

Висока текстилна струковна школа за дизајн,  
технологију и менаџмент, Београд

DOI 10.5937/kultura1338237P

УДК 7.05:316.774

7.05:391]:7.038.54

прегледни рад

# ПРОЖИМАЊЕ МОДЕ И УМЕТНОСТИ НА ПРЕЛАЗУ ВЕКОВА

---

**Сажетак:** *Рад анализира однос моде и уметности у ери глобализације и њихово прожимање у области модног дизајна. Социокултурни процес интеграције различитих културних вредности крајем двадесетог века доводи до преплитања различитих уметничких дисциплина и утиче на настанак новог интердисциплинарног медија који балансира између моде и уметности. Ове промене иницирају модне дизајнере на поновно процењивање улоге одеће, које треба да допринесе проналажењу алтернативних врста праксе и утичу на појаву новог типа уметника, концептуалног модног дизајнера, који у својим истраживањима улази у широко поље модних перцепција. Однос између модног дизајна и уметности почиње да се јавља као област у модним теоретским расправама, у којима модни теоретичари истражују пресек и везу између ових дисциплина, преиспитујући старе поделе. Преузимајући технике из разноврсних уметничких области, концептуални модни дизајнери својим делима отварају нове перспективе и указујујући на нове методе и изразе, превазилазе традиционалне категоризације уметничких дисциплина.*

**Кључне речи:** *мода, уметност, спектакл, глобализација, хибридна, интердисциплинарност*

Са продором популарне културе у све сегменте људског живота шездесетих година двадесетог века и убрзаним развојем нових медија и технологија, друштвене науке, ликовна уметност, као и сродне дисциплине из области примењених и извођачких уметности улазе у раздобље у којем се границе матичних подручја дисциплина прекорачују, а раније

парадигме знања напуштају. Могућности уметности се проширују, што доводи до прожимања и комбиновања кодова и медија, различитих култура и модерног дизајна. Ослобађање од старих форми увођења нових пракси стварања фрагментарних хибрида у којима културе и уметничке дисциплине комуницирају у глобалу и формирају спој хетерогеног и хомогеног. Данас је глобализација, схваћена као социокултурни процес интеграције различитих културних вредности, постала основно структурално обележје реконфигурације културних образаца. Савремени уметници су у потрази за другачијом стваралачком праксом и све више се окрећу мултидисциплинарним садржајима. Прожимање уметничких дисциплина отвара разноврсне интерактивне опције које подстичу експерименте у свим доменима културне производње, чему доприноси и развој нових технологија које пласирају нове идеје кроз комуникацију покретних слика. Правећи паралеле, инспиришући се и преузимајући технике из разноврсних уметничких дисциплина, савремени уметници и модни дизајнери преиспитују нове комуникацијске контексте и, бришући постојеће границе уметничких подела, постављају нова питања о уметничком делу, као и о функцији и употреби одеће.

Током историје, мода и уметност имале су симбиозни однос, при чему се свака дисциплина инспирисала једна другом. Спој савремене моде и уметности представља природни наставак већ постојеће симбиозе, чему је допринело и недавно обновљено интересовање за уметност перформанса које је утицало и на актуелне модне дизајнере. Уметници попут Салвадора Далија (Salvador Dalí), Марсела Дишана (Marcel Duchamp) и Јозефа Бојса (Joseph Beuys) излажу одевне предмете као уметничке објекте и, постављајући их у необичне контексте, фокусирају се на симболички квалитет одеће или отелотворење људског бића у њој. Појава надреализма обележила је тренутак у историји када су мода и уметност достигли највећу блискост у узајамном прожимању<sup>1</sup> и, према речима Ричарда Мартина (Richard Martin), кустоса Метрополитен музеја у Њујорку, “за надреалисте, мода је постала најсажетија веза између обичног и необичног, између унакажења и улепшавања, тела и концепта, уметности и реалности”<sup>2</sup>. Надреализам, виђен као прекид са беспрекорно рационалном логиком, током тридесетих година двадесетог века рефлектује се у модном дизајну Елзе Счапарели (Elsa Schiaparelli), чији неконвенционалан и концептуалан

---

1 Wilson E., *Magic Fashion*, in: *Fashion Theory*, vol 8, issue 4, Oxford and New York 2004, pp. 375-366.

2 Martin R., *Fashion and Surrealism*, London 1988, pp. 15-16.

---

приступ моди позиционира моду у област уметности, и ко-респондира модерном схватању сопства и идентитета који је у тесној вези са савременом визуелном концептуализацијом и стилизацијом личног имиџа. Модном дизајну Елзе Скјапарели се може прићи и као материјалној ствари која обликује тело и као скупу идеја које обликују сопство. Њен рад се може тумачити као начин исписивања тела симболичким језиком културе, где се одећа више не поставља на природни облик тела већ се тело прилагођава одећи.<sup>3</sup> Појам прилагођавања тела одећи је прикладна илустрација савременог осећаја идентитета, где је концептуализација одеће постала централна за разумевање начина на који се обликују идентитети, а одећа и тело се тумаче на апстрактном и метафоричком нивоу.

Савремени идентитет је у блиској вези са перцепцијом других. За надреалисту, конфузија између субјекта и објекта, себе и другог, представља уметничку стратегију у којој идентитети постају врста маскараде. Социолог Ефрат Целон (Efrat Tseëlon) пореди моду са чином маскирања који види као врсту визуелног перформанса кроз који се идентитети конструишу и деконструишу, као процес у којем се стереотипи, страхови и снови смењују и сједињују.<sup>4</sup> Идеја о идентитету као маскаради, спектаклу или перформансу може се пратити уназад до руског филозофа Михаила Бахтина (Mikhail Bakhtin) који повезује средњевековни карневал са привременим хаосом, са простором искуства у којем закони и правила привремено не постоје, односно у којем се друштвене улоге, норме и ограничења свакодневног живота оспоравају. Савремени модни дискурси такође потврђују теорије о идентитету као друштвеној конструкцији, а појам унутрашњег и спољашњег идентитета наглашен двоstrukим лицем маске присвојен је и у моди, како теоретски тако и практично. Појам спектакла је заинтригирао научну јавност још 1967. године када је објављена књига „Друштво спектакла“, аутора Ги Дебора. Идеја о “Друштву спектакла” данас је широко прихваћена, постајући један од главних принципа на којима се базира свакодневни живот, економија и друштвено уређење.<sup>5</sup> То је убрзо постао и нови стандард за

---

3 Evans C., *Masks Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentred Subject*, in: *Fashion Theory*, Vol 3, issue 1, Oxford and New York 1999, pp. 3-32.

4 Tseëlon E., *Reflections on Mask and Carneval*, in: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, eds. Efrat Tseëlon, London 2001, pp. 18-37, 103.

5 Kellner D., *Media Culture and the Triumph of the Spectacle*, in: *The Spectacle of the Real: from Hollywood to reality, TV and Beyond*, Bristol 2005, pp. 23-36.

---

авангардне модне дизајнере оријентисане ка експерименталном модном дизајну и повећаној употреби елемената спектакла у ревијама, као што су Џон Галијано (John Galliano), Виктор и Ролф (Viktor & Rolf), Хусеин Чалајан (Hussein Chalayan) и Александар Меквин (Alexander McQueen). Модни теоретичари попут Каролин Еванс (Caroline Evans) и Дагана Џинџер Грегга (Duggan Ginger Gregg) описују њихове модне ревије као врхунске спектакле са сјајем и гламуром света моде, у којима се модни чиниоци “спектакуларизују”<sup>6</sup>, што је блиско појму који је дефинисала Џудит Батлер као “перформативност” постмодерног идентитета.<sup>7</sup>

### *Модни перформанс између спектакла и уметности*

Култура, пре свега, поседује перформативни и репрезентативни карактер што представља једну од примарних основа студија спектакла. Осамдесетих година двадесетог века, култура се повезује са појмовима као што су перформанс, ритуал и театар.<sup>8</sup> У међусобном прожимању култура, дисциплина и жанрова, висока технологија спектакла подстиче сталне експерименте у свим доменима културне производње, а савремено проучавање техника перформанса улази и у домен симболике, која указује на начине размишљања путем спектакла као имагинарног искуства.<sup>9</sup> Касних седамдесетих година двадесетог века развија се рекламна индустрија са промоцијом конзумеризма, а осамдесетих, шоу-бизнис, менаџерско-маркетиншке идеје и мит о имиџу као важном фактору медијске репрезентације. Као одговор на индустрију у којој доминира слика која је од осамдесетих до данас померила фокус моде, проширује се и простор модног потенцијала. Убрзано ширење технолошких и комуникацијских иновација утичу на замах глобализације, доприносе културној хибридизацији и повећавају могућности за интерактивно, глобализовано изражавање, у којем мода постаје и елемент и катализатор културне глобализације. Иако

---

6 Evans C., *The Enchanted Spectacle*, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001; Duggan G. G., *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001, pp. 243-270.

7 Butler J., *Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse*, in: *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*, eds. Linda J. and Nicholson L., London 1990.

8 Лукић-Крстановић М., *Антрополошки концепт спектакла у мрежи ритуала, светковина и догађаја*, Гласник Етнографског института САНУ 55.1, 2007, стр. 142-143.

9 Исто, стр. 143.

---

перформативни и интердисциплинарни приступ модном дизајну датира из осамдесетих година двадесетог века, модни перформанс или модни спектакл је у последње две деценије постао примарни облик модне презентације и у многим случајевима настао је као средство промоције модних дизајнера и њиховог рада. Модна ревија је одиграла кључну улогу у развоју савремене модне индустрије. Почетком двадесетог века модне ревије су почеле да се организују у кућама високе моде и већ тада постају “театрализације модног маркетинга”.<sup>10</sup> Према Дагановим речима, “дизајнери који спадају у категорију спектакла су блиско повезани са извођачким уметностима театра и опере, као и играних филмова и музичких спотова”<sup>11</sup>. Скупе продукције модних ревија, на којима су представљени одевни предмети лишени употребне функције, постају спектакуларни догађаји блиски извођачким уметностима чије технике и користе - плес, глуму, сценографију и високу технологију спектакла. Кроз процесе театрализације, модни спектакли постају уметничка форма, концептуално оријентисана и естетски високо софистицирана.<sup>12</sup> Тактика визуелног шока примењена у савременим модним спектаклима није нова и датира још од ревија Жан Патуа (Jean Patou) са почетка двадесетог века да би током шездесетих Мери Квант (Mary Quant) схватила да, уколико не би драматизовала своју модну презентацију, њени једноставни модели не би дошли до изражаја. Овај став бива широко прихваћен од стране многобројних дизајнера из периода шездесетих, кључног за развој данашњих модних спектакала.<sup>13</sup>

Авангардна мода деведесетих година двадесетог века има велику сличност са уметничким перформансима из шездесетих, што се огледа у присвајању техника концептуалне уметности перформанса, односно слободном коришћењу различитих дисциплина и медија због чега је понекад тешко направити разлику између моде и уметности.<sup>14</sup> Данас су везе између модног и уметничког перформанса многобројне. Уметнички перформанс је либералан и отворен медиј у којем се бришу све постојеће класичне поделе

---

10 Kaplan J. H. and Stowell S., *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge 1994, pp. 117.

11 Duggan G., op. cit. pp. 245.

12 Saillard O., *Histoire idéale de la mode contemporaine*, Paris 2009, str. 72; Duggan, nav. delo, pp. 250; Evans C., *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London 2003, pp. 70.

13 Evans C., op cit.

14 Duggan G., op. cit.

---

на реално и фиктивно, функционално и концептуално<sup>15</sup>, што је карактеристика и модног перформанса у којем се имагинарни свет материјално визуализује, али границе између стварног и концептуалног остају нејасне. Модни перформанс садржи основне елементе уметничког перформанса, као што су време и простор, тело извођача и однос између извођача и публике. Оба медија подразумевају присуство публике у реалном времену и њихову реакцију, привременост радње и њен драмски потенцијал, дизајн сцене и одеће, перформативни начин ношења одеће и тело које се користи као медијум путем којег се комуницира и ствара значење. Многобројни авангардни уметници током двадесетог века користили су технике перформанса као средство сламања утврђених форми и ограничења и као начин привлачења пажње на концептуалне аспекте свог уметничког стваралаштва.<sup>16</sup> Крајем двадесетог века у транскултурном процесу размене долази до потпуног прожимања уметничких дисциплина, када концептуална уметност утиче прво на концептуализацију театра затим на театрализацију модног перформанса и потом на појаву модног спектакла<sup>17</sup>, што је најоучљивије у извођачким уметностима и модним презентацијама. Међу поменутих модних ствараоцима који се крећу у области мултидисциплинарног перформанса као што су Виктор и Ролф, Меквин, Чајалан и Галијано, посебно се истиче Меквинов спектакуларни и концептуални приступ модним презентацијама, који је стога најпогоднији за анализу репрезентативног и перформативног карактера модног спектакла који је блиско повезан са ликовним уметностима.

Модне ревије Александра Меквина сврставају се међу најспектакуларније, а модни теоретичари попут Дагана и Еванса категоришу Меквина као врхунског дизајнера спектакла, описујући његове ревије као драме без заплета, карактеристичне у својој тематској експлицитности, екстравагантном осећају за почетак и крај спектакла и по јединственом избору манекена.<sup>18</sup> У овом контексту модна ревија се дефинише као визуелно упечатљив спектакл са разрађеним драмским елементима који траже везу са публиком. Меквин је своју колекцију бр.13 (No.13), представљену на модној ревији 1999. године, поставио на дрвеној позорници уместо на класичној модној писти (слика 1). Спектакл је на крају кулми-

---

15 Council C. i Mock R., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009, pp. 8.

16 Јовићевић А. и Вујановић А., *Увод у студије перформанса*, Београд 2007, стр. 72.

17 Исто, стр. 24.

18 Duggan G., op. cit.

---

нирао концептуалним перформансом у којем је манекенка Шалом Харлоу (Shalom Harlow), одевена у чисто белу хаљину, стала на ротирајућу плочу и док се окретала, два индустријска робота су прскала бојом у спреју њену белу хаљину и тиме дизајнирали мотиве по хаљини. Овакав приступ модној презентацији, као и дизајнирању саме хаљине на сцени, садржи у себи технике уметности перформанса из шездесетих година, као и сама инспирација која је потекла од рада концептуалне уметнице из истог периода, Ребеке Хорн (Rebecca Horn). Обухватајући основне постулате уметности перформанса, као што су обједињавање времена, простора, самог дела и тела, затим развијање односа између уметника и публике, Меквин, као и уметници перформанса, изазива провокацију, преиспитујући нове комуникацијске контексте, и руши границе традиционалних уметности, постављајући питање о томе шта је заправо мода. Спектакл се, као и перформанс, служи различитим средствима да један ритуални чин обликује у јединствено дело. Меквинове колекције одеће, тематски уобличене и драмским заплетом, долазе до потпуног изражаја визуелном презентацијом, која у себи садржи референцијалне моделе матрице спектакла - процес театријализације и ритуализације са елементима светковина и програмираним догађајем перформативног карактера.<sup>19</sup>



Слика 1 Alexander McQueen, “No.13”, 1999.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

У модним спектаклима као што су “Лутка” (La Poupée, 1997) или “Рингишпил” (What a merry-go-round, 2000), Меквин концептуализује историјске тренутке и претвара познате објекте у симболичне приказе, драматизујући елементе фаталности и разарања. Манекени које ангажује су далеко до стандардних икона лепоте, они се појављују као

---

<sup>19</sup> Лукић-Крстановић М., нав. дело, стр. 144.

чудовишта или меланхолични кловнови, а Меквин за часопис *Vogue* (Vouge) говори: “Желим да се људи плаше жена које облачим”<sup>20</sup>. Контрадикторност приказа разарања и блиставог света моде налази паралелу у одликама уметности надреализма, конфузији између живог и неживог и драматичној синтези природног и вештачког. Меквин је по свом сензибилитету близак уметности надреализма и као што се Скјапарелина одећа прилагођавала телу, тако се и Меквинова одећа прилагођава контексту у оквиру којег је тело наратор драме. Надреалистички циљ, рушење баријера између субјективног и објективног, ликовно је представљен у делима Мена Реја (Man Ray), Ханса Белмера (Hans Bellmer) и многи других и одговара термину “конвулзивна лепота”, који је употребио песник и писац надреалистичког манифеста Андре Бретон (André Breton), да би описао мистериозну, гротескну и монструозну лепоту илустровану на бизарним луткама Ханса Белмера и Мена Реја. Меквинова агресивна естетика је била под великим утицајем надреализма, што је у уочљиво у многобројним примерима његовог рада, између осталих и у модном спектаклу “Лутка”, колекцији која је базирана на литографијама лутака надреалистичког уметника Ханса Белмера из 1930. године, где Белмер реконструираше фрагментирани и поцепани удове лутака путем монтаже, процес који описује као изградњу распада. На сличан начин Меквин разматра пониженост женског тела и анагажује афроамеричку манекенку Дебру Шоу (Debra Shaw) чије покрете контролише фиксираним металним рамом причвршћеним за зглобове услед чега се она тешко креће.<sup>21</sup> Карактеристика беживотности лутака је често коришћена од стране надреалистичких уметника, како би илустровала дегенерацију модерног идентитета и друштва, да артикулише такозвану ‘конвулзивну лепоту’. Овакав надреалистички приступ моди током деведесетих година двадесетог века, који користи унакаженост тела и фетиш у комбинацији са необично постављеним објектима предвиђа “трауму пост-модерне уметности”<sup>22</sup>, што се објашњава удаљавањем надреализма из полиране унутрашњости музеја и доброг укуса и његовим освајањем менталног простора као животне праксе или процеса размишљања.

---

20 Evans C., op. cit., pp. 149.

21 Исто, стр. 144-145.

22 Hal F., *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass and London 1996.

---





Слика 2 Alexander McQueen, "What a merry-go-round", 2000.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

У Меквиновој ревији "Рингишпил" изведеној 2000. године на рингишпили испред Викторијанских продавница играчака, одјекнуо је готски дух, док су манекени, обучени као меланхолични клонови, вукли за собом златне скелете по поду (слика 2). Меквин се поиграо са аспектима фриволности и смрти на манекенима чија су лепота и сјај помрачени сенком златног скелета, као упозорење, као наговештај смрти док уживају у фриволности карусела.<sup>23</sup> Меквиново позориште моде<sup>24</sup> је карневал на позорници који приказује савремене снове и страхове. Као забавни карусел он је прослава површној и стилизованој детињатости, која се задовољава површном естетиком и церемонијалном мимикријом свакодневног живота док ротациони покрети карусела претварају стварни свет у магловиту позадину. Као и мода, карусел је симбол задовољства, разоноде и пролазности. С друге стране, карусел се повезује и са напуштеним вашаром дуж приморја старих британских индустријских градова и симболизује меланхолични, сабласни траг модерности. Илустрација моде као циркуса је конципирана у драматичној сценографији где је рингишпил савршен реквизит који указује на фриволност и бескрајно циркулисање моде. Меквиново супротстављање рингишпила, лепоте и пропадања указује на савремену праксу хибридности визуелног текста који кроз бескрајно протицање различитих фрагмената и културних референци проширује поље визуелности. На сличан начин, Вилсон описује надреалистичко искуство "као раскорак између органског и неорганског [...] кроз који

---

23 Evans C., op. cit, pp. 102.

24 Исто, стр. 35.

---

можемо наслутити другачију верзију света”.<sup>25</sup> Док се Скјапарелина одећа и тело топе у концептуалности замагљеном границом која стоји између њих, Меквинове мелодраме се могу посматрати више као уметничке интерпретације о неприродности, мистериозним и необјашњивим искуствима у животу. Идеја рингишпила као сценографије за модни спектакл постаје културна референца коју касније преузимају многобројни дизајнери, као што су Луј Витон 2012 (Louis Vuitton) и Карл Лагерфилд 2008 (Karl Lagerfeld).



Слика 3 Alexander McQueen, “Voss”, 2001.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

Раскорак између органског и неорганског, Меквин проширује на раскорак између визуелног, односно предметног света, и његове перцепције, чиме се још више приближава концептуалној уметности. Меквинов модни перформанс *Voss* (Voss), касније назван *Лудница* (Asylum), из 2001. године, одиграо се у сценографији која се састојала од велике кутије огледала постављене на средини позорнице. Публика је била приморана да седи испред кутије и да посматра свој властити одраз у огледалу при јаком осветљењу, што је постајало све непријатније будући да је ревија намерно каснила. Интензитет атмосфере се појачао пребацивањем осветљења на унутрашњост кутије у којој су се кретале психотичне манекенке које су губиле разум, гледајући свој властити одраз у огледалу без могућности да виде публику (слика 3). Нелагодност и узнемиреност публике се повећала због недоумице о својој видљивости од стране манекена, односно о својој укључености у воајеристички спектакл. Шоу је кулминирао отварањем још једне унутрашње кутије у којој се појавила нага фигура књижевнице Мишел Оли (Michelle

---

25 Wilson, op. cit. pp. 384.

Olley) која је носила маску и цев за дисање (слика 4). Њена поза је преузета са фотографије Петера Виткина (Peter Witkin) *Санаторијум* (Sanitarium), а идеја сценографије као кутије огледала од концептуалног уметника из шездесетих Лучијана Фабра (Luciano Fabro) *Коцка огледала* (Cubo di specchi). Кутију огледала оба уметника користе да би истражили теме попут идентитета, реалности, илузије и односа себе и других (слика 5). Меквинов спектакл такође подсећа на инсталацију “Тоалети” (Toilet) руског неоконцептуалног уметника Иље Кабакова (Илья Кабаков), чији се рад често упоређује са театром. Кабакова инсталација, као и Меквинова сценографија, представља проширење визуелне предметне представе реалности у драмски заробљеном или заустављеном времену и поништава приватност публике, која улази у инсталацију као у тренутни, алтернативни свет, где је принуђена да мобилизује сопствене способности реаговања да би учествовала у процесу.<sup>26</sup> Модерни мас-медији, који чак и реалност претварају у спектакл, генеришу носталгичну жељу за реалношћу и аутентичним доживљајем, тако да овакав приступ публици одговара савременој тежњи човека ка директном контакту и искуству.<sup>27</sup> Као постмодерна мешавина стилова, колекција је пуна импликација и визуелно парафразира познате референце из филмских и ликовних уметности, чиме дотиче културну меморију или колективну замишљену прошлост гледаоца, важну у креирању ауре аутентичности.<sup>28</sup> Овим модним спектаклом Меквин је спојио неспојиво, хорор, лепоту и гротеску, евоцирајући културне референце из различитих уметности и дошао је до граничног подручја традиционалне категоризације дисциплина. Као што Кабаков кроз своје радове приближава ликовне уметности театру, тако и Меквин својим спектаклима брише границе између уметничких дисциплина, стапајући их све у јединствену стваралачку мисао.



Слика 4 Alexander McQueen, “Voss”, 2001.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

26 Јовићевић и Вујановић, нав. дело, стр. 31-32.

27 Smelik A., The Performance of Authenticity, in: *Journal for Fashion Writing and Criticism*, vol 1, nr 1, 2011, pp. 78.

28 Исто, стр. 78.



Слика 5 Luciano Fabro, "Cubo di specchi", 1967-1975.  
(<http://www.museomadre.it/>)

*Концептуални приступ модном дизајну*

Крећући се у новим интердисциплинарним подручјима, концептуални модни дизајнери померају границе свог дизајна, успостављају нове методе рада и почињу да се баве глобалним питањима, исказујући свој став кроз рад, путем којег сада могу да концептуализују идеје у времену и у простору. Модни дизајнери се не фокусирају више само на одевни предмет већ улазе у широко поље модних перцепција, где су носеће конструкције концептуални, експериментални и интердисциплинарни приступи моди, што доводи до појаве нових одевних термина као што су носива одећа или концептуална одећа. Иако је појам носиве одеће настао крајем шездесетих година двадесетог века као одговор на културне и друштвене промене и заједно са уметношћу перформанса алудирао на одбацивање традиционалне високе моде у корист демократске, данас се термин више користи да нагласи супротност концептуално осмишљеној одећи. Концептуализација идеја у модном дизајну потиче из уметности перформанса, нарочито из поткатегорије боди арта, обликом деловања и рада са људским телом, у којем се тело употребљава и као објект и као медијум уметничког рада и који се користи као отворена структура која се може слободно обликовати. Радови концептуалних уметника попут Ив Клајна (Yves Klein), Дениса Опенхајма (Dennis Openhajm), Лило Кин (Lilo Kinne), Јоко Оно (Yoko Ono) и Марине Абрамовић снажно су утицали на модне дизајнере, нарочито у периоду осамдесетих када визуелна култура постаје доминантна. Почетком осамдесетих, Исеј Мијаке (Issey Miyake) је поставио темеље авангардног модног дизајна, а његова пракса је појачана доласком два концептуална јапанска модна дизајнера Реи Кавакубо (Rai Kawakubo) и Јоџи Јамамота (Yohji Yamamoto). Они су у Европу донели нови тип креативности када концептуалан приступ моди постаје високо уметнички цењен и прихваћен у ширим круговима

поклоника уметности и моде.<sup>29</sup> Концептуални модни дизајнери данас раде у различитим медијима путем којих могу да експериментишу са својим најрадикалнијим модним замислима у којима ефикасно примењују концептуални приступ, истичући комуникативну способност одеће. Међу савременим концептуалним модним дизајнерима посебно се истичу Мартин Марциела (Martin Margiela), Хусеин Чалајан, Исеј Мијаке, Реи Кавакубо, Александар Меквин, Виктор и Ролф и други, који се у свом раду баве значењем дела и фокусирају се на тело којим комуницирају идеје и неизговорене наративе.

Модно присвајање техника концептуалне уметности може се видети и у процесу дизајнирања одеће на самој сцени, као што је на пример колекција Исеј Мијакеа представљена на Недељи моде у Паризу 2011. године. Инспирисан оригамијем, јапански дизајнер уживо демонстрира свој стваралачки процес за ову колекцију и трансформише папир путем оригами технике у хаљине које затим поставља на манекене (слика 6). Овим чином Мијаке улази у комуникацијске контексте концептуалне уметности, преиспитујући предмет моде и дизајна и ангажујући публику да се укључи, утиче на њихову рецепцију и понашање. Процес дизајнирања или обликовања одеће на телу пред публиком потиче из боди арта и призива у сећање перформанс Јоко Оно “Исећи комад” (Cut Piece) из 1964. године у којем уметница пасивно седи сама на сцени док публика исеца делове њене одеће (слика 7). Истражујући однос између себе и публике и садомазохистички однос жене жртве и супериорног мушкарца, уметница иницира публику да се и физички и ментално укључи у представу, а својом нагошћу, као доказом поверења, изазива њихову мирољубивост и савест.



Слика 6 Issey Miyake, “Origami”, 2011.  
(<http://www.vogue.it/>)

---

29 Steele V., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, VOLUME 2: Fads to Nylon, Thomson Gale, Detroit 2005, pp. 417-418.

---



Слика 7 Yoko Ono, "Cut Piece" 1964.  
(<http://onoverse.com/>)

Реи Кавакубо, од почетка свог рада у дизајну примењује концептуални приступ, налазећи лепоту у неправилности-ма, асиметрији и недовршености и рушећи сва традиционална правила одевања, додаје увећања на неочекиваним местима на телу. Њени костими деформишу класичну модну естетику, модификујући облик људског тела. Такав приступ модном дизајну је нарочито примењив у савременом плесу у којем се људско тело користи као медијум уместо изговореног текста, чиме се улога одеће и њено комуникативно деловање проширује и утиче и на саму кореографију. Једна од њених смелијих колекција из 1997. године "Одело среће тело, тело среће одело" (Dress Meets Body, Body Meets Dress), у којој су додаци у облику ватираних испупчења на телу изобличили женску силуету и трансформисали је у аморфни облик, иницирала је сарадњу са кореографом Мерс Канингам (Merce Cunningham) што је довело до реализације костима за балет "Сценарио" (Scenario) плесне труппе Мерс Канингам (слика 8). Сличан приступ обликовању одеће има и Мартин Марциела који примењује технику асамблажа, која потиче од уметника попут Пикаса и надреалиста и, спајајући наизглед неспојиве делове одеће и материјале, ствара бескрајне варијације одевних форми.



Слика 8 Rai Kawakubo, "Dress Meets Body, Body Meets Dress", 1997. и "Scenario", 1997. (<http://www.comme-des-garcons.com/>)

Концептуализација идеја је посебно наглашена у раду Хусеина Чалајана који примењује концептуалан приступ одећи на један филозофски и апстрактан начин, што је видљиво већ у његовом дипломском раду под називом “Закопана колекција” (The Buried Collection). Као што наслов говори, тканина која је касније послужила за израду колекције је првобитно била закопана у земљи где је остављена да се распадне. При презентацији колекције, публика је добила текст који је описивао процес уништења тканине. На овај начин, Чалајан је повезао материјалну природу тканине са коначним и неизбежним распадањем људског тела, а његов рад одликује перцепција пролазности и ефемерности карактеристична за дух савременог друшва. Другим речима Чалајан изражава амбивалентност културне аутентичности, а његова дела често имају ауру недовршености или пролазности. И у свом дизајну и у начину на који презентује колекцију на ревији, Чалајан је познат по јединственом архитектуралном и вајарском стилу, односно приступу одећи као архитектонском објекту. У једној од његових екстравагантних ревија за колекцију “Поговор” (Afterwords) из 2000. године, која се односи на реалност избеглица који све што имају носе са собом, Чалајан поставља сценографију коју потом трансформише у одећу, транспонујући столице у хаљине, а сто у сукњу (слика 9). Чалајан тиме проширује сферу одеће која обухвата шири спектар објеката, интерпретирајући одећу као културни процес или културну метаморфозу и изазива публику да размишља на нов и неуобичајен начин о модном дизајну. Чајалан представља свет који постаје само симболична површина покривена тканином која потом покрива тело. Идеја преокретања намештаја или архитектуре у одевне предмете потиче од експерименталне британске дизајн групе *Архиграм* (Archigram) који су деловали током шездесетих година двадесетог века, и који и данас имају многобројне следбенике као што су Луси Орта (Lucy Orta) и Вито Акончи (Vito Acconci). Чалајанове модне ревије поседују карактеристике уметности перформанса и ритуала, а сам процес дизајнирања доминира у односу на сам производ<sup>30</sup>, чиме Чалајан улази у сфере концептуалног начина размишљања и обликовања материје. Као полазну тачку за своју колекцију “Панорамско” (Panoramic) из 1988. године, Чајалан као мото узима завршну реченицу из Витгенштајновог “Логичко-филозофског трактата”: “о чему не можемо говорити, о томе треба ћутати”<sup>31</sup>, чиме је желео да изрази дискурзивно ограничење језика и бесмисао постојања у модерном свету,

---

30 Duggan G., op. cit., pp. 250.

31 Evans C., op. cit., pp. 74.

---

а филозофска тема је визуелно приказана роботским покретима манекена и њиховим одразима у огледалима који покривају околни простор и у којем се границе између тела и околине стапају у панорамској покретној слици. Исту мисао је визуелно представио на самосталној изложби “Привремене медитације” (Temporal Meditations, 2004) у холандском Гронингер музеју, где су границе између експоната и сценографије замагљене огледалима рефлексација, чему доприноси и репетиција дезена на одећи и сценографији.



Слика 9 Hussein Chalayan, “Afterwords”, 2000.  
(<http://chalayan.com/>)

### *Преиспитивање нових комуникацијских контекста*

Савремена мода, као и сродне дисциплине у оквиру ликовних, примењених и извођачких уметности, све више се окрећу мултидисциплинарним садржајима. Савремени уметници својим делима отварају нове перспективе, указују на нове методе и изразе, превазилазећи традиционалне категоризације уметничких дисциплина. У области модног дизајна, ове промене у приступу иницирају на поновно процењивање улоге одеће које треба да допринесе проналажењу алтернативних пракси и стратегија, базираних концептуално и контекстуално. Однос између моде и уметности почиње да се јавља као област у модним теоретским расправама, у којима модни теоретичари истражују пресек и везу између ових дисциплина, преиспитујући старе поделе и на презентационом нивоу и са емпиријског становишта. Промене су видљиве и у образовном систему и студенти данас дипломирају на предметима, као што су на пример “мода и перформанс” или “мода и савремена уметност”, путем којих стичу много шире идеје о томе шта су параметри њихових дисциплина и који доприносе јаснијем разумевању њихове улоге у производњи значења. Луси Орта, у часопису Лондонске академије уметности *Aware*, говори о променама у начину размишљања нове генерације истичући потрагу за



другачијом стваралачком праксом у модном дизајну и свест о моди као моћном медијуму, којим се порука врло брзо може пренети масама. Традиционално конципиране границе уметничких дисциплина већ су померене, а нова генерација младих ументика попут Гарет Пју (Gareth Pugh), Ирис Ван Херпен (Iris Van Herpen), Елизабет Делфс (Elizabeth Delfs), Луси Орта и Дај Рес (Dai Rees) изражава се концептуалним приступом у симболичким интерпретацијама, чиме се удаљавају од индустријског капитализма и одлазе у трансмодерни глобализам.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Aware: Art Fashion Identity*, Royal Academy of Arts, Art catalogue, London 2010.
- Butler J., Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse, in: *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*, eds. Linda J. i Nicholson L., London 1990.
- Council C., Mock R. and Mock R., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009.
- Дебор Г., *Друштво спектакла*, Београд 2003.
- Duggan G. G., The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001, pp. 243-270.
- Evans C., *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London 2003.
- Evans C., Masks Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentred Subject, in: *Fashion Theory*, Vol 3, issue 1, Oxford and New York 1999, pp. 3-32.
- Evans C., The Enchanted Spectacle, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001.
- Hal F., *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass and London 1993.
- Hal F., *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass and London 1996.
- Јовићевић А. и Вујановић А., *Увод у студије перформанса*, Београд 2007.
- Kaplan J.H. and Stowell S., *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge 1994.
- Kellner D., Media Culture and the Triumph of the Spectacle, in: *The Spectacle of the Real: from Hollywood to reality, TV and Beyond*, Bristol 2005, pp. 23-36.
- Лукић-Крстановић М., *Антрополошки концепт спектакла у мрежи ритуала, светковина и догађаја*, Гласник Етнографског института САНУ 55.1, 2007, стр. 141-155.

Martin R., *Fashion and Surrealism*, London 1988.

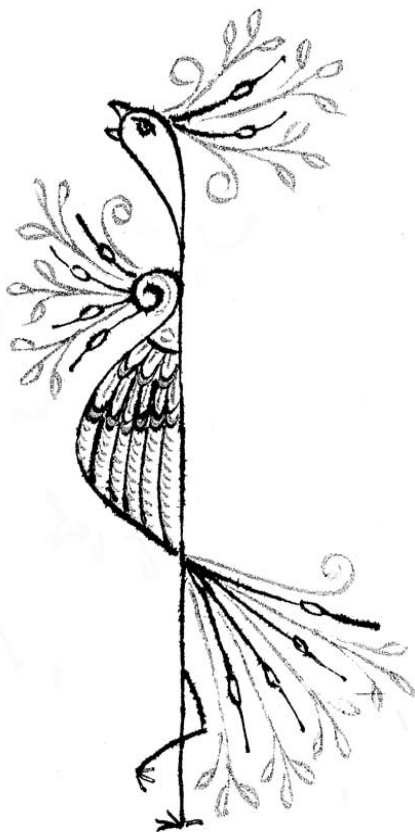
Saillard O., *Histoire idéale de la mode contemporaine*, Paris 2009.

Smelik A., The Performance of Authenticity, in: *Journal for Fashion Writing and Criticism*, vol 1, nr 1, 2011, pp. 76-82.

Steele V., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Fads to Nylon, Thomson Gale, Detroit 2005.

Tseëlon E., Reflections on Mask and Carnival, in: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, eds. Efrat Tseëlon, London 2001, pp. 18-37.

Wilson E., Magic Fashion, in: *Fashion Theory*, Oxford and New York 2004, pp. 375-366.



Dušana Pihler

The College of Textile, Design, Technology and Management, Belgrade

INTERFUSION OF FASHION AND ART  
AT THE TURN OF THE CENTURIES

Abstract

With the pop culture which penetrated all aspects of human life in the sixties and the rapid development of new media and technology, social sciences, fine arts and related disciplines in the field of applied and performing arts have entered a period of exceeding boundaries and abandoning earlier paradigms of knowledge. Arts opportunities are expanded, leading to interaction and combination of codes and media, different cultures and modern design. Liberation of old forms and introduction of new practices in creating fragmented hybrids in which culture and art disciplines communicate globally produce a fusion of the heterogeneous and the homogeneous. Globalization, conceived as a process of social and cultural integration of different cultural values, has nowadays become the basic structural feature of the re-configuration of cultural patterns. Contemporary artists are searching for a different creative practice and they are more inclined to multi-disciplinary contents. Interfusion of artistic disciplines opens interactive options that encourage experimenting in all areas of cultural production, stimulated by development of new technologies featuring new ideas through the communication of motion pictures. In the field of fashion design these changes in approach inspire fashion designers to re-evaluate the role of clothing, which should contribute to finding alternative practices. The relationship between fashion and art begins to emerge as a field of theoretical debate in which the fashion scholars explore the intersection and the relationship between these disciplines while questioning the former division. By drawing parallels and taking inspiration and techniques from a variety of artistic disciplines, fashion designers examine new communication contexts and transcend traditional categorization of art disciplines, raising new questions about the work of art and about the function and use of clothing. The once clearly set boundaries of artistic disciplines have already been blurred and a new generation of artists is expressing itself through conceptual approach and by symbolic interpretations while moving away from industrial capitalism and entering trans-modern globalism.

**Key words:** *fashion, art, spectacle, globalization, hybridity, interdisciplinarity*