

Suvremena moda i performans: tijelo u događaju

Svirčević, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:955917>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-19**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD
SUVREMENA MODA I PERFORMANS: TIJELO U DOGAĐAJU

JELENA SVIRČEVIĆ

Zagreb, rujan 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD

SUVREMENA MODA I PERFORMANS: TIJELO U DOGAĐAJU

Mentor: prof. dr. sc. Žarko Paić

Studentica: Jelena Svirčević, 0009081845

Neposredna voditeljica: dr. sc. Petra Krpan

Zagreb, rujan 2024.

Zavod u kojem je izrađen rad: Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj stranica: 70

Broj literaturnih izvora: 41

Broj priloga: 13

Povjerenstvo za ocjenu i obranu diplomskog rada:

1. doc. dr. sc. Tonči Valentić, predsjednik
2. prof. dr. sc. Žarko Paić, član
3. prof. dr. sc. Martinia Ira Glogar, članica
4. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončić, zamjenica člana/ice

Datum predaje i obrane rada: 17. rujna 2024. godine

SAŽETAK

Diplomski rad „Suvremena moda i performans“ bavi se istraživanjem i analizom pojma performansa (engl. *performance*) u suvremenoj umjetnosti i modi. U uvodu se razrađuje značenje samog pojma performativa, potom se kroz istraživanje povijesti umjetničkog performansa ističu njegove glavne karakteristike od kojih se pojedine mogu iščitati i u konceptu suvremene mode s temeljnim pojmovima vizualne konstrukcije modnog tijela te spektakularnog modnog događaja. Ulaskom performativne umjetnosti u modu dolazi do prožimanja elemenata kao što su odrednice prostora „ovdje“ i vremena „sada“, fokus na tijelo u funkciji glavnog medija te drukčiji način izvođenja ideja koji traži reakciju promatrača, a temelji se na šoku, provokaciji i eksperimentu, što se u konačnici analizira kroz primjere jednih od najznačajnijih performativnih umjetnika (Josepha Beuysa, Yvesa Kleina, Gina Pane, Marine Abramović, Vlaste Delimar) i konceptualnih suvremenih modnih dizajnera (Hussein Chalayan, Alexander McQueen, Martin Margiela, Iris van Herpen, Viktor & Rolf).

Ključne riječi: performans, suvremena moda, tijelo, događaj

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Povijest performansa – od avangarde do suvremene umjetnosti	3
3. Performativnost suvremene mode	26
3.1. Tijelo kao medij	43
3.2. Događaj – izvedba tijela	50
4. Zaključak	58
5. Literatura	60
6. Popis vizualnih priloga	62
7. Popis modnih revija	64
8. Popis performansa	65

1. Uvod

Suvremena modna praksa uključuje razne discipline u svoje procese od plesa, glazbe, tehnologije, novih medija, performansa, konceptualne umjetnosti do cirkusa, akrobacije, glume. Stoga je interdisciplinarnost neizbježna u ovom radu, jer se suvremena moda više ne može tumačiti isključivo kroz sociologiju mode, kao što je to bio slučaj u prijašnjim razdobljima, već su joj potrebne različite znanstvene paradigme. Dok su sociolozi poput Georga Simmela i Thorsteina Veblena istraživali promjene društvenih odnosa i njihovu refleksiju na modu unutar klasne stratifikacije (Simmel, 1905; Veblen, 1899), teorije mode danas nude potpuno drukčiji pristup. Suvremenu modu treba istraživati zajedno s pojmovima suvremene umjetnosti, dizajna i novih medija, jer je analiziranje mode kroz teorije mode (engl. *fashion studies*) također vrlo važno za izvedbene studije (engl. *performance studies*) te studije kulture (engl. *cultural studies*). Hrvatski filozof, sociolog i teoretičar Žarko Paić tvrdi da su studiji mode i modnog dizajna nastali upravo „kao produktivna veza između suvremenih društveno-humanističkih i tehno-znanosti, digitalne tehnologije i suvremene umjetnosti“ (Paić, 2018: 31). Sukladno tome bosanskohercegovački povjesničar umjetnosti Irfan Hošić ukazuje na to da suvremena moda „ne može egzistirati bez svoje simbioze s drugim disciplinama, te da je njezina egzistencija zasnovana na stalnim i nepredvidivim interakcijama s drugim oblicima kreativnog izražavanja“, jer se ona sama kao jedan oblik vizualnog prikaza može tumačiti kao radikalna praksa i slikovni jezik koji u okviru medija, kulture i suvremene umjetnosti na sebi svojstven način promišlja o ustaljenim društvenim normama (Hošić, 2018: 129). Kako navodi hrvatska teoretičarka mode Petra Krpan, suvremena se moda stalno mijenja u načinu prikazivanja tijela, zahvaljujući novim medijima i izvedbenim umjetnostima te prema tome zaključuje da je „značaj integracije modnih teorija, teorija izvedbe i medija u jednu cjelinu od važnosti za ovo interdisciplinarno područje jer se moda više ne može razumjeti kao tvorevina prisutna na tijelu subjekta“ (Krpan, 2018: 162). Međutim, važno je naglasiti da moda sada ima vlastitu autonomiju pa se ne može više smatrati samo sporednim fenomenom nečega izvan nje same (Paić, 2007). Za razliku od moderne mode koja je predstavljala društveni teatar uloga u industrijskom kapitalizmu te postmoderne mode koju karakteriziraju sustavi znakova masovne kulture, suvremena moda fokusira se prvenstveno na izvedbu tijela i novomedijsku konstrukciju stvarnosti. Pojavljuje se na ekranu kao nova slika, ali i u performativnom obliku kao modno tijelo (Paić, 2007). Performativnost tijela u događaju postaje ključna tema u ovom radu jer dotiče samu srž suvremene mode. To se odnosi na oblikovanje tijela u modnim izvedbama s posebnim

naglaskom na eksperimentiranje, hibridnost i eklektičnost. U tom smislu, eksperimentiranje u modnim izvedbama označava stalnu provokaciju društvenih normi kroz oblikovanje tijela, što se postiže raznim šokantnim strategijama. Pojam hibridnosti je ključan, jer spaja tehnološke mogućnosti interakcije korisnika društvenih mreža s novim estetskim dosezima (Paić, 2008). Napoljetku, eklektičnost se pripisuje modi radi korištenja tehnika poput pastiša, brikolaža i intertekstualnosti u modnim objektima. Ova kombinacija jezika, teksta, zvuka i slike čini suvremenu modu cjelovitim umjetničkim događajem koji postaje spektakl i fascinacija tijelom kao slikom (Paić, 2013). Suvremena modna praksa nije više ograničena samo na tradicionalne modne prezentacije dizajnerskih kolekcija, nego se sada kombinira s različitim vrstama performativnih umjetnosti, pružajući novi način prikazivanja odjevnih predmeta i tijela u kontekstu modnog spektakla.

Cilj ovog diplomskog rada jest pokazati kako se suvremena moda, od kraja osamdesetih godina i početka devedesetih godina dvadesetog stoljeća, razvijala kroz performativni čin kao estetizirani događaj. Fokus je na tijelu i tjelesnosti u događaju kroz odnos prema prostoru koji oblikuju novi mediji, konceptima umjetničkog performansa te s naglaskom na utjecaj izvedbe različitih umjetnosti. Mediji koji povezuju tijelo i događaj postaju ključni pojam u suvremenim teorijama mode, koje spajaju različite discipline poput sociologije, filozofije, antropologije, povijesti mode, povijesti umjetnosti, medijskih studija, izvedbenih teorija i teorija vizualnih komunikacija. Ovo istraživačko polje omogućava uspostavu plodnog dijaloga između suvremene mode, teorija izvedbe, novih medija i suvremene umjetnosti. Iz tog razloga ovaj rad proučava poveznice između suvremene mode i suvremene umjetnosti, fokusirajući se na radove umjetnika poput Josepha Beuysa, Yvesa Kleina, Gina Pane, Marine Abramović, Vlase Delimara te modnih dizajnera kao što su Hussein Chalayan, Alexander McQueen, Martin Margiela, Iris van Herpen, Viktor & Rolf.

Diplomski rad u drugom poglavlju pod nazivom „Povijest performansa – od avangarde do suvremene umjetnosti“ donosi analizu samog pojma performansa, odnosno razlaže se problematika oko prevođenja pojma „performance“ s engleskog na hrvatski jezik i ističu se važni autori koji su pridonijeli definiranju te razlikovanju pojmova performansa, performativnosti, izvedbe i izvođenja. Također, uspostavlja se značenje pojma performansa u suvremenoj umjetnosti, što se nadovezuje na njegov povijesni pregled nastanka od avangardnih pokreta dvadesetih godina dvadesetog stoljeća poput dadaizma, futurizma, nadrealizma pa preko Bauhauusa, žive umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, Fluxusa, happeninga, body arta šezdesetih godina prošlog stoljeća do vrhunca performansa osamdesetih godina. U konačnici

se ovdje počinje formirati spona između performansa u suvremenoj umjetnosti i suvremenoj modi, koja se zatim nastavlja detaljnije razlagati u trećem poglavlju „Performativnost suvremene mode“. Njezine glavne značajke poput tjelesne izvedbenosti u događaju, promjene iz tradicionalne modne revije u modni spektakl, novomedijalne konstrukcije stvarnosti, iznose se u skladu s teorijama relevantnih, suvremenih teoretičara. Sukladno tome u dvama posljednjim potpoglavljima raspravlja se o odnosima tijela s novim medijima, u „Tijelo kao medij“, i tijela s modnim događajem, u „Događaj – izvedba tijela“.

2. Povijest performansa – od avangarde do suvremene umjetnosti

Pojam „performans“ dolazi od engleske riječi *performance* i predstavlja jednu formu akcijske umjetnosti¹, čiji ozbiljniji temelji započinju krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Može se definirati kao izvođenje određene radnje ili ponavljanje djela ili akcije u kazalištu ili izvan tradicionalnih umjetničkih prostora, uključujući teorijske i praktične kontekste. Obično uključuje prisutnost tijela izvođača ili korištenje medija koji se obraćaju publici ili javnoj sferi na mjestu izvedbe. Performans je prolazna vremenska radnja, što znači da ima određeno vremensko trajanje čina i da ga je teško ili nemoguće sačuvati u kontekstu muzejske zbirke. Može se dokumentirati putem različitih medija, no ipak uvijek neki dijelovi izvedbe ostanu nezabilježeni za publiku koja nije bila fizički prisutna. Prema američkom teoretičaru Richardu Schechneru, performans je kompleksna kategorija koja obuhvaća područja u kojima ljudi ukazuju na ono što čine i kako to čine, razotkrivaju širok spektar akcija, a podijelio ih je „u osam situacija koje su pokatkad odvojene, a pokatkad se podudaraju: u svakidašnjem životu – kuhanje, druženje, 'jednostavno življenje', u umjetnosti, u sportu i drugim popularnim zabavama, u poslu, u tehnologiji, u seksu, u ritualu – svetom i svjetovnom, u igri“ (Schechner, 2006: 31). Te aktivnosti mogu se odvijati u tri faze: (1) okupljanje ljudi na određenom mjestu; (2) izvođenje neke radnje ili predstave; (3) razilaženje publike i sudionika. Schechner to opisuje

¹ Akcijska umjetnost, prema Mišku Šuvakoviću, razlikuje se kao: „(1) akcija čiji je rezultat umjetničko djelo; (2) prezentacija akcije kao umjetničkog djela.“ Svako umjetničko djelo rezultat je akcije umjetnika ili izvođača koji ostvaruju ideju i plan umjetnika. Pojam akcije uključuje procese stvaranja, proizvodnje i izvedbe umjetničkog djela, a njezina prezentacija kao umjetničkog djela karakteristična je za happening, akcionizam, body art i performans. Akcija je prostorno-vremenski događaj koji umjetnik (poput slikara ili kipara) osmišljava i realizira, napuštajući tradicionalni koncept stvaranja dovršenih umjetničkih djela kao fizičkih objekata (Šuvaković, 2005: 34).

kao situaciju kada „ljudi dođu na posebno mjesto, ostvare nešto što se može nazivati kazalištem (i/ili plesom i glazbom jer se sva tri žanra uvijek izvode u takvim situacijama) i odu svojim putem. Jednostavan i sam po sebi razumnijiv, kakvim se može činiti, taj sastav ritmički organiziranih događaja nije jedino što se može dogoditi kad se dvije skupine ili više skupina približe jedna drugoj“ (Schechner, 2006: 157-158). Za Schechnera važno je razlučiti da „što 'jest' a što 'nije' izvedba ne ovisi o događaju po sebi, nego o tomu kako je taj događaj primljen i smješten“ (Schechner, 2006: 38). Teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković u svojoj knjizi „Pojmovnik suvremene umjetnosti“ iz 2005. godine piše za performans da je „režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom“ (Šuvaković, 2005: 451). Međutim, pojmu performansa pristupa na dva načina: (1) kao događaju koji je službeno uveden u umjetnost ranih sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a „označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje postkonceptualni umjetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom“; (2) ili ga koristi retrospektivno kao povijesni označitelj za „umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkih kabareja, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko happeninga, neodade i fluxusa, akcija, body arta, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa (Šuvaković, 2005: 451). Američka teoretičarka književnosti i performansa RoseLee Goldberg u knjizi „Performance Art: From Futurism to the Present“ iz 2011. godine, performans vidi kao platformu za prenošenje raznolikih ideja umjetnika koji su mu se okretali kao načinu za razbijanje ustaljenih kategorija i naznačavanja novih smjerova te tvrdi da je ostao nepredvidiv i provokativan, prkoseći svim pravilima. „Performans se smatra načinom oživljavanja mnogih formalnih i konceptualnih ideja na kojima se temelji stvaranje umjetnosti. Žive geste stalno su korištene kao oružje protiv razgovora etablirane umjetnosti“ (Goldberg, 2011: 8). Američki teoretičar John McKenzie koji piše knjigu „Performe or else“, performans definira kao izazov koji proizvodi određeni socijalni efekt (McKenzie, 2006). Francuska teoretičarka Josette Féral, međutim, smatra da je performans umjetnički oblik koji se nalazi na raskrižju različitih umjetnosti poput plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva. Tvrdi da performans zadovoljava sve zahtjeve novog kazališta, kakvo je zamislio Antonin Artaud: kazalište koje istražuje okrutnost i nasilje, tijelo i njegove nagone, koje nije usmjereno na priču niti na tradicionalni način izvođenja. Umjetnost performansa može se stoga opisati kao prostor između

različitih umjetnosti, prelazni prostor između vizualnih i izvedbenih umjetnosti, gdje se naglasak pomaknuo sa samog umjetničkog objekta na proces.²

Važno je jasno razjasniti pojam performativa i pojam izvedbe, jer unutar kulturalnih studija devedesetih godina prošlog stoljeća dolazi do značajne promjene njihovog shvaćanja. Njemačka teoretičarka i teatrologinja Erika Fischer-Lichte navodi kako se do kasnih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća performativnost povezivala uglavnom s dominantnom kulturom teksta (Fischer-Lichte, 2008: 26). Miško Šuvaković tvrdi da su performativi „govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihevioralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem)“ (Šuvaković, 2005: 454) te se poziva na britanskog filozofa Johna Langshawa Austina, koji je razvio na svojim predavanjima na Sveučilištu Harvard 1955. godine teoriju govornih činova (engl. *speech act theory*), odnosno teoriju o djelovanju jezikom, zaslužnu za istraživanje kako se jezikom ne opisuje samo stvarnost, već je moguće i djelovati na nju. Austin je primijetio da konstativi, odnosno određene izjave ne mogu biti provjerene na osnovu istinitosti ili točnosti, ali one same po sebi jesu obavljanje neke radnje. Ne opisuju niti izvještavaju ni o čemu, a izgovaranje rečenice smatra se obavljanjem neke radnje (Austin, 1975). Njihovo značenje ne ovisi o referencama, već o uvjetima, funkciji i načinu izražavanja u specifičnom društvenom kontekstu te je takve izjave nazvao „performativima“ (engl. *performatives*). Austin u tom kontekstu navodi: „Ime je, naravno, izvedeno iz 'izvršiti', uobičajenog glagola s imenicom 'radnja': to ukazuje na to da je izdavanje iskaza izvođenje radnje - obično ne smatra se samo izgovaranjem nečega“ (Austin, 1962: 6-7). Iako se isticao kao ružan pojam, također označavao je posrećeni ili neposrećeni, odnosno preciznije sretni ili zlosretni performativ. Kod njih nije u prvome planu jesu li istiniti ili lažni, nego jesu li uspješni ili neuspješni. Austin je zaključio da većina izjava označava neku vrstu radnje koja se izvršava samim izgovaranjem, poput molbi, zapovijedi, tvrdnji, dokazivanja, zaključivanja, ispričavanja, vjenčavanja ili kladenja. Jedan od primjera performativa je kratko i jednostavno „Da!“ ili „Uzimam!“, koji se izgovaraju na obredu vjenčanja. „A čin vjenčanja, kao, recimo, čin kladenja, barem je poželjnije (iako još uvijek ne točno) opisati kao izgovaranje određenih riječi, a ne kao izvođenje drukčije, unutarnje i duhovne radnje od koje su ove riječi samo vanjski i zvučni znak“ (Austin, 1962: 13). Performativne izjave ne očekuju referenciranje, već bihevioralni učinak u konkretnoj i normiranoj društvenoj situaciji. Nisu ni istiniti ni lažni, ali da bi postigli željeni učinak, moraju biti izrečeni u skladu s društvenim konvencijama unutar

² <https://mvinfo.hr/clanak/suzana-marjanic-performans-je-forma-kojom-mozemo-gerilski-reagirati> (pristupljeno 10. ožujka 2024.)

određenog konteksta. Osim izgovaranja određenih riječi performativa, mnoge druge stvari ustanovljene kao opće pravilo moraju biti ispravne kako bi se moglo reći da je djelovanje uspješno izvršeno. Austin navodi stvari koje su potrebne za nesmetano ili sretno funkcioniranje performativa:

- „(A. 1) Mora postojati prihvaćen konvencionalni niz radnji koji ima određen konvencionalni učinak, postupak koji uključuje izgovaranje određenih riječi od strane određenih osoba u određenim okolnostima
 - (A. 2) te posebne osobe i okolnosti u određenom primjeru moraju biti prikladne za pokretanje određenog niza radnja o kojem se radi.
 - (B. 1) Taj niz radnji moraju slijediti pravilno svi sudionici, točno i
 - (B. 2) potpuno.
 - (T. 1) Kad je, kao što često bude, niz radnja oblikovan tako da ga provode osobe s određenim mislima ili osjećajima, ili radi promicanja određenog dosljednog ponašanja sa strane bilo kojeg sudionika, onda osoba koja u tom sudjeluje te tako i priziva taj niz radnja mora zaista tako misliti i osjećati, a svi sudionici moraju težiti tomu da se ponašaju na određeni način i, nadalje
 - (T. 2) sudionici se moraju stvarno dosljedno ponašati“
- (Austin, 1962: 14-15).

U slučaju neispunjavanja nekog od navedenih pravila, performativni iskaz bit će zlosretan. Drugim riječima, glavni kriteriji koji određuju je li neka izvedba uspješna ili neuspješna, sretna ili zlosretna odnose se na prihvaćen konvencionalni niz radnji, njihovu točnu i potpunu izvedbu te iskrenost i predanost svih sudionika. Njegov pojam performativa počeo se primjenjivati u brojnim drugim područjima te je u skladu s time poprimio i nova značenja. Primjerice Duchampovo proglašavanje *ready-madea* performativnim činom mijenja institucionalni status predmeta poput sušila za boce ili pisoara u umjetnička djela. Slično, događaji i djela umjetnosti performansa, poput akcija umjetnika, happeninga, body arta, performativni su jer se od čina izgovaranja ili neverbalnih tjelesnih gesta umjetnika očekuje egzistencijalni, bihevioralni, estetski ili ekspresivni učinak na publiku (Šuvaković, 2005: 546). Međutim, dolazi do problema u prevoditeljskom kontekstu jer se radi o anglizmu koji je sveprisutan u različitim područjima života, kulture, umjetnosti, politike, tehnologije, sporta, medija. Engleska riječ *performance*, jednako tako i *performance studies*, pojavljuju se u brojnim izvorima koji nisu isključivo vezani uz svijet umjetnosti. Prevođenjem na hrvatski jezik pojavljuju se pojedine prepreke pa je stoga važno razlučiti njihove razlike. Na to upozorava hrvatski teoretičar i teatrolog Boris Senker u

svome djelu „Uvod u suvremenu teatrologiju II“ iz 2013. godine, gdje jasno obrazlaže problematiku „dekontacijskoga i konotacijskoga potencijala dvolične sintagme *performance studies*“ (Senker, 2013: 192) te iznosi put kojim se pojam izvedbe mijenjao i prelazio u druga područja. Postavlja se pitanje jesu li pojam *performance* i pojam izvedba slični ili jednakoznačni te kako i koji pojam koristimo kada govorimo o suvremenim umjetničkim ili modnim praksama? Ističe se znatna nepodudarnost u značenju engleskih i hrvatskih riječi, jer je englesko shvaćanje pojma „performance“ mnogo šire (Senker, 2013). Hrvatski lingvist i leksikograf Željko Bujas u „Velikom englesko-hrvatskom rječniku“ iz 1999. godine donosi prijevode glagola *perform* i njegovih izvedenica s engleskog na hrvatski jezik na sljedeći način:

„**perform** [...] izvršiti, izvesti, obaviti, ispuniti; nastupati, predstavljati, svirati, glumiti, igrati ulogu, izvoditi vještine; raditi (stroj, sprava); postizati rezultate; [...] iskazati se u krevetu
performance [...] izvođenje, izvedba, vršenje, obavljanje, održavanje; predstava, nastup; izvedeno djelo (vještina); *mus* igra; snaga, rad (stroja i sl.)
performer [...] vršilac, izvođač, vještak, umjetnik koji nastupa (svirač, glumac, plesač); reproduktivni umjetnik
performing arts [...] reproduktivne umjetnosti, izvodilaštvo“
(Bujas, 1999: 647).

Također, Bujas predlaže u slučaju riječi izvedba te glagola izvesti pak prijevod s hrvatskog na engleski jezik:

„**izvedba** [...] (*umjetnička*) rendering, rendition, performance, execution, interpretation; version
izvesti [...] take/lead/get/bring/conduct/show/see; (*umjetnički*) execute, perform (*specif* play, sing, *itd.*); (*izvršiti*) carry out; (*ostvariti*) realize; (*provesti*) carry through, implement; (*logički*) deduce, infer“
(Bujas, 1999: 474).

Schechner također prevodi riječ „izvoditi“ (engl. *to perform*) s hrvatskog na engleski jezik te definira što to znači uopće pa tako navodi da se „može sagledavati u odnosu na: (1) postojanje (engl. *Being*); (2) činjenje (engl. *Doing*); (3) pokazivanje činjenja (engl. *Showing doing*); (4) objašnjavanje „pokazivanja činjenja“ (engl. *Explaining showing doing*). „Postojanje“ je egzistencija kao takva. „Činjenje“ je aktivnost svega što postoji, od kvarkova, preko svjesnih bića do supergalaktičkih struna. „Pokazivanje činjenja“ jest izvođenje: ukazivanje na činjenje,

njegovo isticanje i razotkrivanje. „Objašnjavanje 'pokazivanja činjenja'“ jesu izvedbeni studiji (Schechner, 2006: 28). Sukladno tome, Miško Šuvaković smatra kako je unutar performansa, radi obuhvaćanja širokog raspona različitih umjetničkih praksi temeljenih na procesu izvođenja, potrebno razlikovati upravo pojam izvođenja od pojma izvedbe na sljedeći način: „Izvedba se odnosi na fenomen izvođenja, njegov materijalni proizvod ili rezultat, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta“ (Šuvaković, 2005: 453). Prema američkom kazališnom kritičaru i teatrologu Marvinu Carlsonu pojam izvedba (engl. *performance*), sada ima puno šire značenje, a izvedbeni diskurs, odnosno *performance discours*, i izvedivost, to jest *performativity*, dominiraju u različitim područjima proučavanja kulture, poslovanja, gospodarstva i tehnologije „kao središnja metafora i kritičko oruđe za zbunjujuće raznolike studije“ (Carlson, 2004: IX). Pojam izvedivost i pojam izvedbenost kao modni performativ primjenjivi su i u suvremenoj modi s fokusom na izvedbenom tijelu (Entwistle, 2000). Međutim, pojam izvedbe nije u tolikoj mjeri iskoristiv u teorijama mode u kontekstu suvremenih modnih praksi, jer pojam performansa poprima puno šire značenje. Carlson ističe kako su upravo ta dva često isprepletena pojma vrlo bitna za razumijevanje i proučavanje izvedbenih studija (engl. *performance studies*), zato što „izvedba i izvedbenost uvijek uključuju određenu dvojnost, ponavljanje nekoga već prisutnog obrasca djelovanja ili načina postojanja u svijetu, čak i kada je, kako je Derrida često dokazivao, taj autentični original opsjena - posljedica nužnog udvostručenja i osjećaja distance što proizlazi iz svijesti same“ (Carlson, 2004: 80). Richard Schechner uočio je da su sudionici umjetničkih ili neumjetničkih izvedbi privremeno „preneseni“ (engl. *transported*) iz zbilje u fikciju ili su izvedbom trajno „preobraženi“ (engl. *transformed*). Sukladno tome pripisao je novi par pojmova - prijenos i preobrazba te „formulu“ za određivanje privremenoga, nestabilnoga identiteta, odnosno stanja izvođača koji u izvedbi „nije on a ipak nije ne on“, nego se „može naći samo u liminalnim područjima 'karakterizacije', 'predstavljanja', 'oponašanja', 'prijenosa' i 'preobrazbe'“ (Schechner, 2006: 4). Žarko Paić u svome djelu „Događaj i razlika: Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“ navodi kako je „svaka performativna akcija transformacija subjekta/aktera, Drugoga i okolnoga svijeta“ (Paić, 2013: 12). Erika Fischer-Lichte tvrdi da umjetničko djelo nije jedini izvor prikazivanja istine. Uključena je i interpretacija promatrača, koji kroz promatranje djela traga za istinom u sebi. Promatrač, kao primatelj informacija koje djelo odašilje, postaje sukreator i nosi odgovornost za stvaranje općeg smisla i svrhe djela. Unatoč tome, umjetničko djelo ostaje glavna referentna točka za estetska promišljanja, omogućujući promatračima da stvaraju vlastiti smisao i istine kroz proces promatranja (Fischer-Lichte, 2008). Britanski antropolog Victor Turner ističe da je pojam

liminalnosti ili liminalne persone inherentno dvosmislen jer „ovo stanje i te osobe izmiču ili klize kroz mrežu klasifikacija koje normalno lociraju stanja i položaje u kulturnom prostoru“ (Turner, 1989: 98). Prema tome stanje liminalnosti je stanje postojanja između. Znakovi koji izražavaju ovu dvosmislenost variraju, ali koncept je često povezan sa smrću, boravkom u maternici, nevidljivošću, tamom, biseksualnošću, divljinom i pomrčinom sunca ili mjeseca (Turner, 1989). Autorica Fischer-Lichte također smatra da se liminalnost nalazi u samoj prirodi izvedbe, budući da su sudionici istovremeno određeni izvedbom i utječu na njezin tijek. Izvedbu stoga opisuje kao „prijelaz iz jedne tradicije, kulture i identiteta u drugu, i tako [je] stvorila nešto novo što nije bilo ni jedno ni drugo, nego oboje u isto vrijeme. Rezultat je bilo stanje liminalnosti ili 'trećeg prostora“ (Fischer-Lichte, 2008: 382). Drugim riječima, biti dio performativnog konteksta znači da nikada niste potpuno slobodni niti potpuno prisiljeni djelovati na određeni način, već lebdite između. Autorstvo rituala, igara i izvedbi u svakodnevnom životu pripada zajedničkom „Anonimu“ ili „Tradiciji“, što se odnosi na već naučene aktivnosti i ustaljena ponašanja u društvu koja se ponavljaju i preoblikuju u izvedbama (Schechner, 2006). Senker navodi kako je izvedba u proteklim godinama preuzela mnoga značenja koja ranije nije imala (Senker, 2013). Stoga područje izvedbenih studija u svom širokoobuhvatnom polju uključuje i suvremenu modnu praksu, koja poput izvedbe u svojoj biti sadrži primjenjive dijelove sociologije, antropologije, kulturalnih studija te teorije novih medija. Samim time postaje multidisciplinarna te zahtijeva interdisciplinarni pristup proučavanja. John McKenzie također zagovara interdisciplinarno i višeparadigmatsko razumijevanje izvedbe (McKenzie, 2006: 46) kao kulturalne prakse, podijelivši pojam izvedbe na tri temeljne „znanstvenoistraživačke paradigme: (1) organizacijska izvedba (engl. *organizational performance*), (2) kultur(al)na izvedba (engl. *cultural performance*) i (3) tehnološka izvedba (engl. *technological performance*).“, koje se sastoje od „blokova diskurzivnih performativa i utjelovljenih izvedbi, slušnih i vidnih oblika znanja koje vežu normativne sile, a razvezuju mutacije“ (McKenzie, 2006: 43). Priklonjen Austinu, naglašava da lingvistika i filozofija koriste pojam performativa (engl. *performative*) za teorijsko objašnjenje iskaza koji ne prikazuju društvene akcije, već ih stvaraju. Vrlo važno polje kulturalne izvedbe sve se više razvija, „a obuhvaća široku lepezu aktivnosti diljem svijeta. One uključuju tradicionalno i eksperimentalno kazalište; obrede i ceremonije; pučku zabavu poput povorki i svetkovina; popularni, klasični i eksperimentalni ples; avangardnu umjetnost performansa; usmeno interpretiranje književnosti poput javnih govora i čitanja; folklorne i pripovjedačke tradicije; estetičke prakse iz svagdašnjeg života poput igre i društvenog međudjelovanja; političke prosvjede i društvene pokrete. Popis je otvoren pa mu elemente možemo dodavati i oduzimati

te o njima raspravljati, no pokazuje nam da je kulturalna izvedba kulturalna u najširem smislu riječi te da se proteže od „visoke“ do „niske“ kulture“ (McKenzie, 2006: 55).

Umjetnost performansa fokusira se na akcije i intervencije koje se smatraju dijelom performansa kao oblika umjetničkog djela. Može se opisati kao avangardna, lucidna i marginalna, ali i vrlo prisutna (Goldberg, 2011). Inovativni i eksperimentalni pokreti koji su uvijek ispred svog vremena, bilo da se radi o umjetnosti ili politici, nazivaju se avangardnima. Pojam „avangarda“ dolazi iz francuskog jezika, gdje *avant* znači „naprijed“ ili „ispred“, a *garde* znači „čuvati“ ili „paziti“ (Šuvaković, 2020). Izvorno se koristio u vojnoj terminologiji, označavajući moć i sjaj neke vlasti te upozoravajući neprijatelje svojom funkcijom, moći, položajem, stavom, ponašanjem i specifičnim izgledom. Avangarda s velikim utjecajem u raznim sferama kulture i društva definira se kao nadstilski pojam koji usmjerava na prave vrijednosti te „označuje radikalne, ekscesne, kritičke, projektivne, eksperimentalne i interdisciplinarne umjetničke strategije XX. stoljeća“ (Šuvaković, 2005: 92). Zapadni kulturalni teoretičari prate povijest performativne umjetnosti od početka dvadesetog stoljeća, povezujući je s ruskim konstruktivizmom i kazalištem, futurizmom, dadaizmom i nadrealizmom, školom Bauhauusa pa sve do suvremenog performansa. Posebno se ističe američka teoretičarka RoseLee Goldberg koja navodi kako je među prvima zabilježila povijest performansa u svojim djelima (Goldberg, 2011). Performans kao umjetnička disciplina povezuje se s Prvim svjetskim ratom koji je razorio zapadnu civilizaciju. Mnogi su se tada okrenuli prvoj komunističkoj vladi uspostavljenoj u Rusiji 1917. godine, jer su u njoj vidjeli nadu za svijet bez nacija i ujedinjeni proletarijat koji je služio kapitalističkom sustavu. Nakon Prvog svjetskog rata, fašizam je postao dominantan, posebice u poraženim zemljama poput Njemačke, Italije i Japana. Veliki rat i tehnologija, znanost i racionalizam koji su ga omogućili imali su snažan utjecaj na umjetnike, a sam rat direktno je doveo do pojave dadaizma, umjetničkog pravca koji je nastao kao reakcija na konzumerizam i rat, zahtijevajući novu formu društva i umjetnosti baziranu na besmislenosti, iracionalnosti i intuiciji. Cilj dadaista bio je postaviti nove temelje života i svijeta i na njima izgraditi novi svjetski poredak. Među glavnim predstavnicima dadaizma bili su: Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara i Jean Arp. Pokret je omogućio razvoj nekonvencionalnih performansa poezije, često održavanih u *Cabaret Voltaireu* u Zürichu, osnovanom 5. veljače 1916. godine u umjetničke svrhe od strane začetnika dadaizma Huga Balla i njegove supruge Emmy Hennings. Ball je smatrao da izvođači trebaju biti „konstantno puni života, novi i naivni u utrci s očekivanjima publike koja zahtjeva inventivnost“ (Goldberg, 2011: 38). Ondje su dolazile mnoge osebujne ličnosti, uključujući

Benamina Franklina Wedekinda koji je bio poznati provokator po pitanju seksualnih tema. Izvodio je ekscentrične performanse, često kršeći javni moral, što je privlačilo antiburžujušku umjetničku scenu. Inspirirani njegovim radom mnogi drugi umjetnici širom zemlje počinju koristiti performans kao oružje protiv društva. (Goldberg, 2011) Jean Arp izvodio je bučne, teatralne performanse s izmišljenim riječima i stihovima, dok su Henings, Tzara, Janco, Huelsenbeck i drugi doprinosili svojim glazbenim i pjesničkim nastupima. Prema teoretičaru Peteru Bürgeru, dadaizam je ključni primjer radikalne avangardne umjetnosti i ponašanja. Naglašava da umjetničko djelo nije pojedinačni objekt poput slike, skulpture, pjesme ili kazališnog komada, već je pravo umjetničko djelo dadaizma samo ponašanje i djelovanje umjetnika, što ga zapravo čini bihevioralnom umjetnošću (Bürger, 1998). Uvođenje scenskih i izvan-scenskih oblika ponašanja, od kabareta preko festivala do umjetničkih akcija, kasnije je prema Goldberg postalo poznato kao preteča umjetnosti performansa. Karakteristike dadaizma su prelazak preko granica tradicionalnih umjetničkih disciplina i medija, transformacija svakodnevnog života u umjetničko ponašanje i preobrazba umjetničkog ponašanja u svakodnevni život (Šuvaković, 2005: 129). Ruski futuristi, poput začetnika pokreta Davida Burliuka, izvodili su također jedne od prvih performansa zajedno s Vladimirom Maiakovskyjem i Vasilyjem Kamenskyjem u sedamnaest gradova Ruskog Carstva od prosinca 1913. do travnja 1914. godine (Goldberg, 2011). Filippo Tommaso Marinetti pokrenuo je futuristički pokret 1909. godine objavom *Manifesta futurizma*, s kojim je pozivao na konstantnu revoluciju i nove promjene. Rani futuristički performansi služili su više kao manifesti i propagande, nego kao stvarna praksa i produkcija. Međutim, uz Marinettija, ključni nosioci futurističkih ideja bili su Luigi Russolo, Carlo Carra, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini i drugi, koji su se postupno preusmjerili iz slikarstva i poezije u performans (Davies, 2013). Futuristički umjetnici koristili su performans kao najizravniji način skretanja pažnje publike na svoju prisutnost u društvu. Ardengo Soffici primijetio je kako „gledatelj živi ili mora živjeti u centru naslikane akcije“ (Goldberg, 2011: 12), što je motiviralo futuriste da koriste performans za uznemiravanje javnosti. Ciljano su provocirali publiku, a izviždane performanse smatrali bi uspješnima jer su pokazivali da je publika pod utjecajem drukčijih ideologija. Unatoč uhićenjima i osudama, futuristi su od sredine dvadesetih godina prošlog stoljeća koristili performans kao poseban umjetnički medij koji probija granice različitih umjetničkih grupacija (Goldberg, 2011). Marinetti je naglašavao da umjetnost mora biti opojna, a ne umirujuća, a ta je ideja opijenosti karakterizirala umjetničke skupine koje su se okretale performansu za širenje radikalnih ideja (Goldberg, 2011). Kada je dadaistički nihilizam nestao, njegovo je mjesto zauzelo intenzivno istraživanje nesvjesnog. Osnovan je „Ured za nadrealistička istraživanja“

1925. godine, simbolizirajući trajni revolt i pružajući prostor za razvoj ideja (Goldberg, 2011). Nadrealizam se temeljio na ideji automatizma, koji je Breton, opsjednut od 1919. godine Freudom i izražavanjem podsvjesnog, smatrao ključnim alatom za ispravno izražavanje misli. Temelj nadrealizma leži „u višu stvarnost određenih, do sada zanemarivanih, oblika asocijacija, u svemoć sna, u nezainteresiranu igru misli“ (Goldberg, 2011: 79), što je ponudilo rješenje za razumijevanje naizgled besmislenih performansa prethodnih godina. Nadrealizam, inspiriran širokim prostorom uma i psihološkim studijama, otvorio je nova istraživanja u izvedbenim umjetnostima. Tijekom tog perioda kao obrazovna institucija za umjetnost, Bauhaus je otvoren u travnju 1919. godine. Osnovao ga je Walter Gropius, koji je okupljao raznolike umjetnike i obrtnike poput Paula Kleea, Ide Kerkovius, Johannesesa Ittena, Gunte Stolzl, Vasilija Kandinskog i Oskara Schlemmera. Vodili su razne radionice, stvarajući zatvoreni krug unutar konzervativnog Weimara. Od 1921. do 1923. godine održavala se Scenska radionica, čineći tako prvi pravi „tečaj“ performansa u umjetničkoj školi. Ova radionica nije služila kao obuka za određeni tip suvremenog kazališta, već je omogućavala opće istraživanje oblika, boja, prostora i pokreta. Na čelu radionice isprva bio je Lothar Schreyer, ali nakon ideoloških sukoba zamijenio ga je Oskar Schlemmer, koji je dao jedinstven doprinos Bauhausu svojom teorijom performansa. Schlemmer je smatrao da kazalište i slikarstvo trebaju biti komplementarne aktivnosti, gdje je slikarstvo teorijsko istraživanje, a performans praksa. Bauhaus se preselio iz Weimara 1925. godine u Dessau, gdje je Gropius uz svoje ambiciozne suradnike snažno podržavao kazalište kao medij. Performans je postao ekstenzija Bauhausova načela „totalnog umjetničkog djela“, rezultirajući pažljivo koreografiranim i dizajniranim produkcijama (Goldberg, 2011). Živa umjetnost u Sjedinjenim Američkim Državama počinje se razvijati kasnih tridesetih godina dvadesetog stoljeća, kada europske ratne izbjeglice dolaze u New York, a do 1945. godine umjetnici potpuno prihvaćaju performans i idu korak dalje od ranije provokativne prirode. Grupa studenata i profesora naselila je 1933. godine napušteni kompleks kod mjesta Black Mountaina u Sjevernoj Karolini te su započeli s istoimenom eksperimentalnom institucijom. Ondje je umjetnik Josef Albers podučavao studente da je bit umjetnosti izvedba, a ne doslovni sadržaj (Šuvaković, 2005). Paralelno s razvojem Black Mountain Collegea, glazbenik John Cage objavio je 1937. godine manifest „The Future of Music“, gdje je istaknuo da je većina onoga što čujemo buka i da skladatelji moraju razviti nove metode za bilježenje takvih zvukova. Razvio je koncept ne-namjerne glazbe, a njegova teorija bila je potvrđena njegovim interesom za zen budizam. S druge strane, plesač Merce Cunningham uveo je slučajne procedure i neodređenost kao sredstvo za novu plesnu praksu, smatrajući da svakodnevni pokreti poput hodanja i skakanja mogu biti ples. Jedan od primjera

njihovih zajedničkih performansa na koledžu Black Mountain održao se 1952. godine. John Cage organizirao je događaj koji je kroz zvuk, akciju, svjetlost i vrijeme prikazao 18 događaja u šest dijelova, a uključivao je bijele slike Roberta Rauschenberga, ples Merce Cunninghama, projekcije slajdova i filmova, emitiranje snimljene glazbe, radijske programe i poeziju (Goldberg, 2011). U svojoj drugoj neoavangardnoj fazi, performans u Europi razvijao se slično kao u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje su ga umjetnici prihvatili kao održiv umjetnički medij. Prisvojio je ideju umjetnosti kao prodajnog, tržišnog i trajnog objekta (Feral, 1992). Performans je težio dematerijalizaciji umjetničkog djela i glumio izvedbeni fenomen. Prema hrvatskom filozofu i teoretičaru Žarku Paiću, s avangardom umjetnost postaje više od same umjetnosti, nije samo događaj izvan umjetnosti (Paić, 2006). Nestankom tradicionalne slike nastaje doba bez umjetničkog djela, jer umjetničko „djelovanje“ zamjenjuje samo djelo (Paić, 2011). U obratu razumijevanja umjetnosti leži temeljni problem suvremenog razvoja svijeta bez slike. Taj prijelaz, koji su avangardni umjetnici doživljavali kao raskid s prošlošću, najavljuje svijet bez slike u kojem performativnost i konceptualnost umjetnosti više ništa ne prikazuju. Sve postaje performativno-konceptualni događaj, uprizorenje života u njegovoj procesualnosti (Paić, 2006). Tijekom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća raste broj umjetnika, radova i koncepata. Pojavljuju se umjetnici koji sele svoj rad na ulice i organiziraju agresivne događaje u stilu Fluxusa, međunarodnog neoavangardnog umjetničkog pokreta začeto 1962. godine. Fluxus je predstavljao preporod dadaizma, a „karakterizira [ga] intermedijalnost, tj. rad u glazbi, performansu, asamblažu, poeziji, happeningu i različitim umjetničkoživotnim oblicima ponašanja“ (Šuvaković, 2005: 226). Neki od njegovih članova bili su George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Allan Kaprow, Al Hansen, John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono i Erik Andersen, koji su djelovali u Amsterdamu, Kölnu, Düsseldorfu i Parizu. Drugi umjetnici težili su introspekciji, nastojeći kroz svoja djela uhvatiti „duh“ umjetnika kao dio energične sile društva. Istovremeno su se pojavili *happening*, pop-art, novi realizam, op-art, kinetička umjetnost, minimalna umjetnost i slikarstvo obojenog polja. Fluxus je imao svoje izdanke posvuda, a krajem desetljeća došle su na scenu konceptualna umjetnost, antiform, *arte povera*, *land art* i *body art*. Navedeni umjetnički oblici nisu imali jedinstveni stil, a umjetnici su koristili raznolike i neuobičajene medije koji su im bili dostupni, prirodne i lako kvarljive materijale, tvorničke predmete, čak i ljudsko tijelo. Izvodili su spontane performanse koji su često bili minimalistički, fokusirani na jednu radnju. Kako navodi francuska kritičarka umjetnosti Catherine Millet: „Pripadnici avangardnih pravaca svakako su već uzdrmali konvencije i upuštali se u eksperimente, no u euforičnom desetljeću takva praksa proumeće u opću pojavu

zahvaljujući zoni slobode kakvom pioniri sigurno nisu raspolagali. Upravo se u toj zoni slobode 'koprca' suvremena umjetnost današnjice“ (Millet, 1997: 12).

Važno je u nastavku ukratko predstaviti s primjerima sljedeće performativne oblike. *Happening* je umjetnički događaj koji uključuje veliku skupinu ljudi i nepredvidljive kontekste izvedbe te dinamične odnose između stvarnosti i fikcije, pretvarajući na taj način publiku u aktivne sudionike. Gledatelji postaju ključni dio izvedbe, a njihovo ponašanje značajno utječe na to kako će se performans odvijati. Šuvaković navodi da se u happeningu „kolažira životna aktivnost umjetnika i publike, a istovremeno se njihovo svakodnevno ponašanje, nazori i vrijednosti unose u umjetnički događaj kao *ready-made*“ (Šuvaković, 2005: 254). Obuhvaća umjetničke događaje koji kombiniraju likovne, glazbene i scenske elemente u formi izvedenih događaja. Prema Šuvakoviću happening karakterizira: (1) prijenos strategija akcijskog slikarstva u prostorno-vremenske događaje; (2) stvaranje pokretnih skulptura; (3) uvođenje spontanih i slučajnih događaja u modernističke teatarske forme te brisanje granica između redatelja, glumaca i publike; (4) težnja prema utopijskim idealima prožimanja života i umjetnosti, što znači da happening nije zamišljen kao spektakl, već kao simptom koji provocira sudionike i izaziva neočekivane, nekontrolirane životne situacije i oblike ponašanja (Šuvaković, 2005: 254). Američki umjetnik Allan Kaprow razvio je koncept happeninga u Sjedinjenim Američkim Državama krajem pedesetih godina dvadesetog stoljeća „s proizvodima bogatog industrijskog i potrošačkog društva, usmjeravajući svoj kritički potencijal na otkrivanje i pokazivanje apsurdnosti svakodnevnice, pri čemu se ne izvode političke konzekvence“ (Šuvaković, 2005: 255). Kaprow je bio jedan od pionira koji je istraživao interakciju između samih umjetnika performansa, koji više nisu pojedinci već poprimaju oblik kolektiva koji stvara događaj. Zanimale su ga izvedbene mogućnosti umjetnosti te je vjerovao da granica između umjetnosti i svakodnevnog života treba biti fluidna i nejasna. Prema Kaprowu, happening je „namjerno komponirana forma teatra u kojem razni, logički nepovezani elementi kao što je, pored ostalih, neregularna glumačka djelatnost, tvore segmente strukture“ (Šuvaković, 2005: 255). Inspiriran radom američkog umjetnika Jacksona Pollocka, razvio je tehniku akcijskog kolaža koja se sastojala od razbacivanja velikih komada različitih materijala poput staniola, slame, platna i novina po prostoru.



Slika 1. Allan Kaprow, „18 happeninga u 6 dijelova“, Reuben Gallery, New York, listopad 1959.,
izvor: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008> (pristupljeno 11. travnja
2024.)

Jedan od prvih javnih happeninga bio je njegov rad „18 happeninga u 6 dijelova“ (Slika 1) predstavljen 1959. godine u Reuben Gallery u New Yorku, što je bila također prva prilika za širu publiku da doživi takvu vrstu događanja. On je odabrao riječ „događanje“ kako bi sugerirao *nešto* spontano, *nešto* što će se slučajno dogoditi, iako su događaji zapravo bili pažljivo planirani i interaktivni. Publika nije bila samo promatrač, već sudionik, što su naglašavale i same pozivnice na happening. Kada su ljudi stigli u potkrovlje galerije Reuben, dobili su program i upute kako se ponašati, uključujući vremenski period kada trebaju zauzeti svoja mjesta, kada se kretati između tri prostora i kada je pljesak prikladan. Tijekom 90 minuta, 18

simultanih nastupa uključivalo je slikanje na platnima, povorku izvođača, čitanje s plakata, sviranje glazbenih instrumenata, a završnica je uključivala dvoje izvođača koji su izgovarali riječi poput „ali“ i „pa“ dok su ogromni svici padali s trake između njih.³ Kasnije je happening postao popularan i u Europi, gdje „djeluje u neoanarhističkoj tradiciji lijevih ideologija (marksizam) i svoj politički potencijal usmjerava kritici kapitalističkog građanskog društva, odnosno u Istočnoj Europi happening se ukazuje kao borba za umjetničke slobode u okviru realsocijalističkog totalitarizma“ (Šuvaković, 2005: 255). Jedan od značajnih predstavnika je i njemački umjetnik Joseph Beuys, koji je vjerovao da je zadatak umjetnosti preobraziti svakodnevni život ljudi.



Slika 2. Joseph Beuys, „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26. studeni 1965., izvor: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/> (pristupljeno: 11. travnja 2024.)

Njegova djela temelje se na složenom sustavu simbola koje koristi na vrlo osoban način te na ideji cirkuliranja energije, što čini razumijevanje njegove umjetnosti još težom. Koristi

³ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> (pristupljeno 11. travnja 2024.)

raznolike predmete poput životinja (zec, kojot), pusta (suho i teško zemljište) te ih povezuje kao jezične elemente. Na primjer, simbol krvi na kraju komada svinjske masti, koji opisuje kao „simbol energije“, nanosi na ekran televizora prekrivenog pustom, tvrdeći da pust filtrira informacije. Poruka koju demonstrira je da svoju ovisnost o medijima možemo promijeniti ako im prenesemo svoju energiju (Millet, 1997). Također, u studenom je 1965. godine, u Galerie Schmela u Düsseldorfu, Beuys prekrio glavu medom i zlatnim listićima, uzeo mrtvog zeca i vodio ga kroz svoju izložbu crteža i slika (Slika 2). Potom je sjeo na stolac u poluosvijetljenom kutu i nastavio objašnjavati djela mrtvom zecu, tvrdeći da „čak i mrtav zec ima više osjećajnosti i instinktivnog razumijevanja nego neki ljudi sa svojom tvrdoglavom racionalnošću“ (Goldberg, 2011: 132).

Sedamdesete godine prošlog stoljeća bile su period vladavine *body arta*, jednog oblika performansa koji koristi tijelo kao glavni medij. Izvode se konceptualne i realistične ideje, pri čemu je vlastito tijelo ili tijelo druge osobe izloženo publici kao objekt umjetničkog rada i nalazi se u središtu izvedbenog procesa. Kako navodi Šuvaković, „ljudsko tijelo postaje sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, djelovanja i priopćavanja namjera i ideja umjetnika. Tijelo umjetnika ili sudionika u realizacijama *body arta* isključivi je nositelj događaja“ (Šuvaković, 2005: 429). Glavni cilj ove umjetničke forme je povratak nečemu izvornom i ritualnom.



Slika 3. Marina Abramović, „Rythm 0“, Napulj, 1974., izvor:
<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118> (pristupljeno: 27. travnja 2024.)

Srpsko-crnogorska konceptualna i performativna umjetnica Marina Abramović istražuje odnos između umjetnika i publike, granice tijela i mogućnosti uma (Richards, 2010). Jedan takav primjer je njezin performans „Ritam 0“ iz 1974. godine (Slika 3), u kojemu je publici izložila na stolu 72 predmeta i dala im dozvolu da koriste bilo koji od njih na njenom tijelu na koji god način žele. Abramović je svoje tijelo posvetila umjetnosti i izrazu koje je željela prenijeti, te je u tom procesu doživjela poniženja, uvrede i zamalo smrt (Denegri, 1989: 149). Tijekom performansa stajala je mirno, dok je aktivna publika mogla koristiti predmete poput biča,

pištolja s jednim metkom, pile i škara. U početku je publika bila pasivna, no uskoro je situacija eskalirala te je performans morao biti prekinut jer je postalo očito da publika postaje nasilna (Šuvaković, 2005: 121). Kroz ovaj performans, Abramović je demonstrirala koliko može biti okrutno ljudsko ponašanje kada se druga osoba objektivizira. Kada se pomaknula i postala subjektom u odnosu na publiku, osjećaji srama pojavili su se među prisutnima, jer su postali svjesni njezine ljudskosti (Fischer-Lichte, 2008). Umjetnica često govori o dvostrukoj prirodi tijela: umjetničkom i javnom tijelu. Kada koristi tijelo kao alat, dolazi do različitih otkrivanja identiteta, političkih i kulturnih pozadina, te nagosti tijela. Performativni čin nije vezan za unaprijed postavljene uvjete, niti postoji stabilan identitet koji bi se mogao izraziti. Umjesto toga, performativni činovi stvaraju identitet kroz samu izvedbu (Fischer-Lichte, 2008). Tijelo nije samo materija, nego ono neprestano materijalizira potencijalne fizičke i psihičke mogućnosti svojevrsnim ponavljanjem (engl. *reenactment*) određenih radnji, gesta i pokreta koje ga određuju kao pojedinačno, etnički i kulturološki obilježeno tijelo (Jones, 2011). Na primjer, Marina Abramović je 1975. godine koristila iznova ponavljajuće radnje poput češljanja i trganja vlastite kose u performansu „Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful“ kako bi naglasila aspekte traume, šoka i ponavljanja tjelesnih izvedbi. Tijekom performansa ponavljala je cijelo vrijeme „umjetnost mora biti lijepa umjetnik mora biti lijep“, a zajedno s jačanjem intenziteta samog češljanja, navodila je promatrača na preispitivanje vlastitih načela ljepote i umjetnosti.⁴ Miško Šuvaković razlikuje tri vrste body art umjetnosti koje se mogu primijeniti na rad Marine Abramović: (1) analitički koji koristi umjetnost kao primarni, tjelesni akt; (2) bihevioralni u kojemu tijelo razotkriva sve norme, tabue, zabrane; (3) ekspresivni gdje je tijelo kao oznaka emocija, psiholoških stanja, mentalnih stanja i razotkrivanja svega toga (Šuvaković: 2005: 118). Ekspresivni body art uključuje rituale, terapijske ili egzistencijalne akcije koje koriste elementarne procese ili ekstremna ponašanja poput autoerotizma, otuđenosti, sadizma, mazohizma, narcizma, travestije ili homoerotizma kako bi se izrazila unutarnja stanja umjetnika. Koristi direktnu manipulaciju vlastitog tijela kako bi provocirao i izrazio osjećaje egzistencijalnog užasa, straha te potisnutih emocija i želja (Šuvaković, 2005). Primjerice, Gina Pane u performansu „Sentimentalna akcija“ iz 1973. godine koristila je žilet kako bi povlačila linije po svom dlanu, oslobađajući tako potisnutu žensku seksualnu energiju. Također, izvodila je još činova samoranjavanja poput performansa kada si je britvom otvarala kožu kako bi se „otvorila drugima“. Njezini radovi interpretiraju se kao izraz „ženske agresije“, usmjerene prema vlastitom tijelu, za razliku od „muške agresije“, koja je usmjerena prema tijelu drugih

⁴ <https://zkm.de/en/artwork/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful-0> (pristupljeno 9. kolovoza 2024.)

osoba (Šuvaković, 2005: 429). Pioniri performansa koji se temelji na umjetnosti s izražavanjem golim tijelom su Carolee Schneemann, Yayoi Kusama i Yoko Ono iz New Yorka, te Yves Klein iz Francuske (Carlson, 2004). Klein se uspio povezati s duhovno-vizualnim prostorom kroz svoje žive akcije. Posebno zanimljiva je njegova plava monokromna faza koju započinje raditi 1955. godine. Kritizirajući tradicionalno slikarstvo zbog rada u studiju te smatrajući umjetnost životnim stilom, on stvara živa umjetnička djela, koristeći modele kao kistove.



Slika 4. Yves Klein, „Anthropometries of the Blue Epoch“, Paris, 1961., izvor: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/28/true-blue-3> (pristupljeno 19. svibnja 2024.)

Prvi njegov javni performans „Antropometrije plave boje“ (Slika 4) održan je 1961. godine, nadahnut fotografijama izgorjelih dijelova Zemlje u obliku ljudskog tijela, nastalih nakon eksplozija atomske bombe u Hirošimi i Nagasakiju. Performans započinje u tišini, u prostoriji ispunjenoj velikim, čistim bijelim platnima na zidovima i podu. Klein prekida tišinu dajući znak orkestru da započne svirati, dok ga prate četiri nage žene noseći kante plave boje. One boje svoja tijela i pritišću ih na platna, ostavljajući otiske svojih tijela.⁵ Zatim, Klein preuzima ulogu dirigenta za žene, usmjeravajući ih kako i gdje trebaju pritisnuti svoja tijela na platna. Ti plavi otisci predstavljali su savršenstvo jer su nastali izravnim iskustvom, a djelo je bilo dovršeno uz suradnju modela. Objektivizacijom ženskog tijela, ono gubi vlastitu simboliku i postaje materijalom za slikanje. Plava boja predstavlja smirenost, nevinost i stabilnost, dok tijelo simbolizira energiju, život i senzualnost. Na početku performansa, tijelo je energično i senzualno, no kako performans napreduje, tijelo gubi svoju erotičnost i postaje objekt. Sam umjetnik središnja je figura performansa, iako ostaje nevidljiv (Millet, 1997: 67-68).

Performans kao samostalan umjetnički medij identificiran je tek sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, kada je konceptualna umjetnost bila na vrhuncu, a izvedbe se često manifestirale kroz brojne demonstracije. Duga tradicija umjetnika koji su živu izvedbu smatrali relevantnim medijem za izražavanje svojih ideja igrala je ključnu ulogu protiv ranije uspostavljenih konvencija institucionalizirane umjetnosti. Do 1979. godine performans je često bio izostavljen iz procesa umjetničkog razvoja zbog teže prilagodbe povijesnim okvirima ili je bio slabije prihvaćen od ostalih umjetničkih praksi. Goldberg navodi kako se umjetnici „njime nisu koristili samo kako bi privukli pozornost, već su ga smatrali načinom ožvljavanja mnogih formalnih i konceptualnih ideja na kojima se temeljilo umjetničko stvaralaštvo“ (Goldberg, 2011: 8). Umjetnici su pribjegavali performansu kako bi napustili okvire tradicionalnih medija i oslobodili se muzejsko-galerijskih sustava. Provokativni element performansa često se tumači kao sinonim za promjene na političkoj ili kulturnoj sceni, unoseći kritiku starih i potrebu za novim idejama u umjetnosti i životu (Feral, 1992). Fokus na umjetnikovo tijelo kao glavni medij postaje ključan, a naglašava se važnost procesa i trenutka koji se odvijaju ovdje i sada. Performans zahtijeva aktivno sudjelovanje te izaziva nekontrolirane i neočekivane reakcije kod publike, poput gađenja i straha, čime gledatelji prestaju biti pasivni promatrači. Umjetnik izvodi

⁵ Miško Šuvaković označava to pojmom ostavljanja traga u body art akcijama na tijelu ili kretanjem tijela u prostoru (Šuvaković, 2005: 435). Britanska teoretičarka mode Caroline Evans donosi pojam „traga“ u modni diskurs, naglašavajući kako suvremena moda povezuje prošlost i sadašnjost kroz elemente moderniteta (Evans, 2003). Odnosno, suvremena moda postaje mjesto spajanja prošlosti i budućnosti, referirajući se na prethodne elemente. U istraživanju suvremene mode, razumijevanje ovog koncepta ključno je za kreiranje novih prezentacija prožetih tragovima prošlosti.

performans prvenstveno za sebe, dok publika može sudjelovati kao aktivni promatrač. Može biti skriptiran ili spontan, te izveden uživo ili putem medija, s prisutnim ili odsutnim izvođačem. Četiri glavna elementa su: prostor, vrijeme, izvođačevo tijelo ili prisutnost u mediju, te interakcija s publikom (Goldberg, 2011). Ova vrsta performansa dio je performativne umjetnosti koja je doživjela vrhunac tijekom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u zapadnoj Europi, Sjedinjenim Američkim Državama i Japanu. Performans je postao način direktnog pristupa javnosti i preispitivanja svijesti o umjetnosti i njezinoj relaciji s kulturom. Javnost je bila privučena performansom i željom za približavanjem umjetnosti, promatrajući rituale i reformističke ideje umjetnika (Goldberg, 2011). Ključna je ideja umjetničkog performansa pružiti autentičan umjetnički događaj nasumičnoj publici, koji se ne može ponoviti, uhvatiti ili kupiti. Izvođači potiču publiku na razmišljanje na nove, nekonvencionalne načine, stvarajući novi uvid u pojam umjetnosti. Performans je srušio barijeru između zatvorenog umjetničkog kruga i javnog društva, aktivno uključujući umjetnika u društvo (Goldberg, 2011).

Suvremena modna praksa radi svojstvenog joj performativa pronašla je svoje mjesto među kulturalnim izvedbama, gdje se „istodobno i konstruira, i destruiira, i rekonstruira, u kojemu se gradi i razgrađuje, osnažuje i potkopava, održava i stvara“ (Senker, 2013: 270). Performativ je postao ključan za objašnjenje raznih kulturnih aktivnosti i događaja, uključujući suvremenu modnu praksu. Bitno je istaknuti da je suština pojma performativa u njegovom odnosu prema različitim tjelesnim radnjama. Pojam „performativa“ često se koristi kao zamjena za pojam kazališne predstave, ali zapravo obuhvaća puno širu definiciju. On uključuje različite umjetničke oblike kao što su glazba, videozapisi, filmovi, izvedbe, opera, suvremeni ples, ulične performanse i slično. Sve ove forme umjetnosti mogu se vidjeti kao sastavni dijelovi suvremene modne prakse. Upravo se na suvremenu modu s početka devedesetih godina prošlog stoljeća ne gleda više isključivo kao na skup odjevnih predmeta, nego do izražaja dolaze prvenstveno vizualno i estetski bogate prezentacije koje se izvode kao dio performativnog čina. Pojam izvedbe u konceptu mode odnosi se na inovativne i istraživačke načine korištenja tijela. Umjesto da se moda sagledava samo kroz odjeću, fokus je zapravo na tome kako tijelo nosi i komunicira tu odjeću na konceptualne i eksperimentalne načine. Povjesničarka umjetnosti Nancy Troy u svojoj knjizi „Couture Cultures“ iz 2003. godine ističe porast približavanja na područjima kazališta i suvremene modne prakse u pogledu dizajniranja kostima, ali i u performativnom aspektu nošenja odjeće. Autorica navodi kako su „u modernom razdoblju veze između mode i kazališta višestruke, ne obuhvaćaju samo dizajn kostima za pozornicu, ili

dramatični potencijal modnih revija, ili čak izvedbeni aspekt nošenja odjeće, već i iskorištavanje sustava zvijezda (engl. *star system*) u komercijalne svrhe lansiranja novih odjevnih stilova“ (Troy, 2003: 81). Ono što je zajedničko i u čemu se križaju suvremena moda te izvedbeni studiji jest samo tijelo, koje postaje središnja nit za istraživanje i uspostavljanje značenja dviju disciplina. Tijelo kako u modnom tako i u kazališnom kontekstu služi kao mjesto komunikacije, razvoja lika, njegovog identiteta, ali suvremene prakse ipak se odmiču od tog strogog klasificirajućeg sustava kazališta. Razlika je u tome što je izvedba radnja koja se događa u trenutku izvođenja i ne mora imati određenu strukturu te može biti primjerice naglo prekinuta, dok predstava označava prikazivanje ili predstavljanje nečega s unaprijed zadanom strukturom. Konceptualni modni dizajn suvremene mode doživio je velike promjene u načinu prenošenja svojih ideja, postao je oblik komunikacije u kojemu način predstavljanja i izvođenja igra ključnu ulogu za razumijevanje mode. U središtu su suvremene mode radikalni procesi razgrađivanja koncepata koji određuju što je moda, pojmovi modnog performativa, modnog tijela, instalacije i objekta. Dakle, kroz tijelo, moda i izvedba stvaraju i prenose različite poruke i ideje. Kanadski filozof i teoretičar Marshall McLuhan ustvrdio je: „Medij je poruka“, iz čega se može zaključiti kako su i ljudsko tijelo i odjeća u suvremenoj modnoj praksi svojevrsna forma komunikacijskog medija. Ključno je ne samo ono što direktno vidimo, već kako su nam te slike i informacije predstavljene kroz medije. Mediji prenose sliku te je aktivno konstruiraju, oblikujući našu percepciju modnih trendova i stvarnosti. Slijedeći umjetničke performanse sedamdesetih godina prošlog stoljeća, Carlson ističe promjenu fokusa s teksta u službi slike vizualne umjetnosti, na tijelo u izvođenju i izvođača kao koreografa do osamdesetih godina dvadesetog stoljeća (Carlson, 2004). U tom smislu, percepcija mode postaje izvedbena kao rezultat određenih medijskih praksi i kodova. Ovo se odražava u radu nizozemske modne dizajnerice Iris van Herpen, čiji proces stvaranja prelazi tradicionalne granice te uključuje istraživanje novih materijala, znanja i disciplina, tehnologije i 3D efekata. Tkanina kao materijal ograničavala ju je u kreacijama, pa je odlučila eksperimentirati s drugim materijalima i novim tehnologijama. Kretanje je važan element u njezinim kreacijama, zbog čega haljine djeluju poput skulptura. Na taj način postiže projekciju tijela u pokretu i samim dizajnom radi čega se pojedini elementi smatraju futurističkim.

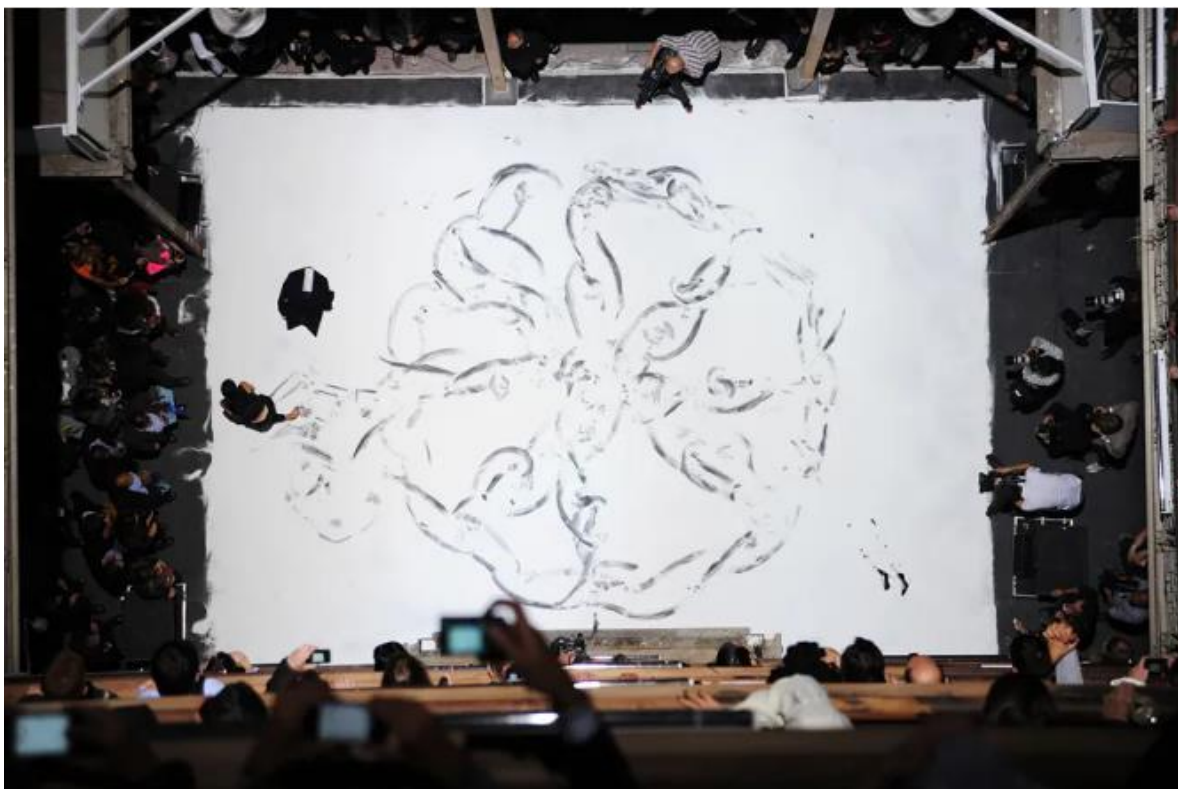
Ovaj diplomski rad dodatak je istraživanjima na polju koje proučava vezu između suvremenog modnog dizajna i njegove izvedbe te razvija hibridnu i eksperimentalnu praksu s izvedbenim tijelom kao središnjim elementom. Performativnost suvremene mode koja se odvija na modnoj pisti, modnom filmu ili u modnom časopisu, ističe modno tijelo koje prenosi određenu poruku.

Sami pojmovi šire svoja značenja i područja primjene, što u konačnici vodi do stvaranja novih, multidisciplinarnih koncepata. Britanska teoretičarka mode Joanne Entwistle označava područje modnog performativa kao raznovrsno, otvoreno područje te smatra kako su u tom kontekstu područje mode i izvedbe toliko isprepleteni da ih ne bi bilo moguće proučavati odvojeno. Moda se povezala s izvedbom na početku devedesetih godina dvadesetog stoljeća i na taj način postala suvremena, nova tjelesna praksa (Entwistle, 2000). U modi nema više ništa novo, ona je sveprisutna ciklička forma koja se neprestano ponavlja, no njezino razdoblje obilježeno je novim tijelom u izvedbi. Prema francuskom filozofu i sociologu Jeanu Baudrillardu, moda se kreće u ciklusima ponavljanja i reciklaže, mijenjajući se velikom brzinom zahvaljujući telematskim komunikacijskim mrežama. Prikazana je kao prolazan sustav unutar kojeg potrošačko društvo stvara simboličku moć objekata (Krpan, 2018). Teorije mode prije svega pojam izvedbe usmjeravaju na eksperimentalnu modu ili tjelesne procese ili konceptualni pristup tijelu te je stoga potrebno uspostaviti znanstveni i teorijski okvir baziran na konceptualnom suvremenom modnom dizajnu, koji je prošao radikalne preokrete u komunikaciji sadržaja, mjestu izvođenja, spektakularnim modnim događajima.

Prateći umjetničke performanse od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, suvremena moda preuzela je određene elemente izvedbe tijela kako bi stvorila novi način reprezentacije modnog tijela. Povijest performansa dvadesetog stoljeća pokazuje značajne promjene, od napuštanja tradicionalnih kazališnih prostora, preko uključivanja publike u umjetničke oblike kratkih performansa ili dugotrajnih izvedbi, do povezivanja različitih disciplina poput književnosti, glazbe, plesa, videa i filma. Prema Goldberg „performans je često bio demonstracija ili izvršenje tih ideja“ te je „tako postao najopipljiviji umjetnički oblik tog razdoblja“ (Goldberg, 2011: 7). Paić navodi da „suvremena umjetnost proizvodi događaj. Njezina je bitna značajka performativnost i konceptualnost slike-tijela u otvorenosti perspektive“ (Paić, 2011). Događaji u kojima su se umjetnici okretali izvedbi uživo kao jednom od mnogih načina izražavanja svojih ideja igrali su važnu ulogu kako u svijetu umjetnosti tako i u ostalim disciplinama na čije djelovanje su utjecali. Međutim, teoretičarka Josette Feral tvrdi da je performans izgubio svoju nekadašnju političku, društvenu i kulturnu snagu te više nije glavno mjesto sukoba između alternativnog duha i ustaljenih vrijednosti. Tijelo više nije bilo u fokusu istraživanja i prestalo je biti centralno mjesto manifestacije onoga što je performans želio istaknuti, a to je upravo korištenje tijela kao ključnog sredstva bunta. U svome tekstu „Što je preostalo od umjetnosti performansa? Autopsija funkcije, rođenje žanra“ iz 1992. godine, Feral navodi kako je performans „izgubio određene karakteristike koje su ga činile originalnim: rad na privremenosti

izvedbe, u vremenskom odsjeku tipičnom za performans, prihvaćen je i u drugim umjetnostima; rad na *tijelu*, koji je bio u središtu performansa, pomaknuo je istraživanje prema slici, prema televizijskom ekranu; [...] rad u prostorima (ulaganje u različita mjesta izvedbi mimo muzeja) ponovno se centralizirao na uobičajena mjesta izvedbe (muzeji, galerije i multipraktične dvorane)“ (Feral, 1992: 97). S druge strane, u suvremenom modnom performansu tijelo mora biti u središtu zbivanja jer se radi istovremeno o afirmaciji i negaciji samog tijela. Stoga se modni performans ne može u potpunosti usporediti s umjetničkim performativnim praksama, no međutim postoje primjeri gdje se moda uspješno integrira s umjetničkim izrazom. Na primjer, Maison Martin Margiela predstavio je kolekciju u suradnji s H&M-om 24. listopada 2012. godine, u napuštenoj zgradi od devet katova u New Yorku. Suvremeni ples izvodila je plesna grupa *Rosas* zajedno s koreografkinjom Anne Terese De Keersmaecker, odjeveni u Margielin dizajn. Izvođači su tijekom plesa na kvadratnim podlogama prekrivenima bijelim pijeskom ostavljali tragove u crnom pigmentu te po jedan odjevnim predmet za sobom (Slika 5), Također, sudjelovali su i konceptualni umjetnici poput Daniela Arshama s djeliom „Dropped figure“ te instalacijom „Standing Figure with Drip“, zatim Noemie Goudal i Frederique Chauveaux s projekcijama i fotografijama izrađenima isključivo za ovaj događaj. Cijeli događaj bio je popraćen medijima pa su posjetitelji mogli na osmom katu pratiti cijeli performans prenošen uživo na ekranima.⁶

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=t_Z4YHJZD_U



Slika 5. Maison Martin Margiela za H&M, 24. listopada 2012., New York, izvor: <https://www.vogue.fr/lifestyle/fashion-party/diaporama/the-maison-martin-margiela-x-hm-party/12062> (pristupljeno 7. svibnja 2024.)

3. Performativnost suvremene mode

Žarko Paić suvremenu modu definira kao kraj modernog doba, obilježeno konceptualnim obratom unutar svojih struktura izvođenja te stvaranjem i gubitkom ljudskog identiteta. Razdoblje napuštanja tradicionalnih društvenih i kulturnih okvira, kada izgled čovjeka postaje rezultat njegove kupovne moći i transformacije u spektakl tijela (Paić, 2007). Dolaskom kibernetizacije života devedesetih godina dvadesetog stoljeća, započelo je i razdoblje suvremene mode te stanje čiste tjelesnosti koja se prikazuje kao spektakl slike putem medijski oblikovane stvarnosti. Moda se pretvorila u performativno-konceptualni događaj i postala dizajn samog života, temeljen na sinkretičnosti, odnosno spajanju različitih elemenata, hibridnosti kao kombinaciji različitih stilova ili kultura, eklektičnosti, tj. prilagodbi raznovrsnih utjecaja, te otvorenim događajima transgresije tijela s temeljnim pojmovima fetišizma, erotizma

i smrti u javnim prostorima prikazivanja (Paić, 2018). Modni performativ nije vezan za stroge definicije performansa, jer ne mora biti politički ili umjetnički orijentiran čin, kao što je bio slučaj s performansima sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Kroz različite promjene od svog nastanka do danas, modni performativ je evoluirao, preuzimajući određene izvedbene elemente. Prema Paiću, „performativnost mode je fenomen koji ima svoju vremensku, prostornu i idejnu određenost i zasniva se na modnoj pojavnosti i opsegu društvenih 'posljedica' koje može inicirati. Modna pojava sa specifičnim karakteristikama određenog trenutka ponajviše ovisi o kontekstu vremena, tj. o socijalnim, ekonomskim, estetskim i političkim prilikama sredine u kojoj nastaje“ (Paić, 2018: 144). Suvremena moda funkcionira kao most između procesa konstrukcije i dekonstrukcije tijela. Odnos između odjeće i tijela ključna je tema mnogih teorija mode, ali teško je razumijeti bez konteksta performativnih umjetnosti jer tijelo više nije samo objekt, sad je kreativno polje na kojem se ispisuju znakovi slobode i pripadnosti primjerice određenom životnom stilu. Tijelo postaje opterećeno simptomima traume, što je posljedica transformacije modne revije u performans (Evans, 2003). Modni su performansi često privremeni i prolazni te se fokusiraju uglavnom na trenutne prikaze mode i tijela. Mogu se suprotstavljati određenim društvenim ili kulturnim vrijednostima, no ne moraju uvijek biti eksplicitno politički. Naglašava se umjetnička dimenzija modne prakse, čineći modni performativ značajnim u kontekstu suvremene umjetnosti. Autonomija mode je ključna za njeno prepoznavanje kao značajne kulturne i umjetničke prakse. Kroz evoluciju percepcije tijela i preobrazbu modnih revija, moda postaje više od spektakla – postaje djelo sa dubokim značenjem i uticajem, integrirajući umjetnost, performans i tehnologiju. Raniji performansi često su bili politički angažirani i umjetnički provokativni, istražujući granice tijela i identiteta. Današnji modni performativ preuzima elemente tih performansa, ali ih prilagođava prirodi suvremene mode. To uključuje teatralnost, dramatizaciju, i korištenje prostora na način koji pojačava privremeni i prolazni karakter modne revije ili prezentacije. Performativne elemente modnih revija, koji su postali sve značajniji krajem dvadesetog stoljeća, pokazuju sličnost s umjetnošću i teatrom, unatoč tome što su modne kuće već počele koristiti performanse u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Suvremena moda, slično konceptualnoj i performativnoj umjetnosti kraja dvadesetoga stoljeća, naglašava tjelesnost u svim aspektima. Tijelo više nije shvaćeno samo kao funkcija ili struktura ljudskog djelovanja u unaprijed postavljenom svijetu, već kao autonomni događaj unutar mreže slikovne reprezentacije. Moda tako predstavlja vizualnu konstrukciju tijela kao događaja, što je čini ključnim elementom suvremenog životnog stila u društvima spektakla. Suvremena moda može biti jedino medijski konstruirana, što rezultira stvaranjem stvaranjem modnog događaja koji označava kraj mode u metafizičkom

smislu te uspon fluidnih modnih znakova. Kaotičnost modnih znakova u suvremenom modnom sustavu proizlazi iz implozije medija i stalne promjene modnih kategorija (Paić, 2007). Kako je precizno opisao Baudrillard, tijelo postaje metastazirano, odnosno sposobno za beskonačne promjene, ali taj izraz dolazi od smrtonosne bolesti, što znači da je tijelo prisiljeno stvarati obrambene mehanizme protiv negativnih utjecaja iz okoline. Ovo tijelo može beskonačno mijenjati oblik i stalno je u stanju tjelesne transformacije. U medijski konstruiranim slikama, pojavljuje se kao jedina mogućnost prevođenja u fluidno, promjenjivo tijelo bez jasnog identiteta (Baudrillard, 2001: 167). Martin Margiela u svojoj kolekciji jesen/zima 1997. godine prikazuje kako tijelo napadaju bakterije u suvremenom modnom događaju. Prvotno zakopane haljine nakon određenog vremena otkopao je i odijenuo na modele koji su simbolično označavali neživo koje sada nosi živo (Evans, 2003). Teoretičar Žarko Paić udaljava se od klasičnih teorija mode i širi ovo područje na kreativni dizajn tijela, što stavlja poseban naglasak na novi kontekst istraživanja mode. Moda pripada umjetnosti, znanosti, tehnologiji i ekonomiji, no ono što je specifično za suvremenu modu su njezine posljedice u kontekstu prikaza tijela i događaja. Moda se ne može istraživati samo kroz jedno od tih područja, jer ona predstavlja novi estetski identitet, ekonomsku moć i drukčije razumijevanje odnosa između tijela i kulture. Teoretičarka mode Petra Krpan navodi da se u „suvremenoj modi spajaju svi teorijski modeli. No ono što ju izdvaja od drugih formi suvremenoga života u doba novih medija jest totalnost komunikacije jer se radi o samome tijelu“ (Krpan, 2018: 150). Za pojavu suvremene mode bilo je potrebno nekoliko ključnih čimbenika: razvoj novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija, globalizacija ekonomije i širenje liberalnodemokratskih poredaka. Osnovni uvjet njezina nastanka proizlazi iz promjene načina na koji se moda shvaća, kako u teoriji tako i u praksi. Moda kao događaj predstavlja cjelokupnu medijsku prezentaciju njezinih diskursa i praksi. Sukladno tome Paić razlaže: „Suvremena moda život je realno – virtualnog tijela kao slike (engl. *image/icon*) mode. Ona se više ne obraća svom Ocu/označitelju – modernom društvu, pa čak postmodernom identitetu kulture. Posve suprotno, medijski spektakl slike događaja čini suvremenu modu dizajnom tijela komunikacijsko otvorenoga za promjene“ (Paić, 2007: 20). Suvremena moda stvara vlastite komunikacijske kodove između dizajnera, korisnika i tržišta, suprotstavljajući se jednostavnom biološkom poimanju tijela. Mediji se u kontekstu suvremene mode shvaćaju kao novi način prijenosa informacija. U središtu tog procesa je medijsko tijelo koje posreduje između stvarnog tijela i njegovog prikaza u medijima. Razlika se pojavljuje u načinu na koji mediji prenose poruku, mijenjajući odnos između onoga tko šalje poruku, odnosno subjekta, i onoga tko je prima, tj. objekta (Paić, 2008). Teoretičar Irfan Hošić navodi kako se pojam performativnosti analizirao u modnim studijima kroz marketinške,

estetske, rodne, klasne i subkulturne aspekte, dok se „preklapanje mode s drugim srodnim disciplinama kao što su glazba, umjetnost i popularna kultura, temelje uglavnom na uzajamnom interesu koji u oba slučaja teži komercijalizaciji bez značajnijih pokušaja dekonstrukcije konzumerističke banalnosti ili bez izravne namjere kritiziranja manipulativne prirode društva spektakla“ (Hošić, 2018: 126). Performativna umjetnost se uključila u područje mode jer obje sfere istražuju ljudsko tijelo kao eksperiment slobode, a prema Hošiću „uvođenjem tijela u svijet mode došlo je i do permutacije značenja — biološko funkcionalno tijelo redefiniralo je svoju pojavnost te se predstavilo u novoj ulozi, kao svojevrsan društveni omotač“ (Hošić, 2018: 127). Teorije mode od devedesetih godina dvadesetog stoljeća nadalje, fokus stavljaju na tijelo kao komunikacijski alat (Entwistle, 2000). Prema teoretičarki Joanne Entwistle, moda se definira kao tjelesna praksa koja nužno uključuje odnos između tijela i odjeće (Entwistle, 2000). Ovaj pristup naglašava značaj tijela kao mjesta ideje, doživljaja i komunikacije u kontekstu modne prakse i kostimografije. Fokus je na tijelu, kako fizičkom tako i emocionalnom, te na doživljaju odjeće kao dijela složene izvedbene dinamike koja omogućuje komunikaciju kroz i na tijelu. Njezin koncept sugerira da izvedba ne mora imati dugi ili linearni narativ, ako se promatra u kontekstu tijela. Dizajner, nositelj i gledatelj dijele zajedničko razumijevanje utjelovljenja (Entwistle, 2000). Joanne Entwistle i drugi autori poput američke filozofkinje Judith Butler te talijanske teoretičarke mode Patrizie Calefato istražuju tijelo kao ključan element u modnom diskursu. Tijelo se ne promatra samo kao estetski objekt, već kao aktivni sudionik u procesu stvaranja i prenošenja značenja. Ovaj konceptualni okvir omogućava zajedničko razumijevanje suvremenih utjelovljenih i performativnih pristupa u modnoj praksi. Komunikacija između tijela i odjeće odvija se kroz performativnu dinamiku. Modni diskurs uključuje konceptualni modni dizajn, performans, suvremenu umjetnost i kostimografiju, a tijelo u modi povezuje umjetnički, modni, tjelesni i izvedbeni aspekt, stvarajući kompleksan komunikacijski alat. Nekoliko suvremenih modnih dizajnera, uključujući Alexandera McQueena, Johna Galliana, Viktor&Rolf, Martina Margielu, Husseinu Chalayana i Iris van Herpen, primijetili su temeljnu preobrazbu mode u njezinoj formi i sadržaju nakon devedesetih godina dvadesetog stoljeća te redovito koriste performativne elemente u svojim radovima. Pokazuju da modna revija može biti radikalna preobrazba umjetničkog događaja u djelo - objekt insceniranja. To znači da je modna revija postala sofisticirani performans s dubokim kulturnim, umjetničkim i tehnološkim implikacijama. Alexander McQueen i John Galliano predstavljaju dvije suprotne strane u svijetu suvremene mode. Paić ih razlikuje prema tome što je McQueen uveo koncept događaja, spajajući umjetnost, glazbu i film (Paić, 2018). Njegove modne revije bile poput instalacija i performativne umjetnosti, a istraživale su teme poput smrti, propadanja

i tjeskobe. S druge pak strane Galliano se više fokusirao na kazalište i karnevalizaciju tijela. Iako su djelovali u isto vrijeme, McQueen i Galliano imaju različite pristupe suvremenoj modi, no njihova djela mogu se opisati kao intermedijски spektakl. Njihova zajednička karakteristika je posvećenost eksperimentiranju i stvaranju novih oblika tijela kroz modu, što je omogućeno prvenstveno zahvaljujući ulozi novih medija u stvaranju novih komunikacijskih obrazaca među sudionicima modnog procesa (Paić, 2007).

Početak suvremene mode prikazuje traumatično iskustvo tijela u svijetu, uvijek na nasljeđu reciklaže i montaže prošlosti i njezinih duhova (Evans, 2003). Iako se pojam traume najčešće istražuje u psihoanalizi, u modi se može razmatrati kao diskurzivna figura koja prikazuje suvremene modne događaje (Paić, 2011). Britanska teoretičarka mode Caroline Evans ističe da je „izmučeno tijelo velikog dijela mode 1990-ih godina izražavalo simptome traume: modna revija pretvorila se u performans i nastala je nova vrsta konceptualnog dizajnera“ (Evans, 2006: 108). Suvremeno modno tijelo opisuje se kao prazno, traumatizirano i žrtvovano tijelo zbog tehnološkog napretka i akumulacije digitalnih informacija. Ono postoji kao prostor sjećanja i površna slika unutar virtualnog okruženja, koje se prezentira putem malih ekrana kao nešto što već pripada drugima, ne očekujući reakciju i plijeneći pažnju. Ovaj koncept vidljiv je u modnim revijama Alexandera McQueena iz devedesetih godina dvadesetog stoljeća i kasnije, kroz koncepte, nazive i način predstavljanja. McQueenove revije, poput „31 Banshee“ (1994), „Highland Rape“ (1995), „The Hunger“ (1996), „Dante“ (1996), „Voss“ (2001) i „Plato's Atlantis“ (2010), prikazuju njegovu interpretaciju suvremene mode koja provocira i šokira gledatelje. Na primjer, u reviji „Highland Rape“ iz 1995. godine, motivi žrtvovanja žene i njenog tijela u suvremenom potrošačkom kapitalizmu prikazuju nasilje nad ženskim tijelom kao traumatski događaj, što kod gledatelja izaziva osjećaj nelagode i šoka. Susret istovremene žudnje i traume kao događaja, preobražava modu u iskustvo koje prelazi granice modernog društva (Paić, 2011). Njegovi modeli predstavljeni su kao sumorne žrtve nasilja mode s tragovima prošlosti, što predstavlja pomak od intervencija u tkanini ili naglašavanja tijela kao estetskog objekta, kakav je bio karakterističan za japanske modne dizajnere osamdesetih godina prošlog stoljeća. McQueenovi modni spektakli prelazili su iz tradicionalnih modnih revija u interdisciplinarne i interaktivne modne performanse, čime je transformirao ideju mode i njenog tijela. Istraživao je teme kao što su svjetlo i tama, krhost i snaga, kontrola, trauma, tehnologija i dekonstrukcija tijela. Njegovi radovi su paradigmatički primjeri kako moda može preći u polje umjetničkog performansa, naglašavajući privremenost, interakciju i interdisciplinarnost. McQueen je eksperimentirao s formama, prelazeći granice uobičajenog i praktičnog te

istražujući različite kreativne ekspresije u modnom kontekstu. Vrhuncem njegovog stvaralaštva smatra se McQueenov posljednji performans „Plato's Atlantis“ (Slika 6) iz 2010. godine prikazan u Palais Omnisports de Paris-Bercy u Parizu u trajanju od 17 minuta filmom Nicka Knighta i Ruth Hogben. Značajan je zbog svog simboličkog nagovještaja o propadanju prirode, raspadu svjetova i ljudske otuđenosti od prirodne moći te predstavlja spoj suvremenog modnog dizajna, novih medija u modnom filmu i potpunu transformaciju modnog tijela u modni događaj. Pojam „događaja“ postao je ključan za razumijevanje suvremene mode kao procesa koji uključuje tijelo u različitim oblicima i izvedbama. Prema Žarku Paiću, estetika događaja „povezuje dotad sve razdvojene forme suvremene umjetnosti kao što su instalacije, akcije, happeninzi, konceptualnosti i kontekstualnosti“ (Paić, 2013: 6). Modna revija sada postaje događaj, što stvara novo razumijevanje tijela te se rađaju konceptualni dizajneri poput McQueena (Krpan, 2018: 155). Njegovi modeli su nosili haljine s printom nalik na reptile i armadillo-cipele, posebno dizajnirane za ovu kolekciju. Uzorci za ovu kolekciju bili su kompleksna kombinacija boja i grafičkog dizajna, stvarajući dojam tijela zmije, kukca i vodenog stvorenja. Za razliku od Galliana, koji se više bavio historizacijom događaja, McQueen je više fokusiran na svoju interpretaciju i kritiku savremenog vremena, koje karakteriziraju praznina, dosada i trivijalnost. Prema Caroline Evans, McQueenova djela često prikazuju smrt tijela i izobličenosť tjelesnosti (Evans, 2003).



Slika 6. Alexander McQueen, „Plato's Atlantis“, 2010., izvor:

<https://www.nytimes.com/2009/10/08/fashion/08iht-rqueen.html> (pristupljeno 12. lipnja 2024.)

Suvremena moda više ne predstavlja jednostavno stil odijevanja kao što su to činili francuski ili talijanski stilovi u početku razvoja mode u 14. stoljeću u Europi (Paić, 2007). Ona se sada odnosi na načine prezentacije odjevenog tijela, koje su određene umjetničkim i medijskim utjecajima. Moda se razlikuje od običnog odijevanja jer „proizlazi iz modernog dizajna tijela kao dinamičkog načela i usvajanja kulta novoga“ (Paić, 2007: 21). Prema Paiću, moda se „u doba svojeg prelaska u vizualnu semiotiku tijela više ne nosi“, cilj je prestao biti samo nošenje ili prikazivanje na tijelu poput nekog estetskog elementa te se okreće vizualnoj semiotici tijela (Paić, 2007: 240). Znakovi se uvijek odnose na druge znakove, pa mediji više ne prikazuju stvarnost direktno, već stvaraju verziju stvarnosti kroz znakove. Budući da nijedan medij nije potpuno neovisan ili jedinstven, u digitalnom dobu dolazi do miješanja i stvaranja hibridnih oblika medija. Ovo je posebno karakteristično za suvremenu modu, koja se stalno mijenja i pojavljuje u različitim oblicima. Kada moda postane dio virtualne kulture i počne se odvijati u virtualnoj stvarnosti, gubi svoj status društvenog pokretača i elementa promjene (Evans, 2001). Suvremena moda oblikuje tijelo i njegovo značenje kroz medijske slike umjesto tradicionalnih jezičnih izraza. Suvremena moda pronalazi svoj identitet unutar konteksta medija i tehnike, koji

prema teoretičaru medija Vilému Flusseru, generiraju stvarnost i svijet. Flusser smatra da tehnika, uključujući tehničke slike, prenosi društvene odnose između subjekata i stvara telematsko društvo, društvo koje razmjenjuje informacije i komunicira na daljinu. Pokazao je da se digitalna slika stvara tehnički, ne oponašajući postojeću stvarnost, nego stvarajući nove događaje (Paić, 2008: 127). U tom kontekstu, suvremena moda postaje nova medijska platforma koja integrira vrijeme, prostor i tijelo u pokretu. Ova platforma omogućuje da tijelo u novim medijima bude istovremeno odsutno i prisutno, stvarajući jedinstvenu dinamiku u percepciji i iskustvu modnog događaja. U tom okruženju, suvremena moda postaje medijalizirani događaj, izražavajući se kroz performativnost tijela, često na daljinu (Paić, 2008). Suvremeni sustav mode uspoređuje se s Baudrillardovim konceptom simulakruma, gdje stvarnost i kopije stvarnosti postaju nerazlučive (Baudrillard, 2001). Njegova teorija simulakruma temelji se na McLuhanovoj ideji implodiranja informacija, odnosno radi preopterećenja informacijama, ljudi dolaze do stanja „narkotičkog šoka“, nesvjesni prave stvarnosti (Paić, 2008: 99). U kontekstu tehno-stvarnosti, moda gubi svoju stvarnu društvenu ulogu i postaje samo simulacija. Širi se poput virusa u virtualnoj stvarnosti, što sugerira njezinu sveprisutnost i nepredvidivost, ali i površnost i nestalnost (Paić, 2007). Umjesto da se značenje modnog objekta definira kroz jezik i tekstualno, ono se određuje kroz vizualnu reprezentaciju putem performativa tijela. Moda koristi performativne akte koji uključuju kulturalne i povijesne kontekste kako bi istražila tjelesnost, konstrukciju modnog tijela i identiteta. Za razumijevanje tijela u izvedbi ključna je teorija američke filozofkinje Judith Butler o performativnosti roda. Butler definira tijelo kao „materijalnost koja nosi značenje“, naglašavajući dramatičan način na koji tijelo nosi to značenje (Butler, 2000: 271). Naglašava kako performativni akti pomažu u procesu utjelovljenja, što komplementira Austinovu teoriju performativnih činova (Fischer-Lichte, 2008: 28). Butler objašnjava i kako rod zahtijeva ponovljenu izvedbu za održavanje u binarnom okviru, a da rodni atributi nisu ekspresivni nego performativni, što bi značilo da tvore identitet koji navodno izražavaju (Butler, 2000). U globalnom tržištu brendovi neprestano stvaraju nove događaje kako bi privukli pažnju, koristeći nove medije koji stvaraju atraktivne, provokativne i šokantne slike. Modne revije u suvremenom kontekstu postale su interaktivni spektakli koji spajaju visoku modu i „ready-to-wear“ modu, umjetničke instalacije i tehnološke inovacije. Moda igra ključnu ulogu u stvaranju slike suvremenog svijeta jer izlaganje tijela u javnom prostoru pruža voajerski užitak promatranja drugih. Najveća transformacija modnih revija dogodila se u devedesetim godinama prošlog stoljeća, koje su obilježile prekretnicu za radikalne promjene u modnoj silueti. Današnje modne revije znatno se razlikuju od onih s početka 20. stoljeća zbog promjene u tipu modnih dizajnera, tržištu, potrošačima i načinu

predstavljanja mode. Ova prilagodba modnih praksi rezultirala je temeljitom promjenom procesa reprezentacije mode, gdje su modne revije postale složeni događaji koji kombiniraju različite aspekte suvremene umjetnosti i tehnologije. Tradicionalne, zatvorene prezentacije mode zamijenjene su novim prostornim konceptima, uz medijsko konstruiranje događaja (Evans, 2001). Primjer za to su performativne revije Alexandra McQueena, poput Vossa iz 2001. godine (Slika 7), gdje publika sjedi ispred zrcalne kocke i promatra ne samo modele, već i sebe u odrazima, prepoznajući svoju ulogu i odgovornost u onome što se prikazuje. Gledanje modne revije postaje aktivno sudjelovanje, a ne samo pasivno promatranje. Manekenke ostaju unutar svoje stvarnosti, ne poznajući vanjske prosudbe, dok se ljudi fokusiraju na stvaranje svog identiteta unutar tehnološkog okruženja spremnog na osudu od strane anonimnog svijeta. Taj estetski posredovan spektakl mode ne povezuje ljude tradicionalnim društvenim vezama, već kroz privremene kulturne mreže značenja. Završetak kolekcije prikazuje razbijanje stakla, simbolizirajući suočavanje s realnošću i mutacijom kroz tehnološku ovisnost. Rušenje okvira sugerira da smo zarobljeni unutar tehnologije i vlastitih stilova života, bez mogućnosti izlaska iz nove stvarnosti koju smo stvorili. Moda je zato istovremeno trauma i užitak jer njena moć leži u slici masovnih medija, koja stvara intenzivna iskustva i emocionalne reakcije. McQueenove modne revije više nisu samo prikazivanje odjeće na tijelu, već postaju kompleksne medijske reprezentacije.



Slika 7. Alexander McQueen, „Voss“, kolekcija proljeće/ljeto 2001., izvor:

<https://gatamagazine.com/articles/fashion/voss-alexander-mcqueen> (pristupljeno 19. lipnja 2024.)

Unatoč tome što je suvremena moda snažno medijski konstruirana, s brzim vizualnim promjenama i ciklusima, njen vizualni identitet i dalje ima privlačnost zbog beskrajnih mogućnosti recikliranja (Baudrillard, 2001). Oslanja se na povijesne posudbe i ponavljanja (engl. *reenactment*). Izvedba često koristi ponavljanje kao element, što je vidljivo u radovima Marine Abramović, a pitanja koja se postavljaju uključuju vrijednost traume i šoka u umjetnosti, kao i žrtvu umjetnika. Jedan takav primjer je njezin performans „Balkan Baroque“ (Slika 8) održan za Venecijansko bijenale 1997. godine kako bi istražila i prikazala kompleksnost balkanskog identiteta i trauma. Odjevena u dugu bijelu haljinu, pjevala je tužne jugoslavenske pjesme iz svog djetinjstva, pričajući uznemirujuće priče o hibridu vuka i štakora, što je simboliziralo povratak krvavim strahotama. U pozadini nalazila su se tri video prikaza s prizorima umjetnice i njezinih roditelja (Richards, 2010). Performans se nadovezivao na njezine prethodne performanse poput „Čišćenje kuće“ iz 1996. godine te „Cleaning the Mirror“ iz 1995. godine, gdje je ritualno prala ljudski kostur. Srž samog performansa bila je hrpa goveđih kostiju koje je Abramović prala i ribala četiri dana, sedam sati dnevno. Smrad trulih kostiju i intenzitet fizičkog rada simbolizirali su strahote rata i destrukciju, evocirajući prizore s ratnih bojišta. Performans oplakuje tragedije koje su zadesile Balkan tijekom devedesetih godina dvadesetog

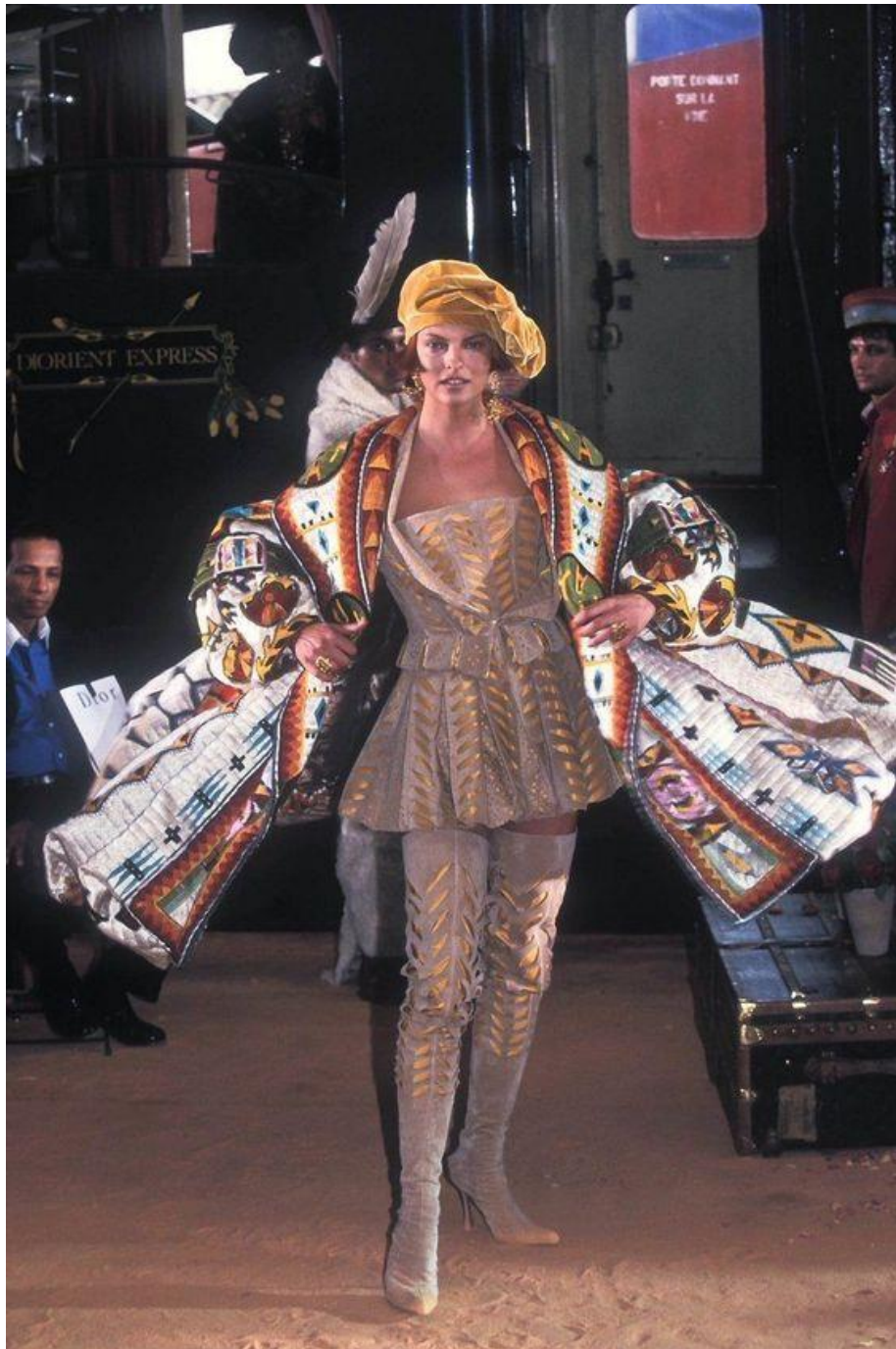
stoljeća, uključujući Hrvatski rat za neovisnost te sukobe u Bosni i Hercegovini i na Kosovu. Kroz ovaj performans, Abramović ističe strahote i traume rata, koristeći smrad trulih kostiju kao snažan podsjetnik na razaranje i gubitke. U svojoj knjizi „Prolazim kroz zidove“, Abramović objašnjava da se naziv performansa ne odnosi na baroknu umjetnost, već na „baroknost balkanskog uma“, što implicira složenost i intenzitet balkanskog identiteta i iskustava (Abramović i Kaplan, 2018: 220).



Slika 8. Marina Abramović, „Balkan Baroque“, 1997., 47. Venecijansko bijenale, izvor: https://archive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque#show-media://photo/7530783 (pristupljeno 27. travnja 2024.)

Studije mode i izvedbe spajaju razna umjetnička područja poput glume, plesa, cirkusa i akrobacije te ih povezuju s društvenim, političkim i kulturnim kontekstom, što stvara umjetničko-fizički teatar značajan posebice u radovima Johna Galliana, dizajnera koji postavlja pitanje mode kao povijesnog slijeda tradicije. Koristeći tehniku asamblaža i historicizma, te zahvaljujući njegovoj sklonosti teatralizaciji, stvara modne događaje koji nalikuju na drame s prikazima odijevanja aristokracije prošlih epoha. Gallianovi spektakli estetski uprizoruju povijesne događaje i reinterpetiraju prošlost kao kritiku našeg vremena. Njegov rad često

izgleda zasićen citatima iz kasnog 19. i zadnjih desetljeća 20. stoljeća, što pokazuje da koristi povijesne elemente na način koji svjedoči o svojevrsnom neokolonijalizmu i organizaciji robnih kuća iz 19. stoljeća. Na taj način ukazuje kako moda reciklira prošlost, koristeći pojedine stare stilove i motive kako bi stvorila nove vizualne narative i kontekste (Evans, 2003). Predstavlja svojevrsni prijelaz iz modela u izvođača, što označava transgresiju u područje kostima i scenografije koja se prilagođava teatru. Njegova posvećenost povijesnim događajima uvodi nove elemente teatralnog modnog spektakla. Modna revija postaje životni spektakl, gdje se prošlost i sadašnjost isprepliću.



Slika 9. John Galliano za Dior, „Diorient Express“, 1998./1999., izvor:
<https://i.pinimg.com/originals/fc/10/c6/fc10c64b53801d60c086a9985b92bbba.jpg>
(pristupljeno: 11. svibnja 2024.)

Jedan takav teatralan primjer je Gallianova modna revija za modnu kuću Dior iz 1998. godine, nazvana „A Voyage on Diorient Express or the Story of Princess Pocahontas“ (Slika 9), koja predstavlja njegovu sposobnost da kroz modni spektakl stvori svojevrсни kulturalni kolaž, referirajući se na različite kulture i utjecaje te koristeći tehnike poput asamblaža i pastiša

(Barnard, 2002). U njegovim revijama ništa nije jednostavno istovremeno niti realno. Sve se pojavljuje kao dio velikog spektakla gdje moda postaje sredstvo za stvaranje fluidnih identiteta. Konačno, Gallianova revija narativno se odnosi na dekonstrukciju mita o uzvišenosti Zapada kao središta svijeta, što pokazuje njegovu duboku angažiranost u propitivanju i preispitivanju povijesnih, kulturnih i estetskih normi kroz svoj rad. Naglasak stavlja na postizanje određenog dojma predstave, a ne toliko na povijesnu točnost, kako bi sam gledatelj mogao stvoriti smisao dok promatra vizualno raskošan spektakl na sceni. Stoga, koristi elemente kazališnih produkcija kako bi se postigao dramatičan efekt. Jedan od ključnih elemenata je rasvjeta, koja je preuzeta iz kazališnih produkcija, što doprinosi atmosferi i vizualnom doživljaju revije. Ovakav pristup naglašava spektakularnost i teatralnost modne revije, čineći je više performansom nego samo prikazom odjeće. Cilj je stvoriti impresivan i nezaboravan vizualni doživljaj za publiku, gdje modni dizajni postaju dio šire umjetničke vizije, a ne samo proizvodi za nošenje (Evans, 2003). Više se ne radi samo o izmjeni između starog i novog, već o fundamentalnoj promjeni percepcije tijela, od introvertnog do ekstrovertnog, te o transformaciji mode kao procesa izvedbe, a ne samo kao odijevanja. Umjesto da društvo bude glavni faktor koji određuje promjene u modi, sada je to kultura digitalne samoproizvodnje, gdje su slika, tijelo i život predstavljeni kao događaji. Potreba za transformacijom mode i njezina sadržaja rezultat je eklektičnog pristupa koji kombinira elemente suvremene umjetnosti, mode te fragmentirane društvene i kulturne strukture. Žarko Paić smatra kako suvremena moda u pogledu performativno-konceptualnog događaja reflektira ideju slike koja „u doba tehnosfere gubi mimetički i reprezentacijski okvir, pa se tako više ni analogijom s disciplinom povijesti umjetnosti i njezinih novijih nadogradnji ne može u potpunosti shvatiti ono što Paul Virilio naziva estetikom iščeznuća. Doista, ono što suvremenoj modi podaruje nečuvenu i neobjašnjivu zadivljenost promatrača u događaju apsolutne vidljivosti objekta nije više njezina privlačnost, efemernost i marginalnost, kako je to još ustvrdio Lipovetsky. Suvremena moda kreativni je dizajn samoga života koji se raspada na fragmente i razumije kao egzistencijalni rizik apokalipse i spasa, svijesti o kraju mode i istodobno pokušaja da se tome pronade nova alternativa, pa makar i po cijenu neminovne propasti“ (Paić, 2018: 33). Priča ispričana kroz povijest tijela i problematiziranje identiteta ključna je za izvedbene studije jer istražuje nove mogućnosti izvođača. Riječ je o pomicanju granica od izvođača prema glumcu, i od glumca prema stvarnoj osobi koja izvodi izvedbu (Goldberg, 2011). Suvremena moda pomiče granice složene izvedbe, prelazeći iz tradicionalnog načina izvođenja u suvremenu, tjelesno-medijsku modnu izvedbu. RoseLee Goldberg ističe da je performans dugo bio način oživljavanja formalnih i konceptualnih ideja u umjetnosti (Goldberg, 2011: 8). U modi je izvedba vrlo važna

jer istražuje vizualnu i društvenu konstrukciju subjekta, preobrazbu identiteta i neprestano mijenjanje tijela (Schechner, 2006: 28). Izvedbene studije ispituju nove mogućnosti izvođača: model, performer, umjetnik. Izvođači prelaze iz modela u stvarne osobe koje izvode modni performans. Performer se razlikuje od glumca jer rijetko slijedi tradicionalne načine reprezentacije, a može biti model, umjetnik ili subjekt koji izvodi modni performans. Prema Šuvakoviću, „performer koristi vlastito tijelo koje, uz potrebne rekvizite, postaje njegov najvažniji medij i materijal. Može ili ne mora biti autor izvedbe i u tom slučaju status izvođača pripada publici, plesačima ili profesionalnim glumcima“ (Šuvaković, 2005: 451). Kontekst izvedbe određuje ulogu izvođača, bilo da se radi o modnoj reviji, performansu ili umjetničkoj instalaciji. Performans u modi postaje mjesto preklapanja različitih oblika umjetnosti, ali s naglaskom na tijelu kao središnjem elementu. Rad nizozemske dizajnerice Iris van Herpen ističe performativnost tijela u suradnji s modnim objektom. U njezinim eksperimentalnim radovima u visokoj modi, afirmacija modnog objekta odvija se kroz performans. Van Herpen donosi novi pogled na modno tijelo i modnu izvedbu, gdje performans postaje iskustvo u kojem se modno tijelo pojavljuje kao novi narativ. To je iskustvo odjevenog tijela koje je uvijek u relaciji s drugim tijelima, kako u estetskom, tako i u fizičkom kontekstu (Calefato, 2004). Iris van Herpen ističe se kao dizajnerica koja uspješno spaja modu, tehnologiju i umjetnost, donoseći inovativnost i originalnost u suvremenu modnu praksu. Umjetnički aspekt u modnim izvedbama postao je ključan za razumijevanje suvremene mode, jer estetski noviteti sami po sebi više nisu dovoljni. Van Herpen tehnologiju smatra ključnim elementom suvremene mode pa odlazi korak dalje u istraživanju oblikovanja modne siluete pomoću tehnologije. Njezini radovi ističu originalnost kroz eksperimentiranje s tijelom i materijalima na svim razinama suvremenog modnog dizajna. Oplemenjuje tijelo, koristeći tehnologiju na suptilan način kako bi stvorila nježne oblike i mekane, voluminozne modne objekte. Za nju, tehnologija nije dodatak već integralni dio tjelesnog izraza. Inspirirana McQueenom, van Herpen istražuje osnovne elemente vatre, vode, zemlje i zraka, prikazujući prozirne modne predmete koji nalikuju prirodnim oblicima. Njihovu međusobnu sličnost uključuju performativni pristupi tijelu u modnim događajima. McQueenova vizija mode usmjerena je na tehnologiju, nadzor i promjenu tijela, dok van Herpen koristi tehnologiju kao temelj za postojanje tijela u gotovo svakoj reviji. Međutim, van Herpen se nadovezuje na McQueenovo naslijeđe te ga nadograđuje u istom smjeru eksperimentiranjem s 3D tiskom i novim tehnologijama, stvarajući modne instalacije koje povezuju organske i anorganske oblike.



Slika 10. Iris van Herpen, „Aeriform“, Paris, 2017., izvor:

<https://www.irisvanherpen.com/collections/aeriform/aeriform-photography-by-molly-sj-lowe>

(pristupljeno 27. svibnja 2024.)

Sve to očituje se u njezinom predavljanju kolekcije „Aeriform“ (Slika 10) u srpnju 2017. godine na tjednu mode u Parizu. Kolekcija je inspirirana dubokim istraživanjem prirode i anatomije zraka, naglašavajući ideju materijalne lakoće zraka kroz stvaranje negativnog i

pozitivnog prostora pomoću igre sjena i svjetlosti. Sastoji se od biomorfne strukture, uključujući laganu pernatu čipku i geodetske cvjetne uzorke koji lebde oko tijela, produžujući i mijenjajući njegovu formu u suradnji s umjetnikom Philipom Beesleyem. Zrak i voda služe kao strukturni vizualni referenti, prema kojima je izrađena kolekcija od osamnaest konstruiranih silueta. Ovi elementi utječu na razvoj i konstrukciju odjeće, što se vidi u valovitim uzorcima i prozirnosti materijala. Efekt valova na tehnološki proizvedenim tkaninama oponaša mreškanje pamuka na koži, naglašavajući površinu tijela i oblikujući njegove konture. Odjevne siluete prelijevaju se preko tijela poput valova ili naleta vjetra, stvarajući osjećaj prisutnosti gustoćom zraka tijekom kretanja. Neke siluete su toliko povezane s tijelom da se čini kao da odjeća nije odvojiva od tijela, već djeluje kao produžetak ljudske kože. Unatoč tome, odjeća ne djeluje zarobljeno, već slobodno, jer imitira prirodne elemente od kojih je tijelo sastavljeno - zrak i voda.⁷ Međutim, u tom prostoru ispunjenom igrom svjetlosne scenografije, odvija se i pomalo mračna, anksiozna atmosfera pojačana glazbom danske grupe *Between Music*, koja je inače poznata po svojim podvodnim performansima, istraživanjima odnosa tijela i prirodnog okruženja bez zraka. Pet izvođača smješteni su u staklene spremnike ispunjene vodom, gdje pod vodom sviraju specijalizirane podvodne instrumente i pjevaju sa usavršenom tehnikom podvodnog pjevanja. Ovaj inovativni pristup izvedbi osporava tradicionalne granice između tijela i njegovog okruženja, otvarajući nove mogućnosti u umjetnosti i performansu.⁸ Svjetlosne promjene stvaraju sjene među spremnicima, a unutar tog prostora modeli, obučeni u lagane i neobične forme, kreću se poput nimfa, stapajući neljudsko s organskim. Njihovo kretanje između spremnika publika može pratiti iz blizine, doživljavajući jedinstvene materijale, zvukove i vizualni spektakl. Performans predstavlja kompleksnu suradnju konceptualnih i eksperimentalnih umjetnika, koji kombiniraju svoje znanje i ideje kako bi stvorili nove koncepte za suvremenu umjetnost i modu. Fokus je na subjektivnoj prirodi čovjeka i materije u simbiozi s tehnologijom. „Aeirform“ performans naglašava odnos odjeće kao tehnološkog proizvoda koji tijelu omogućuje transformativnu slobodu, referirajući se na njegovu izvornu materiju. Tijela modela prikazuju hibridnost, spajajući tehnologiju i prirodu, stvarajući novu „kožu“ koja je fluidna poput zraka i vode. Glazbeni dio performansa simbolizira ljudsko tijelo koje se prilagođava nepovoljnom okolišu, stvarajući novi zvuk.

⁷ <https://www.irisvanherpen.com/haute-couture/aeriform> (pristupljeno 27. svibnja 2024.)

⁸ <https://www.betweenmusic.dk/aquasonic>

3.1. Tijelo kao medij

Na važnost tijela kao centralnog elementa ljudske orijentacije ukazuju razna povijesna, kulturalna, društvena gledišta. Zapadna tradicija često je gledala na tijelo negativno zbog njegove prolaznosti i smatrala ga je mjestom grijeha. Miško Šuvaković pojam tijela objašnjava na način da je ono: „(1) opna (omotač) koji odvaja nešto od okruženja, (2) tijelo je stvar koja ispunjava neki prostor i razlikuje se od okolnog ambijenta po zatvorenoj cjelovitosti, (3) tijelo je živa stvar ili živi predmet koji se može identificirati s individuom ili subjektom kao njegova materijalna prisutnost ili pojavnost, (4) tijelo je autonomni biološki organizam, (5) tijelo je vanjska pojavnost organizma, (6) tijelo je nosilac ili izvršilac radnje (performativna dimenzija tijela), (7) tijelo je odnos diskurzivnog, vizualnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma kao stvarne ili prividne cjeline, (8) tijelo je ono od ljudskog bića što se može prikazati na fotografiji, slici ili skulpturi“ (Šuvaković, 2005: 628). Svijest o važnosti tijela u formiranju osnovnih ljudskih domena kao što su religija, društvo, kultura, sustav vrijednosti, svjetonazor, predrasude i ideologije, dugo je ostala kulturni tabu sve do šezdesetih godina prošlog stoljeća kada su s razvojem samoreprezentacije tradicionalne umjetnosti poput slikarstva i kiparstva postupno ustupile mjesto izvedbenim umjetnostima, gdje je tijelo postalo direktno sredstvo izražavanja i medij⁹ za prezentaciju umjetnosti. Victor Turner ističe kako je antropologija prva razvila teorijski okvir za proučavanje ljudskog tijela, posebice u postmodernim društvima gdje je tijelo ključno za vidljivo i javno izražavanje društvenih znakova. Antropologija se posebno bavila istraživanjem odnosa između kulture i prirode te načinima na koje se njihov sukob manifestira kroz tijelo (Turner, 1989). U performansu tijelo se transformira pa postaje nositeljem umjetnikovih namjera i ideja, odnosno materijal kojim umjetnik izražava svoje osjećaje, smisao ili poruku. U urbanom postindustrijskom društvu, tijelo umjetnika sve češće postaje ključno sredstvo autentičnog izraza, pri čemu se osnovne funkcije tijela mijenjaju i pomiču na rubove simboličkog prikazivanja i upotrebe. Raspadom postmoderne i fragmentacijom subjekta, raste i interes za prikazivanjem tijela u svrhu postizanja dubljih umjetničkih ciljeva. Tijelo se tretira kao višeznačni objekt koji može predstavljati fetiš, robu, informaciju, simbol, subjekt ili objekt (Šuvaković, 2005). Hrvatska umjetnica Vlasta Delimar koristi svoje performanse, fotografije, video radove i ambijente kako bi ukazala na tijelo kao metaforu neprijatelja. Njezini su radovi provokativni i potiču na

⁹ Šuvaković pojam medija objašnjava kao „tehničko sredstvo pomoću kojeg se nešto ostvaruje, prenosi informacija, izražava subjekt, prikazuje svijet, tj. medij je tehničko sredstvo realizacije umjetničkog djela“ (Šuvaković, 2005: 63).

razmišljanje o vlastitom identitetu, izazivajući pitanja koja često izbjegavamo jer je teško suočiti se sa svojim uvjerenjima. Tijelo se često doživljava kao osnovna točka ljudskog identiteta, mjesto gdje se susreću privatno i javno, osobno i političko. Umjetnici koji se bave performansom suočavaju se s izazovom reprezentacije sebe, morajući balansirati između subjektivne i objektivne uloge. Svaki put kada izvode performans, umjetnici aktivno komuniciraju svoje „ja“ s publikom, prihvaćajući povratne informacije koje im pomažu da bolje razumiju društvo i sebe. Tjelesnost, koja je važan dio svakog individualnog identiteta, često je podložna stereotipnim ocjenama ljepote koje proizlaze iz društveno-kulturnih normi. Delimar želi pokazati da reakcije tijela na vanjske podražaje preobražavamo u pozitivna ili negativna značenja, konstruirajući tako osobni i društveni identitet, odnosno svoj način razmišljanja i djelovanja (Šuvaković, 2005). Svoj prvi samostalni performans „Transformacija ličnosti“ (Slika 11) izvela je 1980. godine u Galeriji SC u Zagrebu. Ideja je bila anti-modna revija u kojoj je jedina „manekenka“ bila sama umjetnica. Tijekom performansa, koristila je različite odjevne predmete, mijenjala frizuru i šminku, da bi na kraju sebe predstavila голу, što je simboliziralo mogućnost prividne promjene vanjskog izgleda. Delimar je ovom transformacijom htjela naglasiti važnost osobnosti i duhovnosti koju ljudska bića posjeduju, a koja je često marginalizirana u društvu. Nagost je za publiku bila šokantna jer je ukazivala na istinu da je naše tijelo ono što ostaje nakon svih vanjskih promjena. Prema riječima same umjetnice, njezin performans problematizirao je vizualne promjene koje ne uzrokuju unutarnje promjene identiteta. U procesu prilagodbe društvenim normama, čovjek može izgubiti svoju istinsku bit (Marjanić, 2014).



Slika 11. Vlasta Delimar, „Transformacija ličnosti“, 1980., izvor:
<http://www.msu.hr/upload/stranice/2020/05/2020-05-17/81/pdf87.pdf>
 (pristupljeno 15. lipnja 2024.)

Performativna umjetnost i suvremena moda napredovale su u smjeru novih medija i interdisciplinarnosti. U konceptu mode kao događaja, suvremena moda dobiva novo značenje, postaje autonomnija i pruža više mogućnosti za preobrazbu tijela i tjelesnosti. Moda postaje prostor promjene, a ne samo performativna umjetnost, iako se ta dva područja isprepliću. Teoretičarka Petra Krpan naglašava važnost ljudskog tijela kao ključnog medija performativne umjetnosti, koje se koristi za pomicanje granica, stvaranje slojevitih značenja i razotkrivanje kompleksnosti. Usporedno s time, modno je tijelo tradicionalno kodirano slojevitim procesima prikriivanja i razotkrivanja. U kontekstu suvremene mode, tijelo na modnim događajima stvara raznolika značenja te „postaje nomadsko, bez mjesta i prostora, ovisno o medijima i tehnologiji“, „narcisoidno, opsjednuto i beživotno“ (Krpan, 2018: 160). Autorica Patrizia Calefato u svojoj knjizi „The Clothed Body“ iz 2004. godine opisuje tijelo kao mapu, a odijevanje kao sintaksu koja interpretira tijelo i njegove poruke u novim medijskim okruženjima (Calefato, 2004). Žarko Paić ustanovio je da je „moderna moda disciplinirala tijelo. Postmoderna mu je otvorila krhko mjesto promjenjiva identiteta. Suvremena moda, naposljetku, komunicira s nepokornim životom individualiziranog tijela“ (Paić, 2007: 157). Suvremenu modu proizvode strojevi i tehnologija poput fotoaparata, kamera, mobitela, koji

zapravo rekonstruiraju neživu prošlost. Tijelo u doba novih medija preuzelo je karakteristike digitalne slike, izgubivši svoju izvornu prirodnu prostornost, ali zadržavajući potrebu za ostavljanjem traga svog postojanja. Veza između tijela i medija promijenila je način djelovanja unutar virtualnog svijeta, prikazujući modu na ekranu kao novu sliku u performativnom obliku, odnosno kao „moda-tijelo“. Krpan navodi kako ovakve izvedbe istražuju odnos između odjeće i tijela, otvarajući nova područja u modnoj teoriji s ključnim pojmovima medijalnosti i tjelesnosti mode. Medijalnost mode odnosi se na modu kao sliku i na tijelo, čiji se utjecaj vidi u vizualnim aspektima poput modne fotografije te u stvarnim posljedicama oblikovanja i dizajniranja tijela i odjeće. Krpan ističe: „U kontekstu novih medija, tijelo se odnosi na normalizaciju idealizirane tjelesne reprezentacije bez prostora i vremena, dok se otjelovljenje odnosi na kulturnu praksu u vrlo određenom trenutku u vremenu i prostoru te fizičkim i materijalnim uvjetima. Informacijske tehnologije, kroz utanačenje pokreta i apstraktnih gesti ekstrahiraju tijelo iz otjelovljenja“ (Krpan, 2018: 156). Modno tijelo kao slika je izvedba tijela u pokretu, unutar digitalnog okruženja, gdje virtualnost određuje granice postojanja. Sredinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća došlo do porasta manipulacije slikom tijela, što je posebno vidljivo u modnoj fotografiji koja prikazuje novo tehnološko tijelo (Evans, 2003). Suvremena moda i fotografija funkcioniraju dobro zajedno jer predstavljaju kreativnost modnog tijela u novim medijima. Međutim, svijet novih medija stalno pokušava stvoriti zamjenu za izgubljenu auru, onaj trag svjetlosti u beskonačnom udaljavanju svijeta od svog božanskog sjaja, koji je neprikaziv i nevidljiv, ali ipak sjaji u povijesnom vremenu (Paić, 2007). Kada se slika određuje informacijsko-komunikacijski, a ne iz klasičnih teorija mimesisa i reprezentacije, ne govorimo više o modnim likovima i stilovima. Umjesto toga, modna tijela postaju protagonisti suvremene mode, upravo kao što je to slučaj s društvenim mrežama poput *Instagrama* i *TikToka*. Njihova značenja ovise o promjenama tehnološko-estetske moći medijske konstrukcije stvarnosti. Paić navodi da „tjelesnot u estetskom smislu i tjelesnost u smislu tvarne supstancije nekog predmeta iz okruženja živoga (meso) dvije su nužne pretpostavke za zamjećivanje onoga što tijelo čini bitnom supstancijom - subjektom vizualnosti u percepciji“ (Paić, 2008: 234). Moda kao vizualni kod proizvodi mnoštvo značenja, a naročito nakon prelaska medija iz analognog u digitalni format. Jean Baudrillard u svome djelu „Simulacija i zbilja“ iz 2001. godine, uvrstio je pomove koda, simulakrura i mreže u kontekstu novih medija koji su radikalno promijenili modni kod te utjecali na percepciju promatrača. „Načelo zbiljnosti preklapilo se s određenim stupnjem zakona vrijednosti. Danas se cijeli sustav ljulja u neodređenosti, svekoliku je realnost usisala hiperrealnost koda i simulacije. Nama upravlja načelo simulacije umjesto starog načela zbiljnosti. Svrhe su nestale, rađaju nas modeli. Nema

više ideologije, postoje tek simulakri. Valja dakle iznova uspostaviti cijelu genealogiju zakona vrijednosti i simulakra da bi se shvatila prevlast čarolija današnjeg sustavastrukturalna revolucija vrijednosti“ (Baudrillard, 2001: 51). Kada hiperrealnost, oblik stvarnosti unutar virtualne stvarnosti, implodira u stvarnost u običnom smislu, dolazi do trenutka kada život postaje umjetnost u obliku spektakla slike. Prema Paiću „spektakl slike bez mode kao slike bez svijeta posve je ovladao svim strukturama života. U stvarnosti ni društvo ni kultura ne određuju modu. U svojem oslobađanju od okova društvene nadređenosti strukturama i statusom moda se dobrovoljno stavlja u nove kulturalne okove poput stilova života subkulturnih skupina“ (Paić, 2007: 226). Svijet je sada uronjen u hiperrealnost, gdje vladaju fluidne vrijednosti i imaginarno. Simulacija nije kopija stvarnosti, već je sama po sebi hiperrealna, stvarnija od stvarnog. U ovom procesu stvarnost se urušava kroz medije poput reklama i fotografija, postaje fluidna, razlaže se i nestaje. Razvojem tehnologije, posebno informacijsko-komunikacijskih vještina, svaki kreativni čin postaje na neki način avangardan i suvremen. Tehnologija računalnih virtualnih stvarnosti omogućava nam neviđene kombinacije umjetničkog izraza. Umjetnički govor promijenio se, dijelom zbog utjecaja računalnih igara i napretka virtualnih svjetova. Virtualna umjetnost postaje ostvariva i realna zahvaljujući novim tehnologijama i hologramskim prikazima. Moda se ne promatra isključivo kao medij, nego je bit u tome kako mediji preoblikuju modu u događaj, mijenjajući načine na koje se modni događaji izvode i kako se modni objekti stvaraju, pri čemu ti objekti ne moraju nužno biti materijalni. Alexander McQueen po prvi puta koristi hologram britanske manekenke Kate Moss u svome performansu „The Widows of Culloden“, kolekcija proljeće/ljeto 2006. godine. Ovdje McQueen koristi medije kao cilj i sredstvo u prezentaciji svoje kolekcije, kako bi prikazao nježan lik manekenke u mračnom prostoru. Pokazao je kako moda nije samo estetski ugodna, već može biti mračna i traumatična, u stalnom odnosu s izmučenim tijelom. Uronjeno u hiperrealnost, žrtvovano tijelo lišeno je slobode svoje prirode. Ljudsko biće postaje programirano sustavom novog okoliša, koji više nije biološke prirode. Virtualna stvarnost preuzima misaono tijelo, reprogramira um i njegove aktivnosti u kod koji podržava egzistiranje unutar te virtualne stvarnosti (Baudrillard, 2001). Destrukcija tijela u suvremenoj modi predstavlja radikalno izvođenje novog identiteta tijela, koje nadilazi sve biološke granice i postaje medijski posredovano iskustvo slobodnog izbora do njegova maksimuma. Žarko Paić naglašava da „de-strukcija označuje razgrađivanje, ali ne i nepovratno raz-lomljenje, uništenje.“ (Paić, 2006:11). Upravo o tome, o destruktiji koja prelazi granice svih binarnih suprotnosti, govori već spomenuta McQueenova posljednja revija „Plato's Atlantis“. Baudrillard iščitava kraj tijela kroz prizmu raskomadanih organa, dok ga Paić nadopunjava navodeći da je „tijelo raskomadano jer je fragmentirana cjelina“ (Paić, 2008: 220).

Novi mediji, unatoč tome što na neki način „amputiraju“ tijelo, oblikuju našu percepciju tijela. Ono nije ni potpuno stvarno ni potpuno lažno. Novo tijelo je tekuće, rasplinuto i fluidno zbog utjecaja novih medija i tehnologija, osuđeno na neprestane promjene, modifikacije i eksperimente. Prema Baudrillardu, suvremeno tijelo je „metastazirano tijelo“ – bez duše, individualiteta ili identiteta, ono postaje prazna ljuska koju tehnološka sfera brzo iskoristi i zatim odbaci (Baudrillard, 2001). Ljudsko tijelo postalo je neljudsko, fragmentirano, spoj živoga i neživoga te predstavlja tjelesno iskustvo koje omogućava tijelu povezivanje s fizičkom prisutnošću i stvarnošću. Suvremena moda tako ima jedinstvenu sposobnost da istovremeno gleda i u budućnost i u prošlost. Fragmentiranje tijela dio je tradicionalne umjetnosti, a prema Caroline Evans koncepti žive lutke i objektivizirane morbidnosti u prostorima praznog vremena naglašavaju suvremenu modu. Tijelo se neprestano rekonstruira i dekonstruira prema novim idejama o neljudskim svojstvima tijela, čovjeka kao kiborga (Paić, 2007). Brzi tehnološki napredak, te njegovo uključivanje u modni sustav, promijenili su tijelo i njegove performativne karakteristike, čak su ga unaprijedili. Novo tijelo, koje je rezultat ovih promjena, sada živi zajedno s tehnološkim dodacima koji poboljšavaju njegovu fizičku prisutnost, proširuju je i omogućuju daljnje djelovanje.

Irfan Hošić naglašava da je ljudsko tijelo ključno za performativnost mode, jer je uvijek imalo dvostruku ulogu: prikrivanja i otkrivanja, sramote i zavođenja. Manekeni koriste gestikulaciju, mimiku i zavodljive poze kako bi u gledatelju pobudili maštu i strast. Aktivnost se temelji na tjelesnoj prisutnosti, a u kombinaciji s modom i odjećom, živi modeli postaju samo vizualni objekti. Tijelo se identificira s odjećom i ukrasima, prihvaćajući ih kao najvažniji element svoje pojavnosti. Izlozi, fotografije, reklame i izložbe značajno mijenjaju percepciju tijela u javnom prostoru. „Moda se dobro uklopila u taj „sistem“ i dolazi do modne performativnosti s neizostavnim elementima ekscesa, šoka i fetišizacije“ (Hošić, 2018: 125). Promatranje odjevenih tijela u stvarnom metafizičkom prostoru u odjeći koja izgleda poznato, ali je zapravo nova i reciklirana, stvara iluziju razumijevanja mjesta i vremena. Paić napominje da je „tijelo u modnoj odjeći sada i ovdje samo čista slika spektakla“ (Paić, 2007: 251). Tijelo je izgubilo društvene znakove koje je nekada imalo i stalno se nalazi na granici između društvenog i individualnog, stvarnog i nestvarnog. Ono „nije samo predmet opažanja svijesti iz pozicije transcendentnog JA“, nego je „u svom fiziološkom stanju tvar na koju je usmjeren pogled“ (Paić, 2008: 235). Hussein Chalayan poznat je po integraciji tehnologije s tijelom u svojim modnim instalacijama i kolekcijama. Projektirao je odjevne komade koji kombiniraju modu s tehnološkim elementima poput LED svjetala i Swarovski kristala. Za kolekciju „Airborne“ iz

2007. godine prvi je puta Chalayan upotrijebio LED svjetla u tekstilu kako bi pista za reviju postala dio fizičkog tijela modela (Slika 12). Druga njegova kolekcija u kojoj koristi Led svjetla bila je „Readings“ iz 2008. godine, gdje su modeli nosili haljine s ugrađenim LED svjetlima. Chalayanov pristup naglašava transformaciju tijela kroz tehnologiju, istovremeno reflektirajući povijesne koncepte tjelesnosti i prostornih konstrukcija.



Slika 12. Hussein Chalayan, „Airborne“, kolekcija jesen/zima 2007., izvor:
<https://www.yatzer.com/A-tribute-to-Hussein-Chalayan> (pristupljeno 13. lipnja 2024.)

3.2. Događaj – izvedba tijela

Suvremena moda kao događaj označava mjesto i vrijeme susreta tijela, tjelesnosti, mode i eksperimenta. Pojavljuje se kao igra tijela u simbiozi s glazbom, odjećom, prostorom, tehnologijama. Postala je radikalna praksa unutar novih medija sa svrhom promišljanja, kritiziranja, šokiranja i preispitivanja društvenih te kulturnih normi. Tijelo i identitet važni su za teorije mode i teorije izvedbe jer istražuju nove mogućnosti subjekta te njihov odnos prema modi. Suvremena moda razlikuje se od tradicionalnih pristupa jer se pomiče prema složenijim tjelesnim događajima. Njemački filozof Martin Heidegger razvio je koncept „Ereignis“, odnosno događaj, koji se odvija kao otvorena mogućnost u budućnosti, nadilazeći prošlost i sadašnjost. Francuski filozof Alain Badiou, inspiriran Deleuzeom, tvrdi da događaj nije ono što se trenutno događa, već ono što se već dogodilo i što će se dogoditi. Žarko Paić smatra da „događaj, dakle, nadilazi uprizorenje spektakla. Ono je već dogođeno time što je inscenirano i medijski realizirano kao spektakl interaktivne zabave. U takvom pseudodogađaju nema ničega što bi moglo potaknuti na preinaku postojeće društvene ili kulturalne situacije. Interaktivna zabava posljednja je riječ iluzije s konceptom impolodirajuće hiperrealnosti“ (Paić, 2007: 134). Paić primjećuje kod Deleuzea da se pojam događaja ne može objasniti kao referencija na nešto specifično niti kao predmet spekulacije. S pojmom događaja napuštaju se tradicionalna filozofija i umjetnost (Paić, 2011). Modne revije i dizajneri počeli su nadilaziti konvencionalne granice, ulazeći u područje performativnosti. Tako modno tijelo postaje puki vizualni objekt, a samim time modeli posuđuju svoje tijelo i pretvaraju ga u živu reklamu unutar specifičnog vremena i prostora događaja. Postaje predmetom požude i divljenja, estetskim idealom komercijaliziranog proizvoda. Svojim performativnim djelovanjem – pokretima, hodom i ponašanjem – prodire i ruši granice između mode i publike, pojačavajući doživljaje i stvarajući lažnu bliskost, postupno ulazeći u sve slojeve društva i kulture (Hošić, 2018). Suvremena moda reprezentira se kao performativni čin, kao estetizirani spektakl. Petra Krpan tvrdi kako se modu više ne može promatrati samo kao sliku, jer na snagu stupa i proces tijela unutar suvremene kulture. Jedino se tako može razumjeti modu kao formu koja se sastoji od vizualne komunikacije i tijela u procesu medijske konstrukcije modnih događaja (Krpan, 2018: 146). Prema Paiću, tijelo se pojavljuje kao samostalni događaj (Paić, 2013). Suvremena moda ističe se kao reinterpretacija i ponavljanje događaja. U ovom medijskom prostoru i vremenu, moda dobija novu ulogu i funkciju. Tijelo je sada u središtu modnih izvedbi jer moda, posebno od devedesetih godina dvadesetog stoljeća, otvara prostor za različite nove medijske i izvedbene oblike. To znači da se modno tijelo oslobađa jednostavne komercijalnosti klasičnih modnih

revija, čime se modni performansi u virtualnom svijetu mode pojavljuju kao tijelo u događaju. Futurizam kao avangardni pokret s početka 20. stoljeća slavi pobjedu nad tradicijom, trijumf čovjeka nad samim sobom i uspostavljanje novog oblika zajedništva sa strojevima koji su sada poput novih bića. Strojevi su fizički nadmoćniji od ljudi i omogućuju radničkoj klasi stvaranje novih ideologija. Inspirirani strojem kao simbolom brzine razvoja civilizacije, futuristi žele približiti tu ideologiju umjetnosti i uvode razne umjetničke forme i pristupe kako bi umjetnici mogli dostići sposobnosti strojeva u interpretaciji stvarnosti. Manifest futurizma Filippa Tommasa Marinettija iz 1909. godine donosi nove poglede na umjetnost i umjetničko stvaranje, promovirajući ideje brzine i novu estetiku ljepote koja slavi brzinu. Marinetti izjavljuje da je svijet obogaćen novim oblikom ljepote - ljepotom brzine (Davies, 2013). Futuristi su toliko usmjereni na budućnost razvoja pokreta i brzine da predviđaju želju za zaustavljanjem i statičnosti, gdje bi i najmanji pokret bio vrijedan pažnje, kao da predviđaju vrijeme najvećih destruktivnih pokreta, agonije i primitivnih ideja čovječanstva, razdoblje Prvog svjetskog rata (1914-1918) i odsutnost empatije. Kao što Nika sa Samotrake pod utjecajem vjetra na pramcu broda predstavlja vrhunac tehnologije njezina doba, tako i futuriste s početka 20. stoljeća zanima pokret na ulici, u automobilima i svakodnevnom životu. U skladu s ideologijom futurista, talijanski umjetnik Umberto Boccioni stvara skulpturu koja ne teži prikazivanju ljepote tijela u statičnom trenutku. Umjesto toga, njegova fascinacija leži u dočaravanju pokreta i gibanja tijela kroz prostor zaustavljenog u određenom trenutku, neovisno o njegovom izvornom obliku. Umjetnik je usmjeren na stanje mase i prostora, ciljajući prikazati kako se svi elementi tijela kreću zajedno kroz niz pokreta u odnosu na okolni prostor. Paralelu u suvremenoj modnoj praksi povlači konceptualni dizajner Hussein Chalayan sa svojom modnom kolekcijom „Inertia“ iz 2009. godine, gdje naglašava brzinu koja čini sastavni dio svakodnevice. Haljine je dizajnirao na način da prikazuju pokret i ostavljaju dojam kretanja u zamrznutom vremenu (Slika 13).



Slika 13. Hussein Chalayan, „Inertia“, kolekcija proljeće/ljeto 2009., izvor: <https://www.yatzer.com/A-tribute-to-Hussein-Chalayan> (pristupljeno 24. lipnja 2024.)

Performativnost mode postaje važna tema unutar modnih teorija jer se povezuje s kazalištem i eksperimentalnim izvedbama. Sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća, suvremena se modna praksa mijenja pod utjecajem novih medija, što se jasno očitava u razvoju modnog dizajna, gdje se moda sve više približava izvedbama i konceptima suvremene umjetnosti. Ova promjena u pokretu tijela ključna je za razumijevanje mode, jer moda sada nalazi svoje značenje u događaju. Ključno je razumjeti tijelo u filozofskom smislu kako bi se shvatila veza između tijela i odjeće, posebno kada je tijelo u pokretu. Pojam događaja u kontekstu mode naglašava novu dimenziju estetskog eksperimentiranja tijelom u prostoru i vremenu. Francuski filozof Maurice Merleau-Ponty navodi da „promatrajući tijelo u kretanju, bolje se vidi kako ono nastanjuje prostor (i, uostalom, vrijeme), jer se kretanje ne zadovoljava time da trpi prostor i vrijeme, ono ih uzima aktivno, hvata ih u njihovu izvornom značenju“ (Merleau-Ponty, 1978: 116). Njegova fenomenologija percepcije iz 1945. godine, pruža metodološki okvir za istraživanje filozofije tijela i tjelesnog iskustva suvremene mode, ističući da je um smješten u tijelu te da kroz tjelesne sheme upoznajemo svijet. Prema Merleau-Pontyju, tijelo, koje je naša točka gledišta na svijet, smatra se jednim od objekata u svijetu koji postoji u odnosu na granice i prostornost (Merleau-Ponty, 1978). Tijelo se može shvatiti kao prostorni entitet koji se širi i povezuje s većim prostorom u kojem se nalazi. U tom stalnom kretanju i djelovanju, tijelo susreće i pokušava razumjeti prostorne konstrukcije drugih. Merleau-Ponty razmatra tijelo, njegovu sposobnost medijacije, pokreta, akcije, prisutnosti u odsutnosti, te stvaranja i postojanja, i jasno ukazuje na tradicionalnu i suvremenu ulogu performativnog tijela u odnosu na konstruirani svijet i druge s kojima koegzistira. Njegova temeljna misao je svjesnost tijela kao aktivnog receptora vanjskoga svijeta i kao medija kroz koji postojimo u svijetu. Tijelo nije samo površina za upisivanje značenja, već stječe značenje kroz različite tjelesne procese. Naša djelovanja u svijetu nisu samo rezultat konstrukcije uma, već su također utemeljena na tjelesnom iskustvu (Merleau-Ponty, 1978). Paić, u kontekstu promišljanja tijela i svjesnosti svijeta, navodi da je tijelo sredstvo putem kojeg je čovjek svjestan svijeta, što dovodi do spoznaje ljudske slobode i smisla postojanja uopće (Paić, 2019). Međutim, Merleau-Ponty dotiče se pitanja odnosa između tijela i prostora. Za njega mitski prostor ovisi o svijesti, o objektivnom i jedinom prostoru koji mora biti apsolutno vanjski, suprotan subjektivnosti i obuhvaćati sve što se može zamisliti. Sve što se stavi izvan njega, automatski je unutar njega. Naša tijela i prostori postaju neprirodni i umjetni, prilagođeni novoj stvarnosti. Vrijeme je sada ovdje, a pojam vremena postaje sličan prostoru (Merleau-Ponty, 1978: 302). Spajanjem koncepta vremena i prostora u jedinstvo tijela i njegove egzistencije i sam prostor postaje egzistencijalan, a time egzistencija prostorna. Na taj način suvremena moda postala je

sveprisutna prostorna praznina, jer je istovremeno svugdje i nigdje, a uvijek je vidljiva i potpuno transparentna. Moda je postala estetizirani prostor koji nema jasno vidljiv ni početak ni kraj, što je čini cikličkom praksom. Sve prethodne mode rekonstruiraju se u suvremenoj modi, jer ništa ne nestaje zauvijek. Merleau-Ponty kaže da tijelo nije samo skup organa u prostoru, nego se doživljava kao jedinstvena cjelina. Koristi pojam „meso“ za iskonsko utjelovljeno iskustvo, usmjeravajući pažnju na tijelo svijeta koje osjećamo kroz život u njemu. Tijelo se ne percipira samo kao objekt, već nas obavještava o svijetu kroz svoja iskustva. Ako tijelo i vanjski prostor tvore jedan praktičan sistem, pri čemu tijelo omogućuje percepciju objekata i akcija, onda je jasno da tijelo ispunjava svoj prostorni potencijal kroz akciju. Kroz kretanje, tijelo ne samo da podnosi prostor i vrijeme, već ih aktivno koristi, zahvaća njihova izvorna značenja. Dakle, ne treba reći da je tijelo u prostoru ili vremenu, već da ono proširuje prostor i vrijeme. Prema Merleau-Pontyju, kretanje tijela ima duboke implikacije na naše shvaćanje okoline i načina na koji percipiramo svijet oko sebe. Kretanje tijela nije samo fizički čin već modulira percepciju prostora u kojem se nalazimo, što je ključno za razumijevanje svakodnevnosti svijesti. Tijelo u pokretu zahtijeva prostornu pozadinu koja mu omogućuje da performira i gestikulira, a relacije između pokretnog tijela i njegove okoline prolaze kroz vlastito tijelo kao posrednika u tom procesu percepcije. U kontekstu mode, taktilno i vizualno povezani su, jer komuniciramo tijelom, ne samo kao slikom, već i kao performativnom komponentom. Ako imamo čula poput vida, sluha i dodira, odmah komuniciramo s drugima. Kada gledamo živo tijelo dok se kreće, predmeti oko njega dobivaju novo značenje. Oni postaju ono što njihovo ponašanje učini od njih. Oko percipiranog tijela stvara se vrtlog koji uvlači sve prisutne (Merleau-Ponty, 1978). Paić ističe da „kada kažemo 'tijelo' (*body, Körper, corpus*) mislimo na nešto što je uokvireno i zatvoreno, što se usto omeđuje svojim oplošjem kao objekt. Svako tijelo nalazi se u određenom prostoru. Može se čak ustvrditi da je prostornost za tijelo ono što je vrijeme za bitak - neotklonjiva mogućnost, zbilja i nužnost egzistencije“ (Paić, 2019). Tijelo zauzima svoje mjesto u objektivnom prostoru, ali istovremeno iskustvo otkriva prvobitnu prostornost koja je povezana sa samim bitkom tijela. Biti tijelo znači biti vezan uz određeni svijet, pri čemu tijelo pripada prostoru, a prostornost tijela je način na koji se tijelo realizira kao tijelo (Merleau-Ponty, 1978). Prostor u kojem se tijelo pretvara u modni objekt postaje mjesto gdje se susreću različite tehnike vezane uz tijelo, modu i umjetnost. U suvremenoj modi nema više lijepoga i uzvišenoga, već su na snazi smrt i čudovišno – novi temeljni pojmovi modnih spektakala, koji su postali dostupni svima i nikome, posvuda i nigdje. Tijelo u suvremenoj modi postalo je fetišistički znak želje za nečim odsutnim, za živosti metafizičkog tijela u stvarnom prostoru i vremenu (Paić, 2007). Umjesto utjelovljenja koje tijelo pretvara u semiotičke geste,

performativne umjetnosti prikazuju tijelo kao materijalnost. Primjerice, Marina Abramović koristi tijelo kako bi otkrila njegovu materijalnu ranjivost, što se očituje u njezinom performansu „Rytham 5“ iz 1974. godine, kada je urezivala petokraku zvijezdu u svoje tijelo, pokazujući meso kao stvarnu prisutnost. U tom slučaju Fischer-Lichte koristi pojam „Leib“ za opipljivu granicu između umjetnosti i života, volje i pasivnosti, svjesnosti i nesvjesnosti (Fischer-Lichte, 2008). Tijelo u izvedbenim umjetnostima poprima višestruka značenja i postaje medij zajedničkog iskustva s publikom.

Struktura modnih revija i način predstavljanja kolekcija radikalno se mijenja u konceptu suvremene mode, udaljavajući se od prijašnjih modela. Još se 19. stoljeće povezuje s radom Charlesa Fredericka Wortha, koji je napravio ključan iskorak u performativnosti mode odlukom da odjevne kreacije predstavi na živim modelima. Kroz ovu radikalnu promjenu i snažnu želju za samopromocijom, Worth je stekao naziv „oca visoke mode“. Ova revolucionarna promjena u upotrebi tijela omogućila je modnim dizajnerima nakon njega eksperimentiranje i istraživanje novih granica. Moda je postala sredstvo manipulacije i kontrole nad nesavršenim fizičkim tijelom, dobivajući novu dimenziju kroz spoj s umjetničkim tendencijama tog vremena. Devedesetih godina dvadesetog stoljeća modni događaj preuzima formu performansa te se ističe kako je izvedba mode postala konceptualni način prezentacije slobode nepokorenog tijela. Performans je način na koji se konceptualna umjetnost šezdesetih godina dvadesetog stoljeća razlikovala od tradicionalne umjetnosti. Umjetnici iz Sjedinjenih Američkih Država, Europe i Japana počeli su izvoditi svoje ideje na nove načine, koristeći jezik, tekst i tijelo u novim oblicima izražavanja. Prema Paiću „konceptualna umjetnost radikalno je dokidanje umjetnosti modernoga subjekta. Ona je tekst bez pisma i pismo bez teksta, znak bez predmeta i predmet bez znaka - posvemašnja imanencija forme i sadržaja umjetnosti bez tijela“ (Paić, 2011: 244). Ova promjena bila je dio šire postmoderne kulture koja je naglašavala različite životne stilove, subkulture i nove tehnologije. Performans kao kombinaciju body arta, happeninga i kazališnih elemenata, stvorenih u vizualnom kontekstu oblikuju mediji. Bit performansa je u stvaranju nepredvidljivih događaja koji izazivaju različite društvene, kulturne, političke i estetske reakcije publike (Paić, 2011). Suvremena moda djeluje kao sredstvo transformacije s ponudom raznih identiteta i stilova koje ljudsko tijelo može usvajati i mijenjati. Kao rezultat, suvremeni identitet postaje fluidan i rasplinut, a novo tijelo je hibridno i višestruko. Ipak, ono ostaje jedini način na koji možemo istinski doživjeti, percipirati i razumjeti svijet. Postojanje se temelji na elektronskom kodu, masovnim medijima i novim tehnologijama, dok kiborško tijelo nadilazi prirodni i kulturni identitet. Suvremena moda tako postaje događaj, konceptualni projekt

određen novim tehnologijama, gdje je tijelo predmet dizajna, misao i žrtva koja proizlazi iz same mode. Umjesto tradicionalne prezentacije modnih kolekcija, modne revije postale su događaji koji transformiraju percepciju tijela i konceptualnog dizajna. Suvremeni modni događaj postaje vizualni spektakl, zahvaljujući brzom razvoju tehnologije i sve većem utjecaju novih medija. Granica s Drugim postaje sve tanja, vrijeme trenutačno, a iskustvo ekstatično i prazno. Suvremena moda pretvara se u zaokruženi, vizualno fantastični svijet, obogaćen teatralnom performativnošću, estetiziranim prostorom te nadograđenim modnim tijelom. Pojam „modni spektakl“ dolazi od Debordovog koncepta društva spektakla, kojeg razrađuje u svojoj istoimenoj knjizi, gdje opisuje odnose u kapitalističkom potrošačkom društvu posredovane slikama. Debord razlikuje koncepte spektakla u kontekstu jezičnih razlika između francuskog i engleskog jezika. U francuskom jeziku pojam „spektakla“ odnosi se na događaj ljudske komunikacije obilježen ljepotom i uzvišenošću, posebice u kontekstu kazališta i umjetnosti. S druge strane, u engleskom jeziku pojam „spektakla“ ima potpuno drugačije značenje kao sinonim za zabavu koja uključuje društvo, slike i kapital te predstavlja društveni odnos oblikovan prema kapitalističkim principima. Također, naglašava da spektakl nije samo vizualna obmana već način na koji stvarnost postaje materijalizirana kroz slike i predstavljanja. Debord ističe da suvremeni spektakl stvara dojam da slika postaje stvarnija od same stvarnosti, jer ljudi doživljavaju stvarnost kroz medijima posredovanu sliku. U konačnici, Debord razlikuje tri vrste spektakla u suvremenom društvu: koncentrirani spektakl koji obuhvaća političku moć, raspršeni spektakl gdje ekonomija dominira, te integrirani spektakl koji kombinira oba i karakterizira digitalno doba (Debord, 1999). Međutim, specifičnost modnog spektakla u odnosu na društvo spektakla leži u njegovoj nužnoj „frivolnosti“, koja nije banalna u izvedbi. To proizlazi iz same prirode mode kao kreativnog dizajna tijela. Svaki modni spektakl mora zadovoljiti dva zahtjeva: (1) potrebu mode za masovnom potrošnjom, (2) želju publike za novim izvedbama. Modni spektakl zadržava svoje granice jer se i dalje temelji na modnoj pisti i modelima koji predstavljaju kolekcije, čak i kad su dekonstruirane. Prema tome modni spektakl odnosi se na premještanje modnih kolekcija u nove izvedbene prostore (Paić, 2007). Ovaj događaj je trenutačan i prolazan, snimljen sveprisutnom filmskom kamerom koja bilježi svaki trenutak. Spektakl postoji samo u trenutku kada se odvija, ali zbog potražnje za njegovim ponavljanjem, može se pratiti iznova i iznova jednim klikom. Ono što privlači gledatelje je estetika čiste slike, koja suptilno zavodi, dok istovremeno ostavlja tragove traumatizirane tjelesnosti i njezine prazne prostornosti. Baudrillard iznosi da iz logike spektakla proizlaze privremene pojave koje dobivaju veći značaj od raspadnute stvarnosti. Suvremeno društvo oblikovano je genezom simulakra, dok različiti koncepti poput ljepote i ružnoće u modi, političke ideologije, istine i

laži u medijima, odnosa između prirode i kulture sve više postaju zamjenjivi i fluidni (Baudrillard, 2001).

Caroline Evans u svom članku „The Enchanted Spectacle“ analizira razvoj ranih modnih revija od početka dvadesetog stoljeća do transformacije u velike spektakularne događaje u posljednjih nekoliko godina, spominjući ekstravagantne revije Alexandera McQueena i Johna Galliana iz devedesetih godina dvadesetog stoljeća (Evans, 2001). Evans ovu temu dalje istražuje u svojoj knjizi „Fashion at the Edge“ iz 2003. godine, gdje istražuje suvremenu modu, transformaciju modne revije od početka devedesetih godina prošlog stoljeća te se fokusira na eksperimentalni modni dizajn i sve veću upotrebu spektakla u modi. Evans opisuje kako je moda tog razdoblja postala rubna i eksperimentalna, istražujući teme poput smrti, traume i otuđenosti koje su revolucionirale modnu reviju kao konceptualni performans. Također, analizira primjere modnih revija koje ocrtavaju ovaj preokret u modnom svijetu kroz izražavanje dubljih filozofskih i društvenih poruka u performativnom aspektu mode koji je postao središnji element prezentacije kolekcija. Ulazak novih medija dodatno je oblikovao modnu scenu, što je rezultiralo brojnim reinterpretacijama i stvaranjem spektakularnih vizualnih prikaza umjesto jednostavne prezentacije mode. Evans smatra da su dizajneri koristili eksperimentaciju kako bi istražili novu dimenziju mode koja prelazi granice tradicionalnog poimanja estetike i ljepote. Moda je postala sredstvo komunikacije želje koje se može interpretirati i preoblikovati na način koji provocira i izaziva javnost (Evans, 2003). Dizajneri poput Alexandera McQueena, Jean Paula Gaultiera, Waltera van Beirendoncka i Johna Galliana nisu samo koristili spektakl za predstavljanje svojih kolekcija, već su također istraživali dizajn likova u svom radu. Evans primjećuje da je u modi tijekom posljednjeg desetljeća 20. stoljeća došlo do izraženog trenda teatralizacije. To znači da su modne revije i prezentacije postale vrlo dramatične i spektakularne, toliko da je sam show često postao važniji i upečatljiviji od same odjeće. Spektakl se pojavljuje kao događaj koji ima neobjašnjivu misterijsku privlačnost i stvara interaktivni prostor u kojem gledatelji nisu samo pasivni promatrači, već aktivni sudionici ili suučesnici. Naglašavanjem interaktivnog odnosa između gledatelja i izvođača, stvara se osjećaj zajedništva i sudjelovanja. Inače su interakcija i provokacija kod publike ključni elementi performativne umjetnosti, koja nastoji izazvati emocije i reakcije. Evans analizira kako je odjeća postala više od samog materijalnog predmeta, već je postala performans u kojem tijelo postaje polje za različite interpretacije i oblike. Odjeća nositelju prvenstveno omogućava fleksibilnost pokreta i sposobnost transformacije putem pokreta. Kao rezultat stvara se konstrukcija prostora oko živog tijela. Modni dizajneri inspirirani ovim svojstvima odjeće, koriste upravo tjelesnu prostornost kao temelj za

istraživanje i eksperimentiranje s performativnim mogućnostima koje ona pruža. Manekenke na modnim pistama predstavljaju sintezu tijela i mode, gdje se njihova aktivnost svodi na tjelesnu prisutnost u kombinaciji s odjećom, što rezultira transformacijom modela u vizualne objekte. Moda se tako pretvorila u performans, gdje je naglasak stavljen na vizualnu i emocionalnu predstavu, a ne samo na prikazivanje odjevnih komada. Suvremena moda istražuje tjelesno iskustvo kroz izvedbe, prepoznajući modu kao kompleksan fenomen koji utječe na percepciju i emocionalnu povezanost s odjećom, gdje se „odjevni objekt zajedno s tijelom tretira kao skulpturalna cjelina“ (Krpan, 2018: 156). Posebno naglašava Gallianov pristup stvaranju karaktera i visokih produkcijskih vrijednosti u njegovim revijama, napominjući da je za svaku „emisiju stvorio fiktivni lik oko kojeg je izgrađeno narativno zdanje. Svaki model u bilo kojoj emisiji imao je samo jednu odjeću - ovdje nije bilo brzih promjena - i bio je ohrabren da stvarno igra ulogu“ (Evans, 2003: 301). Početkom ovog stoljeća, neki modni dizajneri proširili su granice mode istražujući potencijal interdisciplinarnih prakse. McQueen, Galliano, van Herpen, Chalayan, Viktor&Rolf komunicirali su kroz svoj rad razne teme, ideje i poruke koristeći vizualne i neizgovorene narative, te odjeveno i izvedbeno tijelo.

4. Zaključak

Diplomski rad stavlja naglasak na tijelo u estetiziranom događaju, čiji se nastanak može pratiti od dadaizma i avangardnih pokreta u prvoj polovici 20. stoljeća koji su eksperimentirali s novim izražajnim sredstvima poput fotografije i filma do neoavangardnih pokreta poput Fluxusa, body arta i happeninga u šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća. Ovi su pokreti otvorili put ideji o transformaciji umjetnosti u život kao konstrukciju događaja, što je imalo dubok utjecaj na razvoj suvremene mode kao vizualne i performativne prakse. Performativna umjetnost šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća bila je usko vezana s velikim društvenim pokretima te je služila kao provokacija i kritika estetizacije svijeta. Krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća dolazi do procvata performansa, dok osamdesetih godina performans dobiva nove karakteristike. Usporedimo li ranije performanse s onima iz devedesetih godina, očituju se promjene kao i gubitak radikalnosti koja je bila prisutna u ranim izvedbama. Povezanost kazališnih studija, izvedbenih studija i studija mode dolazi od toga kako se tijelo koristi na pozornici. Tijelo postaje sredstvo komunikacije između umjetničkog događaja i

publike. Kazalište se temelji na izvođenju tekstova kao dramskih radnji, dok je performans jedinstven, nepredvidljiv i neodređen. Suvremena moda, zahvaljujući novim medijima i performativnosti tijela, prelazi granice tradicionalnog poimanja mode i postaje forma umjetničkog izraza koja se ne nosi samo na tijelu, već se koristi za izražavanje te eksperimentiranje s identitetom i estetikom. U skladu s konceptualnom i performativnom umjetnošću krajem dvadesetog stoljeća, suvremena modna praksa ističe tjelesnost u svim svojim vidljivim oblicima. Tijelo više nije samo funkcionalni alat ili struktura za izvršavanje aktivnosti u svakodnevnom svijetu, već se promatra kao samostalni događaj u okviru vizualne reprezentacije. Moda stoga predstavlja vizualnu konstrukciju tijela kao događaja u spektaklu koji koristi medije i performativne prakse tijela. Transformacija tradicionalnih modnih revija u izvedbene umjetnosti označava prekretnicu u suvremenoj modi, pogotovo pod utjecajem novih medija koji mijenjaju način na koji se moda i modni objekti prikazuju i razumiju. Razvoj novih medija otvara nove mogućnosti za modni proces i događaje, te značajno utječe na interdisciplinarna istraživanja mode, što u konačnici uključuje kompleksnu interakciju umjetničkih praksi. Nova slika koja se formira kao veza između medija i tijela otvara prostor za novu estetiku i interpretaciju tijela. Moda kao izvedbeni događaj naglašava kompleksnost performativnih praksi. Važno je istaknuti da se fokus pomaknuo s jednostavne reprezentacije prema konstrukciji i dekonstrukciji samog događaja. U virtualnom svijetu, moda se manifestira kao izvedba tijela u događaju, a dinamičnost modnog tijela leži u neprestanim promjenama suvremene mode, čime dobiva na značaju u interakciji s Drugim kroz modne performanse.

5. Literatura

- Abramović, M. i Kaplan, J. (2018) *Prolazim kroz zidove*. Zagreb: Iris Illyrica.
- Austin, J.L. (1962) *How to do Things with Words*. London: Oxford University Press.
- Barnard, M. (2002) *Fashion As Communication*. London, New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2001) *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Bujas, Ž. (1999) *Veliki englesko-hrvatski riječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Butler, J. (2000) *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Bürger, P. (1998) *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Calefato, P. (2004) *The Clothed Body*. New York: Berg.
- Carlson, M. (2004) *Performance: A Critical Introduction*. New York, London: Routledge.
- Davies, P.J.E. (2013) *Povijest umjetnosti H. W. Jansona*. Varaždin: Stanek.
- Debord, G. (1999) *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*. Zagreb: Arkzin.
- Denegri, J. (1989) „Marina Abramović / Ulay – Ulay / Marina Abramović: Veliki Hod“, u: *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, vol. 45/46, br. 1, str. 148-151.
- Entwistle, J. (2000) *The Fashioned Body – Fashion, Dress and Modern Social Theory*. New Jersey: Wiley Publishing.
- Entwistle, J. (2001) *Body Dressing*. (ur.) Joanne Entwistle i Elizabeth Wilson. Oxford, New York: Berg.
- Evans, C. (2003) *Fashion At the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven i London: Yale University Press.
- Evans, C. (2006) „Apokalipsa“, u: *Tvrđa*. br. 1–2. str. 107–114. Zagreb: HDP.
- Feral, J. (1992) „Što je preostalo od umjetnosti performansa: autopsija funkcije, rođenje žanra“, u: *Up&Underground*, Zagreb, str. 95-103.
- Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Goldberg, R. (2011) *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Hošić, I. (2018) „Performativnost mode: Medijske slike i ekscesi tijela“, u: *Teorija i Kultura Mode; discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet.

Krpan, P. (2018) „Novi mediji i izvedba: Suvremena moda kao događaj“, u: *Teorija i Kultura Mode; discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet.

Marjanić, S. (2014) „Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi“. u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, str. 47 – 88. Zagreb: Domino

McKenzie, J. (2006) *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost.

Merleau-Ponty, M. (1978) *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Biblioteka Logos.

Millet, C. (1997) *Suvremena umjetnost*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatska sekcija AICA

Paić, Ž. (2006) *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb:

LITTERIS

Paić, Ž. (2007) *Vrtoglavica u modi, prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: Altagama.

Paić, Ž. (2008) *Vizualne komunikacije*. Zagreb: CVS.

Paić, Ž. (2011) *Posthumano stanje: kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*. Zagreb: Litteris.

Paić, Ž. (2013) „Događaj i razlika: performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“, u časopisu: *Filozofska istraživanja*, Zagreb, Vol. 33 No. 1, str. 05-20.

Paić, Ž. (2018) *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi i interpretacije*. (ur.) Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet.

Paić, Ž. (2019) *Tehnosfera V: Dizajn kao mišljenje, Autonomni objekti i njihove preobrazbe*. Zagreb: Sandorf i Mizantrop.

Richards, M. (2010) *Marina Abramović*. London: Routledge

Schechner, R. (2006) *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

Senker, B. (2013) *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam International.

Simmel, G. (1905) *Philosophie der Mode*. Berlin: Pan-Verlag.

Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

Šuvaković, M. (2020) „Materijalistička teorija avangarde i neoavangarde“, u: *Ars Adriatica*, br. 10, str. 225-240.

Troy, N.J. (2003) *Couture culture: a study in modern art and fashion*. Cambridge Mass: MIT press

Turner, V. (1989) *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.

Veblen, T. (1899) *The Theory of The Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: MacMillan.

6. Popis vizualnih priloga

Slika 1. Allan Kaprow, „18 happeninga u 6 dijelova“, Reuben Gallery, New York, listopad 1959., izvor: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008> (pristupljeno 11. travnja 2024.)

Slika 2. Joseph Beuys, „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26. studeni 1965., izvor: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/> (pristupljeno: 11. travnja 2024.)

Slika 3. Marina Abramović, „Rythm 0“, Napulj, 1974., izvor: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118> (pristupljeno: 27. travnja 2024.)

Slika 4. Yves Klein, „Anthropometries of the Blue Epoch“, Paris, 1960., izvor: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/28/true-blue-3> (pristupljeno 19. svibnja 2024.)

Slika 5. Maison Martin Margiela za H&M, 24. listopada 2012., New York, izvor: <https://www.vogue.fr/lifestyle/fashion-party/diaporama/the-maison-martin-margiela-x-hm-party/12062> (pristupljeno 7. svibnja 2024.)

Slika 6. Alexander McQueen, „Plato's Atlantis“, 2010., izvor: <https://www.nytimes.com/2009/10/08/fashion/08iht-rqueen.html> (pristupljeno 12. lipnja)

Slika 7. Alexander McQueen, „Voss“, kolekcija proljeće/ljeto 2001., izvor: <https://gatamagazine.com/articles/fashion/voss-alexander-mcqueen> (pristupljeno 19. lipnja 2024.)

Slika 8. Marina Abramović, „Balkan Baroque“, 1997., 47. Venecijansko bijenale, izvor: https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque#show-media://photo/7530783 (pristupljeno 27. travnja 2024.)

Slika 9. John Galliano za Dior, „Diorient Express“, 1998/1999., izvor: <https://i.pinimg.com/originals/fc/10/c6/fc10c64b53801d60c086a9985b92bbba.jpg> (pristupljeno: 11. svibnja)

Slika 10. Iris van Herpen, „Aeriform“, Paris, 2017., izvor:

<https://www.irisvanherpen.com/collections/aeriform/aeriform-photography-by-molly-sj-low>
(pristupljeno 27. svibnja 2024.)

Slika 11. Vlasta Delimar, „Transformacija ličnosti“, 1980., izvor:

<http://www.msu.hr/upload/stranice/2020/05/2020-05-17/81/pdf87.pdf> (15. lipnja 2024.)

Slika 12. Hussein Chalayan, „Airborne“, kolekcija jesen/zima 2007., izvor:

<https://www.yatzer.com/A-tribute-to-Hussein-Chalayan> (pristupljeno 13. lipnja 2024.)

Slika 13. Hussein Chalayan, „Inertia“, kolekcija proljeće/ljeto 2009., izvor:

<https://www.yatzer.com/A-tribute-to-Hussein-Chalayan> (pristupljeno 24. lipnja 2024.)

7. Popis modnih revija

Maison Martin Margiela za H&M, 2012.

Maison Martin Margiela, 1997.

Alexander McQueen, „31 Banshee“, 1994.

Alexander McQueen, „Highland Rape“, 1995.

Alexander McQueen, „The Hunger“, 1996.

Alexander McQueen, „Dante“, 1996.

Alexander McQueen, „Voss“, 2001.

Alexander McQueen, „Plato's Atlantis“, 2010.

Alexander McQueen, „Highland Rape“, 1995.

Alexander McQueen, „The Widows of Culloden“, 2006.

John Galliano za Dior, „A Voyage on the Diorient Express“, 1998./1999.

Iris van Herpen, „Aeriform“, Paris, 2017.

Hussein Chalayan, „Airborne“, 2007.

Hussein Chalayan, „Readings“, 2008.

Hussein Chalayan, „Inertia“, 2009.

8. Popis performansa

Allan Kaprow, „18 happeninga u 6 dijelova“, 1959.

Joseph Beuys, „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965.

Marina Abramović, „Rythm 0“, 1974.

Marina Abramović, „Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful“, 1975.

Gina Pane, „Sentimentalna akcija“, 1973.

Yves Klein, „Anthropometries of the Blue Epoch“, 1961.

Marina Abramović, „Balkan Baroque“, 1997.

Marina Abramović, „Čišćenje kuće“, 1996.

Marina Abramović, „Cleaning the Mirror“, 1995.

Vlasta Delimar, „Transformacija ličnosti“, 1980.

Marina Abramović, „Rytham 5“, 1974.