ključne riječi: *odjeća, moda, umjetnost, modna revija, Alexander McQueen, Galliano*

1. UVOD

Robert Radford napominje kako povjesničari umjetnosti karakteriziraju pravu umjetnost kao izraz postojanosti, nepromjenjivosti te oblik koji „sadrži istinu“, tj. svako umjetničko djelo koje je preživjelo sadrži dvije bitne karakteristike, a to su izdržljivost i autentičnost, koje ujedno služe i kao opravdanje ustanove muzeja. Stoga, ako umjetničko djelo nije preživjelo, taj rezultat je opravdan neposjedovanjem spomenutih kvaliteta. Samim time svi izrazi koji tu *istinu* ne posjeduju ne mogu izdržati test vremena¹. Slijedimo li takvu definiciju, modni proces ne bismo mogli nazvati umjetnošću budući da je u njega usađeno obilježje efemernosti. Moda do nedavno nije imala ni svoju povijest, filozofiju i kritiku, ali stvari se počinju mijenjati pred svitanje 21. stoljeća. Povijesno je odnos spram mode bio uglavnom anagonistički jer je u zapadnoj kulturi tijekom povijesti crkva imala velik utjecaj na državu, tako da se na modu gledalo s negodovanjem i snishodljivo. Tijelo je grešno i nešto što treba potisnuti, a ne istaknuti odjećom. Danas dolazi do preokreta; kritičari i kustosi problematiziraju odnos mode i umjetnosti kroz izložbene postavke. Moda više nije samo površna frivolna pojava, već komunicira i prenosi *antropološke i moralne istine*, kaže Radford (Radford 1998:152). Umjetnost je također preuzela neke karakteristike mode, ali ono što im je svakako zajedničko, smatra Radford, je kultura ironije i samoreferencije (Radford; 1998:153). Simmel 1904. piše esej u kojem se bavi modom i ukazuje da ako dovoljno proširimo područje mode na društvene forme, odjeću, estetski sud i cijeli set ljudskih izraza, dolazimo do novih polja umjetnosti koji pripadaju teritoriju mode. Ali ako ne idemo tako daleko, one ipak dijele primat izgleda i čitljivosti informacija. Modu ipak ovdje ne zanima neko refleksivno estetsko iskustvo, već trenutnost informacija, dok umjetnost nosi teret tradicije i time se od nje očekuje viši stupanj vizualne i konceptualne kompleksnosti te period trajanja koji će nadživjeti trenutnost (Radford; 1998:153). Iako se zasniva na kratkom vremenskom trajanju, baš kao i umjetnost, razumijevanje mode postaje višestruko učinkovitije ako poznamo njezinu povijest i prevrate koji su prethodili ovome što gledamo sada. No estetike umjetnosti i mode, iako odijeljene, ipak imaju dodirne točke. Imaju zajedničku poetiku asocijacije, ideja, aluzije na mjesto, povijest, erotiku, na ruralne ili futurističke utopije (Radford; 1998:155). No opet se vraćamo na problem definicije samog polja umjetnosti. Možda nam se čini da je današnji pojam umjetnosti postao zamućeniji i da je, za razliku od umjetnosti prethodnih razdoblja, ona pojeftinila demokratizacijom, ali zapravo svaki je period u razvoju povijesnih društava i civilizacija nosio sa sobom vlastitu definiciju umjetnosti. U svakoj epohi vladajuća svjetovna ili duhovna klasa bila je ona koja je određivala što umjetnost jest i kako ju treba tumačiti. Koncepti umjetnosti šire se upravo zato što dolazi do političkog, intelektualnog i kulturalnog širenja samih klasa. U ovo je također uključena distinkcije na *visoku* tzv. slobodnu

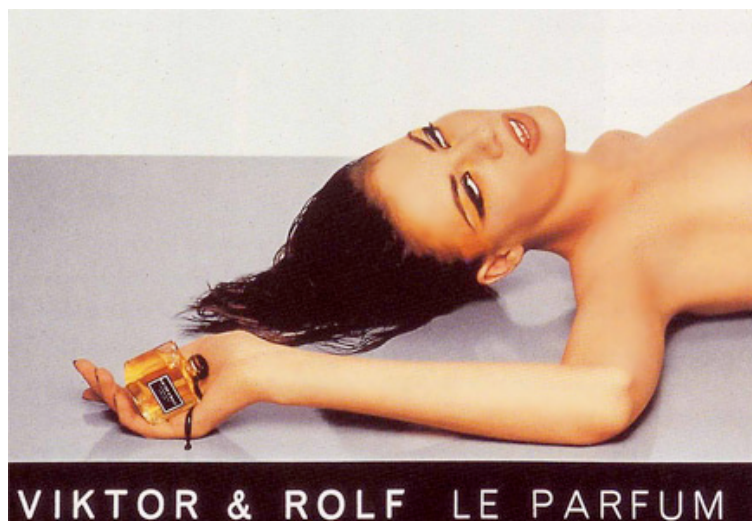
¹ Another major idea developed alongside this concept of art's desirable state of longevity, and that was the idea of authenticity, which was equally related to the discourse of classicism, so that the two ideas became conflated. (Good) art survives because it in some way “contains truth,” but art that has been neglected and forgotten has suffered that outcome justifiably, because it was of insufficient quality, it lacked truth, and did not “stand the test of time.” (Redford 1998:151-152).

umjetnost i *nisku* tzv. funkcionalnu umjetnost. Iako većina dizajnera sebe smatra umjetnicima, njihov rad ipak ovisi o recipijentima više nego onaj umjetnika gdje je izraz umjetnika samog najbitniji. No početkom 20. stoljeća pojavljuju se reevaluacije ovih zastarjelih koncepata i razvoj konceptualne umjetnosti; Marcel Duchamp kaže: "Rad nastaje u potpunosti posredstvom onih koji ga gledaju ili čitaju i koji omogućuju njegovo preživljavanje svojom naklonošću, pa čak i osuđivanjem." (Loschek 2007:167). Jednako tako Umberto Eco govori o otvorenom umjetničkom djelu, kojeg publika sama dovršava svojim sudjelovanjem. Danas je sve teže raspoznati što je doista umjetnost. Oblikovao se „novi svijet umjetnosti“, kako ga naziva Sanda Miller, koji postoji upravo zato da bi se povijesnim i suvremenim artefaktima mogao dati status umjetnosti (Sanda Miller 2007: 28). Jednostavno, konzument ili recipijent mora biti teorijski potkovan da bi pred početak novog tisućljeća mogao prepoznati što je umjetnost. Ona više nije samorazumljiva sama po sebi. Tako je Duchampov *Pisoar* na nezavisnoj izložbi 1917. zauvijek fiksiran u svijetu umjetnosti iako je samo običan uporabni predmet, ali njegovo pojavljivanje na mjestu umjetnosti uzdiže ga na kategoriju umjetničkog djela (Miller, 2007:28). Za primijenjenu umjetnost se uvijek veže neka svrha, dok se čini da je slobodna ili fina umjetnost ona koja nema svrhu. Krećući se ovom logikom, moda bi bila umjetnost onda kada nema nikakvu svrhu, kaže Loschek (Loschek 2007:167). No ipak suvremeno razumijevanje umjetnosti implicira da je bilo koja vrsta umjetničke kreativnosti - glazba, slikanje, teatar, pisanje - vezana za svrhu, bilo da se radi o izražavanju nečega ili dizajniranju nečeg na kreativan način, kako bi se u tome uživalo ili zarađivalo za život. Sloboda liberalnih umjetnosti stoga postaje dvojbena budući da i takva umjetnost služi svrsi, poput reprezentacije, dekoracije ili komunikacije. Dakle, slobodna umjetnost, kao ona koja je nevezana za bilo kakvu izvanjsku svrhu, ne postoji. Ta sloboda zapravo leži u viziji i realizaciji zamišljenog koncepta. Dariusz Syzmanski napisao je u eseju „Zašto je velika umjetnost često zamorna?“ da je "umjetnost, zato što je umjetnost, umjetna i time izrazito neprirodna" (Loschek 2007: 167).

Radford dalje analizira modne procesa i ukazuje na jasne distinkcije polja umjetnosti i mode. Kaže da moda živi od tržišta i proizvodnje ponovljivih serija, dok je ono što je zadobilo status umjetničkog djela jedinstveno, neponovljivo i ima potvrdu kritike koja je to djelo upravo okarakterizirala kao umjetničko. Novac i obrtanje novca je ono što modu čini profanom. No suprotno općeprihvaćenom uvjerenju da je umjetnost zaštićena od ovakvih izleta u nisko profano trgovanje, i umjetnine se jednako tako prodaju i određuje im se cijena po kojoj ih zainteresirani kupac može kupiti i zatim u privatnosti uživati u njihovu sjaju. U svijetu umjetnosti, ipak, prodaja se odvija diskretnije. Umjetnički predmeti žive na marginama ekonomije, dok neki modni odjevni komad ima jasno i bez srama istaknutu cijenu, koja kod velike većine kupaca igra ulogu pri odabiru. Iako bismo voljeli da umjetnost ostane iznad svjetovne razine kupnje, razmjene, sezonskih zamjena, istina je drugačija. I u svijetu umjetnosti vlada ista logika kojom se vrijednost umjetnika mjeri sajmovima i *bienalima* na kojima sudjeluje, količinom novih radova koje proizvodi (Radford 1998:156-157).

Te granice između umjetnosti i dizajna čvrsto su određene od početka 20. stoljeća. Po Annette Tietenberg, u dizajnu se radi o „socio-politički relevantnim temama, kao što su korištenje objekata, organizacija procesa podjele rada, društvenih i estetskih posljedica industrijalizacije, inovativnih tehnika proizvodnje, korištenja novih materijala i ekonomičnog razmišljanja. Nasuprot tome, na finu umjetnost možemo gledati kao na odvojenu od takvih profanih pitanja. Umjetnost stoga postaje mjesto za sve one oblike, poticaje koje je industrijsko društvo odbacilo... savladavanje majstorstva, mitskih ideja, samorefleksije i subjektivnog pogleda na svijet“². Kada se službeno pojavila moda, umjetnost je već odavno postojala i utvrdila svoje mjesto u svijetu. Ingrid Loschek smatra da su umjetnost i moda podudarne onda kada moda postaje bliska primijenjenoj umjetnosti i poput umjetnosti nastaje iz ideja, emocija, posvećujući mnogo manje pažnje njezinim uobičajenim prioritetima nosivosti i mogućnosti prodaje. Kraj 20. stoljeća obilježen je pojavom modnih dizajnera koji sve više brišu granice o kojima govorimo. Viktor i Rolf pristupom odjevnom predmetu primiču se umjetnosti i odmiču od modnih pretenzija spram korisnosti kao robe. U svom radu razvijaju pretpostavku da su moda i umjetnost slični, ako ne i jednaki impulsi (Loschek 2007: 167). Viktor i Rolf znalački se referiraju na umjetnost, politiku i tržište. U nekoliko navrata njihovi istupi su poslužili kao kritika konzumerizma koji prožima modni svijet. O tome problematizira i reklamna kampanja za njihov parfem *Le Parfum* iz 1996. Radilo se o intenzivnoj marketinškoj kampanji za 250 praznih bočica parfema koje su se prodavale po cijeni od 200 funti. Time su aktualizirali odnos oglašavanja sa sadržajem samog proizvoda. Dokazali su da spektakl zavodi potrošača, iako on sam shvaća da je manipuliran njime (Evans 2005; 83-85). Iako su povezani sa svijetom umjetnosti koji je oduvijek snishodljivo gledao na modu, oni joj pristupaju s entuzijazmom tako prisutnim među umjetnicima 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća. koji su svojim radovima visoku kulturu prelili u popularnu. Smatraju da moda i umjetnost dijele ideal kontroliranog i savršenog svijeta snova (Martin 1999:111-113).

² „Socio-politically relevant themes like the use of objects, the organisation of labour-sharing processes, the social and aesthetic consequences of industrialisation, innovative production techniques, the use of new materials and economic thinking. By contrast, fine art could be viewed as separate from such profane issues...Art thus became a reserve for all those things that no longer had any place in the industrialised society; self determined activity...mastery of craftsmanship, mythical ideas, self-reflection and a subjective view of the world.“ (Loschek 2007: 167).



Sl.1. Victor & Rolf, Le parfum, 1996.

Performativni aspekt modnih revija, koji se razvija krajem 20. stoljeća, možda je najbliži umjetnosti tj. teatru, iako modne kuće počinju usvajati performans već 60-ih i 70-ih (Gregg 2001: 243-244). Reprerentacija odjeće na modnim revijama po Loscheku je „teatralno-umjetnička-odjevna sinteza umjetnosti“³ (Loschek 2007;168). Najbolji primjer bio je rad Alexandra McQueena. Godine 1999. manekenke zamjenjuje lutkama koje propadaju u pozornicu i zatim ponovno izlaze. Iste godine na pisti njegove modne revije pojavljuje se Aimee Mullins te joj umjesto uobičajenih pomagala za njezine amputirane noge oblikuje zamjenske noge od izrezbarenog drva⁴.



Sl.2. Aimee Mullins na izrezbarenim drvenim nogama, McQueen, 1999.

Godine 2001. revija se odvija u velikoj kocki od dvosmjernih ogledala, tako da su prije početka revije posjetitelji suočeni s nelagodnom gledanja u vlastiti odraz, a zatim u modele koji besciljno, poput mentalnih bolesnika ili životinja u kavezu, hodaju unutar zadanih gabarita kocke nalik kavezu. Zatim revija *Voss* (2001.), u kojoj je bujna žena nalik šumskoj boginji bila zatvorena u staklenu kutiju, umjetno hranjena i hladena cijevima. U trenutku kada se staklena kocka rastvorila, iz nje je izletjelo tisuću moljaca (Evans 2005; 94, 98). Teatralan pristup modnim revijama imao je i John Galliano - 1998. godine, u reviji «A Voyage on the Diorient Express or the Story of Princess Pocahontas», akcent je na postizanju dojma predstave, a ne povijesne točnosti. U ostvarivanju tog tipa revija usvajaju se elementi kazališnih produkcija, pa tako rasvjeta biva zamijenjena kazališnom (Evans 2005; 29-33).

³ „theatrical-artistic-vestimentary synthesis of the arts“

⁴ <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/no-13/>



Sl.3. Galliano, „A Voyage on the Diorient Express or the Story of Princess Pocahontas“, 1998.

Iako bi se ovakvom pristupu dizajnera moglo zamjeriti da je teatralnost pristupa zasjenila odjeću, to nije sasvim točno. Marketinška uloga čitavo vrijeme ostaje temelj svakog modnog spektakla i teatralizacije, pa čak i ako govorimo o komadu koji nije direktno namijenjen prodaji. Ingrid Loschek ovdje uočava iste one tendencije koje primjećuje i Caroline Evans i opisuje ih u svojoj knjizi *Fashion at the edge*. Evans primjećuje da u modi zadnjeg desetljeća 20. stoljeća dolazi do posvemašnje teatralizacije u kojoj show zasjenjuje odjeću. Thierry Mugler potrošio je milijun dolara kako bi evocirao rođenje Krista na pisti. U modnom performansu sudjelovali su likovi poput časnih sestara s kapuljačama, kerubini, djevice, dijete, te anđeli (Evans 2005, 69-70). Modni tisak oduševljeno prihvaća taj tip egzibicije jer se njime *hrani* čitatelj. No ni odlična medijska pokrivenost ne garantira uspjeh. Tako je Martin Margiela, koji je 1994. iznenadio sve prikazavši haljine koje su najprije bile zakopane, a zatim otkopane i izložene na modelima (A/W, 1997/98), tj. neživo sada nosi živo (Evans 2005; 36-37), ipak morao ugasiti svoju tvrtku. No predloženo je da njegov rad dalje financira *Arts Council* jer se smatra umjetnošću.

2. POVIJESNI KONTEKST

Što se tiče promatranja ova dva impulsa kroz povijest, umjetnost je dakako bila prisutnija i posvećivalo joj se više pozornosti. Imala je čak i određenu političku važnost i ulogu u državnoj moći, dok je moda bila manje bitan moment, ali dio pisaca i sociologa postaje zainteresiran za nju. Baudelaire npr. govori o društvenoj tjeskobi izazvanoj iskustvom novoga grada, Simmel o promiskuitetu novih klasa, a Benjamin o zamjeni aristokratskih vrijednosti novim, kapitalističkim. Simmel je također modu vidio kao jedini društveni mehanizam koji je mogao pomiriti nastajanje individualnih identiteta i istodobno održavanje društvene koherencije (Radford, 1998;157-161). *Couturieri* kasnog 19. i ranog 20. stoljeća osjećali su prezir prema komercijalizmu i grade svoje *persone* kao umjetnici. Tako je Paul Poiret prikazivao kolekcije u intimnom ambijentu, a kao model poslužila mu je supruga. Po odlasku u Ameriku shvatio je da ga masovno kopiraju, te je tražio zaštitu za svoj dizajn. No američki zakoni nisu imali pravnu zaštitu tog tipa. Njegov odlazak u Ameriku bio je navodno samo društvene, a ne komercijalne prirode. Tvrdio je da svrha nije promocija i da njegova žena nije njegova lutka, već da je ponijela 100 haljina za 30 dana svojom vlastitom željom. Nastojao je svim silama zadržati svoj umjetnički integritet i aristokratski status. Dakle, njegov dizajn ne potpada pod finu umjetnost i zakoni ne pokrivaju utilitarne predmete. Naposljetku biva zaštićen jedino kao poduzetnik, a to je upravo ona karakterizacija koju je nastojao izbjeći (Troy 2002: 117-118).

No umjetnost je počela prihvaćati pojedine modne elemente. Naime, umjetnost postaje visoka aktivnost dokolice i okuplja velikim dijelom istu onu publiku koja konzumira *haute couture* (Radford; 1998:158). Suradnje između umjetnika i kreatora sve su češće, i kako možemo naći umjetnost na pisti, jednako tako možemo pronaći modu u galerijama. U jednom razdoblju uloga umjetnosti bila je izvještavanje o modi, jer je zadaća mnogih slikara bila prikazati npr. vladare Europe koji učvršćuju svoju moć kroz odjevne oblike i modne dodatke. Umjetnici poput Albrechta Dürera i Lucasa Cranacha također su bili i modni savjetnici koji su crtali odjevne nacрте, ili poput Leonarda da Vinci oblikovali kostime za kazališne festivale. Prvi crteži kostima odnosili su se uglavnom na regionalnu odjeću. To su prvenstveno bili uzorci koje su umjetnici stvarali za druge umjetnike, omogućujući na taj način reprodukciju kazališnih kostima ili autentične odjeće prikladne za vrijeme i mjesto slike o kojoj se radi. Tek u 20. stoljeću umjetnost je postala svjesna odjeće na drugačiji način, zahvaljujući Marcelu Duchampu. S konceptualizmom i njegovim *ready mades*, 1916. polaže kamen temeljac za korištenje industrijski proizvedenih proizvoda kao umjetničkih djela. U tom promišljanju pridružili su mu se Giacomo Balla, Vassilij Kandinski, Salvador Dali, Jean Cocteau, Meret Oppenheim, Joseph Beuys, Andy Warhol i Leigh Bowery. Usredotočeni su više na simboličke kvalitete odjeće, ulogu fetiša, surogata ili onoga što predstavlja ljudsko biće. Duchamp po prvi put pokazuje odjevni predmet kao umjetnički 1958., kada je muški prsluk obješen na vješalici nazvao *Gilet pour Benjamin Peret*.



Sl.4. Marcel Duchamp, Gilet pour Benjamin Peret, 1958.

Obućom kao mitom poslužio se kanadski umjetnik Brian Jungen. Od tenesica Nike Air Jordan načinio je crvene indijanske toteme i nazvao ih *Prototypes for New Understanding* (1999.-2005.) (Loschek 2007:168).



Sl.5. Brian Jungen, Prototypes for New Understanding (1998-2005)

3. ODNOS UMJETNOSTI I MODE

Zanimljivo je da unutar polja dizajna odjeća ne može postati umjetničko djelo, ali to nije slučaj i unutar umjetnosti. Umjetnici kao Cindy Sherman, Erwin Wurm i Sigmar Polke svijet mode upliću u svoj kreativni svijet u cilju sarkastičnog osvrta na modni marketing. Preuzimaju modele pojedinih dizajnera i zatim ih postavljaju u neobične i nesvojstvene kontekste. Takvi primjeri su *Aphrodisiac Smoking Jacket* (1936.) Salvadora Dalija, *Felt suit* (1970.) Josepha Beuysa, te haljine-skulpture jednostavno nazvane *Dresses* (1989.) Wiebke Siem.



Sl.6. Salvador Dali, Aphrodisias Smoking Jacket, 1936.

Te haljine nisu načinjene kako bi nužno pristajale ljudskom tijelu, ali odjeća kao primijenjena umjetnost neizbježno je vezana uz ljudsko tijelo čak i kada ne odgovara onome što smatramo odjećom unutar naše svakodnevne kulture. Može također ići korak dalje što se tiče konteksta (Vivienne Westwood *Five centuries ago*, 1997./98., Hussein Chalayan *Afterwords*, 2000/2001.) ili reformiranja i deformiranja tijela (Rei Kawakubo *Body meets Dress*, 1997.) ili materijala (Alexander McQueen *Voss Spring- Summer 2001.*).



Sl.7. Rei Kawakubo *Body meets Dress*, 1997.

Razlike između dizajnera i umjetnika su u samom činu promatranja, tj. točki s koje polazite, koja određuje hoće li neki predmet biti klasificiran kao dizajn ili umjetnost. Put dizajnera započinje od svjetovnog koncepta gotovih produkata, dok je umjetnik onaj koji neki funkcionalni objekt preobražava u umjetničko djelo (Duchamp). No i umjetnosti i modi zajedničko je konstruiranje i manipuliranje tijelom, što je posebno vidljivo kada odjeća uvjetuje proporcije tijela. Naime, slika našeg tijela nije prirodno tijelo, već oblikovano očekivanjima i kulturom u kojoj živimo. Performansi iz 60-ih godina 20. stoljeća pokazuju nam da je tijelo oduvijek bilo podložno manipulaciji medija. Zatim, haljine s ugrađenim štapovima na ramenima Rebecce Horn (1971.), *Vanitas*, *Flesh dress for an Albino Anorectic* (1987.) Jane Sterbak, *Displays* Vanesse Beecroft i performans *Skinings* (1995.) Victorine Müller predstavljaju vrhunac ovoga trenda u umjetnosti. Vanessa Beecroft je gotovo anoreksičnu manekenku odjenula u trideset kilograma sirove krvave govedine. Iako bi se moglo pretpostaviti da aludira na anatomske studije, nju ne zanima perverzna estetika anatomije koja dopušta teksturi i uzorku mesa da se pretvori u sjajnu tkaninu i odvažnu haljinu. Žena koja je sama u potpunosti bez mesa, doslovno je u meso omotana.



Sl.8. Jana Sterbak, Flesh Dress for an Albino Anorectic, 1987.

Odnos tijela, prostora i pokreta u fokusu je oboje, i umjetnika i modnih dizajnera, koji taj odnos pokušavaju translirati u vizualno i omogućiti nam da taj odnos osjetimo na dosad neuobičajen način. To pokušavaju Oskar Schlemmer u svom *Triadic Ballet* (1927.) i Jana Sterbak u *Remote Control* (1989.) haljinama s obročima. U *The dress...I Want You to Feel the Way I do* (1984.-85.) Sterbak je predstavila haljinu načinjenu od bodljikave žice sa svjetlosnim punjenjima u gornjem dijelu, koja svijetli kada joj se gost približi. Haljina nam, čini se, govori: „Ne diraj me / noli me tangere“ - prije nego što shvatiš kako se osjećam. Prikazana je kontradikcija između poluprozirnosti i oklopa. Značajan u tom tehnološkom kontekstu je i rad Chalayana koji ljudsko biće prikazuje kao krhku tvorevinu, fizičko poraženo biološkim i matematičko geometrijskim zakonima, dok se za Alberta Einsteina, osobu potpuno nepovezanu sa svijetom mode i umjetnosti, estetika pojavljuje kao rezultat pravilno riješenog matematičkog problema. Stoga, ako poštujemo dane zakone estetike tijela, konstruirane haljine izranjaju po Einsteinovoj teoriji *prirodno i automatski* (Loschek 2007:169-170).



Sl.9. Oscar Schlemmer, Triadic Ballet, 1927.

Modi nije nužno da postane umjetnost, već u umjetnosti pronalazi ono čemu sama teži, ali je sputana zahtjevima tržišta. Oblike na granici mode i umjetnosti istražuje Alba D'Urbano u svom projektu *The Immortal Tailor* (1995.-2000.). Prvi projekt u toj seriji bilo je «Odičelo od kože», da bi se u narednim istraživanjima posvetila krojnim dijelovima, te površini na kojoj je digitalnim tiskom prikazano golo ljudsko tijelo. Poštujući sve faze modnog procesa, od ideje, kroja, šivanja, dorade, oblikuje odjevne predmete, no s društvenog aspekta vrlo *diskutabilnom površinom*. Iako je tijelo odjeveno, zbog *tkanine* s printom golog tijela predstavlja nešto besramno, poziva na voajerizam i temeljito proučavanje i preispitivanje „odjevne golotinje“. Odjeća je bila i u prodaji, tako da je bilo moguće kupiti i odjenuti tuđe muško ili žensko tijelo i poigrati se s identitetom (Loschek 2007:169-170). Utjecaj tehnologije, osim na modu, sve se značajnije usvaja i asimilira i na tijelo. Umjetnici u svom

radu preispituju tijelo, kanone ljepote, a tehnološkom manipulacijom ga prilagođavaju i deformiraju. Kao primjer možemo navesti Orlan koja je, preispitujući povijesne kanone i ideale ljepote, estetskom kirurgijom preobrazila svoj lik i nastojala umanjiti važnost tjelesnosti, tako prisutne u zapadnoj kulturi. Sličnog promišljanja je i umjetnik Stellarc. Po njemu je način na koji tretiramo naša tijela, preobražavajući ih *bodybuildingom* i kozmetičkom kirurgijom, pokazatelj da će uskoro biti nadograđena tehnološkim dodacima, a osnovna *tjelesna ovojnica* bit će nepotrebna (Ince 1998:113-115). Njihove umjetničke intervencije na tijelu, koje su podijelile publiku, odraz su vremena u kojem živimo te kanona ljepote temeljenog na „anything goes“. Tehnologija kojom možemo potpuno preobraziti tijelo postala je dostupna svima. Progonjeni *civilizacijom mladosti* i potaknuti željom za društvenim potvrđivanjem i prihvaćanjem, svoju nesigurnost možemo riješiti u estetskoj ordinaciji gdje kao iz kataloga izabiremo vlastite crte lica ili tijelo kakvo bismo voljeli.

4. MODA KAO PRIMIJENJENA UMJETNOST

Bilo bi nelogično diskvalificirati primijenjenu umjetnost na temelju njezine uporabivosti. Michael Lingner smatra da „nelagoda povezana s predrasudom koja se često gaji u svijetu umjetnosti, tj. da je svaka umjetnost koja zahtjeva oblik recepcije nekom radnjom diskreditirana kao „primijenjena“, sugerira da bi bila dobra ideja pobliže promotriti koncept primjene... Jer, jedino kroz primjenu estetski potencijal može... biti prebačen u kulturne procese tako da njegova društvena funkcija i individualna vrijednost mogu biti realizirani“⁵. Visoka moda i *pret-à-porter* (konfekcijska) nisu izrazi visoke umjetnosti. Visoka moda se ponosi time da je najviši oblik zanatstva, dok *pret-à-porter*, njezina industrijalizirana verzija, koristi jeftinije materijale i prilagođenija je masovnom tržištu (Loschek 2007; 171). Dizajn izlazi iz svoje elitističke pionirske uloge, koju poznajemo iz Veblenovih promišljanja unutar *Teorije dokoličarske klase*, i demokratizira se potrošnjom odozdo. Kvaliteta postaje sekundarna jer su dugovječnost i bezvremenost zamijenjeni ritualom same kupovine, koji uključuje katarzični moment neprestanog obnavljanja samoga sebe kako bismo se osjećali bolje. Time se siromašniji društveni milje činom potrošnje definira kao dio društva. Tako se visoka moda izdvaja u modnom procesu korištenjem luksuznih materijala, no to nije razlog da ju nazivamo umjetnošću. Odjeća kao primijenjena umjetnost mora se osloboditi zahtjeva za primjenom, tj. njezinom nosivošću u društvenom kontekstu. Potrebno je razoriti koncept mode kao one koja ima funkciju nosivosti, kako je slučaj s nekim kreacijama Galliana, McQueena i Viktora i Rolfa. To ne znači da se ti modeli, bez obzira na to koliko nekonvencionalni bili, ne mogu nositi ili da ih dizajner kreira s namjerom nenosivosti. Kao i u svakom području, tako i u modi u kojoj ne postoji nikakav artistski zahtjev dolazi do vizualne redukcije gdje se ona povodi za onim najjeftinijim, najučinkovitijim i najfunkcionalnijim. Nasuprot tome, jezik umjetnosti uživa mnogo veću slobodu koja nas potiče da sanjamo i razmišljamo. Iluzija je vjerovati da su Gallianova kolekcija *Mapping of the World* (2004./05.) ili haljine Viktora i Rolfa sa zvonima (2000./01.), koje se čuju prije no što se vide, ikada bile namijenjene nošenju.



Sl.10. John Galliano, *Mapping of the World*, 2004./05.

⁵ „*Unease over the prejudice often cultivated in the art world that every art that requires a form of reception involving action is discredited as „applied“ suggests that it would be a good idea to look more closely at the concept of application...For only through application can aesthetic potential...be transposed into cultural processes so that its social function and individual value-i.e. significance may be realised.*“ (Loschek 2007:170-171).

Njihova svrha nije nikada bila da udovolje zahtjevima svakodnevnog života, već da se ponašaju samo kao sredstvo kojim se privlači medijska pažnja, golica mašta gledatelja i pronalazi potencijalni kupac (Loschek 2007:171). Radi se o *showpiece* komadu koji, iako jest bliži umjetnosti po svojim karakteristikama od čisto uporabnog odjevnog predmeta, ipak nije u potpunosti oslobođen svrhe. Njegova svrha je da privuče pozornost i stvori auru oko *branda* ili prikaže koncept, ali svejedno u svrhu prodaje ostalih nosivih komada (Evans 2005:46-47).

Stoga, prema Ingrid Loschek, modu možemo smatrati umjetnošću kada se stvara kao umjetničko-ideološka tvrdnja i kada ta faceta nadjačava njezinu proizvodnju samo u uporabne ili komercijalne svrhe. «Tko će to nositi?» ili «to su sve samo lude fantazije» i slično, potpuno su neprilična pitanja, jer njihova svrha nije da budu utilitarni predmeti, već mnogo više (Loschek 2007:171). Povezanost mode s industrijom i sa svijetom umjetnosti nužno se morala razviti kako bi se ona sama izdigla iz svojih čisto komercijalnih veza. Helmut Lang napominje da se moda više ne bavi djetinjastim gestama poput «ovo je boja sezone», već postaje «zrelija, globalnija i individualnija» (Taylor 2005:446). U Velikoj Britaniji se u obrazovanju mladih dizajnera mnogo pažnje posvećuje povijesno-umjetničkim stilskim konceptima i analizi mode kroz povijest, što rezultira radovima koji su bliže umjetnosti nego prije nekoliko desetljeća (Taylor 2005:447). To svejedno ne znači da se proizvedeni predmet dizajnera odmah smatra umjetnošću. Kritičari smatraju da bianualna zamjena zapravo negira inovativnost onog prethodnog i da se zato ne može razmatrati s polazišta umjetnosti. Loos vidi taj predmet kao onaj koji nikada nije ni bio doista moderan, već je lažno predstavljen kao takav (Taylor 2005:449). Budući da se moda ne smatra umjetnošću, ne financira se iz državnih sredstava, što dizajnere okreće sponzorima u financiraju revija te modnih događaja. No sponzori svojim zahtjevima često modni događaj stavljaju u drugi plan. Time moda ponovo pada u komercijalnu sferu u kojoj joj se ne priznaje status umjetnosti⁶. No postmoderni svijet u modi koristi vokabular umjetnosti poput performans, instalacija, *happening*, čime se obilježava njezina nova funkcija u kulturnom sistemu (Taylor 2005:452). Hadley Freeman govori kako si «rijetki mogu priuštiti Versace haljinu ili Armani odijelo, ali to nas ne bi trebalo učiniti slijepima na njezinu vrijednost, kao što cijena Picassa ne bi trebala onemogućiti naše uživanje u slici» (Taylor 2005:454-455).

5. ZAKLJUČAK

Iako bliske, umjetnost i moda ostaju odvojena kategorije; kao dvostruka DNK zavojnica, spojene su i međusobno se nadopunjavaju, a opet postoje kao odvojene. 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. Njihovo 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: „Svada 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).

POPIS LITERATURE

- Loschek, I. (2007). *When Clothes Become Fashion, Design and Innovation Systems*, Berg, Oxford GB i New York USA
- Evans, C. (2005). *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, Deathliness*, Yale University Press, New Haven i London
- Kate, I (1998). Operations of Redress: Orland, the Body and Its Limits, *Fashion Theory*, Volume 2, Issue 2, pp.111–128
- Radford, R. (1998). Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism, *Fashion Theory*, Volume 2, Issue 2, pp.151–164
- Martin R. (1999). A Note: Art and Fashion, Viktor & Rolf, *Fashion Theory*, Volume 3, Issue 1, pp.109–120
- Caulson C. (1999). Exhibition Review: Addressing the Century: 100Years of Art and Fashion, The Hayward Gallery, *Fashion Theory*, Volume 3, Issue 1, pp.121–126
- Lilley E. (2001). Art, Fashion and the Nude: Nineteenth-Century Realignmenet, *Fashion Theory*, Volume 5, Issue 1, pp.57–78
- Duggan G.G. (2001). The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art, *Fashion Theory*, Volume 5, Issue 3, pp.243–270
- Troy N. J. (2002). Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction, and Art in Fashion, *Fashion Theory*, Volume 6, Issue 2, pp. 117–144
- Taylor M. (2005). Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art, *Fashion Theory*, Volume 9, Issue 4, pp. 445–460
- Miller S. (2007). Fashion as Art; Is Fashion Art?, *Fashion Theory*, Volume 11, Issue 1, pp. 25–40

POPIS IZVORA FOTOGRAFIJA:

Sl.1. http://www.fashion-lifestyle.bg/designers_en_broi17

Sl.2. <http://society.ezinemark.com/aimee-mullins-extraordinary-model-actress-and-olympic-athlete-7736d876c4d3.html>

⁶ Retrospektive dizajnera u Gugenheimu ili Victoria i Albert muzeju trude se podići kulturni status mode

- Sl.3. <http://beyondbucks skin.blogspot.com/2012/10/just-another-pocahontas-fantasy-story.html>
- Sl.4. <http://www.mutualart.com/Artwork/Waistcoat-for-Benjamin-Peret--Gilet-pour/88514EFDFDD1DFD1>
- Sl.5. <http://www.theartmonitor.com/2008/09/aboriginal-air-jordans/>
- Sl.6. http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/Surrealism_gallery3.htm
- Sl.7. <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-11533117>
- Sl.8. <http://artsconnected.org/resource/91747/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic>
- Sl.9. <http://www.tumblr.com/tagged/oskar%20schlemmer>
- Sl.10. <http://denica.buzznet.com/photos/fashion/?id=2307043>