

Moda i koncept - metode i pristupi u nastavi modnog dizajna

Končić, Jasminka

Authored book / Autorska knjiga

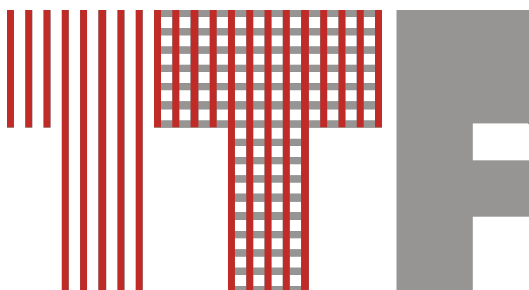
Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2022**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:741645>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-29**



Repository / Repozitorij:

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





MODA I KONCEPT _ metode i pristupi u
nastavi modnog dizajna

Jasminka Končić

Na naslovnici model iz diplomske kolekcije Saše Hortiga *The New Revolutionaries*, ak. god. 2015./2016.
Autorica fotografije © Darija Cikač.

Sveučilište u Zagrebu
Tekstilno-tehnološki fakultet

MODA I KONCEPT – metode i pristupi u nastavi modnog dizajna

Jasminka Končić

Zagreb, 2022.

1. Uvod... (1)
 2. Što je moda odijevanja?... (2)
 3. Što je likovna umjetnost?... (9)
 4. Odnos mode odijevanja i likovne umjetnosti... (11)
 - 4.1. Sličnosti... (11)
 - 4.2. Razlike... (16)
 - 4.3. Umjetnički karakter mode odijevanja... (18)
 5. Konceptualna moda – moda u kontekstu... (25)
 - 5.1. Što je koncept?... (28)
 - 5.2. Povijesni pregled nastanka konceptualne mode... (30)
 6. Temeljne smjernice rada na modnoj kolekciji... (42)
 - 6.1. Prva etapa rada na modnoj kolekciji – brifiranje teme... (43)
 - 6.2. Druga etapa rada na modnoj kolekciji – istraživanje izvora i poticaja... (45)
 - 6.2.1. Analiza arhiviranih materijala... (49)
 - 6.2.2. Modna kolekcija – šest konceptualnih okvira u definiranju modne kolekcije... (53)
 - 6.3. Treća etapa rada na modnoj kolekciji – rascrtavanje... (58)
 - 6.3.1. Pomoćne metode u rascrtavanju... (63)
 - 6.4. Tehnička razrada, realizacija i prezentacija modne kolekcije... (68)
 7. Razvijanje modne kolekcije temeljene na konceptualnom pristupu – primjeri... (85)
 - 7.1. Modni koncept temeljen na etno baštini... (86)
 - 7.2. Umjetničko likovno djelo kao podloga za modni koncept... (106)
 - 7.3. Skulpturalna moda odijevanja... (115)
 - 7.4. Konceptualni pristup modnoj tekstiliji... (129)
 8. Zaključak... (137)
 9. Literatura... (138)
 10. Popis slikovnog materijala... (144)
 11. Bilješka o autorici... (152)
- Impresum... (153)

1. Uvod

Fakultetski udžbenik u elektroničkom izdanju *Moda i koncept – metode i pristupi u nastavi modnog dizajna* namijenjen je studentima diplomskog studija modnog dizajna na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Udžbenik prati nastavne sadržaje obveznih kolegija¹ pružajući studentima jasan uvid u strukturu i cjelovit način rada na modnoj kolekciji od početnog istraživanja do realizacije i prezentacije vlastite modne ideje.

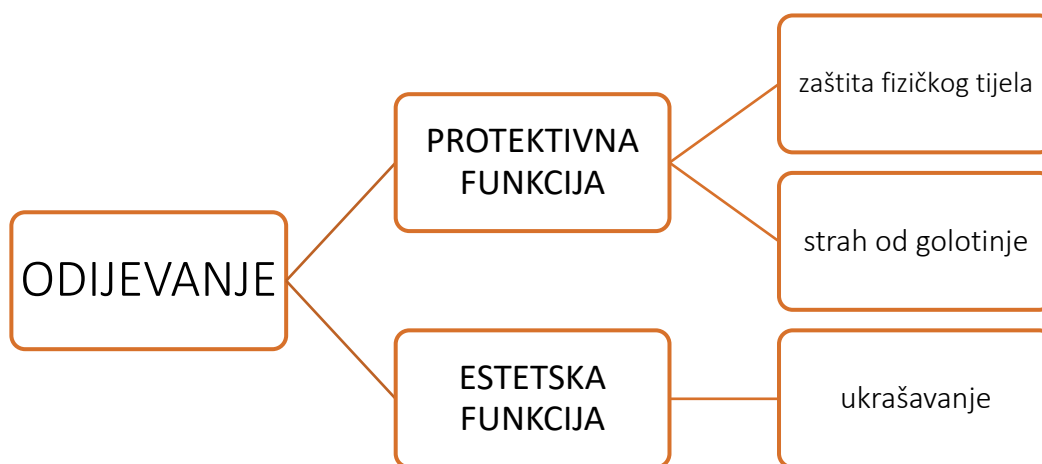
Kroz sedam problemskih poglavlja studente se upoznaje s temeljnim smjernicama rada na modnoj kolekciji te praktičnim pristupima i metodama istraživanja. Na bogato ilustriranim primjerima iz modne prakse, uz definiciju temeljnih smjernica i metoda rada na modnoj kolekciji, studenti će se upoznati s ključnim pojmovima kojima je definiran modni proces. Poseban naglasak stavljen je na problemsko promišljanje mode odijevanja, modni koncept i umjetnički karakter mode. Jedan od zadataka udžbenika *Moda i koncept – metode i pristupi u nastavi modnog dizajna* je poticanje studenata na proučavanje specifičnog odnosa likovne umjetnosti i mode odijevanja. Osim što imaju »zajedničku poetiku asocijacije ideja«², likovna umjetnost i moda odijevanja reflektiraju duh vremena u kojem se razvijaju, izgrađujući specifične sustave značenja i dijaloga s publikom. U tom kontekstu, za svakog je studenta od iznimne važnosti naučiti prepoznavati i koristiti likovne i modne sustave značenja u vlastitom radu. Cilj udžbenika bit će postignut, ako kod studenata potakne promišljanje mode odijevanja lišene trendovskog prepisivanja odjevne siluete i palete boja te ako razvije sposobnost samostalnog istraživanja i strukturiranja poticaja u formu modnog koncepta kao preduvjeta za razvoj modne kolekcije visokog estetskog i značenjskog standarda.

¹ Modni dizajn III, Modni dizajn IV, Modni dizajn - Kolekcija I

² Robert RADFORD, Dangerous liaisons: art, fashion and individualism, u: *Fashion Theory*, II/2, 1998., str. 152.

2. Što je moda odijevanja?

Prije nego što odgovorimo na pitanje "Što je moda odijevanja?" valja razjasniti sam pojam odijevanja uvažavajući činjenicu da je odijevanje temeljni pojam na kojem nastaje moda. **Odijevanje** nastaje u trenutku kad čovjek postaje svjestan prvotno protektivne, a potom estetske, magijske i statusne uloge odjeće. Prvi oblici odijevanja datiraju unazad sto do pedeset tisuća godina, a unatrag trideset tisuća godina pojavljuje se i prvo pomagalo u produkciji odjeće, prva šivaća igla napravljena od kosti. Igla postaje alat na temelju kojeg će se ubrzati izrada odjeće i razviti šivaći stroj, a u konačnici etablirati serijska proizvodnja odjeće i modna industrija.



Slika 1. Grafički prikaz definicije odijevanja (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Prema Braudelovoj distinkciji,³ odijevanje definiramo kao postojani čin dugog trajanja kojim se ponavljaju i generacijski prenose odjevni obrasci i odjevni oblici s generacije na generaciju. Njegova je glavna značajka kontinuitet i statičnost odjevnih oblika. Odijevanje je određeno odjećom (odjevnim predmetima) koji su se postepeno razvijali od prvobitnih jednostavnih oblika do krojem i materijalom sve složenijih i bogatijih. **Odjeća ili odjevni predmeti** u najširem smislu predstavlja sve predmete izrađene u prirodnim i umjetnim materijalima kojima se pokriva cijelo ljudsko tijelo ili tek neki njegovi dijelovi. Na taj način odjeća postaje osnovnim elementom odijevanja. U početku odjeća je imala isključivo elementarnu zaštitnu funkciju kako

³ Fernand BRAUDEL, *Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do 18. st.*, Zagreb: August Cesarec, 1992., str. 72.

bi osigurala osjetljivo ljudsko tijelo od nepovoljnih vanjskih prilika. Philippe Perrot⁴ elementarnu funkciju zaštite tijela odjećom tumači njenim utilitarističkim statusom kojem su podređene ostale dvije sekundarne funkcije odjeće, strah od golotinje i želja za uljepšavanjem tijela. Bilo da se radi o zaštiti tijela od nepovoljnih klimatskih uvjeta ili rješavanju straha od golotinje i stida, činjenica je da odjeća čovjeku daje osjećaj sigurnosti stvarajući barijeru između tijela i okoline. Jedno od bitnih svojstava odjeće je njena komunikacijska uloga. Karakter odjevne komunikacije između pojedinca i okoline određen je namjenom odjevnog predmeta. **Odjevna komunikacija** može služiti za podcrtavanje autoriteta, isticanje materijalnog i društvenog statusa, seksualne orijentacije, etničke, religijske i supkulturalne pripadnosti. Isto tako, značajan su čimbenik odijevanja i komunikacije odjećom materijali od kojih je odjeća napravljena dok će tehnološki postupci proizvodnje odjeće⁵ biti presudni u njenom oblikovanju i duljini životnog vijeka pojedinačnog odjevnog predmeta. U klasifikaciji odjeće jedna je od najvažnijih podjela na **modnu i antimodnu odjeću**. Modna odjeća obilježena je stalnom promjenom stila i svog estetskog obrasca. S druge strane, antimodna odjeća je postojanog i uniformnog karaktera. Ona stoji u službi isticanja društvenih autoriteta (odore sudaca, dekana i liječnika, vojne, policijske i vatrogasne uniforme i sl.), religijskog značenja i simbolične veze s Bogom (svećeničke odore) te stoga obuhvaća široki spektar nepromjenjivih estetskih odjevnih obrazaca.

Odijevanje je svojstveno samo čovjeku te stoga ne čudi da se u oblikovanju odjeće velika pažnja posvećuje estetskoj dimenziji odjeće. U gotovo svakom društvu ili kulturi odijevanje je predmet društvenih normi vezanih uz njihove običaje, moral ili religijska shvaćanja, a estetska obilježja odjevnih predmeta određena su zadanim okvirom. U svim su razdobljima povlašteni društveni slojevi svojim odijevanjem nastojali istaknuti razliku između sebe i širih društvenih masa, razlike u odijevanju dvora i puka ili pak grada i sela. Gradsku odjeću koja nastaje u kontekstu moda velikih kulturnih i političkih središta karakterizira brža promjena estetizacije koja se potom pretvara u diktirajući opći stil odijevanja – **modno odijevanje**. S druge strane narodna nošnja, koju oblikuju tradicija i običaji određene zajednice ili kulturnoga kruga, nesklona je promjeni estetskog obrasca te se nalazi u sferi antimodnog odijevanja. Danas modu odijevanja smatramo

⁴ Philippe PERROT, Gornja i donja odjeća u građanstvu, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 69.

⁵ *Odijevanje* (2020.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44736> (pristupljeno 12. rujna 2020.)

društvenim fenomenom koji se može definirati i razumjeti samo transdisciplinarnim pristupom. Moda odijevanja nam može pomoći u predstavljanju autentične prirode našeg unutarnjeg i vanjskog jastva i pojavnosti i predstavlja bitan faktor estetizacije društva u cjelini.

Prije detaljnije razrade valja objasniti i razliku između pojmova moda i moda odijevanja. Prema Mišku Šuvakoviću,⁶ šire definirana moda označava psihološko i socijalno raspoloženje veće skupine ljudi u okviru kulture koje se motivacijski odnosi na njihovo ponašanje, izražavanje, ispunjavanje želje, osjećaj kolektivne pripadnosti suglasno načinu odijevanja, ponašanja i interesa za određeni tip umjetničkog izražavanja. Moda je interakcija umjetnosti i društva koju određuju tehno-sociološki i hedonistički elementi koji prevladavaju estetsko umjetničko.⁷ Miško Šuvaković razlikuje tri osnovne vrste mode:

- a) moda kao oblik i način odijevanja
- b) moda kao aktualni i dominantni oblik izražavanja, zabave i potrošnje u masovnoj kulturi
- c) moda kao aktualni i trenutno dominantni umjetnički, književni, filozofski pokret.

Za nas je svakako najzanimljiviji prvi navedeni primjer, moda kao oblik i način odijevanja koju ćemo u nastavku teksta zvati modom odijevanja. Šuvaković⁸ kaže da je u svojoj osnovnoj definiciji moda odijevanja ili način odijevanja (engl. *fashion*) posebno područje dizajna koje obuhvaća nekoliko bitnih segmenata koji govore u korist kompleksnosti i nemogućnosti jednoznačnog tumačenja mode. Tu pripadaju:

- a) modna industrija kao oblikovanje i proizvodnja odjeće
- b) modna reklama
- c) medijska i revijalna promocija
- d) modno tržište / ekonomija: prodaja, kupovina, razmjena i potrošnja
- e) moda kao sredstvo identifikacije pojedinca u kulturi i društvu.

Miško Šuvaković industriju mode odijevanja vidi kao jednu od najmoćnijih industrijskih grana suvremenih društava i funkcionalni dio masovne ili popularne kulture druge polovice 20. stoljeća. Približavanje umjetnosti i njen više manje umjetnički karakter otvorit će pitanje je li moda odijevanja umjetnost ili to nije. Isto tako, u sferi mode i umjetničkog tumačenja naći će se i njena prisutnost u polju kostimografije za kazalište, film i televiziju kao prateće mikro

⁶ Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky/Ghent: Vlccs & Beton, 2005., str. 377.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid, str. 378.

svjetove popularne kulture. Šuvaković naglašava da je moda prema Gillou Dorflesu, najosjetljiviji pokazatelj ukusa epohe koji uvijek čini temelj svakog estetičkog i kritičkog vrednovanja povijesnog razdoblja.⁹ Prema Jeanu Baudrilliardu,¹⁰ moda se može shvatiti kao najpovršnija igra i kao najdublji društveni oblik, tj. kao prožimanje različitih područja kodom duha vremena, trenda, aktualnosti i novine. Za Ellen Leopold¹¹ modni sustav se nalazi u vlasti sila van svog nadzora zbog absorpcije različitih utjecaja i neprestane potrage za novim. Znakovi mode ne sadrže neku unutrašnju određenost, pa se mogu slobodno smjenjivati i bezgranično permutirati.

Za razliku od šire shvaćenog pojma odijevanja, moda je pokrenuta i nikad statična. Definirana je stalnom promjenom estetskog obrasca koju diktira imperativ novog. Kako bi objasnila razliku odijevanja i mode odijevanja te naglasila različitosti karaktera odjeće općenito i odjeće u modi, u svojoj knjizi *Fashion-ology an Introduction to Fashion Studies*, Yuniya Kawamura namjerno ne koristi niti jedan vizualni primjer u definiranju mode. Na taj način Kawamura modu definira kao **konceptualno mišljenje** pri čemu odjeća postaje modna u trenutku kad joj je pridodana neka nadodana nevidljiva vrijednost – **moda kao koncept**.¹² Uz konceptualni karakter, tumačenje mode Kawamura nadopunjuje njenim socijalnim značenjem. Isto tako, Yuniya Kawamura u svojoj knjizi *Fashion-ology an Introduction to Fashion Studies* navodi da riječ moda vuče porijeklo iz riječi *modus*¹³ koja se od 1489. godine počinje poistovjećivati s konvencionalnim načinom odijevanja, ponašanja i životnog stila visokog društvenog staleža.¹⁴ U tom kontekstu Kawamura dodaje da sociolog Herbert Spencer 1876. sagledava i tumači modu kao oblik socijalne evolucije da bi je Simmel već 1904. godine definirao kao želju za imitacijom i diferencijacijom.¹⁵ Stoga za modu odijevanja možemo reći da ona predstavlja pojedinačni stav i izgled te se posljedično tome ne odnosi samo na odjeću već i na socijalnu i neverbalnu komunikaciju pojedinaca. Moda nadrasta pojam odijevanja zbog činjenice što se njeno tumačenje nadopunjuje različitim socijalnim značenjima. Kawamura¹⁶ navodi da je pojam

⁹ Ibid.

¹⁰ Jean BAUDRILLARD: *Moda ili čarolija koda*, u: *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 191.

¹¹ Ellen LEOPOLD, *Proizvodnja modnog sustava*, u: *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 93.

¹² Yuniya KAWAMURA, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)*, Oxford in New York: Bloomsbury Publishing Kindle Edition, 2005., str. 2.

¹³ ponašanje

¹⁴ KAWAMURA 2005. Ibid, str. 3.

¹⁵ KAWAMURA 2005. Ibid, str. 13.

¹⁶ Ibid, str. 2.

fashion u engleskom jeziku i *la mode* u francuskom jasno razlučen od ostalih srodnih pojmova poput odijevanja, odjeće i izgleda (engl. *dress, clothing, costume, appearance*). Uz to, prema Kawamuri¹⁷ prvi pokušaj jasne distinkcije tih pojmova pronalazimo u *The Barnhart Dictionary of Etymology* iz 1988. godine¹⁸ i *Dictionnaire de la mode au XXe siecle* Bruna Remaurya iz 1996. godine¹⁹ u kojem je navedeno da se francuska riječ za modu definiranu kao kolektivni način odijevanja prvi put upotrebljava 1482. godine.²⁰ Za razliku od Kawamure, James Laver²¹ pojavu mode datira nešto ranije navodeći da u drugoj polovici 14. stoljeća nastaje muška i ženska odjeća promijenjenih odjevnih formi koje već možemo nazvati modom. Budući da oblik odjeće i način kako je odijevati nije moda sve do trenutka u kojem je prihvaća veći broj ljudi, govori u prilog činjenice da je moda odijevanja kolektivna aktivnost i stvar zajednice.

Kao što je rečeno, za razliku od odijevanja, moda je dinamički čin kratkog trajanja. Zapad kao pokretno društvo označen je imperativom modne promjene. Zanimljivo je da je sve do 14. st. i odjeća Zapada imala sve karakteristike odijevanja dugog trajanja jer je bila sredstvo označavanja društvenog položaja. U trenutku kada napušta svoju »zadaću održavanja društvene tradicije«²² čija je snaga bila u nepromjenjivosti odijevanja, odjeća Zapada prerasta u modu. Pojavom krojene odjeće u drugoj polovici 14. st., za razliku od nabrane odjeće antičkog svijeta, odjevno oplošje počinje se dijeliti na dva dijela, gornji i donji koji se pak počinju prilagođavati i uvažavati različitosti građe ženskog i muškog tijela što će za posljedicu imati pojavu odjeće koja jasno definira spolne razlike.²³ Važnu ulogu u potenciranju modne promjene imat će i talijanski humanizam koji ističe svjetovni ukus i ideale individualne ljepote, a upravo je potreba za isticanjem individualnosti jedna od glavnih karakteristika modne promjene. Od tog trenutka pa nadalje modne promjene se ubrzavaju i kulminiraju krajem 18. st. prateći promjene na tehnološkom, duhovnom i društvenom planu, sve do krajnje demokratizacije suvremene mode i brisanja bilo kakvih geografskih granica koje bi sputavale njeno širenje. U trenutku kad moda odijevanja prestaje biti privatna i klasna i postaje masovni fenomen,

¹⁷ Ibid, str. 20.

¹⁸ Usp. Robert K. BERNHART, *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York: The H. W. Wilson Company, 1988.

¹⁹ Usp. Bruno REMAURY, *Dictionnaire de la mode au XXe siecle*, Paris: Editions du Regard, 1996.

²⁰ KAWAMURA 2005. Ibid, str. 2.

²¹ Laver, James, *Costume and Fashion – A Concise History*, London: Thames & Hudson World of Art, 2002., str. 62.

²² Hajrudin HROMADŽIĆ, *Moda i kulturalni studiji – Modna industrija u kulturi spektakla*, u: *Teorija i kultura mode – discipline, pristupi, interpretacije*, (ur.) Žarko Paić, Krešimir Purgar, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-tehnološki fakultet, 2018., str. 94.

²³ Mirna CVITAN – ČERNELIĆ, *Odijevanje u zrcalu povijesti*, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 12.

uspostavlja se modni sustav praćen logistikom modne industrije. Za Lipovetskog²⁴ moda je carstvo prolaznog. Gilles Lipovetsky naglašava njenu profitnu stranu u kojoj gospodarska logika izbacuje svaki ideal trajnosti dok proizvodnjom i potrošnjom upravlja pravilo prolaznosti²⁵. Ako se raspravlja o modi odijevanja važan element je njen **modni stil**. Stil podrazumijeva formalne načine na koje se moda izražava. Stil je rezultat specifičnog izraza koji se ostvaruje u umjetničkom u određenom povijesnom razdoblju.²⁶ Za razliku od nepokretnog sistema odijevanja, modni sustav karakterizira stalna promjena stila kao preslike duha vremena (*Zeitgeist*). Imperativ modne promjene nerijetko postaje sam sebi svrhom. Kao što kaže Fernand Braudel, promjena radi promjene, a da prethodni stil još nije stigao ni zaživjeti, govore u prilog ludila mode.²⁷ Prema Rene Königu²⁸ u modi postoji nešto samoubilačko što je podgriza i ostvaruje se u trenutku kad ona dosegne svoj vrhunac. Nakon trenutka u kojem postignuta promjena postaje modom, neophodan je period stabilizacije koji ima odlučujuću ulogu u postizanju ciljeva mode. Nužno je da moda odijevanja zahtijeva određenu količinu vremena kako bi postala vidljiva, a kada taj period izostane dolazi do modne vrtoglavice i iracionalnosti protiv čega je istupio velik broj likovnih umjetnika i arhitekata s kraja 19. i početka 20. stoljeća.²⁹ Neprestana potraga za lijepim prema Perrotu³⁰ dijeli se na današnje lijepo, odnosno ono što je u modi, i prethodno lijepo ono što je izvan mode. Upravo ta neprestana potraga za lijepim i fenomen zastarijevanja lijepog nikako da stvore konačnu ljepotu koja bi okončala modni proces. U toj stalno prisutnoj utrci za lijepim i novim, danas se otvara niz pitanja, od dizajnerskog procesa i kreativnosti pa do održivosti i etičnosti modne industrije. Za studenta modnog dizajna svakako je jedno od najvažnijih pitanja kako biti stalno kreativan te koje posebne perceptivne sposobnosti mora imati kreator mode?³¹ U daljnjem tekstu upoznat ćemo kreativne alate koji nam pomažu u dizajnerskom procesu te ih dovesti u vezu sa sličnim postupcima koje pronalazimo u likovnoj umjetnosti. Kako bismo ih lakše prepoznali prvo ćemo definirati samu likovnu umjetnost.

²⁴ Gilles LIPOVETSKY, Carstvo prolaznog: dovršena moda, u: *Moda, povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 118.

²⁵ Ibid.

²⁶ ŠUVAKOVIĆ 2005. Ibid, str. 378.

²⁷ CVITAN – ČERNELIĆ 2002. Ibid, str. 13.

²⁸ Rene KÖNIG, Promjena i postojanost, u: *Moda, povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 81 – 89 .

²⁹ Henry van de Velde, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Giacomo Balla i drugi.

³⁰ PERROT 2002. Ibid, str. 71.

³¹ Franziska BÄHRING, M.A. in Conceptual Fashion Design, URL: <https://www.burg-halle.de/en/design/conceptual-fashion-design/conceptual-fashion-design/> (pristupljeno 5. rujna 2021.)



Slika 2. Damir Begović, *Kolekcija EAT ME*, 2017. godina
Studentska kolekcija *EAT ME* Damira Begovića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – kolekcija I na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnoškom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić.
(fotografija©Darija Cikač)

3. Što je likovna umjetnost?

U odnosu na modu, umjetnost definiramo kao postojanost. Umjetnost se u svojoj osnovnoj definiciji okreće uskom krugu poznavatelja te je karakterizira elitizam umjetničke produkcije zbog čega se često naziva elitnom umjetnošću. Prema Bourriaudu³² »umjetnička djelatnost stvara formu koja bi trebala trajati« što je sasvim suprotno filozofiji mode odijevanja. Umjetničku formu koja traje definiramo kao **umjetničko djelo**. Prema Švakoviću³³ umjetničko djelo je zatvorena i završena materijalna i konceptualna cjelina koju stvara umjetnik, a najčešće je određena oblikovnim principom, a to znači izvedenom i uspostavljenom formom.

U radu *Odnos mode i umjetnosti*³⁴ autorice L. Kovačić i K. N. Simončić proučavaju ulogu mode odijevanja i likovne umjetnosti kroz povijest navodeći da je umjetnost dakako bila prisutnija i posvećivalo joj se više pozornosti. Autorice ističu političku važnost umjetnosti i njenu ulogu koja seže čak do državne moći, dok je moda bila manje bitan, ali ipak ne nevažan moment.³⁵ Upravo zbog toga umjetnost nosi teret tradicije i time se od nje očekuje viši stupanj vizualne i konceptualne kompleksnosti te period trajanja koji će nadživjeti trenutnost.³⁶ Umjetnost je praćena umjetničkom kritikom i teorijom umjetnosti koje joj pružaju uporište u tumačenju njenog postojanijeg karaktera. Tako će prema Radfordu ono što je jednom zadobilo status umjetničkog djela kao takvo taj umjetnički status zadržati zauvijek.

Svaka pojedina umjetnost posjeduje vlastiti visoko razvijeni i autonomni jezik za čije je razumijevanje potrebno znanje. Švaković³⁷ tvrdi da suvremenu umjetnost i njezin svijet danas ne čini samo ono što percipiramo kao umjetnički objekt, nego i cijeli jedan "nevidljivi" svijet znanja o umjetnosti, o njezinoj povijesti, njezinom jeziku, njezinim brzim i aktualnim kretanjima posredovanim različitim i brojnim kulturalnim institucijama. Stoga se može reći da je temeljni element svake umjetnosti **složeni komunikacijski proces** koji se vodi između umjetnika, umjetničkog djela i publike. Za mladog modnog dizajnera/dizajnericu važno je shvatiti kompleksnost i strukturu komunikacijskih procesa u umjetnosti kako bi slične procese primjenjivali u području modnog dizajna. Strukturiranje konceptualne razine modnog obrasca

³² Nicolas BOURRIAUD, *Relacijska estetika*, Zagreb: Biblioteka REFLEKSIJE, MSU, 2013., str. 131.

³³ ŠVAKOVIĆ 2005. Ibid, str. 647.

³⁴ Lana KOVAČIĆ, Katarina Nina SIMONČIĆ, *Odnos mode i umjetnosti*, Zagreb: TEDI – International Inetrdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology, Vol. 3., 2013., str. 51., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/141191> (pristupljeno 14. svibnja 2021.)

³⁵ Ibid.

³⁶ RADFORD 1998. Ibid, str. 153.

³⁷ ŠVAKOVIĆ 2005. Ibid, str. 349.

koji razrađuju rezultat će višom kvalitetom modne kolekcije. O načinima rada na konceptualnim obrascima više će riječi biti u petom, šestom i sedmom poglavlju.

Obilježje moderne i postmoderne umjetnosti jest pluralitet umjetničkih jezika, umjetničkih stilova, ideja i ideologija, pa za razliku od većine prošlih umjetničkih razdoblja danas ne možemo govoriti o jednom dominantnom umjetničkom pokretu ili stilu, nego različitim, nerijetko i suprotstavljenim umjetničkim praksama. Kako navode L. Kovačić i K. N. Simončić, možda nam se čini da je današnji pojam umjetnosti postao zamućeniji i da je, za razliku od umjetnosti prethodnih razdoblja, ona pojeftinila demokratizacijom, ali zapravo svaki je period u razvoju povijesnih društava i civilizacija nosio sa sobom vlastitu definiciju umjetnosti.³⁸ U svakoj epohi vladajuća svjetovna ili duhovna klasa bila je ona koja je određivala što umjetnost jest, kako ju treba tumačiti³⁹ i što je konceptualni obrazac na kojem nastaje umjetničko djelo. Prema L. Kovačić i K. N. Simončić **koncepti umjetnosti** šire se i mijenjaju upravo zato što dolazi do političkog, intelektualnog i kulturalnog širenja samih klasa⁴⁰ pa se posljedično tome početkom 20. stoljeća pojavljuju reevaluacije⁴¹ umjetničkih koncepata. Proces reevaluacije išao je tako daleko da je Max Ernst 1920. godine izjavio »Živjela moda – neka umre umjetnost«⁴². Tom rečenicom otvorio je vrata demistifikacije umjetnosti, pri čemu pojam mode koristi kako bi naglasio da umjetničko djelo ne mora nužno biti trajno. Određena djela i prakse avangardne i neoavangardne umjetnosti (apstraktna umjetnost, *ready-made*, procesualna umjetnost, konceptualna umjetnost) praktično i teorijski problematiziraju univerzijalistički pojam moderne umjetnosti, statusa umjetničkog djela. Umjetnost se počinje brže mijenjati no to ne znači da gubi na postojanosti. Oblikovao se »novi svijet umjetnosti«,⁴³ kako ga naziva Sanda Miller,⁴⁴ a koji postoji upravo zato da bi se povijesnim i suvremenim artefaktima mogao dati status umjetnosti.⁴⁵ L. Kovačić i K. N. Simončić konstatiraju kako konzument ili recipijent mora biti teorijski potkovan da bi pred početak novog tisućljeća mogao prepoznati što je umjetnost,⁴⁶ jer umjetnost više nije samorazumljiva.⁴⁷ Isto tako ni suvremena

³⁸ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 48.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. str. 49.

⁴² Lars Fr. H. SVENDSEN, *Moda*, Zagreb: TIMpress, 2010, str. 132.

⁴³ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 49.

⁴⁴ Sandra MILLER, Fashion as art; Is fashion art?, v: *Fashion Theory*, XI/1, 2007, str. 28.

⁴⁵ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 49.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

moda odijevanja više nije razumljiva sama po sebi. Poput likovne umjetnosti, suvremena moda sve je više praćena teorijom mode i u sve većoj mjeri koristiti konceptualne obrasce oblikovanja odjevnih predmeta i modnih kolekcija. Interaktivan odnos u kojem se danas nalaze likovna umjetnost i moda odijevanja polako briše stroge granice između umjetnosti i mode.

4. Odnos mode odijevanja i likovne umjetnosti

Odnos likovne umjetnosti i mode odijevanja izrazito je dinamičan i praćen brojnim teorijskim raspravama te ga je nemoguće jednoznačno odrediti. Stoga u nastavku teksta slijedi analiza osnovnih aspekata tog odnosa kako bismo mogli bolje sagledati razlike i izdvojiti zajedničke elemente objema disciplinama.

4.1. Sličnosti

I moda odijevanja i likovna umjetnost aspekti su vizualne kulture kojima je zajedničko bavljenje oblikom, bojom i teksturom. Anne Hollander⁴⁸ kategorički tvrdi: »Odjeća je oblik vizualne umjetnosti, stvaranje slika vidljivim sebstvom kao medijem.« I prema L. Kovačić i K. N. Simončić estetike umjetnosti i mode, iako odijeljene, ipak imaju dodirne točke.⁴⁹ Radford kao sličnosti navodi zajedničku poetiku asocijacija, ideja, aluzije na mjesto, povijest, erotiku, na ruralne ili futurističke utopije.⁵⁰ Ovisno o senzibilitetu i karakteru rada modnog dizajnera udio navedenih elemenata unutar modne kolekcije će varirati te će se dizajn odjeće više ili manje približavati umjetničkom konceptu. Ingrid Loschek⁵¹ smatra da su umjetnost i moda podudarne onda kada moda postaje bliska primijenjenoj umjetnosti i poput umjetnosti nastaje iz ideja i emocija, posvećujući mnogo manje pažnje njezinim uobičajenim prioritetima nosivosti i mogućnosti prodaje.⁵² Prema Ingrid Loschek, modu možemo smatrati umjetnošću kada se stvara kao umjetničko-ideološka tvrdnja i kada ta faceta nadjačava njezinu proizvodnju samo u uporabne ili komercijalne svrhe.⁵³ L. Kovačić i K. N. Simončić u radu *Odnos mode i umjetnosti* navode uobičajena pitanja »Tko će to nositi?«⁵⁴ ili »To su sve samo lude fantazije.«⁵⁵ tumačeći ih potpuno nepriličnim pitanjima, jer svrha odjevnih predmeta nije u tome da budu utilitarni predmeti, već mnogo više.⁵⁶ Helmut Lang⁵⁷ napominje da se moda više ne bavi djetinjastim

⁴⁸ Anne HOLLANDER, *Seeing through Clothes*, Oakland: University of California Press, 1993., str. 311.

⁴⁹ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 48.

⁵⁰ RADFORD 1998. Ibid, str. 152.

⁵¹ Ingrid LOSCHEK, *When Clothes Become Fashion, Design and Innovation Systems*, Berg, Oxford GB i New York USA, 2007., str. 171.

⁵² KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 49.

⁵³ Ibid, str. 56.

⁵⁴ LOSCHEK 2007. Ibid, str. 171.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 56.

⁵⁷ Melissa TAYLOR, Culture transition: Fashion's cultural dialogue between commerce and art, u: *Fashion Theory*, IX/4, 2005, str. 445–460.

gestama poput »ovo je boja sezone«, već »postaje zrelija, globalnija i individualnija«. ⁵⁸ Posežući za ozbiljnijim temama od trendovskih pitanja boje i siluete, moda se pokušava približiti umjetnosti i izgraditi postojaniji karakter. I umjetnosti i modi odijevanja zajedničko je **konstruiranje i manipuliranje tijelom**. ⁵⁹ Naime, prema L. Kovačić i K. N. Simončić, ⁶⁰ slika našeg tijela nije prirodno tijelo, već tijelo oblikovano očekivanjima i kulturom u kojoj živimo. Performansi iz 60-ih godina 20. stoljeća pokazuju nam da je tijelo oduvijek bilo podložno manipulaciji medija. ⁶¹ U modnom dizajnu ta je činjenica vidljiva u oblikovanju odjeće koja se odmiče od standardne anatomske slike ljudskog tijela, npr. predimenzionirana (*oversized*) odjeća ili odjeća manja od samog tijela (korzet). L. Kovačić i K. N. Simončić ističu da je **odnos tijela, prostora i pokreta** u fokusu oboje, i umjetnika i modnih dizajnera, koji taj odnos pokušavaju translirati u vizualno i omogućiti nam doživjeti ga na nov i neuobičajen način. ⁶² Bavljenje pitanjem tijela i njegova odnosa s okolnim prostorom otvara modnom dizajnu prostor (samo)reference na povijest umjetnosti i povijest odijevanja. Suvremena moda odijevanja danas je zrelija disciplina koja sustavnije pristupa vlastitoj samoanalizi te u pokušaju stvaranja čvršćih temelja veliku pažnju posvećuje obrazovanju mladih modnih dizajnera. Prema Melisse Taylor ⁶³ ona sve više počiva na povijesno-umjetničkim stilskim konceptima i analizi mode kroz povijest, što rezultira radovima koji su bliže umjetnosti nego prije nekoliko desetljeća. ⁶⁴

Primjeri:

- Završna revija Royal Academy Antwerpen, 2021.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ajyNE0OI7LI&t=2142s> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

- Završna revija London College of Art, London, 2020.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LPHett3EoR4> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

⁵⁸ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 56.

⁵⁹ Ibid, str. 53.

⁶⁰ Ibid.


⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid, str. 54.

⁶³ TAYLOR 2005. Ibid, str. 445–460.

⁶⁴ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 56.

- Završna revija Royal Colllege of Art, London, 2017.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8PI2lxScAa0> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)
- Završna revija Parsons, Paris, 2021.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VheEpsD4CE8> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

SLIČNOSTI	
MODA ODIJEVANJA	LIKOVNA UMJETNOST
DIO SU VIZUALNE KULTURE	
KORISTE ELEMENTE LIKOVNOG JEZIKA (oblik, boja volumen, kompozicija, tekstura...)	
TIJELO U FOKUSU <ul style="list-style-type: none"> - konstruiranje novog tijela - odnos tijela, pokreta i okolnog prostora - manipuliranje tijelom 	
NJEGUJU (SAMO)REFERENCU NA POVIJEST UMJETNOSTI I POVIJEST ODIJEVANJA	
ZAJEDNIČKA POETIKA (poetika asocijacija, ideja, aluzija na mjesto, erotiku, ruralne i futurističke utopije)	
 PODLOGA ZA RAZVOJ UMJETNIČKOG I MODNOG KONCEPTA	

Slika 3. Tablični prikaz sličnosti područja mode odijevanja i likovne umjetnosti (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

4.2. Razlike

Razlike između mode i umjetnosti nemoguće je izbrisati ili negirati. Suvremenu modu odijevanja karakterizira imperativ stalne estetske promjene i zahtjev za neočekivano novim što u odnosu na čistu umjetnost stvara dojam nepostojanosti i nemogućnosti stvaranja kvalitetnog i trajnog estetskog okvira. Prema Robertu Radfordu moda stoji prema umjetnosti u konfliktu zbog odsustva permanentnosti, autentičnosti i istinitosti te svojom hirovitošću predstavlja svojevrsnu opasnost postojanijoj prirodi umjetnosti.⁶⁵ Upravo zbog svoje nepostojane sezonske prirode moda odijevanja se ne može kvalitetnije baviti ljepotom te djeluje efemerno. Njena estetika često je površno bavljenje lijepim koje završava u neobaveznim igrama dekorativnog i suviše estetike carstva prolaznog.⁶⁶ Promjenjivost kao jedna od bitnih značajki mode odijevanja dovodi modu u konfliktan položaj naspram statičnije prirode čiste umjetnosti zbog čega je ova ne shvaća ozbiljnom niti umjetničkom. Dijeleći umjetnost na legitimnu poput klasične glazbe ili slikarstva starih majstora i na umjetnost koja se nalazi u procesu legitimizacije, Pierre Bourdieu ipak daje modi šansu da postane umjetnošću⁶⁷. On je vidi kao potencijalno umjetničku, no još uvijek nedovoljno zrelu da to i postane.

U pozadini stalne potrage za novim iščitava se i ekonomska strana mode odijevanja. Moda odijevanja vođena je stalnom borbom za stvaranjem profita što dodatno podražava njenu nestalnost. U stalnoj potrebi pronalaska nečeg fantastično novog dolazi do brzog odbacivanja prethodno novog te moda odijevanja stječe epitet najdražeg kapitalističkog djeteta.⁶⁸ Radford kaže da moda živi od tržišta i proizvodnje ponovljivih serija te su upravo novac i obrtanje novca ono što modu čini profanom.⁶⁹ Sljedno tome, modni odjevni komad ima jasno i bez srama istaknutu cijenu, koja kod većine kupaca igra važnu ulogu pri odabiru odjeće⁷⁰ koju kupuju. Okrenutost mode odijevanja masovnom tržištu ujedno predstavlja jedan od važnijih argumenata zbog kojih je modi teško ući u svijet čiste i postojanije umjetnosti. Moda je namijenjena masama i dio je svakodnevice te se zbog sklonosti često promjeni tumači površnom. Urednica Voguea Diana Vreeland drži da »...Moda nije umjetnost... Umjetnost je

⁶⁵ Valerie STEELE, Fashion, u: *Fashion and Art*, (ur.) A. Geczy/V. Karaminas, London, New York: Berg, 2012., str. 14.

⁶⁶ Gilles Lipovetsky, Carstvo prolaznog, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 15.

⁶⁷ STEELE 2012. Ibid, str. 23.

⁶⁸ Ibid, str. 13.

⁶⁹ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 49.

⁷⁰ Ibid.

spiritualna... Moda se bavi svakodnevnim stvarima... Ona je kapric javnog i ornamentacija ljudskog tijela.«⁷¹

Uz marketinšku ulogu krajem 20. stoljeća počinje se vezati modni spektakl i teatralizacija modne prezentacije čak i onih dijelova modnih kolekcija koji su evidentno nenosivi i nisu namijenjeni prodaji. Ingrid Loschek ovdje uočava iste one tendencije koje primjećuje i Caroline Evans i opisuje ih u svojoj knjizi *Fashion at the edge*.⁷² Kako navode L. Kovačić i K. N. Simončić,⁷³ Evans primjećuje da u modi zadnjeg desetljeća 20. stoljeća dolazi do posvemašnje teatralizacije u kojoj *show* zasjenjuje odjeću.

RAZLIKE	
MODA ODIJEVANJA	LIKOVNA UMJETNOST
serijska	unikatna
sezonska	nije određena sezonom
masovno tržište	uski krug poznavatelja
dekorativna	sofisticirana
brza	spora

Slika 4. Tablični prikaz razlika područja mode odijevanja i likovne umjetnosti (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

⁷¹ STEELE 2012. Ibid, str. 19.

⁷² KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 51.

⁷³ Ibid.

Za dizajnericu Zandru Rhodes moda je oblik umjetnosti pri čemu nije važno je li riječ o primijenjenoj ili dekorativnoj umjetnosti već u tome što čini njihovu razliku naspram čiste umjetnosti. Prema L. Kovačić i K. N. Simončić razlike između dizajnera i umjetnika su u samom činu promatranja, tj. točki s koje polaze, koja određuje hoće li neki predmet biti klasificiran kao dizajn ili umjetnost.⁷⁴ Autorice ističu da put dizajnera započinje od svjetovnog koncepta gotovih produkata, dok je umjetnik onaj koji neki funkcionalni objekt preobražava u umjetničko djelo⁷⁵ kao što je to slučaj kod Marcela Duchampa.⁷⁶ Te granice između umjetnosti i dizajna čvrsto su određene od početka 20. stoljeća.⁷⁷ Po Annette Tietenberg,⁷⁸ u dizajnu se radi o:

»socio-politički relevantnim temama, kao što su korištenje objekata, organizacija procesa podjele rada, društvenih i estetskih posljedica industrijalizacije, inovativnih tehnika proizvodnje, korištenja novih materijala i ekonomičnog razmišljanja. Nasuprot tome, na finu umjetnost možemo gledati kao na odvojenu od takvih profanih pitanja. Umjetnost stoga postaje mjesto za sve one oblike, poticaje koje je industrijsko društvo odbacilo (...) savladavanje majstorstva, mitskih ideja, samorefleksije i subjektivnog pogleda na svijet.«⁷⁹

4.3. Umjetnički karakter mode odijevanja

Odakle uopće potječe potreba da se moda definira kao umjetnost? Odgovor na to pitanje treba tražiti u 18. stoljeću u kojem dolazi do odvajanja umjetnosti od obrta pri čemu je bavljenje izradom odjeće i krojačko zanimanje klasificirano obrtničkim karakterom djelatnosti. Kako navodi Svendsen, u 19. stoljeću sve više jača želja da moda obrtnički karakter zamijeni umjetničkim te se u njegovoj drugoj polovici u modnome jeziku počinju pojavljivati nove klasifikacije mode, **visoka moda (*haute couture*)**, **estetska i umjetnička moda** koje stoje kao alternativa tadašnjoj zvaničnoj modi. Visoka moda (*haute couture*) imala je ambiciju biti priznata kao punovrijedna umjetnost.⁸⁰ Sam početak druge polovice 19. stoljeća, točnije 1857. godina zanimljiv nam je iz razloga što te godine Charles Frederick Worth u Parizu otvara prvu

⁷⁴ Ibid, str. 53.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Proučiti primjer na: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508>
https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/ (pristupljeno 11. kolovoza 2021.)

⁷⁷ KOVAČIĆ/SIMONČIĆ 2013. Ibid, str. 49.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ SVENDSEN 2010. Ibid, str. 106.

kuću visoke mode i po prvi puta približava svijet mode svijetu umjetnosti. Budući da se sve do tada odjeća radila ili kod kuće ili u malim radionicama, Charles Frederick Worth započinje rad na originalnim odjevnim predmetima autentiziranim vlastoručnim potpisom što odjevni predmet izjednačava sa umjetničkim djelom. Naime, zapadna kultura radi razliku između umjetnika i obrtnika (eng. *artist-artisan*)⁸¹ upravo na temelju vlastoručnog potpisa od 16. stoljeća kada je umjetniku konačno priznat umjetnički status te od tog trenutka smije potpisivati svoja umjetnička djela. Na taj način, Worth svom dizajnu daje predznak ekskluziviteta i unikatnosti te se ograđuje od obrtničkog miljea i masovnog modnog tržišta posljedično nastalog industrijalizacijom proizvodnje.

»Worth je uveo oslobađanje modnog kreatora od uloge jednostavnog obrtnika koji je u potpunosti bio podčinjen željama kupaca, kako bi postao slobodan kreator koji u skladu s romantičnim pogledom na umjetnost stvara djela na temelju svoje vlastite subjektivnosti.«⁸²

Osim što potpisuje svoju odjeću i odijevajući se poput Rembrandta, Worth podcrtava definiciju sebe kao umjetnika, a samim time i svojih djela kao umjetničkih. Koristi žive modele, svjesno se odijeva umjetnički, skuplja umjetnine i antikvitete i uspijeva nagovoriti poznate fotografe poput Felixa Nadara da ga portretiraju.⁸³ Otvorivši prvu kuću visoke mode, Charles Frederick Worth postavlja temelje definicije visoke mode kao umjetničke discipline bliske umjetnosti argumentirajući to činjenicom unikatne ručne izrade, potpisivanja odjevnih predmeta i usmjerenosti svoje odjeće pojedincu, a ne masi. Od tada pa nadalje visoka moda bit će segment mode odijevanja kojem će se zbog svojeg ekskluziviteta i unikatnosti priznavati umjetničke karakteristike.

Daljnjom reformacijom mode i njenim približavanjem umjetnosti bavio se i Paul Poiret koji je i sam na kratko radio u Worthovoj modnoj kući. Poput svog mentora Wortha i Poiret u nastojanju da pridobije umjetničko priznanje skuplja umjetnine i organizira umjetnička druženja i izložbe. Kao veliki ljubitelj umjetnosti i modni revolucionar, Paul Poiret je prvi kreator visoke mode koji surađuje sa mladim umjetnicima u izradi modnih ilustracija, kazalištu i dizajnu tekstilnih uzoraka. Paul Poiret poziva Dufya da oslika tkanine u njegovu ataljeu *Martine*, a

⁸¹ Više o razlici pojmova umjetnik – obrtnik na URL: <https://bestaccreditedcolleges.org/articles/difference-between-artists-artisans.html> (pristupljeno 21. listopada 2021.)

⁸² SVENDSEN 2010. Ibid, str. 107.

⁸³ Ibid.

surađuje i sa tada drugim manje poznatim umjetnicima poput Paula Iribea i Georges-a Lepapea koji rade modne ilustracije za njegove kolekcije. Paul Poiret smatra se umjetnikom i njeguje umjetnički imidž na tragu orijentalizma kojim odišu i njegove prijeratne kolekcije. Umjetnička nastojanja Paul Poireta vidljiva su i u činjenici da on svojim kolekcijama daje nazive tretirajući ih na taj način kao umjetnička djela. Prvi je modni kreator koji nazivima kolekcija poput *Magyar* i *Byzants* mijenja dotad uvriježeno numeriranje odjeće brojevima, pridodajući odjevnim predmetima simboličko značenje i tematski okvir stvarajući temelje za kasniju konceptualizaciju mode.

»Dame dolaze k meni po haljine u kojima će se istaknuti na portretima koje će im naslikati slikari na platnima. Ja sam umjetnik, ne krojač.«⁸⁴

Paradoksalno, možda najveća umjetnica među modnim kreatorima prve polovice 20. stoljeća negira umjetničku dimenziju mode. U svojim gorljivim stavovima o odnosu mode i umjetnosti Gabrielle Coco Chanel, ne smatrajući se umjetnicom, potpuna je suprotnost Worthu i Poiretu. U svojim izjavama nije sklona mistificiranju mode, ističe njenu praktičnu stranu, a svjesna je i komercijalnosti koju za sobom povlači stalna promjena modnih stilova.

»Odjeća nije ni tragedija ni slika. Ona je šarmantna i prolazna kreacija, a ne vječno umjetničko djelo. Moda bi trebala umrijeti i umire brzo kako bi trgovina mogla opstati.«⁸⁵

Purističkog pristupa oblikovanju odjeće, stilski sasvim različita od svog suvremenika Poireta, Coco Chanel rečenicom »Šeherezada je laka, mala crna haljina je teška.«⁸⁶ ismijava Poiretov orijentalizam i ornamentalizam te ističe kompleksnost minimalističkog oblikovanja. Sindrom kreatora izjednačenog sa muškim umjetnikom genijalcem toliko prisutan u Poiretovom doživljaju mode još je radikalnije izražen u izjavama njenog suvremenika Jacques Fatha koji 1954. godine kaže »Moda je umjetnost. Umjetnost je kreativna, a muškarci su kreatori.«⁸⁷ Isprovocirana takvim tvrdim seksističkim stavovima o odnosu visoke umjetnosti i mode i ulozu muškog umjetničkog genija kao jedinog mogućeg kreativnog tvorca pri čemu je za žene

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ STEELE 2012. Ibid, str. 16.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid, str. 17.

primjereno bavljeno samo ručnim radom kao oblikom niže umjetnosti, Coco Chanel 1956. godine zapada u javnu polemiku sa Fathom. Zanimljivo je da umjetnosti uopće ne osporava pravo na genijalnost, dapače ističe je u prvi plan. No s druge strane, za Coco Chanel moda ne nastaje u području genijalnosti i samim time ne može biti umjetnost.

»Zašto radiš u području genijalnosti?... Mi nismo umjetnici već proizvođači odjeće. Bit autentičnog umjetničkog djela je pokazati se ružnim i pretvoriti se u prekrasno. Bit mode je prikazati se slatkim i postati ružnom. Mi ne trebamo genijalce već vještinu izrade i malčice ukusa.«⁸⁸

Kao što vidimo, Coco Chanel je vrlo jasna u svojim glasnim razmišljanjima o odnosu mode i umjetnosti. Jasna je u stavu da modnim kreatorima nema mjesta u umjetnosti, ali isto tako ni umjetnicima u modi. Kao primjer ističe svoju suvremenicu Elsu Schiaparelli za koju kaže da je talijanska umjetnica koja izrađuje odjeću.⁸⁹ Chanel je svjesna Schiaparellinog pristupa modnom dizajnu koji nije sistematičan i kreće se u ograničenom području umjetničke inspiracije i dosjetke, teatralnosti i stihijski nadošlih »ludih ideja«. Odsustvo sistematičnog pristupa odijevanju te odjeća upotrijebljena kao sredstvo umjetničkog performansa za Chanel nisu modne kategorije.

Pitanjima odnosa umjetnosti i mode bavio se i Cristobal Balenciaga. Iako ga mnogi smatraju umjetnikom, a njegove se kreacije često mogu vidjeti i u galerijama i muzejima, sam Balenciaga nije se volio nazivati umjetnikom. On drži da modni kreator mora biti arhitekt za konstrukciju, kipar za formu, slikar za boje, glazbenik za harmoniju i filozof za stil.⁹⁰ Iako sebe ne smatra umjetnikom, ne osporava to pravo drugim modnim kreatorima. Tako kao izraziti primjer umjetnika kreatora ističe američkog dizajnera Charlesa Jamesa kojeg smatra jedinim dizajnerom koji je prešao put od dizajna do čiste umjetnosti. I Cristobal Balenciaga i Charles Jamesa 1950-ih karakteriziraju upotreba jasne konstrukcije, sofisticirani rezovi i draperije kojima oblikuju trodimenzionalna odjevna oplošja inovativnih silueta. Upravo inovativnost siluete koja graniči sa skulpturalnošću kao i unikatnost izrade razlozi su zbog kojih im se često pridaje pridjev umjetničkog.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid, str. 18.

Od 1980-ih pa nadalje sve su ozbiljnija razmišljanja o modi kao vidu umjetnosti. Modni kreatori sve češće posežu za konceptualnijim pristupom oblikovanju odjeće preokrećući odjevne standarde i obrasce pritom mijenjajući značenja samih odjevnih predmeta. Moda od 1980-ih raskida sa konvencijama kako bi odjevni predmeti trebali izgledati i kako bi se trebali nositi. U najrevolucionarnije primjere konceptualne mode ubrajamo haljine Helmuta Langa sa naramenicama na haljinama ili Jean Paul Gaultierov korzet koji se nosio na odjeći. Konceptualizaciji mode značajno je pridonijela i japanska modna revolucija 1980-ih koja donosi sasvim novu radikalnu odjevnu estetiku koja nema breme zapadnjačke odjevne tradicije iako se itekako poigrava njenim elementima. Rei Kawakubo, Issey Miyake, Junya Watanabe i Yohji Yamamoto dizajneri su koji dekonstruiraju modu, rade tekstile i odjeću sa »estetskom greškom« i u modni svijet unose jezik umjetnosti. Stvoreno je mnogo odjevnih predmeta sa vanjskim šavovima i sl. što se može usporediti s tendencijom u modernoj umjetnosti da se ističe materijalnost umjetničkog djela, npr. jasnim markiranjem poteza kistom na slikama.⁹¹ Iako njihove kolekcije u velikoj mjeri djeluju avangardno, japanski dizajneri zauzimaju stav da moda nije umjetnost. Japanski dizajneri u svijet modne prezentacije uvode i elemente performativne umjetnosti kako bi stvorili novi odnos odjeće i tijela. Performativnost mode pokazat će se kao novi oblik prezentacije modnih kolekcija i u naraštajima dizajnera koji dolaze iza njih. Tako će na tragu japanske modne revolucije nastati cijela nova generacija suvremenih modnih dizajnera koji koriste strategije suvremene umjetnosti stvarajući odjeću prikladniju za izložbe u galerijama i muzejima nego za stvarnu upotrebu.

»Martin Margiela radi odjeću u kojoj su vidljivi vanjski šavovi, a niti su vrlo labave. Tvorničku oznaku – taj osnovni dio svakog punovrijednog modnog odjevnog predmeta – oblikovao je kao bijeli četverokut bez teksta koji je bio (naizgled) nemarno postavljen, tako da se morao skinuti kako nebi radio nabore na haljini. Za sezonu proljeće/ljeto načinio je kolekciju u veličini 74 – koja je prevelika za sve druge osim za divove – i tako usmjerio kritičku pažnju na standardizaciju tijela u modnoj branši.«⁹²

Dizajneri kao što su Hussein Chalayan, Martin Margiela i Viktor&Rolf svoje kolekcije i revije prezentiraju u za modu neobičnim prostorima praćenim avangardnom glazbom i video

⁹¹ SVENDSEN 2010. Ibid, str. 108.

⁹² Ibid, str. 109.

projekcijama. Sve češće se modne revije uprizoruju u galerijskim ili muzejskim izložbenim prostorima kako bi se moda odijevanja i mjestom prezentacije približila čistoj visokoj umjetnosti. Modne revije prerastaju u modne performanse i umjetničke instalacije zaobilazeći uobičajeni estradni karakter modnih revija i radikalno raskidaju sa očekivanjima modne publike. Tako Martin Margiela dokida upotrebu modne piste, umjesto blještavila reflektora revije prikazuje u mraku, odriče se profesionalnih modela da bi u konačnici odlučio kako odjeću više uopće nije potrebno prikazivati.

U podcrtavanju umjetničkog karaktera mode važnu ulogu odigrala je i modna fotografija koja dokida sa glamurom i znatnije se počinje referirati na stvarnost i realizam običnih ljudi lišavajući se već 1970-ih godina glamura i sve više nudeći prizvuk svojevrsnog ciničnog realizma kojeg pratimo u fotografijama Helmuta Newtona i Guya Bordina. Devedesete godine 20. stoljeća konačno dokidaju svaki preostali tračak glamura u modnoj fotografiji, a u modnim editorijalima dominiraju teme nasilja, droge, smrti i prljavštine. Jean-Baptiste Mondioni u lipanjskom broju magazina *The Face* (1994.) prikazuje modele sa pištoljima uperenim u sljepoočnice kao oblik inauguracije stvarnosti u svijetu mode.⁹³

Likovna kritika modu odijevanja po prvi puta shvaća ozbiljno i modnim dizajnerima daje značajan medijski prostor u specijaliziranim umjetničkim časopisima i u okviru tematskih izložbi. U svom članku za *Artforum*⁹⁴ iz 1982. godine na čijoj se naslovnici našao rad Issey Miyakea, Ingrid Sischy i Germano Celant donose tezu kako bi moda mogla biti novi vid umjetnosti, a tu tezu formiraju na temelju modnih razmišljanja japanskih dizajnera. U približavanju mode umjetnosti ističu važnost pop-arta kao okidača razlika između visoke (korisne) i minorne (beskorisne) umjetnosti. Isti autori 1996. godine organiziraju izložbu *Biennale di Firenze: Looking at Fashion*⁹⁵ koja je sve do danas od krucijalne važnosti za položaj mode u kontekstu umjetnosti. Izložba je donijela važne definicije mode i umjetničkih intervencija u modi 20. stoljeća. Tako futuristički pokušaj rekonstrukcije mode unutar pokreta futurizma definiraju utopijskom modom, ulogu nadrealizma definiraju suradnjom mode i umjetnosti, a osvrću se i na suvremenije primjere suradnje umjetnosti i mode u radovima Cindy Sherman i Jeff Koonsa (»umjetnost kao fetišizam robe«).⁹⁶ Svoja razmišljanja o sprezi umjetnosti i mode završavaju zaključkom kojim je moda definirana kao nezavisna kulturalna i

⁹³ Ibid, str. 124.

⁹⁴ Germano CELANT, Joseph MASCHKEK, Ingrid SISCHY (ur.), Editorial, *Artforum*, XX/6, veljača 1982., str. 34–36.

⁹⁵ Germano CELANT, Ingrid SISCHY, *Looking at Fashion in Art/Fashion Biennale di Firenze*, Milano: Skira Editore, 1997.

⁹⁶ STEELE 2012. Ibid, str. 20.

potencijalno umjetnička forma u prilog čemu govori i sve veći broj modnih izložbi postavljenih na novi način u muzejima i galerijama. Ovisno o tome u kojoj mjeri moda odijevanja usvaja jezik čiste umjetnosti ona ima šansu postati više ili manje konceptualnom. U narednim poglavljima vidjet ćemo da se umjetnički način razmišljanja u modi pretvara u opredmećeni koncept pomoću kojeg je modnu kolekciju moguće iščitavati u definiranom kontekstu.

5. Konceptualna moda – moda u kontekstu

U svojoj knjizi *Fashion-ology an Introduction to Fashion Studies* Yunia Kawamura⁹⁷ konstatira da su odijevanje i moda dva različita područja koja se nikako ne smije izjednačavati. Kao što je objašnjeno u drugom poglavlju, pojedinačni odjevni predmet ne mora nužno biti modni. Da bi dobio epitet modnog, on mora proći transformaciju odjavnog oblika i konceptualizaciju vlastitog značenja. Ingrid Brenninkmeyer⁹⁸ pojašnjava odnos odijevanja i mode ističući da je odijevanje samo sirovi materijal od kojeg je sazdana moda. Stoga slobodno možemo reći da je za modu odijevanja presudno kontekstualizirati značenje odjavnog predmeta. Postupci modnog odijevanja i razodijevanja složeni su komunikacijski procesi. Ti se procesi odvijaju kao oblik dijaloga pojedinca s okolinom pri čemu odjeća, da bi bila modna, mora nadrasti primarnu funkciju zaštite tijela i zadobiti specifičan kontekstualni okvir. Navedeni kontekstualni okviri u modnom dizajnu određeni su modnim konceptima koje dizajner razvija unutar rada na kolekciji. Na taj način dolazimo do pojma mode u kontekstu pri čemu je koncept suvremene modne kolekcije kontekstualno zadan.

Posežući za ozbiljnijim temama od trendovskih pitanja boje i siluete, suvremena moda postaje zrelija i konceptualno utemeljenija čime je bliža umjetnosti. Poput konceptualne umjetnosti i suvremena moda odijevanja počinje se baviti pojmovima ružnoće, raspadanja i destrukcije. U svojoj knjizi *Početnica za konceptualce* Nada Beroš⁹⁹ konstatira da nam se ponekad djela konceptualnih umjetnika mogu učiniti ružna, nezgrapna, nedovoljno dostojanstvena u odnosu na druga umjetnička djela koja nalazimo u muzeju. To nimalo ne brine konceptualnog umjetnika. Za njega pojmovi *ljepota* i *ružnoća* poprimaju nova, drukčija značenja od onih uobičajenih u filozofiji umjetnosti i povijesti umjetnosti.¹⁰⁰ No, u području mode gubitak ljepote može predstavljati značajni problem. Sigurno je da potreba mode da bude lijepa nikad neće nestati i ne treba to od nje očekivati, no isto tako ohrabruje vidjeti da suvremena moda odijevanja razvija i svoju drugu stranu srodniju konceptualnoj umjetnosti ne bojeći se prevesti neke od njenih obrazaca u vlastiti jezik. U prvome redu to se odnosi na stvaranje jasnog kontekstualnog okvira unutar kojeg nastaje modna kolekcija. Kontekstualni okvir određen je pomno razrađenim konceptualnim zadatkom i pratećim istraživanjem koje uključuje sasvim

⁹⁷ KAWAMURA 2005. Ibid, str.1.

⁹⁸ Ingrid BRENNINKMEYER, *The Sociology of Fashion*, Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963., str. 3.

⁹⁹ Nada BEROŠ, *Početnica za konceptualce*, Zagreb: MSU – Biblioteka Čitanje umjetnosti, 2017., str. 18.

¹⁰⁰ Ibid.

nove i alternativnije obrasce oblikovanja odjevne forme poput dematerijalizacije tekstilije i dekonstrukcije odjevnog predmeta. Radikalna dematerijalizacija odjevnog predmeta, svojstvena konceptualnom umjetničkom djelu, u modnom dizajnu nije u potpunosti moguća. Uvođenje konceptualnog okvira u modni dizajn je nužno i suvremena moda ga sve više koristi, no ekonomska strana modnog sistema ipak nameće neke limite. Jasno je da bi radikalna dematerijalizacija odjevnog predmeta u konačnici značila dematerijalizaciju i smrt modnog artefakta što bi kao posljedicu imalo dematerijalizaciju mode, raspad modnog sustava i gubitak profita.

Početak uvođenja konceptualnijih pristupa u oblikovanju modnih kolekcija možemo pratiti paralelno s pojavom avangardnih kretanja u umjetnosti. Imperativ novog i radikalniji pristup interpretaciji ljudskog tijela počinje povezivati avangardnu umjetnost i modu odijevanja već od kraja 19. stoljeća. U pokušaju definiranja tradicije novog poslužit ćemo se tumačenjem Miška Šuvakovića¹⁰¹ koji tradiciju novog definira kao povijest avangardne umjetnosti ili radikalnog modernizma od kraja 19. stoljeća do 60-ih godina 20. stoljeća. Šuvaković¹⁰² navodi da je američki teoretičar umjetnosti Harold Rosenberg uveo termin tradicija novog kako bi opisao uvjete i način djelovanja avangarde u modernoj kulturi. Avangarda osvaja kulturu da bi ukinula njezin smisao i stvara antiumjetnost da bi uspostavila, usprkos sebi samoj, kanone druge umjetnosti. U značenjskoj i vrijednosnoj strukturi avangardnog mišljenja i djelovanja nalazi se revolucionarni potencijal negativnog. Temeljna osobina modernizma je, po Rosenbergu, zahtjev novine umjetničkog djela. Šuvaković nadalje retrospektivno analizira Rosenbergove studije¹⁰³ iz kojih proizlazi da tradiciju novog određuje:

1. zahtjev novine
2. de-estetizacija kao oblik negativnog impulsa koji u postojećem ostvaruje osnovu novog ili drugog
3. definiranje umjetnosti, tj. situacija u kojoj umjetničko djelo pretvara promatrača u estetičara, onoga tko mora ponovo definirati pojam umjetnosti
4. intelektualni karakter umjetnosti koji se ostvaruje apstraktnom retorikom povezivanja materijala i riječi u slikovnom polju («U umjetnosti ideje su materijalizirane i materijalima se barata kao da su značenja.»)¹⁰⁴

¹⁰¹ ŠUVAKOVIĆ 2005. Ibid, str. 632.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

Ukoliko zamijenimo premise i navedene četiri kategorije sagledamo iz kuta suvremenog modnog dizajna koji teži konceptualizaciji, možemo reći da je navedene elemente moguće prevesti u kontekst modnog. Prvi od njih, **zahtjev novine** (1) u modnom dizajnu definiramo terminom »imperativa novog«. On je sastavni element mode odijevanja već od njenih početaka. Traženje neprestano novih odjevnih formi osnovno je pogonsko gorivo u modnom procesu. Drugi element koji navodi Šuvaković odnosi se na de-estetizaciju umjetničkog djela (2). U modnom dizajnu prevodimo je u **de-estetizacija odjevnog predmeta**. De-estetizacija se pojavljuje u modi druge polovice 20. stoljeća s pojavom japanskih dekonstruktivista da bi danas postala afirmirani način modnog oblikovanja. Pojava Martina Margiele na modnoj sceni označila je veliku prekretnicu u estetskom obrascu modnih kolekcija. Martin Margiela u modu uvodi diverzne produkcijske elemente poput *ready-madea*, *second hand* odjeće i njene dekonstrukcije kao oblik »negativnog impulsa« nakon čega moda odijevanja više ne mora nužno biti lijepa. De-estetizacija i nova definicija ljepote modnog artefakta mijenjaju i **ulogu promatrača/konzumenta** (3). Modna publika danas više nije samo pasivni promatrač. Modni koncepti od nje traže znanje i intelektualni angažman mijenjajući pasivnu ulogu promatrača aktivnom ulogom estetičara, onoga tko na temelju znanja redefinira pojam mode. To znači da danas suvremena moda odijevanja ima **intelektualni karakter** (4). Svaki upotrijebljeni element unutar odjevne kolekcije određen je pomno razrađenim modnim konceptom i u kolekciji se ne pojavljuje slučajno. Odjevna forma pojedinačnog odjevnog predmeta za modnog dizajnera predstavlja prostor povezivanja materijala i elemenata odjevnog jezika. Modne ideje materijaliziraju se u odjevne predmete, a upotrijebljeni materijali imaju svoje značenje. Kako bismo naučili razviti modni koncept, važno je proučavati kolekcije suvremenih modnih dizajnera. Na primjerima modnih kolekcija Martina Margiele jasno je vidljivo koliko je važno u oblikovanje modne kolekcije uključiti navedena četiri elementa. S obzirom da modni koncept ne nastaje autonomno već je produkt dizajnerova senzibiliteta, socijalno-ekonomske okoline i vremenskog okvira, navedenim elementima kao peti element pridružujemo i pitanje konteksta. **Kontekst**¹⁰⁵ je ukupnost društvenih, prirodnih i kulturnih uvjeta unutar kojih smještamo određenu modnu kolekciju te će biti više ili manje vidljiv ovisno o smjeru istraživanja i rada na modnoj kolekciji.

¹⁰⁵ *Kontekst* (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32920> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)

Uvid u neka od najvažnijih djela iz svijeta mode u kojima su vidljivi navedeni elementi bit će detaljnije razrađen u sljedeća dva poglavlja.

5.1. Što je koncept?

U dosadašnjem tekstu objašnjeno je da moda odijevanja od suvremene umjetnosti preuzima konceptualan način mišljenja. To ne znači da je možemo izjednačavati s konceptualnom umjetnošću. No neke njene ideje ipak su vidljive u suvremenoj modi. Da bismo uopće mogli razumjeti **konceptualan pristup u oblikovanju modne kolekcije** moramo imati predznanja, poznavati povijest umjetnosti, načine oblikovanja umjetničkog djela, razumjeti koncept kao osnovu umjetničkog djela pa i samu konceptualnu umjetnost. **Konceptualna umjetnost**¹⁰⁶ (prema engl. *conceptual* – srednjovj. lat. *conceptualis*, od *conceptus*: zamisao, pojam) je smjer u suvremenoj likovnoj umjetnosti koji se razvio početkom 1960-ih i trajao do kraja 1970-ih. Konceptualni umjetnici pomiču zanimanje s materijaliziranoga umjetničkog predmeta (slikarstva i kiparstva) na zamisli i sadržaje koji djelu prethode ili su njegov sastavni dio, istražuju prirodu umjetničkoga rada težeći njenoj demistifikaciji i redefiniranju.¹⁰⁷ Rabe netradicionalne umjetničke materijale, dokidaju granice između teorije i umjetničke prakse (otuda i naziv nova umjetnička praksa), a posebno su zaslužni za promicanje fotografije, filma, videa ili ljudskoga tijela kao ravnopravnih umjetničkih medija.¹⁰⁸ Konceptualna umjetnost nije određena jednim zadanim oblikom izražavanja već uključuje niz zasebnih umjetničkih pojava i oblika umjetničkog izražavanja kao što su performans, happening, akciju, *body art* i dr.¹⁰⁹

Svako umjetničko djelo ima koncept, no konceptualna umjetnost koncept stavlja u prvi plan čime se razlikuje od ostalih umjetničkih pravaca. Stavljanjem koncepta u prvi plan krajnji rezultat tj. realizirano umjetničko djelo stoji u drugom planu. Konceptualni umjetnik ne koristi tradicionalne umjetničke materijale, postupke i tehnike, umjetničke ideje kontekstualiziraju se u područjima filozofije, psihoanalize, feminizma. Prema Nadi Beroš¹¹⁰ konceptualni umjetnik u prvi plan stavlja zamisao, ideju, **koncept**, zatim proces rada na djelu, a manje ga zanima konačni

¹⁰⁶ *Konceptualna umjetnost* (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32714> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ BEROŠ 2017. Ibid, str. 17.

izgled, rezultat. Često je od samog umjetničkog djela važniji proces rada i ideja/koncept iz koje rad nastaje. Prema riječima Nade Beroš¹¹¹ umjetnika ponajprije zanima kako neku ideju **razobličiti**, drugim riječima, zanima ga sâm proces rada, a tek zatim konačni oblik – izgled njegova umjetničkog djela.¹¹² Miško Šuvaković¹¹³ za konceptualnu umjetnost kaže da je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti. Isto tako za konceptualnu modu možemo reći da je autorefleksivna, analitička i kritička. Ona se može referirati na umjetnost, ali i autorefleksivno na samu sebe ako je gledamo u kontekstu povijesti odijevanja. Nadalje, Šuvaković¹¹⁴ naglašava da cilj konceptualnih umjetnika nije stvaranje umjetničkih djela nego istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela, odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije. Ovdje nailazimo na još jednu sličnost između konceptualne umjetnosti i suvremene mode. Suvremena moda odijevanja također raspravlja uvjete nastanka odjevnog predmeta i problematizira ih. *Zeitgeist*, sociološke elemente, ekonomske krize, pandemije... sve su to elementi o kojima moda odijevanja progovara svojim odjevnim siluetama, upotrijebljenim tekstilijama i načinima prezentacije. Modne kolekcije koje nastaju na promišljanju koncepta unose namjerne poremećaje, tzv. »negativni impuls«¹¹⁵ u standardne načine oblikovanja odjevnih predmeta te se odmiču od konvencionalnog pristupa oblikovanju i konstrukciji. Takva modna filozofija 1980-ih i 1990-ih godina je dovela do pojave dekonstruktivizma u modnom dizajnu čiji su predvodnici bili japanski dizajneri u Parizu (Yoji Yamamoto, Rei Kawakubo, Junya Watanabe). Konceptualna promjena u pristupu rada na kolekcijama ne odnosi se samo na konstrukcijske postupke već se reflektira i na načine prezentacije modnih kolekcija javnosti što u konačnici utječe i na percepciju/recepciju potrošača. U nastavku teksta bit će prikazane neke od najbitnijih kolekcija u povijesnom slijedu kako bi se što bolje ilustriralo koliko je konceptualna moda od svojih početaka pa sve do danas intrigantna i provokativna u pristupu i pojavnosti.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., str. 19.

¹¹³ ŠUVAKOVIĆ 2005. Ibid, str. 647.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Obradeno u petom, šestom i sedmom poglavlju.

5.2. Povijesni pregled nastanka konceptualne mode

»Ne zavodite (ne budite dopadljivi), šokirajte!«¹¹⁶

Paco Rabanne

Kao što smo vidjeli u prethodnim poglavljima, za razvoj koncepta i konceptualne mode izuzetno je važno poznavanje umjetnosti i njen dijalog s modom. Jedan od prvih modnih kreatora koji je uvidio važnost dijaloga umjetnosti i mode kako bi naglasio posebnost vlastitog dizajna bio je Paul Poiret. O važnosti umjetničkog predloška kao osnove za konceptualizaciju odjevnog predmeta govori činjenica da Poiret 1911. godine otvara umjetničku radionicu u kojoj se izrađuje tisak na najfiniju svilu namijenjenu izradi njegovih modnih kolekcija. U svojim memoarima *Kralj mode* (1931.) Poiret je napisao:

»Jesam li budala kad sanjam da ubacim umjetnost u svoje haljine, budala kad kažem da je odijevanje umjetnost? Jer oduvijek sam volio slikare i osjećao se ravnopravnim s njima. Čini se da radimo isti zanat i da su to moji suradnici.«¹¹⁷

Primjeri:

- 1. Raul Duffy, *Portret Émilienne Dufy*, 1930., ulje na platnu, 100 x 81 cm, Musée Masséna, Nica, Francuska
URL: <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8LT5UB&titlepainting=Émilienne+Dufy&artistname=Raoul+Dufy> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)
- 2. Raoul Dufy, *Dizajn tekstilnog uzorka za ogrtač La Perse modnog kreatora Paula Poireta*, 1911, bombaž, svila, metalne niti, krzno, Metropolitan Museum of Art, New York
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/121191> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Jedna od najpoznatijih suradnji svakako je ona sa slikarom Raulom Dufyjem. Dufyjevi ravni gotovo **apstraktni grafički uzorci velikih dimenzija** idealno su odgovarali Poiretovim

¹¹⁶ Charlotte SEELING, *FASHION: The Century of The Designer*, Cologne: Könemann, 1999., str. 376.

¹¹⁷ Dodatno proučiti na: URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/paul-poiret-and-raoul-dufy/UgKSFHn0CO2DLg> (pristupljeno 15. kolovoza 2021.)

voluminoznim odjevnim plaštevima¹¹⁸ te su u kontekstu vremena predstavljali bitan konceptualni iskorak u tadašnjoj modi.¹¹⁹ O konceptualnosti Poiretovog rada govori prezentacija samog sebe kao umjetnika te vlastitog rada kao unikatnog i umjetničkog u čemu mu suradnja s avangardnim umjetnicima uvelike pomaže.

Radikalniji iskorak u konceptualizaciji mode nadalje pratimo u smjelom i ekscentričnom radu dizajnerice Else Schiaparelli poznate još i kao Shocking Elsa. Prvi značajniji radovi u kontekstu modnog koncepta svakako su mali crni pleteni puloveri s **iluzionistički interpretiranim bijelim mašnjama**.¹²⁰ Posebnost ovih radova vidljiva je u zamjeni realne mašne kao modnog detalja iluzionističkim prikazom motiva mašne ispletenog kao sastavni dio pletiva od kojeg je pulover načinjen.

Primjer:

- 3. Elsa Schiaparelli, *Pleteni puloveri s iluzionističkim prikazom mašne, 1927.*, ručno pleteni pulover

URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>

(pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Diverzija i nadrealno postaju konceptualnim obrascima modnih kolekcija Else Schiaparelli. Uz navedene primjere pulovera s upletenim motivima mašni, Elsa Schiaparelli već je 1920-ih kreirala pulover sa šarama koje su oponašale tetovaže ili anatomske obrise tijela kakve danas možemo vidjeti u radovima Jean Paul Gaultiera, Martina Margiele i drugih suvremenih modnih dizajnera, a kao vrhunac nadrealnog momenta u njenim kreacijama izdvaja se *Kostur haljina* (1938.) u koju su podstavljeni dijelovi ušiveni tako da izgledaju kao da plastično ocrtavaju kralježnicu i rebra osobe koja ju je odjenula. U svom daljnjem radu Elsa Schiaparelli surađuje sa Salvadorom Dalíjem. Za razliku od suradnje Poiret – Dufy, dvojac Schiaparelli – Dalí još konceptualnije pristupa dizajnu odjevnih predmeta, prilikom čega Salvador Dalí direktno ulazi u svijet mode. Njihova suradnja ne čudi s obzirom na srodan način promišljanja umjetničkog djela koje karakterizira jasan nadrealni pomak. U suradnji sa Salvadorom Dalíjem nastaju

¹¹⁸ Dodatno proučiti na: URL: <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2007/poiet-king-of-fashion-at-metropolitan-museums-costume-institute-to-celebrate-paul-poiet-visionary-artist-couturier-of-early-20th-century> (pristupljeno 15. kolovoza 2021.)

¹¹⁹ Usporedi Primjer 1. i Primjer 2.

¹²⁰ Vidi Primjer 3.

večernje rukavice koje su imale našivene zlatne nokte na prstima i *Haljina s jastogom* (1937.) čiju prednju stranu dugu do poda krasi naslikani jastog u izrazitoj narančastoj boji što je bila Dalíjeva verzija *vagine dentate*, a koju je Wallis Simpson prije svog vjenčanja s Edwardom VIII nosila za jednu seriju fotografija Cecil Beatona za *Vouge*.¹²¹ Uz navedene radove, suradnjom Dalíja i Schiaparelli nastala su još dva konceptualna modna klasika poput oglavlja *Shoe hat* i *Tear dress* (1938.)¹²² kojima su Dalí i Schiaparelli bitno pridonijeli povijesti mode odijevanja.

Primjeri:

- **4. Elsa Schiaparelli/Salvador Dalí: *Shoe hat*, 1937. – 1938.**

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83437> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

- **5. Elsa Schiaparelli/Salvador Dalí: *Tear dress*, 1938.**

URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Istražujući pionire konceptualnog promišljanja mode nailazimo na rusku umjetnicu Soniu Delaunay koja je djelovala u Parizu u periodu od 1905. do 1914. godine. Dizajnerskim rješenjima razvijenim na principima simultanog slikarstva koje je proučavala zajedno sa suprugom Robertom Delaunayem ponudila je odjeću koja predstavlja spregu likovne umjetnosti i mode odijevanja. Njena odjeća primjer je implementiranja radikalnih slikarskih stavova u modni sistem pri čemu se krajnji rezultat ne svodi samo na skicu tekstilnog uzorka kojeg će neki modni dizajner oblikovati u odjevni predmet. Naprotiv, Sonia Delaunay izrađuje i tekstilni uzorak i odjeću koja postaje ekstenzija njenog slikarstva. Pri tome Sonia Delaunay nije zainteresirana za tadašnju suvremenu modu odijevanja ni modni trend. Odjevne predmete oblikuje zaobilazeći klasičnu konstrukciju, dajući prednost kompoziciji i međusobnim kombinacijama boja i tekstura novih tekstilija, a sve s ciljem postizanja dinamizma i poticanja kinetike tijela.

¹²¹ Silvia EIBLMAYR, *Brautkleid & Nahmaschine – Kunst und Mode in Dada und Surrealismus*, (katalog izložbe Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne), Wien: mumok, 2012., str. 98.

¹²² Vidi Primjer 4. i Primjer 5.

»Ne zanima me suvremena moda; ne pokušavam donijeti inovacije u polju krojeva i oblika već to pokušavam dobiti upotrebom novih materijala i širokog izbora boja.«¹²³

Bračni par Delaunay već od ranih 1910-ih istražuje principe simultanog slikarstva.¹²⁴ Potaknuta istraživanjem kontrasta boja koji sa slika prelaze na svakodnevne predmete, Sonia Delaunay 1911. godine izrađuje prvi tekstilni predmet koji je dao nagovijestiti njena daljnja istraživanja u oblikovanju odjeće. Riječ je o prekrivaču za kolijevku svoga sina Charlesa koja asocira sličnost sa ruskim/ukrajinskim seljačkim *patchworkom*. Dvije godine kasnije 1913. izrađuje prvi odjevni predmet na tome principu te ga nosi na kulturnom okupljalištu avangardnih umjetnika Bal Bullier u Parizu. Isto tako, Robert Delaunay vodeći se logikom **simultanizma** odijeva različite odjevne predmete kontrastnih boja u jednu odjevnu kombinaciju. Takav način odijevanja priskrbio je bračnom paru Delaunay epitet reformatora mode odijevanja. Zanimljivo je da je njena odjeća bila vrlo tražena ne samo u umjetničkim krugovima već i šire, a isto tako nije se zadržala samo unutar Francuske nego se proširila i na Španjolsku gdje otvara modnu kuću *Casa Sonia*. U svojim istraživanjima Sonia Delaunay konceptualno ide i korak dalje te nakon povratka iz Španjolske u Parizu započinje izrađivati novu vrstu odjeće **robres-poemes** hibridnu **odjevno-pjesničku formu** u kojoj upotrebljava likovnu dimenziju slova za oblikovanje tekstilnih uzoraka, tzv. »slobodnu tipografiju«¹²⁵. Odjevni predmet kao oblik pjesničke forme predstavlja dotad najradikalniji primjer konceptualne upotrebe teksta i slovnog znaka u likovnoj umjetnosti i modi odijevanja. Zanimljivo je da će se jezik kao sredstvo u likovnoj umjetnosti početi koristiti tek u drugoj polovici 20. stoljeća.¹²⁶ Zaključimo, bilo da se radi o plohama boja ili riječima konceptualno htijenje Sonie Delaunay kreće se u tumačenju odjeće kao ekstenzije slikarstva. Ekstenzijom boja i riječi u interijer i okolni prostor ateljea ili ulice stvara se jedan sasvim novi **mimikrični prostor** u kojem se gube granice između odjeće i okoline.¹²⁷

¹²³ Radu STERN, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*, London: The MIT Press, 2004., str. 65.

¹²⁴ Izraz simultanizam izveden je iz teorija Michela Eugènea Chevreula čija je knjiga o teoriji boja *De la loi du contraste simultanée des couleurs (O zakonu istovremenog kontrasta boja)* objavljena u Parizu 1839. Chevreul je identificirao fenomen boja koje traže suprotne boje ovisno o bojama oko njih. Njegove su ideje od tada imale sve veći utjecaj na francuske slikare, osobito impresioniste i postimpresioniste općenito, a posebno na neoimpresioniste. Umjetnički radovi bračnog para Delaunay sastojali su se od isprepletenih ili preklapajućih mrlja ili ravnina kontrastnih (ili komplementarnih) boja. U Chevreulovoj teoriji, a u stvarnosti, kontrastne boje (tj. simultane boje) spojene međusobno se pojačavaju, dajući slici veći intenzitet i vibraciju boje. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/simultanism> (pristupljeno 21. kolovoza 2021.)

¹²⁵ EIBLMAYR 2012. Ibid, str. 67.

¹²⁶ Dodatno proučiti radove Josepha Koshuta, Michael Baldwin, Philip Pilkington, Jenny Holzer.

¹²⁷ Vidi Primjer 6.

Primjer:

- 6. Sonia Delaunay, *Ideje simultaneizma u oblikovanju odjeće, umjetničkih djela i okolnog prostora*

URL: <https://artsy-media-uploads.s3.amazonaws.com/TYiI5LnuKFmx->

[PBYrChXHQ%2Flarger-56.jpg](https://artsy-media-uploads.s3.amazonaws.com/TYiI5LnuKFmx-PBYrChXHQ%2Flarger-56.jpg) (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Zanimljivo je da u izdvojenim primjerima primjećujemo obostrani utjecaj mode odijevanja i likovne umjetnosti jedne na drugu. Od posebnog je značaja činjenica da likovni umjetnici ne rade isključivo uzorke za tekstil već nameću zanimljive konceptualne obrasce za oblikovanje odjeće pretvarajući je u umjetnički objekt koji zahvaljujući suradnji s modnim dizajnerima i dalje ostaje nosiv, ali provokativan i s odmakom od trendovske mode. Konceptualniji pristup u radu na modnim kolekcijama kao što vidimo polako se razvijao kroz prvu polovicu 20. stoljeća usporedno s avangardnim kretanjima u likovnoj umjetnosti. Izborom konceptualnih primjera iz druge polovice 20. stoljeća vidjet ćemo da moda postaje sve radikalnija, a koncept vidljiviji i autonomniji. Jačem konceptualnom pristupu u modnom dizajnu svjedočimo od 1960-ih godina kada se na modnoj sceni pojavljuje Yves Saint Laurent. Inspiriran likovnom umjetnošću, prvenstveno radovima Pabla Picassa, Henry Matissea, Pietta Mondriana, Toma Wasselmana i Andyja Warhola promišlja konceptualne pristupe novog načina oblikovanja odjevnih predmeta. Yves Saint Laurent prepoznatljivom likovnom predlošku daje autonomnost zaobilazeći dekorativnost motiva. Na primjeru *Mondrian haljine* (1965. – 1966.) demonstrira kako se otvorena kompozicija¹²⁸ koju Mondrian koristi u slikarstvu pretvara u konstrukcijsku sliku haljine. Važno je uvidjeti da Yves Saint Laurent pretvara svaku geometrijsku plohu slike u zasebni krojni dio haljine. Na taj način zaobilazi paušalno interpretiranje slikarskog motiva preslikavanjem ili tiskom motiva na površinu unaprijed konstruirane haljine.¹²⁹ Yves Saint Laurent vrlo kompleksno gradi konceptualni okvir spajajući likovne elemente s elementima oblikovanja odjevnog predmeta. S toga ne čudi da njegov rad prepoznaju teoretičari umjetnosti te da je cijenjen i u likovnim krugovima. Činjenica da je Yves Saint Laurent prvi modni dizajner koji je imao izložbu u galerijskom prostoru govori o bliskosti modnih kolekcija s likovnom

¹²⁸ Otvorena kompozicija je vrsta kompozicije kod koje promatrač ima dojam da se motiv nalazi i van zadanog formata slike. Otvorenu kompoziciju Mondrian postiže upotrebom toplih i hladnih boja raspoređenih unutar geometrijske podjele motiva pri čemu se stvara dojam da dijelovi slike u toplim bojama nastavljaju kretanja van zadanog formata.

¹²⁹ Vidi Primjer 7.

umjetnošću te o prožetosti njegova rada konceptualnim promišljanjem oblikovanja odjevnog predmeta.¹³⁰

Primjer:

- **7. Yves Saint Laurent, *Mondrian haljina (Mondrian dress)*, kolekcija jesen/zima 1965 – 1966.**

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83442> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

- **8. Paco Rabanne u procesu izrade odjeće na modelu**

URL: <https://www.formidablemag.com/paco-rabanne/> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Šezdesetih godina 20. stoljeća, uz Yves Saint Laurenta, radikalno konceptualan pristup odjevnom predmetu vidljiv je i u kolekcijama modnih dizajnera čije je prvotno polje djelovanja arhitektura. Konceptualan pristup odnosi se na tretiranje materijala te na tehnike oblikovanja odjeće. Pristup oblikovanju odjeće koji koristi Paco Rabanne šokantan je i predstavlja raskid s tradicionalnim načinima oblikovanja i konstrukcije odjeće. Paco Rabanne oblikuje odjevnu formu neposredno na živom modelu. Umjesto klasične tehnike krojenja dizajner postavlja model na radnu površinu pri čemu oblikuje odjevni predmet ovisno o individualnim karakteristikama tijela.¹³¹ Šokantnim pristupom materijalu radikalno prekida s prošlošću i tradicijom, ne bi li budućnost izjednačio s novim materijalima poput metalnih i plastičnih pločica ili u novije vrijeme pločica od plexiglasa¹³² koje povezuje metalnim ringovima na principu *chain-mail*¹³³ tehnike spajanja.

Možemo reći da su šezdesete godine 20. stoljeća bile godine u kojima se dogodila velika prekretnica u pogledu konceptualnog oblikovanja odjeće. Redefinirale su pojam konstrukcije i uloge materijala koji više ne moraju nužno biti tekstilije. Na primjerima koji slijede vidjet ćemo da trend konceptualizacije mode nije slučajan te da se nastavlja kroz sljedeće dekade 20.

¹³⁰ Izložba je održana u Metropolitan Museum of Art, New York, 1983/1984. Dodatno proučiti na: URL: https://books.google.hr/books?id=9wfnqmUQKVgC&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=hr#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 21. kolovoza 2021.)

¹³¹ Vidi Primjer 8.

¹³² Proučiti kolekcije Paco Rabane iz 1990-ih godina.

¹³³ Više o tehnici *chain-mail* možete pronaći na URL: <https://www.britannica.com/technology/chain-mail> (pristupljeno 21. kolovoza 2021.)

stoljeća. Tako će osamdesete biti podloga za revolucionarne konceptualne odmake od svega dotad viđenog u modi odijevanja. Osamdesetih godina počinje se razvijati radikalniji pristup modnom konceptu i odjevnoj ideji. Odjevni predmeti postaju provokativnijima, komuniciraju povijesne reference, propituju suvremenu društveno-političku situaciju, a kod publike pobuđuju snažne doživljajne reakcije. U radovima japanskih dizajnera Rei Kawakubo, Issey Miyakea i Yohji Yamamota već u sedamdesetim, a osobito u osamdesetim godinama 20. stoljeća primjećujemo snažne autorske istupe za koje možemo reći da im je zajednički konceptualni okvir odbacivanje dotad dominantne zapadne odjevne ideje. Japanski dizajneri konceptualni pristup oblikovanju odjeće grade na nekoliko bitnih elemenata. To su redefinicija materijala/tekstilije, redefinicija konstrukcije odjeće, negacija modnog trenda i intenzivna kolaboracija modnih dizajnera s umjetnicima. Kad govorimo o pristupu materijalu, japanski dizajneri prednost daju pletivima koja su zbog svojih svojstava rastezanja u uskoj vezi s idejom kretanja i komocije te novim tehnološkim pristupima proizvodnje i sastava tekstilija. U tabličnom prikazu (Slika 5.) izdvojeni su i opisani najzastupljeniji elementi koji čine osnovu za razvoj japanskog modnog koncepta.

U nastavku teksta pogledajmo kako su navedeni elementi obrađeni u radovima japanskih dizajnera.

»Stavljanjem naglaska na ljepotu tradicionalne japanske umjetnosti, kao i na oblike i ideologije modernizma koristeći se tehnologijom vlakana, vizualnih slika i trodimenzionalne skulpture, Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto zaslužni su za stvaranje japanske estetike u globalnoj modi.«¹³⁴

Elyssa da Cruz

Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yoji Yamamoto konceptualnim pristupom modnom dizajnu doprinijeli su procvatu japanske mode na međunarodnoj modnoj sceni. U kolekcijama ovih dizajnera estetika i modni koncept neraskidivo su povezani. Koncept spajanja zapadnjačke tradicije krojenja s japanskom oblikotvornom i filozofskom osnovom oblikovanja iznjedrili su

¹³⁴ Elyssa da Cruz, *Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century*, New York: The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art, 2004., URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm (pristupljeno 8. rujna 2021.)

brojna dizajnerska rješenja u kojima se iščitava neraskidiva veza s bogatim japanskim vizualnim nasljeđem kao temelj za estetske, socijalne, a ponekad i političke koncepte kojima svaka kolekcija progovara. Kao posljedica navedenog pristupa oblikovanju odjeće za rezultat imamo odjevne predmete izražene komocije i organskih formi. Prevođenje zapadne konstrukcije u dekonstrukcijske postupke oblikovanja odjeće, te posezanje za oblikotvornom logikom japanskog kimona kao početne zadane točke u oblikovanju odjeće, odjevna silueta se opušta mijenjajući standardan odnos uobičajenih proporcija odjavnog predmeta u odnosu na ljudsku figuru. Kimono kao arhetipski odjevni predmet u tradicionalnoj japanskoj kulturi polazišna je točka u istraživanju komocije odjavnog predmeta. Asocijaciju na kimono kao početnu točku u dizajniranju odjeće primjećujemo u napuštanju klasične zapadne konstrukcije i opuštanju odjevne siluete pri čemu se bitno mijenja odnos proporcija stvarnog tijela i novo dobivenog *oversized* odjavnog predmeta.

»Ako pretjerate s kimonom, konačni zaključak je samo tkanina. To nije moda.«¹³⁵

Yohji Yamamoto

Iako se ideja kimona zamjećuje kod svih japanskih dizajnera, najčešće je susrećemo kod Yohji Yamamota. Reinterpretirajući krojnu sliku kimona, Yohji Yamamoto eksperimentira i s inovacijama u tehničkom tekstilu i s upotrebom nekonvencionalnih prirodnih materijala. Analizirajući krojnu sliku kimona koja predstavlja kompoziciju čistih geometrijskih oblika, Yamamoto koristi predložak kimona za oblikovanje komotne odjeće koju karakterizira postmoderni ulični šik sportskog predznaka.

Kad govorimo o važnosti uloge materijala kao konceptualnog obrasca za oblikovanje modne kolekcije dolazimo do dizajnera Issey Miyakea. Prekretnica u Miyakeovom opusu odnosi se na kolekciju *Pleats Please* (1993.) u kojoj Miyake uspostavlja oblikotvorni princip pravilnih nabora/plisea izvedenih u poliesterskim tekstilijama. Issey Miyake u svojim kolekcijama vidno pokazuje zanimanje za materijal, suvremenu tehnologiju vlakana i komociju odjavnog predmeta. Usporedno proučava povijest zapadne mode fokusirajući se na opus Mariana

¹³⁵ John Duka, *Yohji Yamamoto defines his fashion philosophy*, New York Times, 23. listopada 1983., str. 63. URL: <https://www.nytimes.com/1983/10/23/style/yohji-yamamoto-defines-his-fashion-fashion-philosophy.html> (pristupljeno 3. srpnja 2021.)

Fortunyja. Jedan od razloga odabira Mariana Fortunyja vjerojatno leži u tome što Fortuny, slično japanskom načinu oblikovanja odjeće, vlastitu odjeću definira tekstilijom, a ne tijelom. U fokusu Miyakeovog istraživanja nalaze se crteži *Delphos* haljine iz 1909. godine koje je Fortuny prijavio za patentiranje vlastitog principa oblikovanja. Riječ je o principu plisiranja svile koji se temelji na predlošku grčkog hitona koji slobodno pada s ramena do poda. Issey Miyake osuvremenio je Fortunyjev unikatni način plisiranja u svili te ga preveo u plisiranje poliesterskih materijala intenzivnih boja. Sama odjeća konceptualno i estetski odgovara japanskoj tradicijskoj kulturi, koloristički i izgledom asocirajući njene tradicionalne elemente. Važno je naglasiti da produkcijom odjeće modni koncept ne prestaje već se prenosi dalje te je vidljiv u izgledu odjeće i njenoj ambalaži.

Rei Kawakubo oblikovanju odjeće pristupa uvažavajući dva konceptualna okvira. Prvi se odnosi na materičnost i taktilne vrijednosti tekstilije (slojevitost, destrukcija, teksturiranje) dok je drugi nadahnut japanskom radnom etikom i neorealizmom te sociokulturnim okruženjem. Modni koncept Rei Kawakubo podrazumijeva premisu stalne promjene odjevnih oblika pod neprestanim sociološkim utjecajima okoline. Ilustrativan primjer spajanja navedenih oblikotvornih principa je kolekcija jesen/zima za 1982. godinu koju dizajnerica radi za *Comme des Garçons*.¹³⁶ Kolekcija odaje dojam raspadanja tekstilije, a samim time stvara i osjećaj propadanja, dronjaka, sirotinjskog čime se konceptualno ističe socijalni moment. Kolekcijom dominiraju pleteni puloveri od crne vune s razjapljenim rupama. Rupe su koncentrirano raspoređene i prizivaju osjećaj crne čipke zbog velike količine zastupljenosti šupljinom. Koncept zasnovan na propitivanju tehnike pletenja i paranja kao mogućnosti propadanja/raspadanja odjevnog predmeta u ovome slučaju stvara atmosferu straha hoće li pulover preživjeti jer i sami znamo kako je pletivo kada je jednom načeto sklono brzom paranju, uništenju i poroznosti.

Primjer:

- **9. Rei Kawakubo, *Hole' Sweater*, 1982., ručno pletena vuna**

URL: <https://artsandculture.google.com/asset/hole-sweater-©-peter-lindbergh-rei-kawakubo/QQeh62OIGUNuMQ> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

¹³⁶ Vidi Primjer 9.

JAPANSKI MODNI KONCEPT OD 1980-ih

MATERIJAL I SIROVINA:

- nema hijerarhije u materijalima
- destrukcija tekstilije
- tradicionalne japanske tehnike u kontekstu novih tehnoloških pristupa (*raton, abura gami*). Primjeri: Issey Miyake, *Kolekcija proljeće/ljeto 1982.* <http://stock.irablock.com/media/0ebae04c-e3f3-11e0-a2ec-a53a6e360ad1-samurai> / Issey Miyake, *Ogrtač u tehnici abura gami, 1984.* <https://palaeon.tumblr.com/post/636448470553837568/coat-of-abura-gami-by-issey-miyake-1984-full>
- zamjena tekstilnog materijala alternativnim i nekonvencionalnim prirodnim materijalima (drvo). Primjer: Yoji Yamamoto, *Haljina iz kolekcije jesen zima 1991/1992.* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/160783>
- inovacije u tehničkom tekstilu. Primjer: Issey Miyake, *Jakna, 1987.*, metal, sintetski materijal <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744217>

DEKONSTRUKCIJA:

- promjena standardne konstrukcijske slike/kroja odjevnih predmeta. Primjer: Yoji Yamamoto, *Kolekcija jesen/zima 2009.*, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection#11>

ODJEVNA SILUETA:

- istraživanje skulpturalne forme odjevnih predmeta
- odjeća koja bez obzira što izgleda poput skulptura, slavi vitalnost i kretanje ljudskog tijela. Primjer: Issey Miyake, *Kolekcija proljeće/ljeto 1995.* <https://searchthecollection.nga.gov.au/object?keyword=Issey%20miyake&hasImages&searchIn=artistOrCulture&searchIn=title&searchIn=medium&uniqueId=5146>
- negacija seksipila - izbjegavanje pripijenih anatomskih i X odjevnih silueta

POVIJESNA REFERENCA NA MODU ZAPADA:

- devijacija zapadne mode, modne siluete (Fortuny, pariška stražnjica). Primjer: Yoji Yamamoto, *Ogrtač iz kolekcije jesen/zima 1996/1997.*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656331>
- odjeća konceptualno i estetski prati /odgovara japanskoj tradicijskoj kulturi koloristički i izgledom asocirajući tradicionalne predmete prepoznatljive u japanskoj kulturi (sushi,...). Primjer: Issey Miyake, *Reklamna kampanja za seriju Pleats Please*, <https://madeinchinaltd.wordpress.com/2011/08/18/2803/>

NEGACIJA MODNOG TREENDA:

- negiranje prevladavajuće trendovske siluete i boje.
- prevladava akromatska paleta boja (crno, bijelo, sivo, modro) i/ili koloristički intenzivna paleta povezana sa svojstvima tekstilije (intenzivne boje u poliesterskom materijalu)

UMJETNOST:

- kolaboracija s umjetnicima iz različitih grana umjetnosti (likovna umjetnost, kazalište, fotografija...). Primjer: Issey Miyake, *Haljina iz kolekcije 1996./1997.* (suradnja s umjetnikom Yasumams Morimura), <https://searchthecollection.nga.gov.au/object?uniqueId=13979>
- oblikovanje odjeće zasnovane na japanskoj odjevnoj filozofiji
- nema razlike između primijenjene i čiste umjetnosti

SOCIOKULTUROLOŠKO OKRUŽENJE:

- reinterpretacija tradicionalne japanske radne odjeće (modra paleta, jednostavan kroj, elementarni materijali). Primjer: Rei Kawakubo, *Kolekcija 1980.*, <https://japanesefashionarchive.tumblr.com/image/160299228800>
- istraživanje destrukcije i raspadanja/otrcanog. Primjer: Yoji Yamamoto, *Haljina iz kolekcije proljeće/ljeto 1993.*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80790>
- odsustvo estetike glamura

Slika 5. Tablični prikaz temeljnih odrednica za razvoj japanskog modnog koncepta od 1980-ih godina (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Modna revolucija koju su pokrenuli japanski dizajneri u modu odijevanja uvela je konceptualno promišljanje oblikovanja odjeće, što je dovelo do promjena u iščitavanju značenja odjevnog predmeta, a posljedično i promjene definicije tijela čija se obilježja mijenjaju ovisno o karakteru odjeće. Pod utjecajem japanskih dizajnera do sredine 1990-ih godina konceptualna moda podrazumijevala je odjeću koja je bila vođena radikalnom idejom gubljenja ideje nošenja.¹³⁷ Krajem devedesetih godina 20. stoljeća u zapadnom modnom krugu ideja mode zasnovane na konceptu sve više jača i razvija se. Posebno pažnju treba obratiti na belgijski modni krug u kojem se krajem 1990-ih izdvaja Martin Margiela. Martin Margiela uz rad na odjeći koja je određena modnim konceptom redefinira i ulogu modnog dizajnera. Za razliku od velikih modnih kreatora koji gaje kult ličnosti svojom pojavnošću i kultom genija, Martin Margiela njeguje status nevidljivog dizajnera. Nevidljivost postaje konceptualnim obrascem njegove modne kuće. Vodeći se idejom antimarketinga, Martin Margiela ne daje intervju i ne fotografira se te ne njeguje sliku sebe kao superzvijezde. Uz to, Margiela dokida ideju o modnom dizajneru koji mora biti integralni dio svojih modnih kolekcija. Prilikom predavljanja kolekcija, stavljajući akcent na asistente i depersonalizaciju, ne primjećujemo dizajnerovo dominantno »ja«. Upravo suprotno, »ja« zamjenjuje s »mi«. Doprinos Martina Margiele u konceptualizaciji mode odijevanja je neizmjeran i obuhvaća sve razine modnog procesa. Uz već spomenuti koncept nevidljivog dizajnera, Margiela u oblikovnom smislu poseže za idejom dekonstrukcije, destrukcije tekstilije i revitalizacije *second hand* odjeće i materijala. Redukcija upotrijebljenog jezika kojim komunicira te dominacija bjeline konceptualni su obrasci na kojima gradi kolekcije. Jean Paul Gaultier za njegove kolekcije kaže da prikazuju srž odjevnog predmeta i ponovno ga osmišljaju.¹³⁸

Uz Martina Margielu belgijskom modnom krugu pripada i skupina dizajnera obrazovanih osamdesetih godina 20. stoljeća na Royal Academy of Fine Arts u Antwerpenu. Pod mentorstvom profesorice Linde Loppa stasao je krug revolucionarnih modnih dizajnera tzv. Antverpenska šestorka¹³⁹ koja se prvi puta javnosti predavlja na londonskom tjednu mode 1986. godine, da bi punu afirmaciju doživjeli devedesetih godina 20. stoljeća. Odluka o formiranju modne grupe novina je u modnom sistemu i Antverpensku šestorku čini

¹³⁷ Susannah FRANKEL, *The birth, death and re-birth of conceptual fashion – Martin Margiela*, New York, Rizzoli, 2009., str. 40 – 41.

¹³⁸ FRANKEL 2009. Ibid, str. 8 – 9.

¹³⁹ Članovi Antverpenske šestorke (The Antwerpen Six) su: Walter Van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Dirk Van Saene, Dirk Bikkembergs i Marina Yee.

specifičnom. Iako objedinjeni formatom grupe, šestero dizajnera njeguje vlastite individualne modne rukopise u kojima oblikuju odjeću na jasnim konceptualnim okvirima. Konceptualno zaobilaze ideju nošenja, a modne koncepte temelje na estetici nedovršenog pronalazeći ih u povijesti umjetnosti i povijesti odijevanja, arhitekturi, proučavanju androgenog tijela, uličnom načinu odijevanja, odnosu odjeće i medijske kulture.¹⁴⁰

Budući da moda prema kraju 20. stoljeća sve više postaje konceptualna te u sve većoj mjeri u svoj jezik uvodi jezik umjetnosti, jasno je da ona mijenja mjesta i načine prikazivanja. Modne revije napuštaju prezentacijski obrazac modne piste sve se više okrećući alternativnijim prostorima i konceptualno određenim inscenacijama bliskim suvremenom kazalištu i performativnim oblicima umjetnosti. Isto tako, velike globalne krize poput pandemije uzrokovane Covidom-19 nameću nove obrasce prezentacije i kolaboracije s filmskom i izvedbenom umjetnošću.

Valja naglasiti da konceptualnu modu izdvaja autorski pristup koji ne podliježe trenutnim sezonskim trendovima niti ih takva kolekcija pokušava pratiti.¹⁴¹ Na izdvojenim primjerima u ovom poglavlju navedeni su modni koncepti koji autorskim istupima šokiraju smjelošću oblikovne ideje i odmakom od službene mode odijevanja i postojećeg trenda. Zanimljivo je da je takvih prekretnica u povijesti mode bilo nekoliko, u najznačajnije je dan uvid u ovom poglavlju,¹⁴² što je bitno utjecalo na preusmjeravanje estetskih i značenjskih obrazaca u oblikovanju odjeće

¹⁴⁰ Prijedlog dodatne literature: Luc DERYCKE, Sandra Van de VEIRE, *Belgian Fashion Design*, Ludion, 1999.

¹⁴¹ Za razliku od konceptualne mode, trendove prati masovno modno tržište i brza moda *fast fashion*.

¹⁴² Dodatno proučiti:

- a) **slogan kao koncept** u aktivističkim radovima Katherine Hamnet. U kolekciji *Choose life* (1984.) Katherine Hamnet koristi T-shirt kako bi odaslala politički i ekološki jasno orijentirane poruke. Jedan od prvih primjera u kojima Katharine Hamnett pokazuje moć T-shirta i mode s porukom je susret s Margaret Thatcher prilikom kojeg dizajnerica upućuje politički usmjerenu poruku na dugačkoj bijeloj majici velikih crnih slova. Primjer:
 - **Katherine Hamnet**, *Choose life* (1984.), URL: <https://www.vogue.com/article/katharine-hamnett-launches-sustainable-buy-now-collection> (pristupljeno 12. srpanj 2021.)
- b) **supkultura kao koncept** u kolekcijama Vivienne Westwood. Sedamdesetih godina 20. st. Vivienne Westwood uvodi antimodni punk u modu odijevanja. Modne kolekcije u kojima dizajnerica spaja punk i arheologiju odjevnih stilova (modne siluete iz perioda rokokoja i *fin-de-siècle*) predstavljaju radikalni šamar uvriježenoj ideji o "dobrom ukusu" u odijevanju.
 - **Vivienne Westwood**
URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-punk-new-romantic-and-beyond> (pristupljeno 12. srpanj 2021.)
- c) **performativnost kao koncept** u kolekcijama koje oblikuju Alexander McQueen, Viktor&Rolf i Hussein Chalayan konceptualni obrasci sve više preuzimaju jezik umjetnosti, a spektakularne modne revije spajaju performans i modu odijevanja.
 - **Alexander McQueen**, *Kolekcija proljeće/ljeto 1999*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P13oZsD-t4s> (pristupljeno 12. srpanj 2021.)
 - **Viktor&Rolf**, *Kolekcija visoke mode jesen 2015*. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf> (pristupljeno 12. srpanj 2021.)

6. Temeljne smjernice dizajnerskog rada na modnoj kolekciji

Za ilustrativni početak ovog poglavlja iskoristit ćemo jednu modnu anegdotu. Kad je upitan kako kreira svoju fantastičnu odjeću, Yves Saint Laurent je kratko odgovorio:

»Svoje ideje nacrtam na papir, stavim ih među tekstilne uzorke i prema potrebi ih prepravim.«¹⁴³

Čini se doista jednostavno, zar ne? U navedenom postupku Yves Saint Laurent navodi tri ključne etape dizajnerskog procesa, skicu/dizajnerski crtež, korelaciju crteža i tekstilije i naknadne korekcije početnih skica. Kako bismo shvatili svu kompleksnost nastanka modne kolekcije navedenim postupcima dodajemo još neke koji će u ovom poglavlju biti detaljnije objašnjeni. Bez obzira o kojem se modnom dizajneru radi važno je napomenuti da će svi oni proći kroz iste osnovne etape rada. Veće ili manje razlike u načinu rada ovisit će samo o vrsti modne kolekcije (*fast fashion*, *slow fashion*, *prêt-à-porter*, luksuzna moda i visoka moda). U svim dizajnerskim procesima dizajner prolazi brifiranje teme kolekcije, detaljno istraživanje, crtanje, oblikovanje, produciranje te sukreiranje finalnih oblika promocije modne kolekcije. Naravno da će se pristupi razlikovati radi li se o visokoj modi, *prêt-à-porter* kolekciji, masovnom tržištu ili nekom drugom segmentu dizajnerske odjeće.

Prije detaljnije analize etapa dizajnerskog rada definirajmo pojam modne kolekcije. **Modna kolekcija** podrazumijeva **skup dizajnirane odjeće i modnih dodataka** namijenjenih širem tržištu (*prêt-à-porter* ili *ready to wear* i masovno tržište) ili točno određenom kupcu (*haute couture*). Svaka je kolekcija stilski definirana određenom vrstom **silueta, boja i materijala** koji je čine prepoznatljivom. Krajnji izgled kolekcije definiran je **konceptom kolekcije**. Kolekcija reflektira trenutno političko, ekonomsko i socijalno stanje te predstavlja **odraz društva i vremena** u kojem nastaje. Za ilustraciju navodim citat:

-
- Hussein Chalayan, *Kolekcija jesen/zima 2000*. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/chalayan> (pristupljeno 12. srpanj 2021.)

¹⁴³ Dodatno proučiti *The Mondrian Revolution*: URL: <https://museeyslparis.com/en/stories/la-revolution-mondrian> (pristupljeno 3. rujna 2020.)

»Moda nije nešto što postoji samo u odjeći. Moda je u nebu, na ulici, moda se bavi idejama, načinom na koji živimo, moda reflektira ono što se događa oko nas.«¹⁴⁴

Coco Chanel

Svaki modni dizajner prilikom rada na kolekciji prolazi kompleksan istraživački proces koji uključuje četiri važne komponente rada. Ukoliko ih se pomno odradi, za rezultat ćemo dobiti kvalitetnu kolekciju koja nije jednoobrazna već u njoj iščitavamo podlogu međusobno prožetih različitih utjecaja. Etape istraživanja u grudo dijelimo u četiri osnovne cjeline:

- **planiranje**
- **istraživanje**
- **proučavanje**
- **oblikovanje.**

Daljnjom raščlambom navedenih elemenata dolazimo do jasnije strukture razrade modne kolekcije koja se sastoji od sljedećih etapa rada:



Slika 6. Etape u razradi modne kolekcije (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Na samom početku rada na kolekciji modni dizajner samostalno ili u okviru dizajnerskog tima definira okvir i smjer istraživanja poštujući tri osnovna dizajnerska pitanja ŠTO mi je zadatak dizajnirati, ZA KOGA je kolekcija namijenjena i KAKO ću oblikovati odjeću (Slika 7.).

6.1. Prva etapa rada na modnoj kolekciji – brifiranje teme

Na pitanje što mi je zadatak dizajnirati (ŠTO?) odgovaramo već na samom početku rada na kolekciji prilikom brifiranja teme. Početak rada na kolekciji (eng. *briefing*) podrazumijeva kratko, jezgrovito i sažeto informiranje o dizajnerskom zadatku. Postoji nekoliko vrsta brifiranja teme. Ovisno o tome radi li se o studentima modnog dizajna ili pak profesionalnim modnim

¹⁴⁴ STEELE 2012. Ibid, str. 16.

dizajnerima koji rade samostalno ili u dizajnerskom studiju, početak rada na kolekciji može biti iniciran mentorskom vježbom, temom zadanom natječajem, kolekcijom koja je određena sezonom, cijenom odjevnog predmeta, prigodom u kojoj će se odjeća nositi i specifičnim zahtjevom kupca. Jedan od najčešćih načina brifiranja teme za mladog modnog dizajnera nastavni su zadaci tijekom obrazovanja. Na samom početku i tijekom obrazovanja studenti modnog dizajna prolaze **brifiranje teme** unutar nastave modnog dizajna zajedno s mentorom pri čemu je zadatak zadan mentorskom vježbom unutar obrazovnog procesa. Brifiranje mentor koristi kao koristan alat za podučavanje i simuliranje realnog rada na kolekciji kako bi student produbio i poboljšao vlastita znanja i vještine te kako bi se simulirala slična situacija u budućoj profesionalnoj sredini.

Kada je riječ o brifiranju teme u kontekstu rada unutar modnog sistema inicijalni trenutak i prva ideja za modnu kolekciju dolazi od kreativnog direktora modne kuće. Taj prvi input vrlo je individualan i određen cjelokupnim dizajnerovim »vizualnim nasljeđem« koje mora biti razgranato i zadirati u različita područja. Upravo o širini dizajnerova pogleda i znanjima ovisit će širina pristupa u razradi određene teme, a u konačnici i kvaliteta same modne kolekcije. Prva ideja o kolekciji i brifiranje teme mogu biti potaknuti različitim ujecajima. Jedan od najvažnijih svakako su sociokulturalni utjecaji koji se najizravnije referiraju na odjeću kao odraz duha vremena u kojem moda nastaje. Isto tako, prvu ideju mogu potaknuti literatura, filmovi, umjetnička djela, putopisi, putovanja, druge kulture i religije, intimni momenti, ali i sama tekstilija.

Promišljajući postavljena pitanja, nakon odgovora na pitanje ŠTO? prelazimo na drugo pitanje (ZA KOGA?). Prilikom definiranja odgovora na pitanje kome je modna kolekcija namijenjena (ZA KOGA?) dajemo odgovor radi li se o kolekciji luksuzne mode,¹⁴⁵ *prêt-à-porter* kolekciji¹⁴⁶ ili je riječ o tzv. *fast fashion*¹⁴⁷ modnoj kolekciji. Nakon upoznavanja s dizajnerskim zadatkom i

¹⁴⁵ Luksuzna moda je termin kojim se u novije vrijeme zamjenjuje zaštićeni pojam visoke mode *haute couture*.

¹⁴⁶ Kolekcije koje ubrajamo u kategoriju *ready to wear* ili *prêt-à-porter* ("spremno za nošenje") odjeće određene su širokim područjem utjecaja:

- utjecaj uniformi i vojne odjeće koje su donijele nove oblike i tehnologije izrade odjeće
- utjecaj ulice
- utjecaj društvenih zbivanja (1960-te i 1970-te)
- ubrzanje procesa proizvodnje
- standardiziranje veličina
- prezentacija na tjednima mode (eng. *fashion week*)

¹⁴⁷ Brza moda ili *fast fashion* okrenuta je masovnom tržištu. Proizvodi jeftiniju odjeću od *ready to wear* kolekcija. Fast fashion prati i preslikava modne trendove (od skice do realizacije prođe četiri tjedna, brza i jeftina proizvodnja u Aziji).

razumijevanja što ćemo raditi te definiranja odgovora na pitanje za koga se određena kolekcija radi, dolazimo do definiranja vrste kolekcije i **početka dizajnerskog procesa**.

Definirani elementi postaju zadani okvir i prema njima se poput slagalice oblikuju svi ostali elementi unutar dizajnerskog procesa. Zadani elementi koje modni dizajner razrađuje su odjevna silueta, proporcije, funkcionalnost odjevnog predmeta, uloga detalja, značenje boja, materijal, utjecaji povijesnih obrazaca ili suvremenih trendova, modni žanr i tržište. Imajući ispred sebe navedene zadane elemente dizajner prelazi na davanje odgovora unutar pitanja KAKO?. Odgovor na pitanje **kako ćemo raditi na kolekciji** obuhvaća najširi spektar aktivnosti i praktički se provlači kroz sve daljnje etape rada na kolekciji.

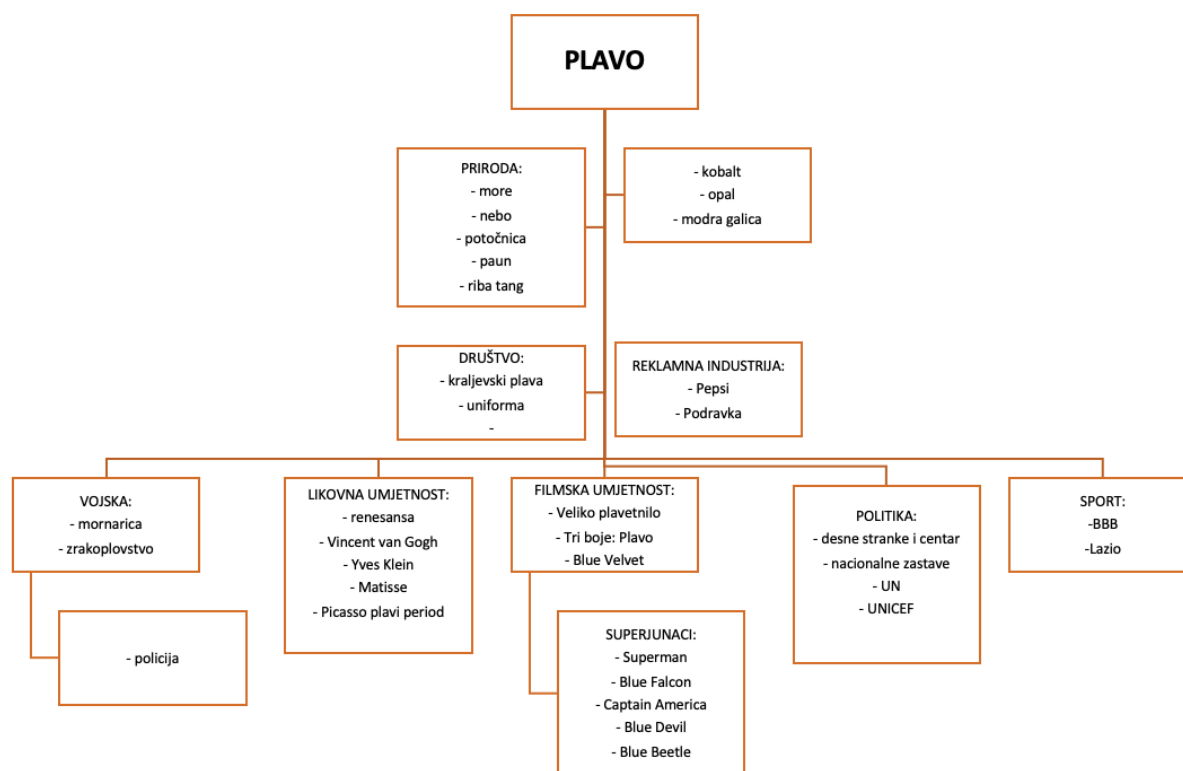


Slika 7. Tri pitanja kojima definiramo modnu kolekciju (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

6.2. Druga etapa rada na kolekciji – istraživanje izvora i poticaja

Nakon završetka brifiranja zadane teme prelazimo na drugu etapu u izradi modne kolekcije. U ovoj fazi rada baviti ćemo se istraživanjem izvora i poticaja kojima će u konačnici biti definirana atmosfera i konceptualni okvir kolekcije. Istraživanje je vitalni dio dizajnerskog procesa u kojemu dizajner odgovara na pitanje KAKO će raditi na vlastitoj kolekciji. Na samom početku istraživanja upoznajemo se s kreativnim alatima i istraživačkim metodama koje će dizajneru pomoći u istraživanju zadane teme. Prvi korak u ovom dijelu istraživanja je **brainstorming**.

Brainstorming je oblik istraživanja zadane teme ili pojma u kojem bilježimo protok kreativnih ideja i asocijacije na zadani pojam. Rezultat istraživanja asocijativnih pojmova oblikujemo u **mape pojmova** (eng. *mind – map*) koje na pregledan način prezentiraju dizajnerov doživljaj zadane teme (Slika 8.).



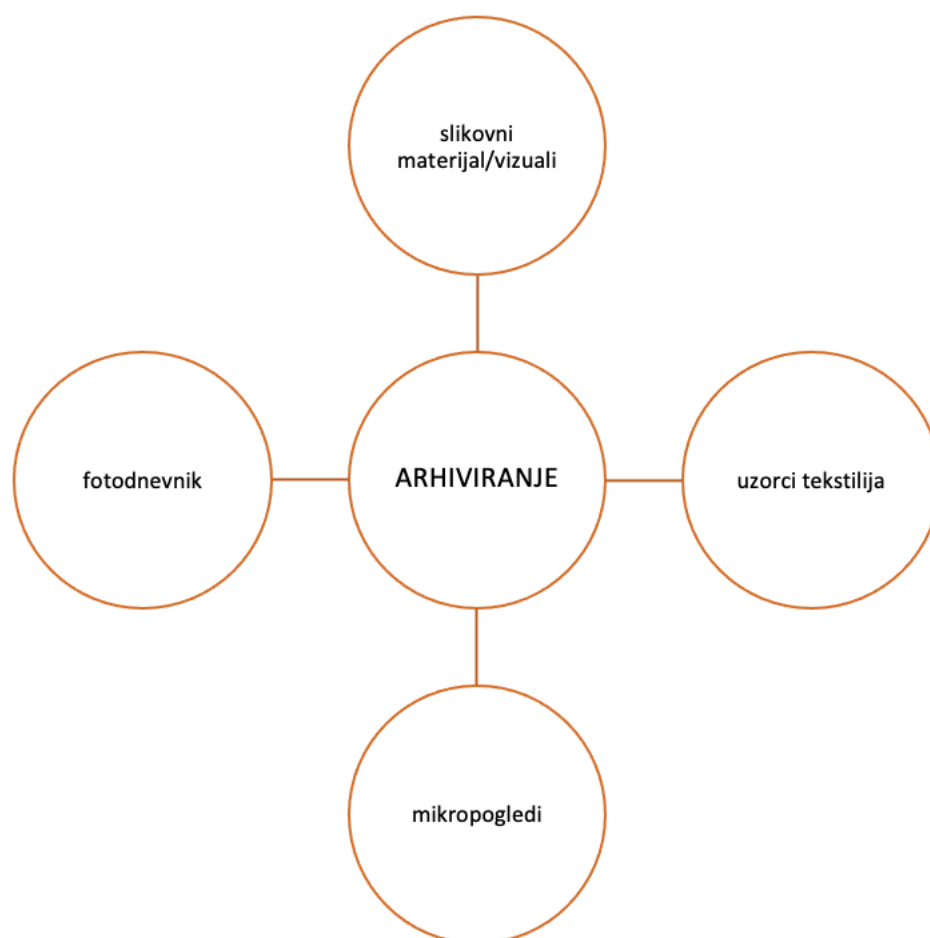
Slika 8. Primjer istraživanja pojma „plavo“ u formi *brainstorminga* (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

U izradi mape pojmova prvo određujemo ključni pojam oko kojeg će se graditi kolekcija, nakon čega definiramo niže pojmove postavljene vrlo široko istražujući unutar njih vlastite asocijacije na zadani ključni pojam. Za ovu fazu istraživanja uputno je koristiti se literaturom poput rječnika, enciklopedija, leksikona ikonografije i sl. kako bismo došli do što točnijih i iscrpnijih definicija zadanih pojmova. Nakon izrade pojmovne mape i oblikovanja njenog konačnog izgleda, izrađujemo i inačicu mape pojmova koja uključuje slikovne pojmove.

Važno je naglasiti da je *brainstorming* uobičajena kreativna tehnika za istraživanje ideja i velikog broja asocijacija unutar dizajnerskih timova, no isto tako može se koristiti i u individualnom radu svakog pojedinog dizajnera.

Brainstormingom kao početnom istraživačkom metodom dizajner dolazi do skupova ključnih pojmova koje izdvaja iz mape pojmova i dodatno ih razrađuje. U ovoj etapi rada koja se temelji

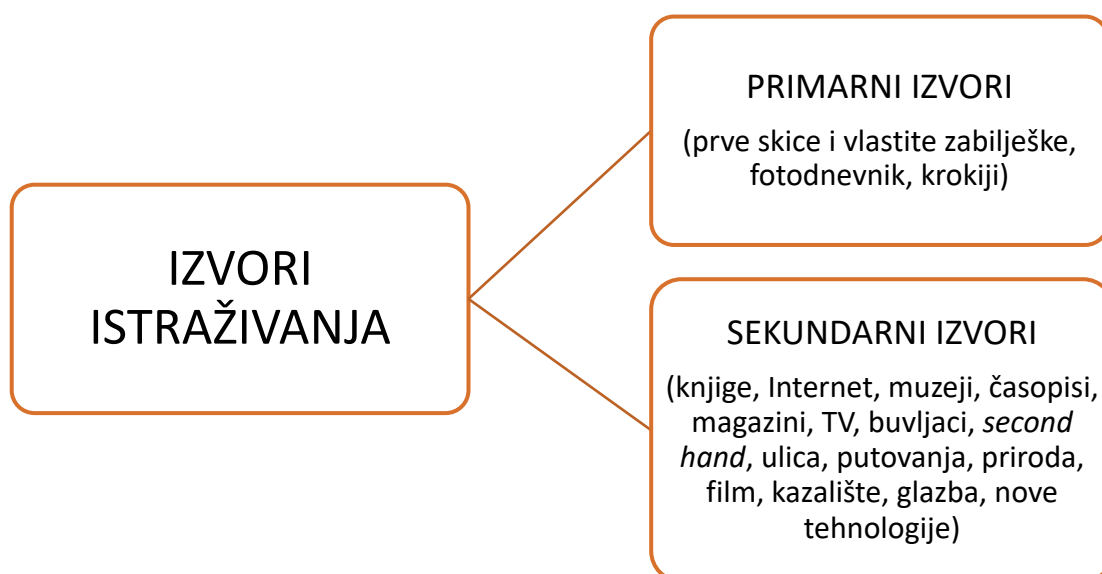
na kreativnom istraživanju i proučavanju izdvojenih pojmova obuhvaćen je cijeli niz aktivnosti koje objedinjujemo pojmom arhiviranja (Slika 9).



Slika 9. Arhiviranje informacija i ideja (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Arhiviranje je **sakupljanje ideja i informacija** u obliku fotografija, tekstilija i vizuala. Riječ je o izrazito individualnom procesu u kojemu sakupljena i arhivirana građa govori o dizajnerovoj estetici i filozofiji oblikovanja te stavovima spram zadanog sociopolitičkog okruženja. Tako arhiviranje postaje prilika za afirmaciju autonomnog dizajnerskog jezika, autorskog rukopisa i prezentiranje vlastite dizajnerske ideje. Sakupljene informacije mogu se koristiti za rad na trenutnoj kolekciji ili kao arhiva za neku od sljedećih kolekcija. Budući da je modni dizajn izrazito dinamičan i podliježe imperativu sezonske promjene, od modnog dizajnera očekuje se neprestano bilježenje, arhiviranje i kolekcioniranje vizualnih podražaja. Takvi podražaji predstavljaju izvor kreativne stimulacije u promišljanju zadane teme. Arhivirajući, dizajner sakuplja različite materijale, koji isprva naizgled nespojivi otvaraju nove mogućnosti u promišljanju oblikovanja odjevnih predmeta. Za kvalitetu arhive bitna je količina podražaja koje

dizajner prikuplja na izvorima istraživanja. Dijelimo ih na primarne i sekundarne izvore istraživanja (Slika 10.).



Slika 10. Primarni i sekundarni izvori istraživanja (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

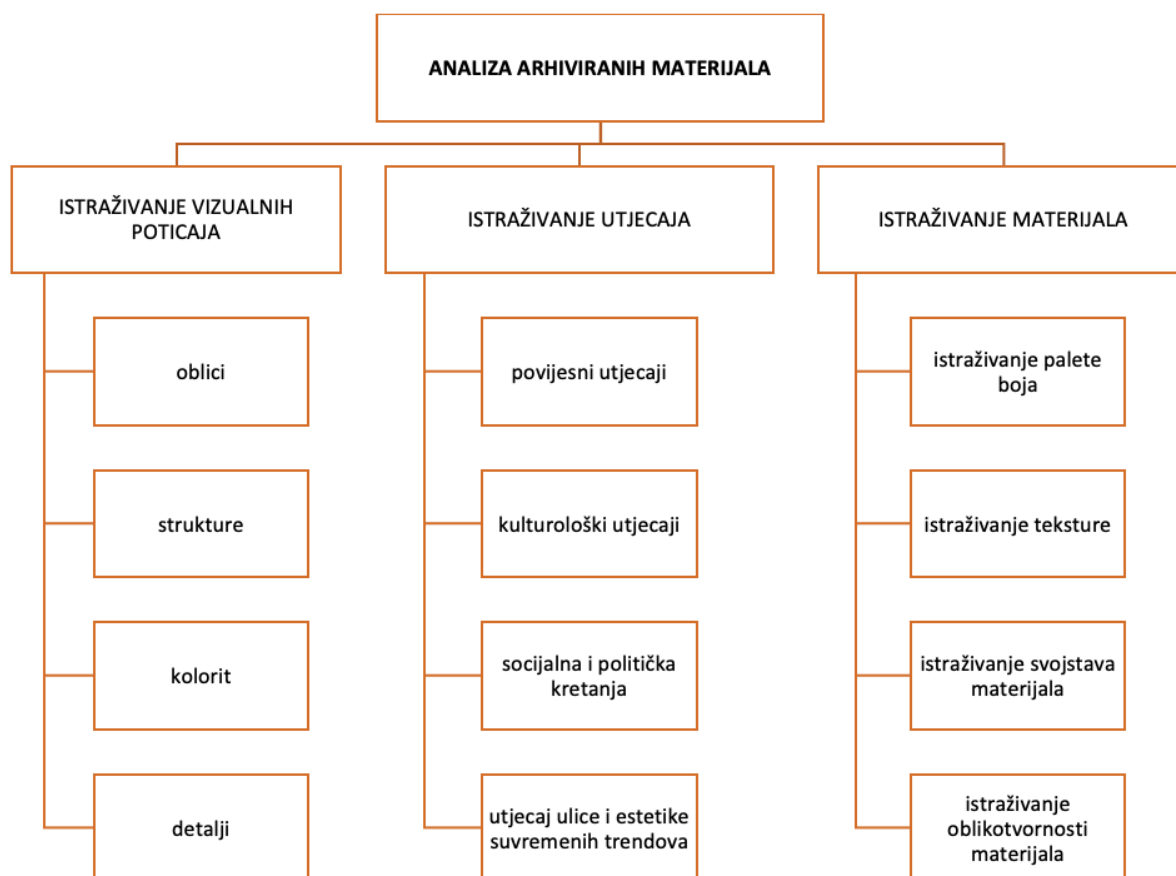
Primarni izvori istraživanja predstavljaju prve dizajnerove crtačke zabilješke i krokije ideja. Takvi crteži mogu se iskoristiti odmah za kolekciju na kojoj se trenutno radi ili ih se može arhivirati i koristiti za neku od budućih kolekcija. Uz crtačke zabilješke u primarne izvore istraživanja ubrajamo i skupove fotografija koje nazivamo fotodnevnikom. **Fotodnevnik** je dizajnerova mapa autorskih fotografija koje nastaju svakodnevno i ne moraju nužno biti vezani uz zadanu temu. Rad na fotodnevniku je kontinuirani proces kojim se oblikuje neiscrpna baza vizuala nastalih neposredno vlastitom kamerom te predstavlja dragocjeno pomoćno sredstvo u dizajnerovom radu na jednoj ili više kolekcija.

Uz primarne izvore dizajner istražuje i **sekundarne izvore istraživanja**. Za razliku od primarnih, sekundarni izvori nisu dizajnerov autorski rad već predstavljaju rad drugih autora koji dizajner bilježi i skuplja. Istražujući sekundarne izvore, od dizajnera se očekuje da proučava stručnu literaturu, prati književnost, filmsku i kazališnu umjetnost, posjećuje galerije i muzeje. Isto tako, sekundarni izvori podrazumijevaju i istraživanje na terenu poput putovanja, proučavanja odijevanja na ulicama, posjete buvljacima, tržnicama i sl. Primarni i sekundarni izvori istraživanja oblikuju dizajnerov autonomni vizualni jezik te se preslikavaju u rad na kolekcijama. Navedenim postupcima arhiviranja primarnih i sekundarnih izvora istraživanja u konačnici se

služimo odabirom izdvojenih vizuala za oblikovanje *storyboarda*, *moodboarda* i pratećeg *portfolia* za modnu kolekciju.

6.2.1. Analiza arhiviranih materijala

Nakon završetka arhiviranja prelazimo na detaljnije istraživanje i klasifikaciju istraženih i prikupljenih materijala. **Analiza istraživanja** predstavlja etapu rada na kolekciji u kojoj rezimiramo prikupljene poticaje i materijale, a njen će krajnji cilj biti sinteza istraženih materijala u novu konceptualnu cjelinu.



Slika 11. Grupiranje arhiviranih materijala (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

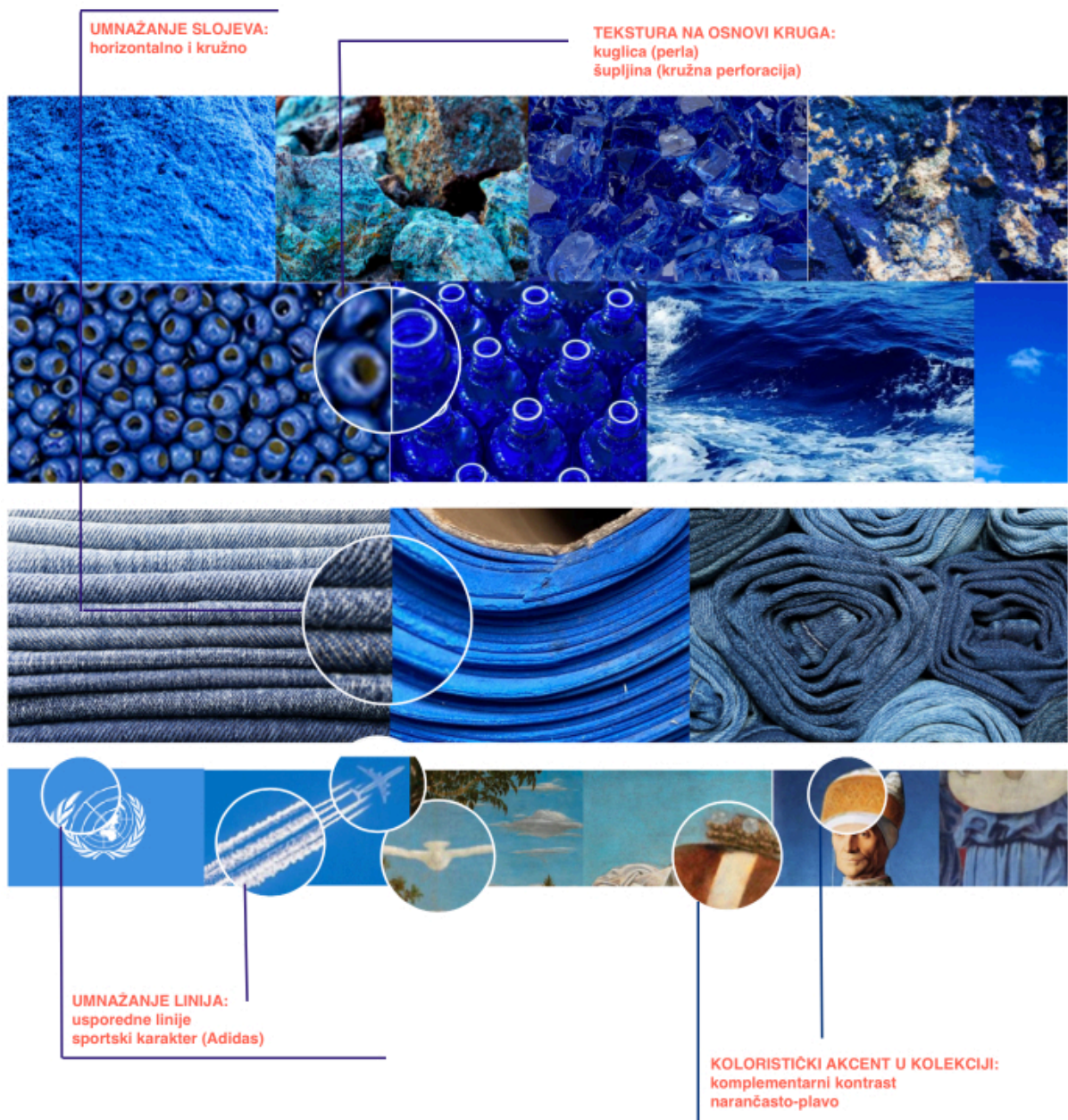
Analizom dolazimo do prvih smjernica u oblikovanju kolekcije, odbacujemo nepotrebne poticaje te krećemo s razradom izdvojenih elemenata. Važno je naglasiti da se svaka modna kolekcija razvija na bogatoj podlozi prikupljenih vizualnih poticaja koje je po završetku

arhiviranja potrebno analizirati i klasificirati. Klasifikacijom prikupljenog arhiviranog materijala moguće je definirati tri osnovna tematska okvira unutar kojih ćemo sortirati građu (Slika 11.). Prvu grupu čine vizualni poticaji koji će utjecati na oblikovanje modnih silueta i kolorita kolekcije. Proučavanje oblika obuhvaća istraživanje izgleda i vanjske linije predmeta koje dizajnera može voditi u oblikovanju odjevne siluete. Proučavanje oblika obuhvaća i proučavanje strukture odnosno načina kako je nešto izgrađeno/oblikovano što također može biti korišteno u samoj kolekciji (npr. primjeri iz arhitekture, prirode i sl.). Takvo proučavanje detalja na mikro planu dovodi do njihova prevođenja u makro plan ili njihove doslovne primjene i multiplikacije u kolekciji (načini kopčanja, šavovi, vez i sl.).

U ovoj fazi istraživanja vizualnih poticaja ključnu ulogu ima i istraživanje kolorita. Dizajnerov odnos prema boji podcrtat će zadani koncept kolekcije. Bojom možemo naglasiti orijentalnu notu kolekcije, politički je konotirati, isticati kolorističke akcente, paletom boja ulaziti u antimodno, reinterpretirati kič i propitivati boje koje povezujemo s "dobrim ukusom". U tom kontekstu iz sakupljenih materijala dizajner izdvaja vizuale odgovarajućih boja te ih grupira u tzv. **kolorističke table** i **table tekstura** (Slika 12.). Kolorističke table prvi su prijedlozi moguće palete boja u modnoj kolekciji te pokazuju smjer u kojem će ići daljnje istraživanje boje i kako će se u konačnici definirati koloristička paleta same kolekcije. Izrađujemo ih slaganjem vizuala kolažiranjem na papiru ili digitalno pri čemu zapisujemo asocijacije i ideje koje nam se čine bitnima za daljnji rad na kolekciji. Istraživanjem boje, teksture i oblikotvornih svojstava materijala postepeno ćemo doći do konkretnijih prijedloga materijala za modnu kolekciju.

Birajući vizuale za boju usporedno zamjećujemo i teksture predmeta koje su nam dragocjene za istraživanje mogućnosti manipulacije materijalom i teksturiranje konačnih materijala koji će biti upotrijebljeni u kolekciji. Proučavanjem tekstura oblika u prirodi, važno je znati da se one u kolekciji mogu simulirati različitim postupcima. Najčešće upotrebljavani postupci teksturiranja tekstilije su tisak (bubreći, plišani, sitotisak), pletenje, nabiranje, štikanje, nizanje ukrasa (perle, šljokice, pločice). **Tekstura**¹⁴⁸ je vanjski izgled plohe nekog predmeta ili materijala. U modnom dizajnu doživljavamo je dvojako, vizualno i haptično (osjetom dodira s tijelom). O teksturi konačno odabranog materijala ovisit će vizualni doživljaj kolekcije, ali i osjećaj udobnosti prilikom nošenja odjavnog predmeta.

¹⁴⁸ Riječ tekstura dolazi od lat. *textura* - tkanje, tkanina, sklop, sastav, i vidimo kako je povezana sa riječima tkanje, tekstil.
URL: <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/povrsina.htm> (pristupljeno 6. listopada 2021.)



Slika 12. Primjer istraživanja palete boja i tekstura (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Analizirajući arhivirane materijale dolazimo do kategorije koja se odnosi na istraživanje utjecaja. O istraživanju utjecaja ovisi cjelokupna atmosfera kolekcije i načini prezentacije jednom kad je dovršena (modna fotografija, *styling*) te ovoj kategoriji svaki modni dizajner treba posvetiti posebnu pozornost. Već na samom početku školovanja modni dizajneri veliku pažnju posvećuju istraživanju povijesti odijevanja. Istraživanje povijesnih utjecaja osobito je zanimljivo jer pruža široku lepezu poticaja bilo da se radi o povijesti odijevanja zapadnog kruga ili istoka. Stoga u obrazovanju svakog modnog dizajnera proučavanje povijesti odijevanja igra važnu ulogu. Ilustrativne primjere dizajnerskog rada temeljenog na proučavanju povijesti

odijevanja i njegove preobrazbe u suvremeni modni jezik pronalazimo u kolekcijama Vivienne Westwood.¹⁴⁹

»Interesantno je istraživati povijesnu odjeću i razmišljati o njenoj teksturi, vezovima, materijalima te sve to potom reinterpretirati i staviti u kontekst odijevanja suvremene žene, ne kao kostim već kao nosivu odjeću.«

Nicolas Ghesquire¹⁵⁰

Uz istraživanje povijesnih utjecaja istražuju se još kulturološki utjecaji te socijalna i politička kretanja. Moda govorom odjeće bilježi ponašanje ljudi, životni stil, demografska i tehnološka kretanja te na temelju proučenog ima sposobnost predviđanja. Vrhunski modni dizajn objedinjuje sve navedeno te ga prepoznamo upravo po tome što kombiniranjem zadanih elemenata na neverbalan način komunicira vrijeme u kojem nastaje, njegovu poveznicu s prošlošću, a istovremeno nagovještuje ono nadolazeće.

Predviđanje trenda¹⁵¹ važan je dio u oblikovanju kolekcije i nagovještaju novog. Velike modne kuće danas zapošljavaju stručnjake tzv. *cool hunters* čiji je zadatak sakupljanje informacija iz različitih izvora (ulica, buvljak, umjetnost, sociopolitički odnosi i sl.) kako bi se odabralo najdominantnije elemente i uključilo ih se u dizajniranje modne kolekcije. Važan element u kategoriji istraživanja utjecaja odnosi se na proučavanje estetike suvremenih trendova i pop kulture. Govorimo o *bubble – up*¹⁵² efektu koji opisuje kako supkulture, ulica i prevladavajući stil u glazbi mogu utjecati na nastanak modne kolekcije.

Po završetku prikupljanja materijala za modnu kolekciju, na temelju izabranih vizuala nastaje *trend report* kojem je primarni zadatak definirati elemente koji će dovoljno jasno komunicirati duh vremena, tzv. *zeitgeist* za određenu sezonu.

¹⁴⁹ Dodatno proučiti izložbu *DRESS UP STORY — 1990 UNTIL NOW* održanu u SCAD Museum of Art, Georgia, 2015. URL: <https://www.vogue.com/article/andre-leon-talley-vivienne-westwood-exhibit-scad> (pristupljeno 17. listopada 2021.)

¹⁵⁰ Simon SEIVEWRIGHT, *Research and design*, Lausanne: AVA Publishing SA, 2007., str. 29.

¹⁵¹ U predviđanju trendova važnu ulogu imaju sajmovi i izložbe tekstila koji se održavaju godinu dana unaprijed:

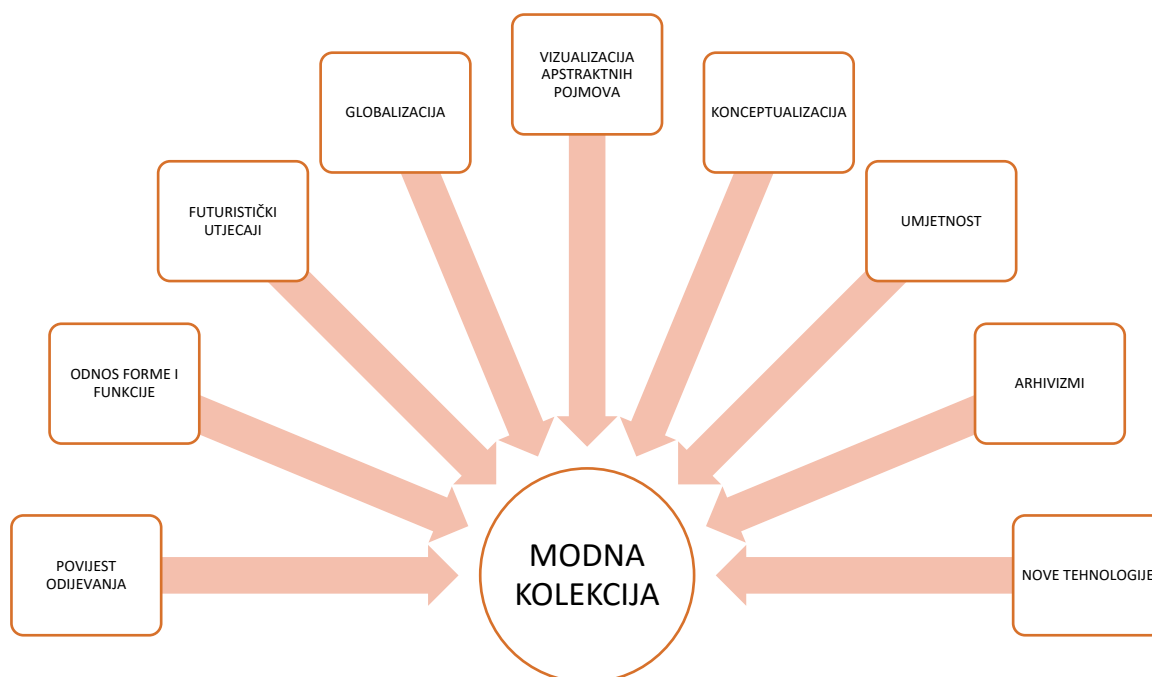
- *Premiere Vision* – (Paris, Francuska). Više na: URL: <https://www.premierevision.com/en/> (pristupljeno 17. listopada 2021.)

- *Pitti Filati* – (Firenza, Italija). Više na: URL: <https://filati.pittimagazine.com/en> (pristupljeno 17. listopada 2021.)

¹⁵² Dodatno proučiti: Ted POLHEMUS, *Street Style – from sidewalk to catwalk*, London: Thames & Hudson, 1994, str. 8 – 12.

6.2.2. Modna kolekcija – šest konceptualnih okvira u definiranju modne kolekcije

Nakon detaljno provedenog istraživanja i analize prikupljenog materijala, dizajner odlučuje koji će konceptualni i estetski okvir odabrati za rad na modnoj kolekciji. Konceptualno određeni okviri nastaju pod utjecajem brojnih čimbenika koji nisu svi podjednako zastupljeni u kolekcijama (Slika 13.).



Slika 13. Pregled utjecaja na modnu kolekciju (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Stavljanjem u prvi plan nekih od njih bitno se mijenja oblikotvorni i komunikacijski okvir u kojem modna kolekcija nastaje. U daljnjem tekstu izdvojeni su i objašnjeni najčešći oblikotvorni okviri koji su definirani sljedećim pojmovima:

- funkcionalnost
- narativnost
- radikalna konceptualnost
- modna autoreferenca
- etno baština
- nove tehnologije.

Nije isključeno da neke kolekcije kombiniraju više elementa, no tada se jedan određuje kao dominantan dok su ostali zastupljeni u manjoj mjeri ili primjećujemo tek neke njihove elemente kao prateće modne akcente. Ljepota rada na modnoj kolekciji temelji se na beskrajnoj kombinatorici navedenih elemenata što rezultira neprekidno novim estetskim mogućnostima i modnim rješenjima.

Kao prvi primjer navest ću modne kolekcije koje u prvi plan postavljaju **odnos odjevne forme i funkcije odjevnog predmeta**. U ovom slučaju radi se o modnim kolekcijama u kojima je predložak za istraživanje odjeća čiji je oblik (forma) određena njenom namjenom (funkcijom). Kako ne bi bilo zabune, valja naglasiti da ovdje nije riječ o dizajnu funkcionalne odjeće već o njenom pomodnjavanju. Riječ je o kolekcijama koje uvode u modu estetiku radne, zaštitne i uniformne odjeće, a u novije vrijeme sve je zastupljenija i estetika sportskog odijevanja. Dizajnerski rad u ovakvim kolekcijama inspiriran je pojedinačnim odjevnim predmetima (safari jakna, radni kombinezon i sl.) ili nekim njihovim prepoznatljivim elementom (epoleta, *cargo* džep, kamuflažni tekstilni uzorak i sl.) koje dizajner konceptualno reinterpetira pretvarajući njihov antimodni karakter u modnu odjeću. Već je samom promjenom materijala moguće bitno promijeniti značenje odjevnog predmeta (npr. zadržati kroj safari jakne – zamijeniti pamučni materijal keper veza neoprenom).

Primjeri:

- **10. Goeffrey Beene, Kolekcija jesen/zima 1967/1968.**
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82719> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- **11. Ricardo Tiscci za modnu kuću Burberry, Kolekcija proljeće 2021.**
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2021/burberry-prorsum> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- **12. Raf Simons za Calvin Klein, RTW kolekcija jesen 2018.**
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-ready-to-wear/calvin-klein> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Sljedeću skupinu čine modne kolekcije koje su oblikovane na narativan način. Riječ je o svojevrsnim modnim minidramama u kojima je polazišna točka predložak literarnog djela i poznavanje povijesti odijevanja. **Narativni pristup** veći naglasak stavlja na pričanje modne priče

inspirirane povijesnim periodom, likovnim djelom ili povijesnom ličnošću te na taj način modna kolekcija postaje teatralna i vizualno zasićena.

Primjeri:

- **13. John Galliano za modnu kuću Christian Dior, HC kolekcija 2006.**
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-couture/christian-dior>
(pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- **14. Vivienne Westwood, RTW kolekcija jesen 1995.**
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/vivienne-westwood> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Radikalno konceptualan pristup modnoj kolekciji je provokativan i smio.¹⁵³ Dok kod narativnog oblikotvornog obrasca dominira povijesni predznak, konceptualna moda se u većoj mjeri oslanja na umjetnost i arhitekturu no ne zazire ni od drugih disciplina. U konceptualnom pristupu odjevni predmeti lišeni su isključivo dekorativne površinske dekoracije, a prednost se daje međusobnom odnosu kroja, materijala i boje. Svaki se element dodatno proučava u kontekstu zadanog konceptualnog okvira. Posebna pažnja posvećuje se odabiru materijala i prostoru prezentacije samih kolekcija. Konceptualna kolekcija često se koristi i oblikotvornim jezikom dekonstrukcije i pitanjem razodjevenog tijela te je usmjerena istraživanju same biti odjavnog predmeta. Jasno je da takvim pristupom konceptualna moda ne podliježe sezonskim trendovima niti joj je to imperativ.

Primjeri:

- **15. Hussein Chalayan, Kolekcija jesen/zima 2000.**
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/chalayan>
(pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- **16. Viktor&Rolf, HC kolekcija jesen 2015.**

¹⁵³ Preporučena dodatna literatura:

- Susannah FRANKEL, *The birth, death and re-birth of conceptual fashion – Martin Margiela*, New York: Rizzoli, 2009.
- Claire WILCOX, *Radical Fashion*, London: V&A Publications, 2001.
- Robert VIOLETTE, *Hussein Chalayan*, New York: Rizzoli, 2011.

URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf>

(pristupljeno 23. lipnja 2021.)

- **17. Alexander McQueen, Kolekcija proljeće/ljeto 1996.**

URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1996-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Sljedeći važan oblikotvorni okvir obuhvaća kolekcije koje nastaju unutar velikih modnih kuća, a koje se temelje na iskorištavanju vlastitog modnog arhiva. Riječ je o **arhivističkom pristupu dizajnu** temeljenom na modnoj autoreferenci svojih utemeljitelja. Modne kuće često ostaju vjerne zadanoj estetici njihovih ikoničkih dizajnera koja se tijekom desetljeća brendira i prilagođava duhu vremena, ali istodobno ostaje prepoznatljiva. Takva modna autoreferenca vidljiva je u radovima Matthew Williamsona za modnu kuću Emilio Pucci, Nicolasa Ghesquierea za modnu kuću Balenciaga ili pak Karla Lagerfelda za modnu kuću Chanel.

Primjeri:

- **18. Nicolas Ghesquière za modnu kuću Balenciaga, RTW kolekcija 2006.**

URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/balenciaga> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

- **19. Karl Lagerfeld za modnu kuću Chanel, RTW kolekcija 2017.**

URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/chanel> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Uz prethodno navedene oblikotvorne obrasce treba još spomenuti i modne kolekcije koje tematiziraju pogled u budućnost oblikovane novim tehnologijama i materijalima. Riječ je o **kolekcijama s futurističkim elementima** u kojima se uvode **novi tehnološki postupci oblikovanja odjeće** i materijala, a samim time i nove odjevne estetike.¹⁵⁴ Gledano kroz povijest odijevanja svjedočili smo im 1960-ih u *space-age* kolekcijama Pierre Cardina, Andre Courregesa i Paco Rabanne. Isto tako, suvremeni modni dizajneri prihvaćaju interdisciplinarnost i primjenjuju nove tehnologije u oblikovanju i produkciji vlastitih kolekcija.

¹⁵⁴ Preporučena dodatna literatura:

- Sabine SEYMOUR, *Functional Aesthetics – Visions in Fashionable Technology*, New York: Springer, 2010.

Primjeri:

- 20. Hussein Chalayan, *Kolekcija Inertia 2009*.
URL: <https://chalayan.com> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- 21. Iris van Herpen, *HC kolekcija jesen 2019*.
URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/iris-van-herpen>
(pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- 22. Bart Hess, *Mutants, 2011*.
URL: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/16751/1/bart-hess-fabulous-freaks> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

S druge strane kao suprotnost futurističkim stremljenjima stoje modne kolekcije koje se baziraju na **tradicijom odijevanju i etno baštini**. Fascinacija zapadne mode oblikotvornim i estetskim elementima drugih kultura dugog je vijeka. Značajnije mjesto dobiva početkom 20. stoljeća u kolekcijama Paul Poireta, pronalazimo je u kolekcijama Kenza i Yves Saint Laurenta 1970-ih da bi danas otvorila i globalizacijska pitanja i pitanja migracija. Glavne teme koje se komuniciraju ovim oblikotvornim obrascem su orijentalizam i egzotičnost, a u novije vrijeme multikulturalnost i globalizacijska kretanja.

Primjeri:

- 23. Paul Poiret, *Kostim, 1911*.
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81781> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- 24. Kenzo, *Kolekcija jesen/zima 1975/1976*.
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/141918> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)
- 25. Izložba *Yves Saint Laurent – Dreams of the Orient*
URL: <https://museeyslparis.com/en/exhibitions/asia-revee-yves-saint-laurent>
(pristupljeno 23. lipnja 2021.)

6.3. Treća etapa rada na kolekciji - rascrtavanje

Po završetku istraživanja utjecaja te definiranja estetskog i konceptualnog obrasca kolekcije prelazimo na treću etapu rada na kolekciji – **rascrtavanje**. Riječ je o vitalnoj etapi rada na kolekciji u kojoj promišljamo oblik i karakter modne siluete. Svi materijali koji će nastati u ovoj fazi rada bit će skupljeni u formi fizičkog i digitalnog *sketchbooka*. Slobodno možemo reći da je **sketchbook** mjesto kompiliranja izdvojenih vizuala i njihova prevođenja u serije dizajnerskih crteža. Njegov sadržaj čine vizuali te pojmovne i crtačke zabilješke ideja o izgledu modne kolekcije. Isto tako, *sketchbook* je mjesto stvaranja pojmovnih i slikovnih zabilješki zamišljenih odjevnih silueta naglašenog individualnog karaktera. Upravo zbog individualnog karaktera, svaki se *sketchbook* razlikuje od dizajnera do dizajnera. Dok je pojedinom dizajneru sasvim dovoljan jedan *sketchbook*, drugi dizajneri izrađuju serije *bookova* po kolekciji. Individualni i autorski predznak *sketchbooka* vidljiv je i u činjenici da nema strogih pravila za njegovo oblikovanje. Dimenzije i oblik *sketchbooka* međusobno se razlikuju ovisno o dizajnerovom estetskom senzibilitetu, osjećaju za vrstu papira ili izboru crtačkih podloga (tekstovi, slike, kolaži i sl.). Važno je shvatiti da *sketchbook* ima važnu ulogu u prenošenju informacija o kolekciji te da je sredstvo komunikacije ideja drugima, a služi za istraživanje, opisivanje i ilustriranje željenih odjevnih oblika unutar kolekcije. U njemu se izdvajaju i pohranjuju serije dizajnerskih crteža i selektirani vizualni poticaji bitni za oblikovanje i definiciju silueta odjevnih predmeta.

Rascrtavanje započinjemo unakrsnom referencom. Smatramo je predradnjom izrade dizajnerskih crteža. **Unakrsna referenca** temelji se na mapi pojmova koju smo detaljno objasnili u poglavlju 6. 2. Iz mape pojmova izdvajamo ključne pojmove iz različitih područja (moda, film, likovne umjetnosti, popularna kultura, društvo i sl.) koje unakrsnim referiranjem dovodimo u nove međuodnose. U njih su uključeni i radovi iz područja modnog dizajna kako bi se pojasnila veza između poticaja i finalnog modnog produkta. Zanimljivost unakrsne reference ogleda se u traženju srodnih principa u različitim disciplinama pri čemu grupiramo i spajamo slikovne pojmove koristeći se apstraktnim mišljenjem. To znači da ćemo na njima uočavati i bilježiti sličnosti silueta, konturnih linija i boja, ali isto tako i njihova dublja značenja i definicije. Teorijski i praktično ćemo ih redefinirati (Slika 14.).

Apstrahiranjem odabranih pojmova dolazimo do oblikotvornih i značenjskih definicija koje su nam važne za razvoj koncepta i izgleda modne kolekcije. Unakrsna referenca, kao karakterističan oblik analize poticaja na samom početku rada, predstavlja prve koncepte pred koncepte. Unakrsna referenca pokazala se ključnim istraživačkim alatom kod razvijanja radikalno konceptualnih kolekcija jer se na temelju njih sastavlja tekst koncepta kolekcije s prvim radnim prijedlogom naziva kolekcije iz kojeg bi trebao biti vidljiv koncept i atmosfera te problem koji kolekcija obrađuje.



Slika 14. Primjer unakrsne reference: Kristijan Holaček, Kolekcija *(re)move(able)_object(s)*, 2017. godina

Studentska kolekcija Kristijana Holačeka *(re)move(able)_object(s)*¹⁵⁵ nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

Unakrsnim referiranjem pojmova istražili smo asocijacije koje sad počinjemo rascrtavati. Krajnji rezultat rascrtavanja bit će razrađene **serije dizajnerskih crteža**. Vještina crtanja temeljna je vještina koja je potrebna za razvoj dizajnerskog crteža. Susrećemo je već u istraživanju i bilježenju primarnih poticaja, a osnovni je i nezamjenjivi način rada u fazi rascrtavanja. Osjećaj za kvalitetu linije kojom će crtež biti izrađen, osjećaj za voluminoznost te sjenu i svjetlo, pokazat će se presudnim elementima u oblikovanju prvih prototipova odjeće kao i u konačnom odabiru materijala za izradu kolekcije u cjelini.

¹⁵⁵ Vidi slike 14., 16., 17. i 20.

Dizajnerski crtež izrađuje se na pojedinačnim arcima papira i/ili u bilježnicama, crtačkim blokovima i digitalno. Njime reinterpetiramo arhivirane poticaje i prevodimo ih u odjevne oblike. Dizajnerski crtež označava početak rada na dizajnu odjeće. Obuhvaća četiri slijedne kategorije:

1. skiciranje odjevne siluete (kroki)
2. rascrtavanje serija odjevnih predmeta
3. razrada (kombinatorika odjevnih predmeta uz dodatne korekcije crteža)
4. korekcije dizajnerskog crteža (nakon izrade prototipa).



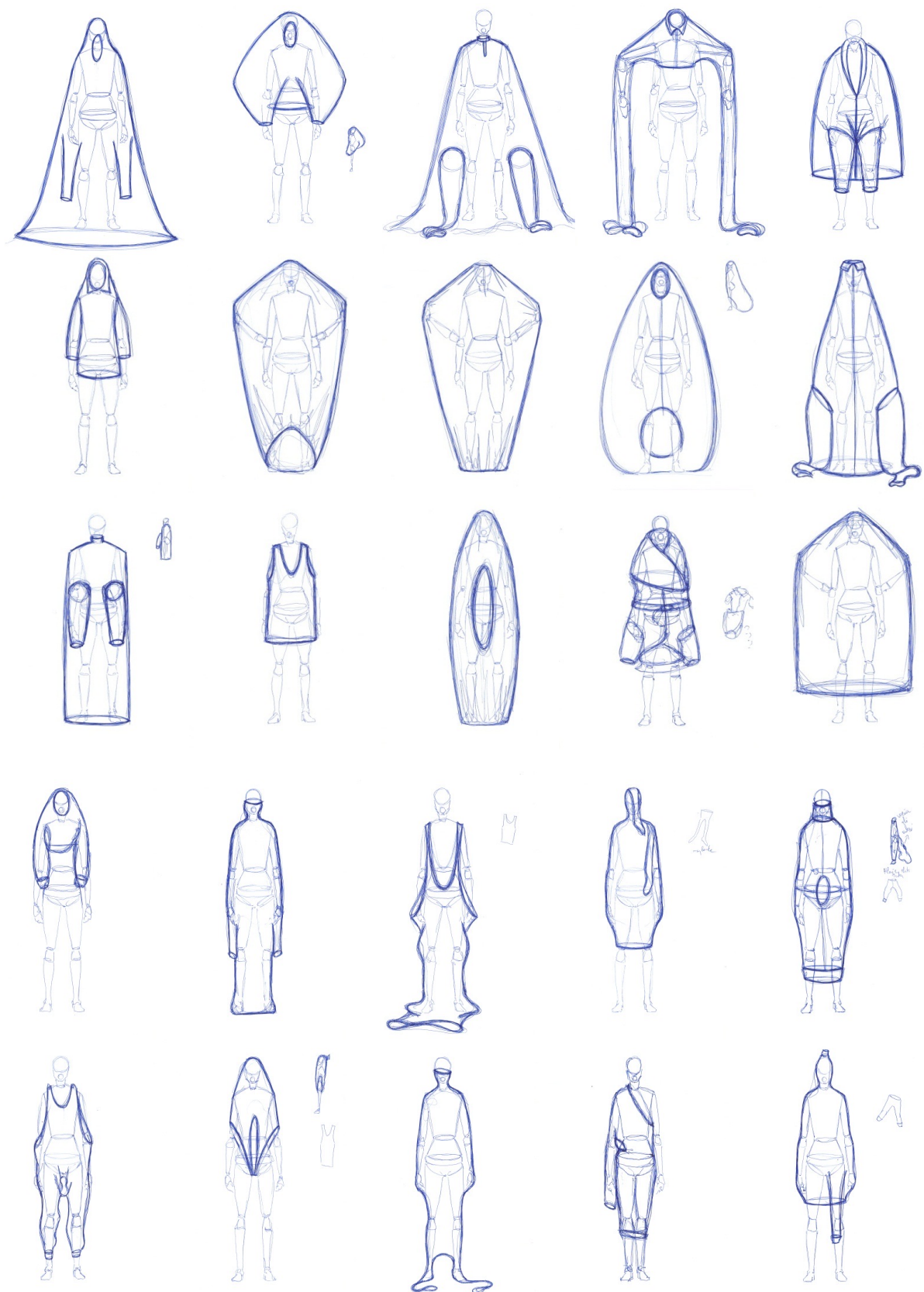
Slika 15. Etape u razradi dizajnerskog crteža (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Vidljivo je da će u ovoj fazi rada dizajnerov fokus istraživanja biti odjevna silueta. **Odjevna silueta** stvara prvi i najvažniji dojam o kolekciji. Kao što je rečeno, na njen izgled utječu ranije istraženi vizualni poticaji, ali i dizajnerov osjećaj za harmoniju, proporcije i liniju tijela. Oblikovanje odjevne siluete u uskoj je vezi s osjećajem za volumen kojem treba posvetiti pažnju već prilikom rascrtavanja. To znači da će dizajner promišljati volumen odjevne siluete iz svih 360 kutova, crtati će je s prijedima, straga, lijevog i desnog profila. Kako bismo došli do željenog izgleda odjevne siluete, istražujemo je dvojako: dvodimenzionalno crtežom na papiru i trodimenzionalno u prototipu od žutice.

Rad na dizajnerskom crtežu započinjemo **skiciranjem odjevne siluete**. Riječ je o **modnom krociju** kojim bilježimo prve zamisli o izgledu siluete u cjelini i pratećih konceptualnih akcenata unutar modne kolekcije. Krokijem predlažemo osnovni okvir izgleda kolekcije koji potom daljnjom crtačkom razradom raščlanjujemo na pojedinačne odjevne predmete. **Rascrtavanje serije odjevnih predmeta** podrazumijeva izradu velikog broja dizajnerskih skica. Odjevne predmete razrađujemo serijski predlažući što veću količinu dizajnerskih rješenja na zadanu temu. Uobičajeno izrađujemo petnaest do dvadeset crteža za svaki pojedinačni odjevni

predmet. Unutar dvadesetak predloženih crteža odabiremo tri do pet koje potom ponovo rascrtavamo u dvadesetak podvarijanti i tako redom dok ne dobijemo željeno dizajnersko rješenje. Prilikom rascrtavanja serija pojedinačnih odjevnih predmeta uobičajeno je da crtež bude vezan uz tijelo. Ukoliko crtamo na ljudskoj figuri nije preporučljivo koristiti šablonske predloške prikaza ljudskog tijela. Uputno je za svaki novi crtež iznova iscrtavati tijelo što pridonosi razvoju autorskog crtačkog rukopisa i bolje sinergije odjevnog predmeta s ljudskom figurom.

U fazi rascrtavanja serije odjevnih predmeta modni dizajner posvećuje posebnu pažnju oblikotvorno važnim točkama na tijelu: ramena, vrat, struk, bokovi i grudi. Navedene točke ljudskog tijela svojim anatomskim vrijednostima pomažu nam u oblikovanju odjevnih predmeta. Važno je uvidjeti njihovu ulogu u oblikovanju volumena (grudi) kao i u manipulaciji tekstilijom (vrat i ramena idealni su držači). Za modnog dizajnera ljudsko tijelo i njegove granice središnje su pitanje oblikovanja. Granice tijela standardni su okviri odjevnih predmeta, no u sebi kriju velik potencijal njihova prekoračenja. Prekoračenjem standardnih granica tijela otvaramo područje za redefiniranje odjevne siluete pomičući je u odjevne siluete *oversized* ili *small* predznaka pri čemu dizajner posebnu pažnju posvećuje **proporcijama tijela**. Modni dizajner poput kipara ima mogućnost modelirati ljudsko tijelo u sasvim nove proporcijske odnose. Ovisno o kompozicijskim elementima kojima se služi, tijelo se prividno izdužuje, smanjuje, mijenja širinu struka, položaj ramena ili pak završetke ekstremiteta. Kompozicijske elemente poput rasporeda konstrukcijskih elemenata, rezova i nabora raspoređuje horizontalno, vertikalno ili dijagonalno što rezultira promijenjenom percepcijom standardnih proporcija tijela i same modne siluete (Slika 16.).



Slika 16. Kristijan Hlaček, Kolekcija *(re)move(able)_object(s)*, 2017., rascrtavanje serije dizajnerskih crteža, kemijska olovka

6.3.1. Pomoćne metode u rascrtavanju

Uz crtanje kao primaran oblik istraživanja odjevne siluete, koristimo se i pomoćnim metodama kojima dodatno možemo istražiti i oblikovati odjevni volumen.

Dekonstrukcija ili **rastavljanje** vlastitog crteža na manje dijelove korisna je metoda razrade dizajnerskog crteža. Dekonstrukcijom crteža fokusiramo se na određeni akcent/zanimljivost na crtežu izdvajajući je iz cjeline. U tome nam može pomoći **tražilo** ili **prozorčić za istraživanje** (Slika 17.). Tražilo je pomoćno sredstvo u rastavljanju crteža koje možemo izraditi od papira ili ga koristimo u digitalnom obliku u nekom od kompjuterskih programa.¹⁵⁶ Istraživanjem vlastitih crteža uz pomoć tražila dizajner se fokusira na izdvojeni detalj, apstrahira ga i dislocira. Izdvojeni detalj razrađuje i pretvara u dominantni oblikotvorni princip na novom odjevnom predmetu (smanjivanje/povećavanje, rotacija, multiplikacija). Rekompozicijom upotrijebljenih elemenata dolazimo do novih neslućenih dizajnerskih rješenja.



Slika 17. Rastavljanje dizajnerskog crteža pomoću tražila ili prozorčića za istraživanje (autorska shema Jasminke Končić na primjeru crteža Kristijana Holačeka za kolekciju *(re)move(able)_object(s)*, 2021.)

¹⁵⁶ Adobe Photoshop, Afinity Photo, Adobe Illustrator, CorelDRAW i sl.

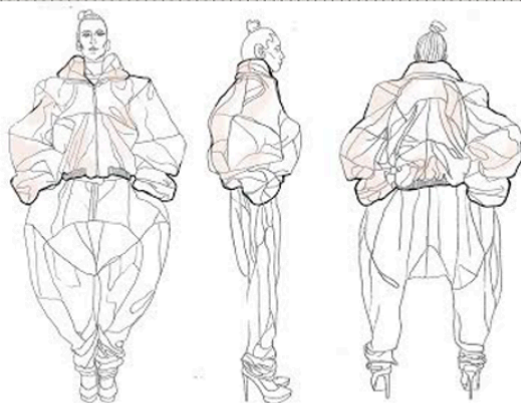
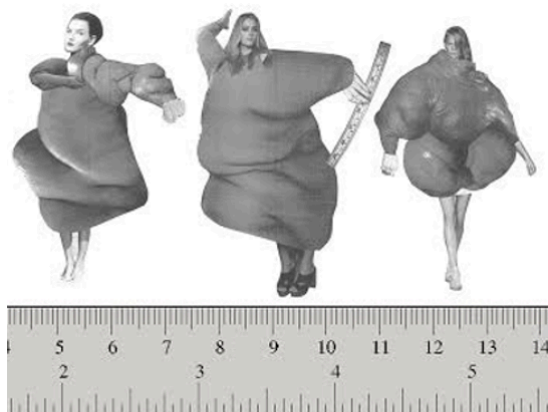
Uz dekonstrukciju crteža u ovoj fazi rada koristimo se i srodnim metodama kolažiranja i fotomontaže koje mogu biti u klasičnoj tehnici papira ili pak digitalne. **Kolaž** i **modna fotomontaža** korisne su tehnike razrade crtačkih rješenja koje možemo primjenjivati od početne faze istraživanja pa sve do izrade pratećih modnih ilustracija za kolekciju. Kolažiranjem i fotomontažom na vrlo brz način dolazimo do zanimljivih rješenja koja se potom dodatno rascrtavaju u nove serije dizajnerskih crteža. Kolaž i modna fotomontaža nam omogućuju da kompiliranjem sakupljenih vizuala iz vlastitog fotodnevnik i magazina te njihovim rezanjem i međusobnim kombiniranjem istražujemo modnu siluetu pri čemu vrlo brzo dobivamo informaciju i naznaku odjevne siluete, potencijalne palete boja, tekstura i karaktera materijala koje želimo u kolekciji.

Na primjerima kolekcija Damira Begovića *I used to be fat* (2016.) i *Ex-vonia* (2018.) možemo vidjeti širinu oblikotvornih mogućnosti koje nam omogućuju metode kolažiranja i fotomontaže. U kolekciji *I used to be fat* (2016.) dizajner kroz pet ključnih pojmova (XXL, volumen, curenje, utroba, debljina) konceptualno istražuje fenomen pretilosti u suvremenom društvu. Odjevnju siluetu promatra kao volumen i oblikotvornu masu za čije istraživanje koristi kolažirane vizuale prethodno arhiviranih primjera pretelih ljudskih tijela prije i nakon provedenih zahvata liposukcije (Slika 19.). Uvećavanjem i multipliciranjem isječaka razrađuje prijedloge odjevnog volumena za svaku pojedinačnu seriju odjevnih predmeta (jakne, hlače, *body*). Kolažirane skice potom koristi kao predloške za izradu linearnih crteža u kojima će mu ucrtane linije pretilog tijela poslužiti kao predložak za modeliranje konstrukcijske slike pojedinačnog odjevnog predmeta. Za razliku od kolekcije *I used to be fat* (2016.) u kojoj dizajner koristi kolaž za istraživanje razmještaja odjevnih masa apstrahirajući detalje, u kolekciji *Ex-vonia* (2018.) kolažiranjem simplira vizuale s motivima slavonske narodne nošnje i visoke mode dajući prednost modnim detaljima, teksturama, gracilnim siluetama i tekstilnim uzorcima (Slika 18.). Ovakvim pristupom vrlo detaljno i točno opisuje modnu siluetu stvarajući vjernu ilustraciju konačnog izgleda pojedinačnih odjevnih kombinacija.



Slika 18. Damir Begović, Kolekcija *EX-vonia*, 2018. godina, kolaž

Studentska kolekcija *EX-vonia* Damira Begovića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić



Slika 19. Damir Begović, Kolekcija *I used to be fat*, 2016. godina

Studentska kolekcija *I used to be* Damira Begovića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2015./2016. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić (fotografija©Marko Petrić)

U prateće metode u fazi rascrtavanja ubrajamo i **istraživanje i provjeravanje vlastitih ideja na lutki ili živom modelu**. Za razliku od metoda dekonstrukcije crteža, fotomontaže i kolaža koje ubrajamo u istraživanja na plohi, istraživanje skica i ideja na modelu oblik je trodimenzionalnog istraživanja odjevnog volumena u prostoru (Slika 20.). Ovim istraživanjem dolazimo do spoznaja kako tijelo utječe na željeni odjevni oblik te kakve su oblikotvorne mogućnosti pojedinog materijala. Svaku fazu istraživanja na lutki ili modelu potrebno je fotografirati kako bi sve ideje bile arhivirane i kako bi se mogle koristiti kao poticaj za rascrtavanje ili materijal za izradu kolaža i modnih fotomontaža.



Slika 20. Kristijan Hlaček, Kolekcija *(re)move(able)_object(s)*, 2017. godina
(fotografija©Kristijan Hlaček)

Dizajnerski proces nije jednosmjernan, ukoliko je potrebno dobro se vratiti na neki prethodni korak kako bi se određeni problem dodatno istražio.

6.4. Tehnička razrada, realizacija i prezentacija modne kolekcije

Nakon završetka crtačkog dijela istraživanja, u kojem smo razradili dizajnerske crteže i definirali karakter i koncept modne kolekcije, slijedi tehnička razrada kolekcije (Slika 21.). To je etapa rada na modnoj kolekciji koja obuhvaća izradu tehničkih crteža, modeliranje i rad na prototipu.



Slika 21. Tehnička razrada modne kolekcije (autorica grafičkog predloška: Jasminka Končić, 2021.)

Da bismo mogli otpočeti s tehničkom razradom kolekcije, serije dizajnerskih crteža moraju biti završene i pregledno organizirane u frizovima crteža.¹⁵⁷ Broj odjevnih kombinacija (eng. *outfita*) mora biti jasno definiran i numeriran.



Slika 22. Saša Hortig, Kolekcija *The New Revolutionaries* 2016. godina, prikaz odjevnih kombinacija poredanih u frizu
Studentska kolekcija Saše Hortiga *The New Revolutionaries*¹⁵⁸ nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2015./2016. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

¹⁵⁷ Numerirani prikaz odabranih odjevnih kombinacija poredanih u horizontalni niz dizajnerskih crteža.

¹⁵⁸ Vidi slike 22., 23. i 24.

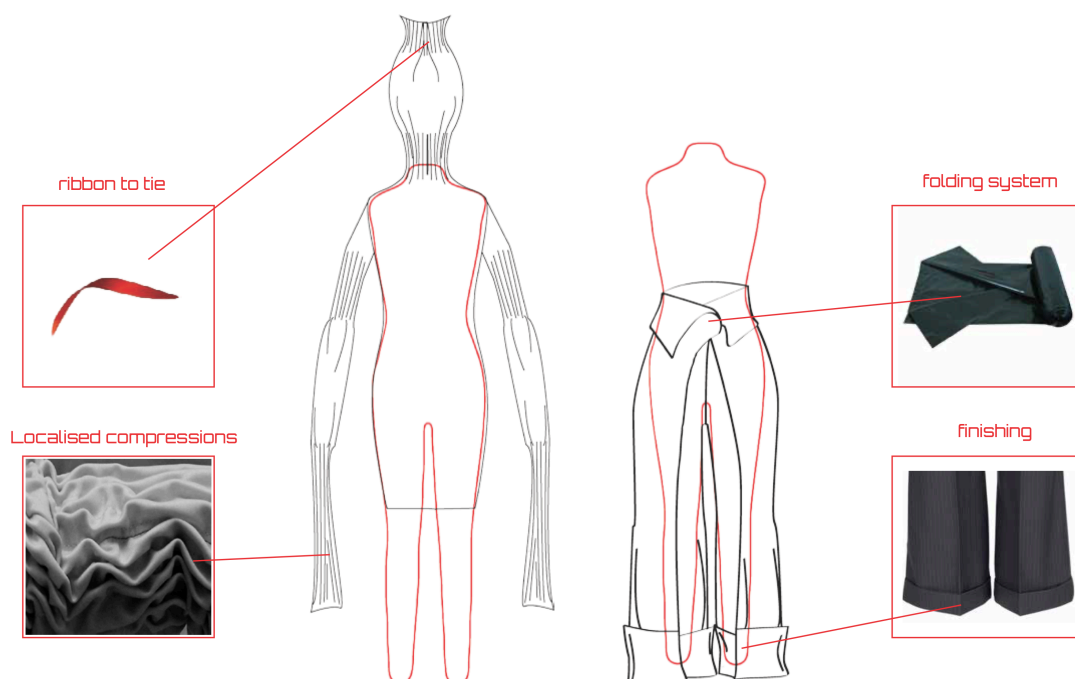
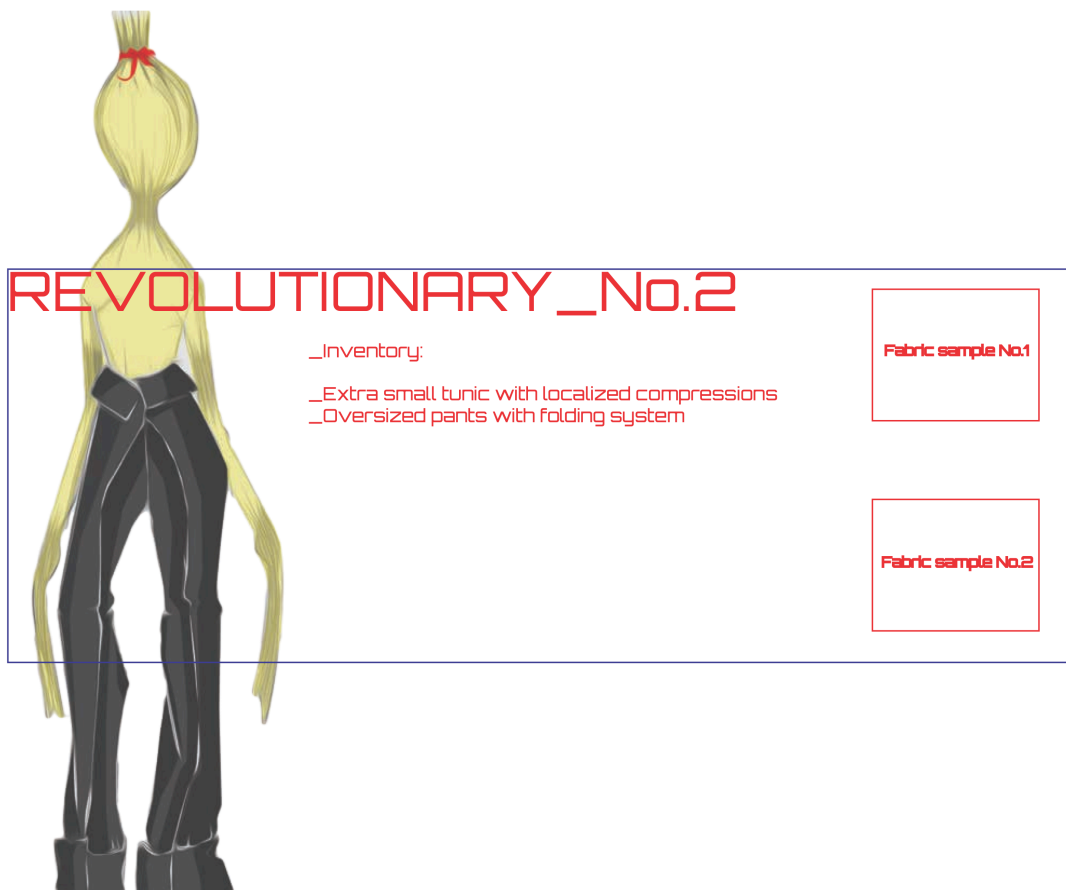
Ovisno za koga se radi, modna kolekcija podrazumijeva različit broj konačnih odjevnih kombinacija. U studentskim kolekcijama radi se od 5 do 10 odjevnih kombinacija dok velike modne kuće predstavljaju 80 do 100 odjevnih kombinacija. Za sve njih potrebno je izraditi tehničke crteže za svaki odjevni predmet unutar pojedine odjevne kombinacije te uz njega predložiti paletu boja i odabir materijala za finalnu produkciju.

Glavni preduvjet za tehničku razradu modne kolekcije je izrada tehničkih crteža. **Tehnički crtež**¹⁵⁹ je vrsta crno-bijelog linearnog crteža koji prikazuje tehničku stranu pojedinačnog odjevnog predmeta (Slika 27.). Tehničkim crtežom prikazuju se sve tehničke pojedinosti potrebne za izvedbu odjevnog predmeta (položaj ušitaka, vrste šavova, karakter nabora, načini kopčanja, karakter kragne i sl.). Tehnički crtež crta se lišen ljudske figure, ali u točnim proporcijским odnosima. Za razliku od dizajnerskog crteža i modne ilustracije crta se krajnje objektivno bez osobnog umjetničkog doživljaja. Tehničkim crtežom obavezno je prikazati prednji i stražnji dio odjevnih predmeta. Ukoliko se radi o odjevnom predmetu izražajnog profila (nabrana površina, odjevne siluete koje se šire u prostor i sl.) uz prednjicu i leđa potrebno je nacrtati tehničke crteže odjevnog predmeta u lijevom i desnom profilu. Uz sam crtež odjevnog predmeta sastavni dio tehničkog crteža su i tekstualne upute i zabilješke o tehničkim specifičnostima kojima pojašnjavamo posebnost oblikovanja svakog pojedinačnog odjevnog predmeta. Uz tekstualne upute i pojašnjenja, tehnički crtež nadopunjujemo i slikovnim uputama tzv. mikropogledima.¹⁶⁰ Važno je napomenuti da ćemo kod različitih dizajnera vidjeti različite individualne crtačke rukopise, kako u prezentaciji odjevnih kombinacija tako i u prikazu tehničke strane zamišljenih odjevnih predmeta. Njihov izgled ovisit će o individualnom stilu i koncipiranju portfolia za određenu kolekciju. Tako ćemo kod kolekcije *The New Revolutionaries* (Slika 22.) modnog dizajnera Saše Hortiga primijetiti da osam odjevnih kombinacija organizira u friz od osam poredanih figura u maniri modne ilustracije u kombiniranoj tehnici crteža i kolaža (cipele). Individualan način prezentiranja primjetan je i u oblikovanju tehničkog crteža (Slika 23.) koji je autorski oblikovan i konceptualno usklađen s ostatkom portfolia¹⁶¹ (tanka crvena linija) no bez obzira na individualnost dizajnerova rukopisa poštuje zadatosti tehničkog crteža (linearni crtež, tehničke specifikacije, mikropogled).

¹⁵⁹ U stranoj literaturi uvriježen naziv za tehnički crtež je eng. *flat sketches, flat drawings, technical flats* ili *flats*

¹⁶⁰ Mikropogled je uvećan detalj na tehničkom crtežu kojim pojašnjavamo određenu specifičnost odjevnog predmeta ili produkcijski zahtjev.

¹⁶¹ Obratiti pažnju na ulogu tanke crvene linije koja se provlači kroz dizajnerski crtež u frizu, natpis s nazivom kolekcije, prikaz siluete u tehničkom crtežu i tanku crvenu liniju mašne u finalnom outfitu.



Slika 23. Saša Hortig, Kolekcija *The New Revolutionaries* 2016., tehnička razrada odjevne kombinacije br. 2 s naznačenim mikropogledima



Slika 24. Saša Hortig, Kolekcija *The New Revolutionaries*, 2016., realizirana odjevna kombinacija br. 2 (fotografija © Darija Cikač)

Uz mikropogled kao oblik dodatnog pojašnjavanja detalja i produkcijskih zahtjeva korisno je upotrijebiti i metodu uspoređivanja tzv. jukstapoziciju. **Jukstapozicija** (lat. *iuxta* – usporedno) je postupak stavljanja dva vizuala jedan do drugog radi usporedbe. To su najčešće vizuali koje smo arhivirali u *sketchbooku*, a kojima sad dodajemo slične principe i tehnike u realizaciji odjeće kako bismo na najbolji način došli do zamišljenih dizajnerskih rješenja (Slika 25.). Rezultat istraživanja postupkom jukstapozicije dizajneru omogućuje razradu specifičnih modnih detalja koji će najbolje akcentirati željeni modni koncept. Važno je naglasiti da upravo **modni detalji** poput vrste plisea, širine paspula ili boje konca čine razliku između dva naizgled ista odjevna predmeta i u konačnici predstavljaju presudni element u odluci kupiti odjevni predmet ili ne.



Slika 25. Mihaela Brajković, Kolekcija *Transiency*, 2017. godina

Studentska kolekcija Mihaele Brajković *Transiency* nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić (fotografija © Mihaela Brajković /lijevo, © Vanja Šolin/sredina i desno)

- **Zadatak za studente:**

Vježba jukstapozicije i mikropogleda – izraditi seriju od deset crteža iste vrste košulja. Na svakom crtežu predložiti drugi način oblikovanja jedne vrste modnog detalja. Za svaki primjer izraditi prijedlog mikropogleda i usporedbe metodom jukstapozicije.

Nakon završetka rada na tehničkim crtežima prelazimo na modeliranje i razradu krojne slike za svaki odjevni predmet u kolekciji. Na primjeru muške jakne iz treće odjevne kombinacije u kolekciji *Polari* (2020.) Dominika Brandibura možemo vidjeti slijed radnji kroz koje prolazi dizajnerski crtež u fazi tehničke razrade:

1. kolažirane skice odjevnih kombinacija numerirane su i poredane jedna do druge u frizu (Slika 26.)
2. izdvojena je i označena skica za koju se razrađuje tehnički crtež (Slika 26.)
3. izrada tehničkog crteža (Slika 27.)
4. određivanje temeljnog kroja za priloženu skicu (Slika 28.)
5. modeliranje kroja (Slika 28.).

Iz primjera je vidljiva slijednost radnji u kojima je tehnički crtež podloga za modeliranje osnovnog kroja odabranog odjevnog predmeta. Modeliranje je oblikovni proces premještanja ušitaka i određivanja novih razdjelnih šavova u cilju dobivanja željenog izgleda odjevnog predmeta. U procesu modeliranja vodimo se jasno zadanim elementima

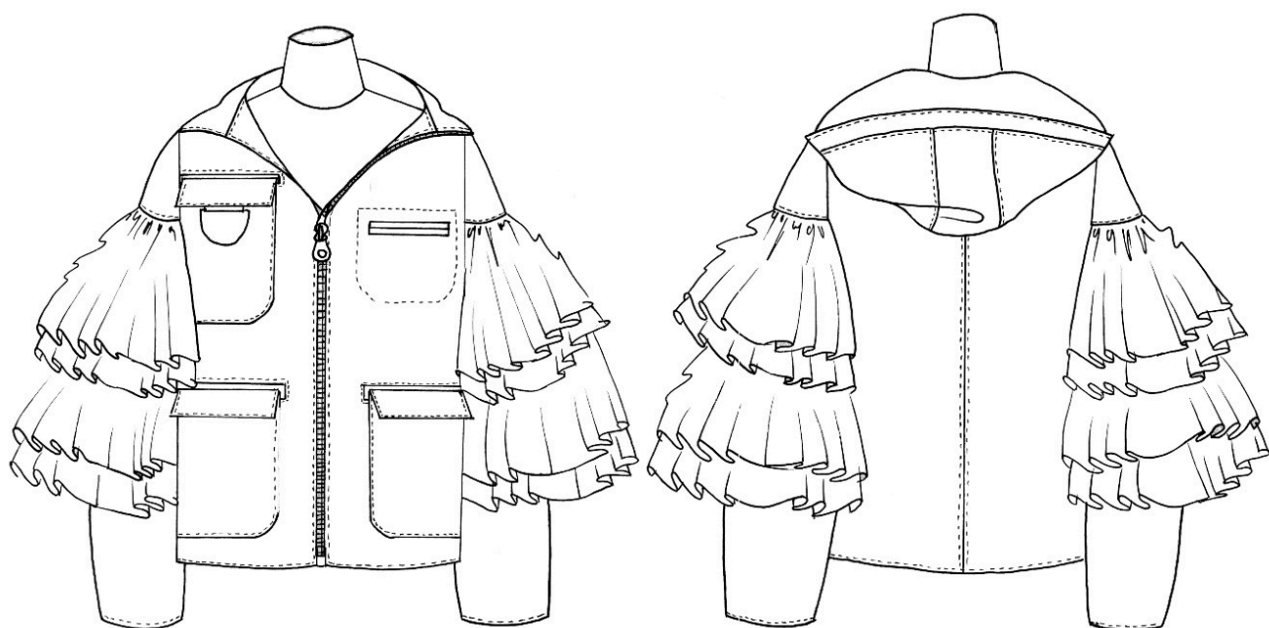
specificiranim u tehničkom crtežu. Nakon što je proces modeliranja kroja završio, korisno je usporediti izgled dobivenog kroja s temeljnim krojem kako bi procijenili stupanj postignutih razlika i prema potrebi dodatno modelirali određeni dio kroja (Slika 28.).



Slika 26. Dominik Brandibur, Kolekcija *Polari*, 2020. godina

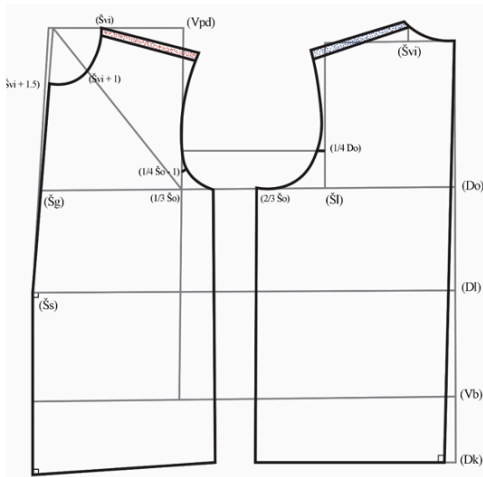
Studentska kolekcija *Polari*¹⁶² Dominika Brandibura nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2019./2020. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

¹⁶² Vidi slike 26., 27., 28. i 29.

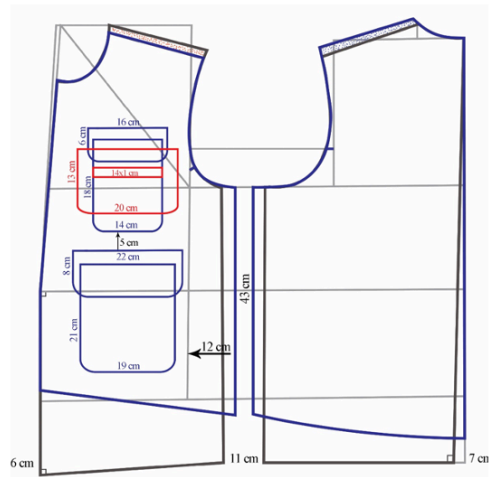


Slika 27. Dominik Brandibur, Tehnički crtež muške vatrane jakne iz kolekcije *Polari*, 2020.

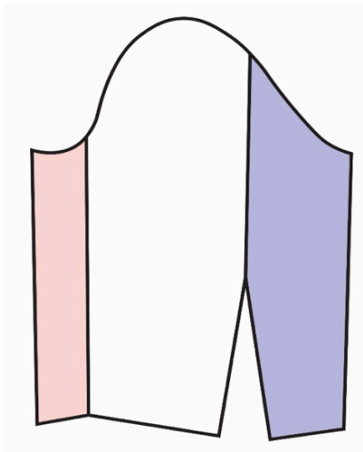
TEMELJNI KROJ MUŠKE JAKNE



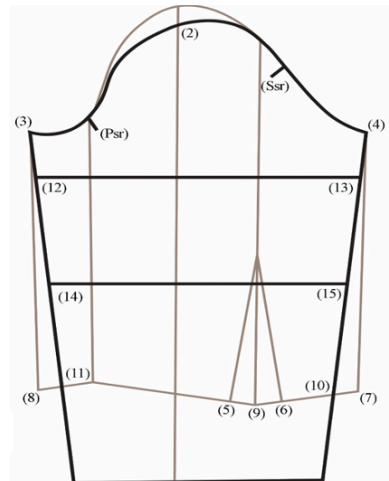
MODELIRANJE KROJA MUŠKE JAKNE



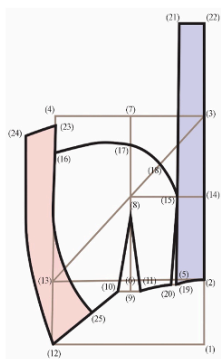
TEMELJNI KROJ RUKAVA U OTVORENOM PRIKAZU



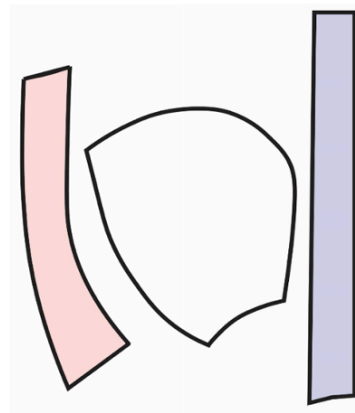
MODELIRANJE RUKAVA ZA MUŠKU VATIRANU JAKNU



KONSTRUKCIJA TEMELJNOG KROJA ZA KAPULJAČU



MODELIRANI DIJELOVI KAPULJAČE



Slika 28. Dominik Brandibur, Primjer modeliranja muške vatirane jakne u kolekciji *Polari*, 2020.



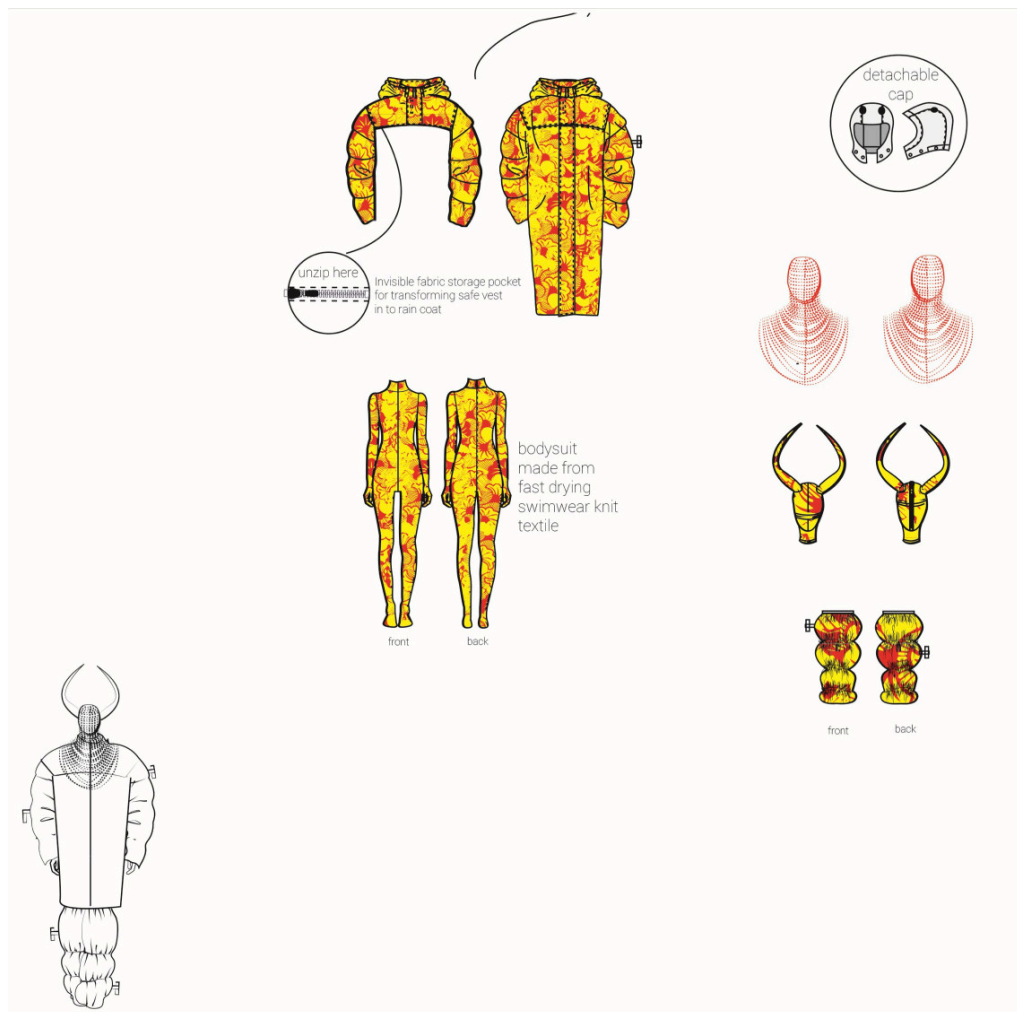
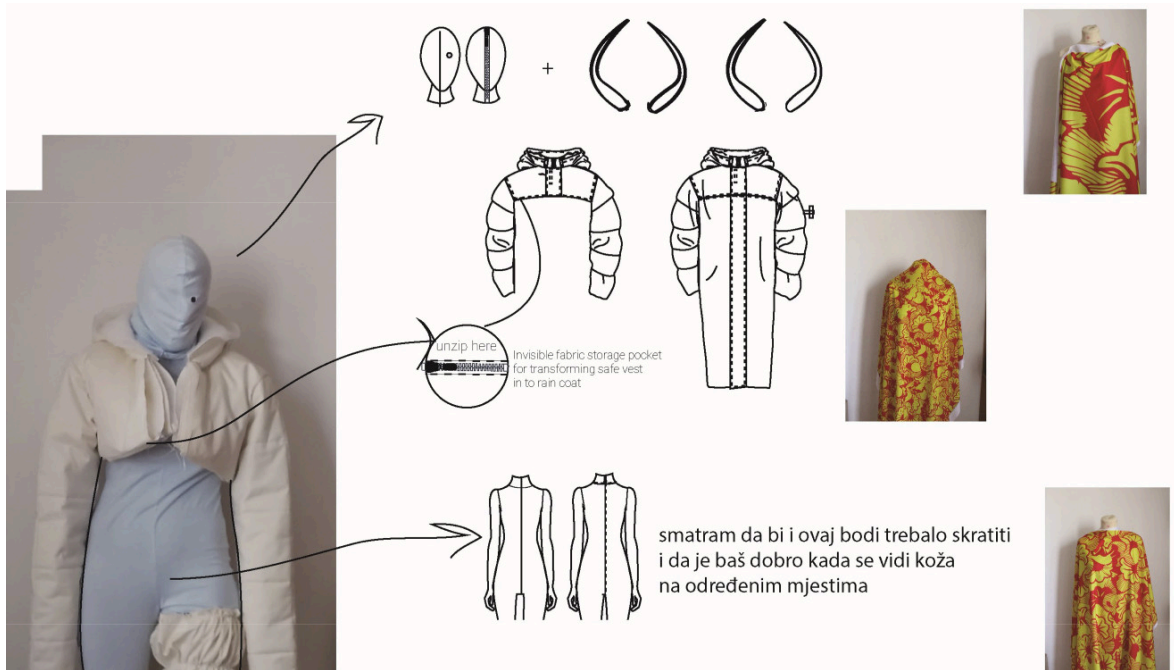
Slika 29. Dominik Brandibur, Realizirana muška vativrana jakna iz kolekcije *Polari*, 2020.
(fotografija©Kristina Vrdoljak)

Po završetku modeliranja kroja stvorili smo preduvjete za oblikovanje i istraživanje odjevnog predmeta u tekstilnom materijalu. Radi se o fazi provjere predloženog kroja u probnom materijalu (žutica) kako bismo ustanovili odgovara li modelirani kroj dizajnerskoj ideji. Ukoliko je potrebno, slijedi daljnja razrada kroja uz potrebne korekcije do željenog izgleda prototipa. Na primjeru istraživanja Ane Krgović u kolekciji *The Invisible Path* (Slika 30.) možemo vidjeti na koji način dizajnerica raščlanjuje i promišlja odjevnu kombinaciju br. 2 povezujući tehnički crtež s probnim istraživanjima u tekstilnom materijalu. Uz radne fotografije bilježi tekstualne zabilješke i dodatne mikropogleda kojima će biti korigirani probni modeli.



Slika 30. Istraživanje prototipa u žutici za odjevnu kombinaciju br. 2 u kolekciji *The Invisible Path* Ane Krgović
Studentska kolekcija *The Invisible Path* ¹⁶³ Ane Krgović nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2019./2020. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić
(fotografija © Ana Krgović)

¹⁶³ Vidi slike 30., 31. i 32.



Slika 31. Ana Krgović, Korekcije prototipa u žutici za odjevnu kombinaciju br. 2 u kolekciji *The Invisible Path*



Slika 32. Ana Krgović, Kolekcija *The Invisible Path* 2020. godina, realizirana odjevna kombinacija br. 2
(fotografija©Lea Klečak)



Slika 33. Marko Petrić, Kolekcija *Technocratic Gipsyland*, 2017.

Studentska kolekcija *Technocratic Gipsyland*¹⁶⁴ Marka Petrića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka

Končić

(fotografija©Denis Butorac)

U istraživanju kroja i prvih modela u probnom materijalu važno je predvidjeti svojstva materijala koji će biti korišteni u finalnoj produkciji modne kolekcije. Posebna se pažnja posvećuje oblikotvornim svojstvima tekstilija i njihovoj sposobnosti zadržavanja željenog oblika odjevne siluete (pad materijala, rastezljivost, gužvanje, zapeglavanje i sl.). Uz svojstva tekstilija o kojima ovisi forma odjevne siluete, kao drugi bitni element izdvaja se tekstilni uzorak. Ukoliko je dizajnerskim rješenjem predviđeno da je tekstilija uzorkovana, moramo predvidjeti vrstu uzorka i njegov smještaj na krojnu sliku. Tekstilni uzorak može biti autorski¹⁶⁵ ili serijski proizveden. Isto tako, dizajnerov je zadatak odrediti želi li glatko ili haptično odjevno oplošje kako bi mogao definirati tehniku tiska¹⁶⁶ kojom može postići željeni efekt. Pozicioniranje tekstilnog uzorka na odjevni predmet predstavlja izuzetno važan dio oblikovanja odjavnog oplošja. Ovisno o veličini motiva i njegovim kolorističkim vrijednostima potrebno je, radi što bolje kompozicijske slike, predložak uskladiti s krojnim dijelom na koji dolazi i za svaki krojni dio izraditi tehnički predložak. Na primjeru plisirane muške suknje iz kolekcije *Technocratic Gipsyland* (2017.) dizajnera Marka Petrića vidljivo je da je tehničkom pripremom na kroju plisirane suknje za svaki preklap određena točna pozicija tiska kolorističke površine kako bi se

¹⁶⁴ Vidi slike 33. i 34.

¹⁶⁵ Autorski proizveden tekstilni uzorak određen je konceptualnim okvirom modne kolekcije i izrađuje se samo za tu kolekciju.

¹⁶⁶ Plošni digitalni tisak, bubreći tisak, sitotisak i sl.

postigao željeni efekt dinamičnog izmjenjivanja bjeline s unutarnje strane preklopa i kolorističkih površina s vanjske strane plisea (Slika 33. i Slika 34.).



Slika 34. Marko Petrić, Kolekcija *Technocratic Gipsyland*, 2017., tehnička priprema tekstilnog uzorka za plisiranu suknju

Završna etapa rada na modnoj kolekciji odnosi se na načine prezentacije i predstavljanja kolekcije na kojoj smo radili javnosti. Dugi niz godina glavni način predstavljanja modnih kolekcija bile su modne revije. Danas se suvremena moda zbog konceptualizacije približava umjetničkim praksama i sve više koristi umjetničke forme prikazivanja. Isto tako, zbog globalizacijskog i pandemijskog aspekta, moda odijevanja pronalazi nove načine predstavljanja poput multimedijских digitalnih platformi i modnog filma. Od najzastupljenijih treba navesti sljedeće oblike prezentacije modnih kolekcija:

- **Modna revija**¹⁶⁷ – najdugovječniji i najklasičniji način prezentacije novih modnih kolekcija publici. Najveću vidljivost i promotivni utjecaj imaju modne revije koje se održavaju na tjednima mode.¹⁶⁸ Po značaju izdvajaju se pariški i njujorški tjedan mode, a slijede ih milanski, londonski i berlinski. Način prezentacije kolekcija na modnim revijama podrazumijeva modnu pistu, modele, glazbu i režiranu rasvjetu kojima se želi na najuvjerljiviji način dočarati atmosfera, kontekst i dizajnerova modna ideja. Klasična modna revija vrlo je dinamičan način prikazivanja odjevnih kombinacija publici u kojoj se modeli izmjenjuju vrlo brzo. Modne revije omogućuju publici neposredan doživljaj odjeće te susret s dizajnerom.
- **Modni performans** – noviji oblik modne revije koji preuzima elemente različitih umjetničkih formi. Stoga je blizak umjetničkom performansu, teatru i ostalim oblicima izvedbenih umjetnosti. Modni performans kao oblik prezentacijske forme biraju modni dizajneri čije se kolekcije temelje na izraženom modnom konceptu. U modnim performansima rjeđe susrećemo modnu pistu i dinamično izmjenjivanje modela. Prednost se daje scenografiji unutar koje su modeli više/manje statično smješteni ili ih pokreće tehnologija, a glazbu s matrice zamjenjuje živo izvedena muzička podloga.
- **Modna izložba** – je oblik prezentacije modnih kolekcija u galerijskom ili alternativnom izložbenom prostoru.¹⁶⁹ Za razliku od modne revije i modnog performansa čije je trajanje kratko i vremenski determinirano (manje od sat vremena) modna izložba ima prednost i može trajati više tjedana ovisno o tome radi li se o tematskoj, **retrospektivnoj** ili izložbi koja predstavlja novu kolekciju. S obzirom na vremenski okvir koji je bitno dulji

¹⁶⁷ eng. *a fashion show*, franc. *défilé de mode*

¹⁶⁸ eng. *fashion week*

¹⁶⁹ Danas sve veći broj modnih kuća uz prodajni prostor dio prostora pretvara u izložbeni kako bi prikazali tijek rada na razvoju koncepta kolekcije izlažući javnosti dokumentirani proces rada od skice do finalnog odjevnog predmeta.

od vremenskog okvira modne revije ili performansa modnu izložbu može vidjeti veći broj ljudi. Mogućnost da publika sama bira tempo razgledavanja i zadržavanja kod pojedinog izložka/*outfita* govori u prilog individualnijeg i intimnijeg prezentacijskog oblika mode. Kada govorimo o modnom izložbenom materijalu važno je naglasiti da je on dvojak. Modnim izložbama moguće je izlagati izložke koji su po svojoj prirodi bliski dvodimenzionalnoj izlagačkoj formi slike. Ovim tipom izložbi obuhvaćene su izložbe modnih fotografija, modnih ilustracija,¹⁷⁰ *mood-board*, *story-board* i *concept-board* prenose informacije o atmosferi kolekciji. Isto tako, izložci mogu biti i plošno prezentirani odjevni predmeti obješeni na zidovima. U drugu vrstu ubrajamo skulpturalnije trodimenzionalne pristupe kod kojih se odjeća izlaže u prostoru i tretira u kontekstu skulpturalne mode ili žive skulpture.¹⁷¹ Iako modna izložba može biti strogo određena jednim pristupom, često zbog prirode rada na modnoj kolekciji objedinjuje više navedenih pristupa pri čemu jedan određujemo dominantnim, a ostale pratećim elementima izložbenog postava.

- **Modni film** – sve je učestaliji oblik modne prezentacije. Suvremeni modni film objedinjuje različite umjetničke discipline i postaje nova forma umjetničkog izražavanja. Riječ je o kratkim igranim filmovima u kojima se uz modele pojavljuju profesionalni plesači, glumci i glazbenici. Zbog pandemijskih razloga tjedni mode postaju virtualni, a modni film zamjenjuje modnu reviju.

Primjer :

- **26. Louis Vuitton, Kolekcija #LVMenFW21**
URL: https://www.youtube.com/watch?v=vV_QoQD_nrA (pristupljeno 14. veljače 2021.)
- **27. Burberry, Kolekcija jesen/zima 2021**
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QbmW76Cp4s8> (pristupljeno 14. veljače 2021.)

¹⁷⁰ Modna ilustracija razlikuje se od dizajnerskog crteža i predstavlja ilustrativnu formu izražavanja. Modnom ilustracijom bilježi se atmosfera i subjektivni doživljaj odjeće. Dok dizajnerski crtež govori o vrsti odjeće i njenim detaljima, zadatak modne ilustracije je ispričati modnu priču.

¹⁷¹ Živa skulptura podrazumijeva umjetničku formu izlaganja odjeće u kojoj se odjeća prezentira na ljudskom tijelu. Takav način prezentacije često ima i elemente performativnosti.

- **Modna fotografija** – je specifična vrsta fotografije koja se bavi modom odijevanja. Iako joj je primarni fokus upotreba za komercijalne svrhe oglašavanja u modnim magazinima, danas se modna fotografija sve više razvija u samostalnu umjetničku granu.
- **Portfolio** – je nezaobilazna profesionalna prezentacijska forma svakog modnog dizajnera. Izrađuje se za svaku kolekciju posebno ili je njime objedinjen veći broj kolekcija jednog autora. Portfolio predstavlja oblik osobne kreativne iskaznice koja na individualan i vizualno rječit način oslikava oblikotvornu filozofiju svakog pojedinog modnog dizajnera. Portfolio se kao oblik komunikacijskog alata u početku koristi pri polaganju ispita iz kolegija modnog dizajna, a kasnije učestalo prilikom prijave na modne natječaje, *internship* ili prilikom prijave za posao.
- **Modni magazini** (*Vogue, Collezioni, ID, Numéro*) – vrlo su utjecajne modne prezentacijske platforme u tiskanom ili digitalnom izdanju. Okosnicu im čini modna fotografija kao najbrži medij prijenosa informacija o modnim novitetima. Glavnu razliku između modnih magazina vidimo u načinu i vrsti upotrijebljene modne fotografije. Dok *Vogue* koristi modne fotografije u kojima se posebna pažnja posvećuje atmosferi kolekcija i razlikama modnih koncepata modnih kuća, magazin *Collezioni* donosi nizove preglednih informativnih fotografija s modne piste kao zabilješke modnih revija održanih na tjednima mode.
- **Internetske stranice modnih kuća** – su digitalne prezentacijske modne platforme koje komuniciraju modnu estetiku brenda u cjelini i modni koncept za određenu sezonu. U oblikovanju internetskih stranica velika se pažnja posvećuje modnoj fotografiji i promotivnom videu te tipografiji i grafičkom oblikovanju, a sve u cilju što vjernije komunikacije modne filozofije određene modne kuće.

7. Razvijanje modne kolekcije temeljene na konceptualnom pristupu – primjeri

Kao što smo vidjeli u prijašnjim poglavljima, moda odijevanja dinamična je disciplina koja u fokus stavlja fenomen odjevenog tijela, a u kojoj se kao konceptualni obrasci oblikovanja odjeće isprepliću prošlost i sadašnjost, umjetnost i tehnologija, stvarnost i fikcija. Konceptualni pristup rada na kolekciji pred modnog dizajnera postavlja složena pitanja: kojem od navedenih obrazaca dati prioritet te kako ih pomiriti i dovesti u međusobni dijalog. Uz sve nabrojeno, posebna se pažnja posvećuje jasnoći komunikacije modne kolekcije s krajnjim potrošačem i modnom publikom kako se konceptualni obrazac ne bi zagubio. Pitanje komunikacije pokušat ćemo objasniti na primjeru vizuala preuzetih iz profesionalnih portfolia odabranih modnih dizajnera, nekoć studenata Sveučilišta u Zagrebu Tekstilno-tehnološkog fakulteta. U tom kontekstu, portfolio tumačimo kao autorsku „osobnu iskaznicu“ kojom modni dizajner komunicira individualni estetski i konceptualni okvir oblikovanja te vrijednosni sustav koji zastupa.

U bogato ilustriranim primjerima koji slijede vidjet ćemo konceptualno različito postavljene istraživačke obrasce i individualne estetike prevedene u odjevni jezik. Bez obzira radi li se o tematiziranju etno baštine, socijalnih pitanja ili skulpturalnosti mode, vidljivo je da svi dizajneri jasno strukturiranim metodičkim pristupima i kreativnim eksperimentima prolaze iste zadane kategorije rada na kolekciji (koncept, arhiviranje, serije dizajnerskih crteža i sl.), no način kako ih rješavaju i konačni rezultat ostaje individualan. Na primjerima ćemo vidjeti da je dizajnersko istraživanje iako kreativan, ipak kontrolirani proces u kojem se etape istraživanja međusobno određuju i objašnjavaju pri čemu su jednoznačno usmjerene prema krajnjem proizvodu – modnoj kolekciji.

Primjeri:

Marko Petrić, Kolekcija *Object in Object*, 2015. godina¹⁷²

Mateja Bosek, Kolekcija *Rebellious Silence*, 2018. godina¹⁷³

Damir Begović, Kolekcija *EX-vonia*, 2018. godina¹⁷⁴

¹⁷² Vidi slike 35. – 42.: Studentska kolekcija *Object in Object* Marka Petrića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2015./2016. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

¹⁷³ Vidi slike 43. – 51.: Studentska kolekcija *Rebellious Silence* Mateje Bosek nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

¹⁷⁴ Vidi slike 52. – 60.: Studentska kolekcija *EX-vonia* Damira Begovića nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

koncept

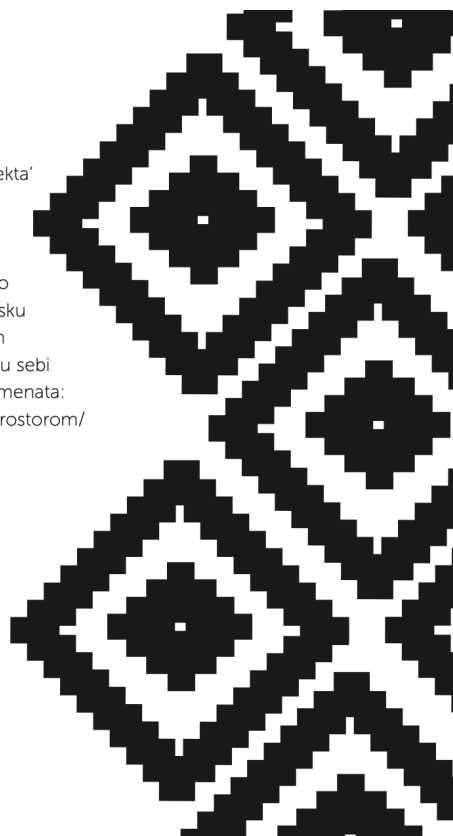
OBJECT IN OBJECT OBJEKT U OBJEKTU

Kolekcija *Object in Object* / 'Objekt u Objektu' analizira problematiku kulturnog identiteta odjevnog predmeta, njegova estetska i funkcionalna načela kod tradicionalnih zajednica na području Dinare. Ispituje se tradicija tog odjevnog predmeta, njegovo očuvanje, današnja primjena, te odnos prostora/međuprostora između tijela i odjevnog predmeta.

Prvi segment koji se obrađuje, polazi od ideje 'objekta', a u ovom slučaju to je tradicionalni čilimom. Kroz kolekciju se propituje nekoliko segmenata:

- primarnu multifunkcionalnu namjenu (zimi štiti od hladnoće, ljeti služi kao prostirka)
- relacija prema prostoru (veličina i položaj u prostoru interijera ili eksterijera)
- estetske vrijednosti (ukras, tradicionalni ornament, osobni identitet čilima)
- statusni simbol u funkciji individualnog i nacionalnog identiteta (politički skupovi...)

Postavljanjem 'objekta' čilima i 'objekta' odjevnog predmeta u međudodnos, spajam dva različita ali u svojoj funkciji 'ista' objekta. Njihove primarne karakteristike koristim kako bi naglasio njihovu fizičku ali i estetsku te kulturalnu vrijednost, te dobivam potpuno novi odjevni predmet koji u sebi sadrži sve vrijednosti ishodišnih elemenata: funkciju, zaštitu, slobodu kretanja prostorom/međuprostorom, identitet.



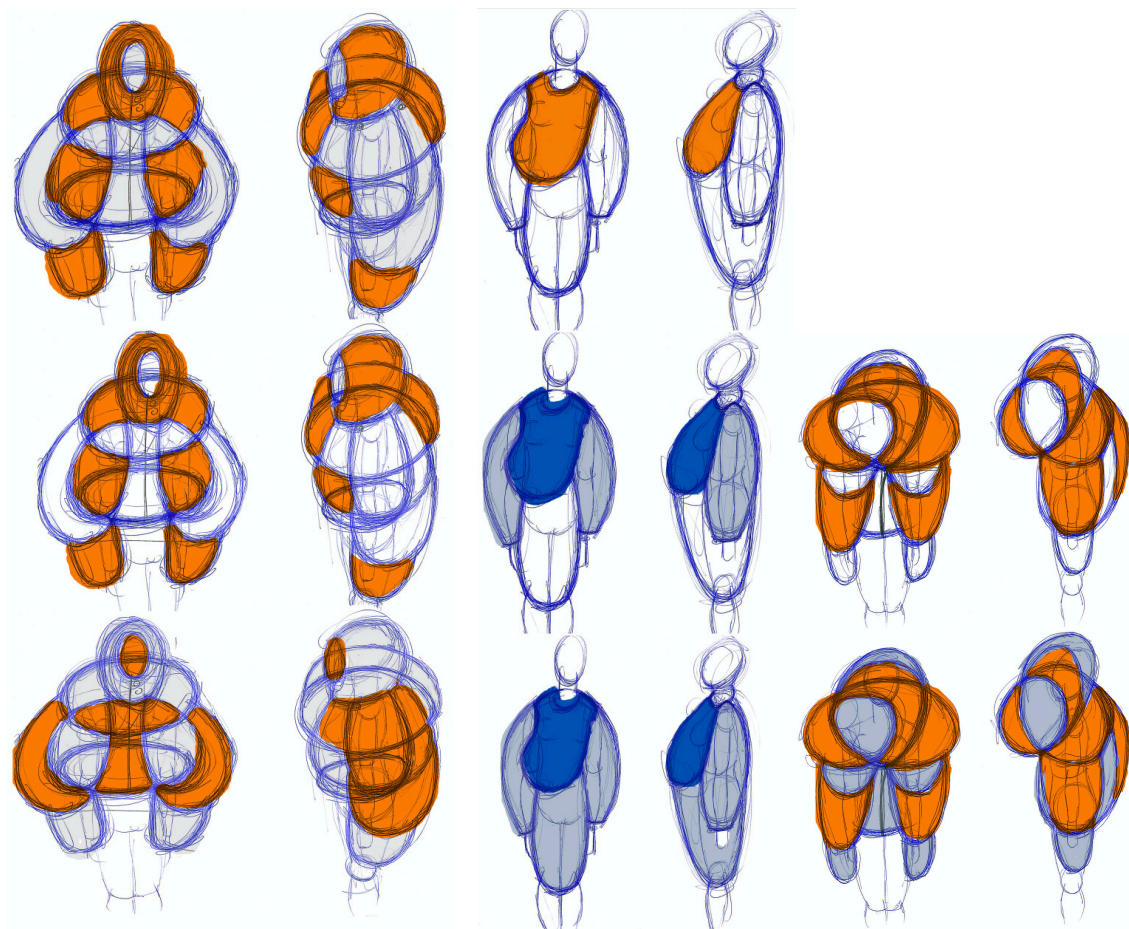
Slika 35. Marko Petrić, koncept za modnu kolekciju *Object in Object*

istraživanje



Slika 36. Marko Petrić, detalj moodboarda za modnu kolekciju *Object in Object* (fotografija©Franjo Maltar)

rasprtavanje



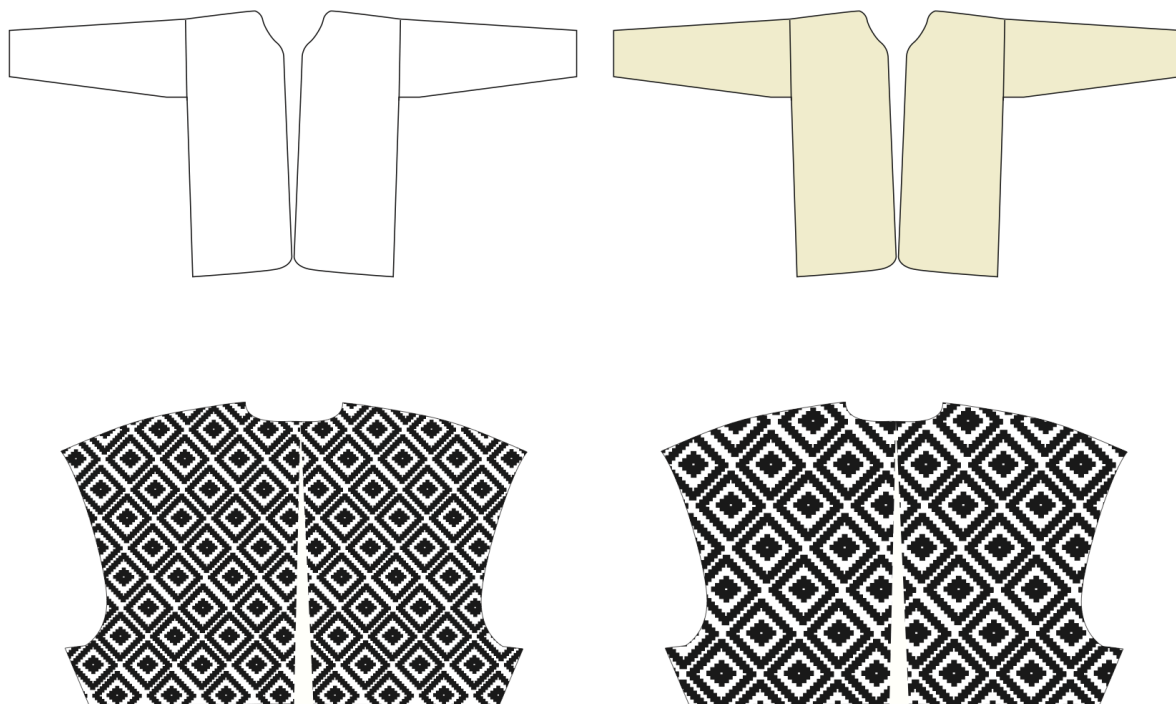
Slika 37. Primjer rasprtavanja serije odjevnih predmeta za modnu kolekciju *Object in Object*

paleta boja



Slika 38. Prijedlog palete boja i tekstilnog uzorka za modnu kolekciju *Object in Object*

tehnička
razrada



Slika 39. Tehnička razrada odnosa krojne slike i tekstilnog uzorka

realizacija



Slika 40. Prikaz realizirane odjevne kombinacije (detalj, leđa, profil)
(fotografija©Franjo Maltar)

prezentacija
- modna
revija



Slika 41. Kolekcija *Object in Object* na modnoj reviji Gombold újra!, Budimpešta 2016. (fotografija: Mercedes Benz Fashion Week ©Budimpešta)

prezentacija
- modna
izložba



Slika 42. Izložba *Oversized – pitanje odjevne veličine* u Galeriji HDD, Zagreb 2016. godina (fotografija©Marko Petrić)

koncept



Constant migration as a way of life (nomadism) and forced emigration are determinants of population migration. Today, in the time of globalism, human in search of a better political, social, economic or cultural life conditions is ready to leave the default national-territorial frames and move to "empty" territories from the fundamental need to preserve the existence.

In the context of global migration was created collection "Rebellious Silence" which expresses a threat to cultural and national identities. The collection contemplates and displays the interaction of globalization and culture as a system of meanings that govern social life, i.e., on a general level analyzes some thesis regarding the relationship between culture and globalization. Global communication and migration are forcing traditional culture on coexistence, but also on the divergence and mutual tensions. "Rebellious Silence" probes the ethical value of Eastern culture on the Western territory of temporary immigrants and thus encourages the question of identity, belonging and non-affiliation.

Keywords: multiculturalism
borders
ethnicity
orientalism
veil
modification

Slika 43. Mateja Bosek, koncept iz profesionalnog portfolia za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018.

istraživanje izvora i poticaja

The basic idea of the "Rebellious Silence" collection is the application of the traditional women's dress of Islamic culture and its ethnic value on the Western territory of temporary migrants. The wealth of traditional clothing from the Middle East, migration to the West loses its value, moreover, somewhere it is completely banned. Tradition gives permanence, but it is increasingly falling apart in the process of modernization, which is also the main characteristic of all modernity - the abolition of tradition.

The main inspiration for creating the collection is clothes/costumes from the Arab and Iranian territory from the 20th century. The construction/deconstruction of a traditional dress does not lose its value, but is further emphasized; it exudes modernity, elegance, femininity but in a restrained way.

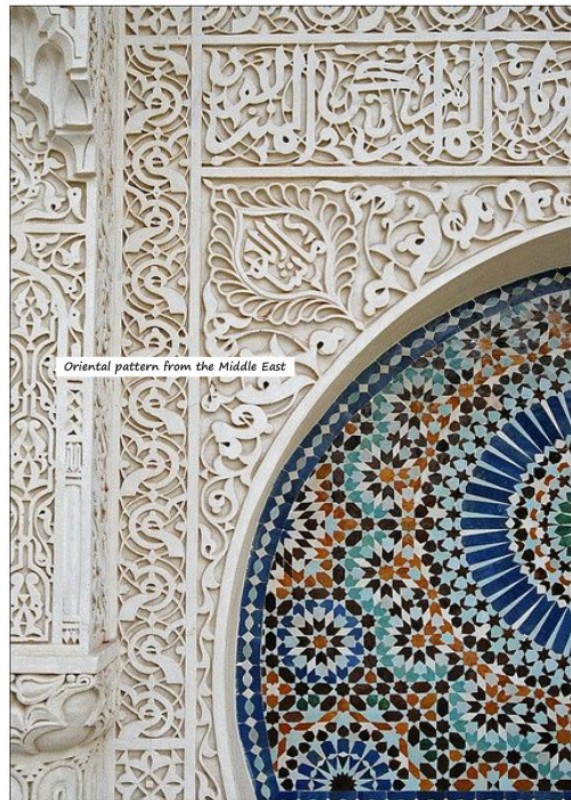
The connection between the female body and the veil in Islamic culture is unbreakable, so the question is, does the veil really mean freedom or a border? Because of the negative representation of the Muslim people through terrorism, the veil is becoming the center of criticism of the Western world. In the "Rebellious Silence" collection, the veil in contact with fashion gets a choice. By deconstructing the women's hood, the original purpose of the hijab remains the same, but it has been modified. Fragments of decorative art from Arab territory are also visible in the collection. Oriental style as such is mystical, meditative and soothing and evokes a sense of admiration and respect, at the same time it reveals its origin and geographical affiliation. The collection adapts to the multicultural society, respecting the Ethnicity that contributes to the development of modernity and the development of Western culture.

Materials of different compositions were used to create the collection: cotton, leather, polyester fiber, twill satin and various types of zippers. The selected materials come in a variety of colors: white, light pink, gray and shades of gold, silver and bronze color. The screen printing technique of Oriental pattern was applied to a part of the material in the collection, emphasizing the exoticism and richness of Eastern culture. The zippers applied to the parts of the garments imitate the borders and walls that the traveler encounters as a nomad on his journey, but also symbolize protection, in order to feel protected as an immigrant, or as an "unwanted guest".

The meaning of the collection name: 'Rebellious' refers to the community, ie groups of people who, by losing their home, living in exile, want to integrate into a new environment out of the fundamental need to preserve their existence, while 'Silence' symbolizes a society that ignores its moral responsibility to needs and at the same time building walls, both physical and mental.



M. Tilke: Costume patterns and design, London, 1956 - Ethnic clothes from Arabia, 20th century



Oriental pattern from the Middle East

Slika 44. Mateja Bosek, istraživanje tradicionalnog kroja i uzorka za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018.



Slika 45. Mateja Bosek, arhiviranje vizualnih poticaja u formi moodboarda

rascrtavanje



Outfit 1



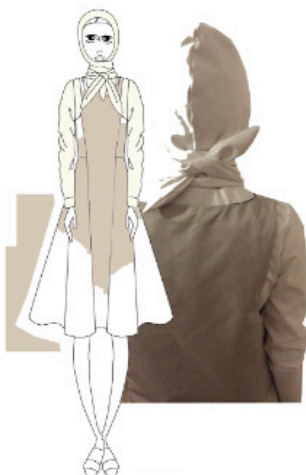
Outfit 2



Outfit 3



Outfit 4



Outfit 5



Outfit 6



Outfit 7

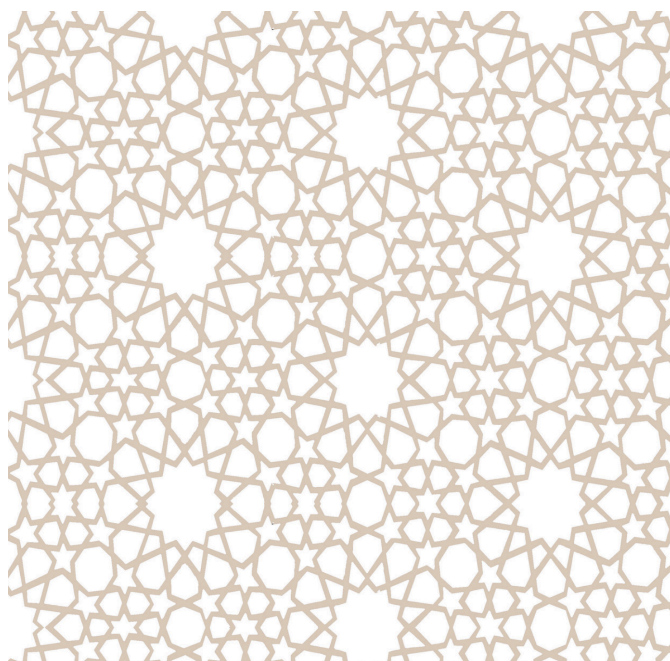
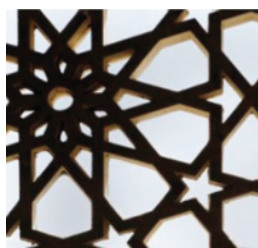
Slika 46. Mateja Bosek, ilustrativni prikaz sedam odjevnih kombinacija za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018.

tehnička
razrada



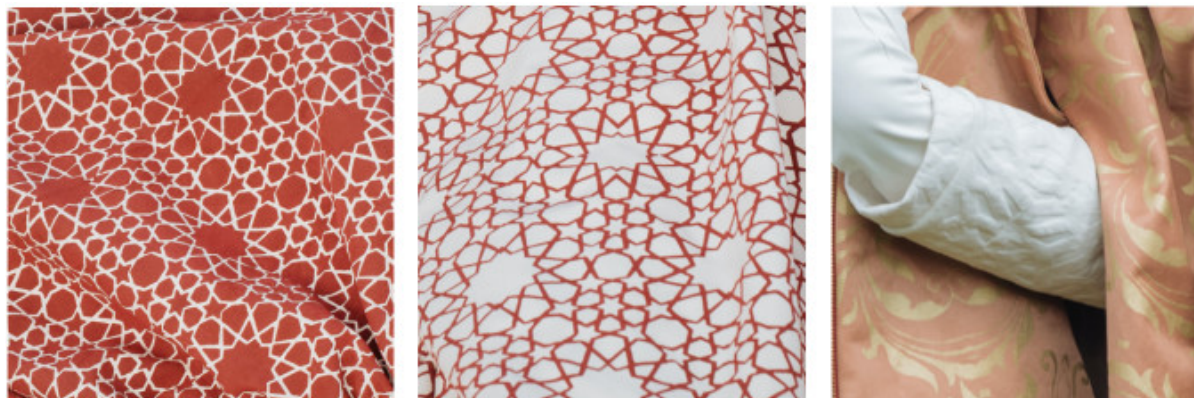
Slika 47. Tehnički crteži i pripadajući uzorci materijala za tri odjevne kombinacije

tehnička
razrada -
tekstilni
uzorak



Slika 48. Reinterpretacija i tehnička razrada ornamentalnog tekstilnog uzorka

realizacija



Slika 49. Prikaz detalja realiziranog autorskog uzorka za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018.



prezentacija
- modna
fotografija

Slika 50. Prezentacija modne kolekcije *Rebellious Silence*, 2018. u formi modne fotografije (fotografija©Denis Butorac)



Slika 51. Prezentacija modne kolekcije Mateje Bosek *Rebellious Silence*, 2018. u formi modne fotografije (fotografija@Denis Butorac)

koncept



Kolekcija „EX-Vonia“ inspirirana je visokom modom „zapada“ i narodnom nošnjom „istoka“. Na to me potaknulo masovno napuštanje mladih iz Slavonije. Želim ukazati da tim odlaskom propada i bogata kulturna baština koja ostaje iza njih. Naziv kolekcije „EX-Vonia“ je nastao od spajanja riječi Slavonija i „EX“ kao značenje nečega bivšeg, propalog ili ostavljenog iza sebe. To direktno inicira na ljude koji napustili svoj rodni kraj te otišli, odselili se na zapad i nose u sebi taj inicijal „ex“.

Kolekcija se bazira na unikatnim tehnikama koje se koriste pri izradi narodnih nošnji. Fokus moga istraživanja je nošnja Brodskog posavlja. Istraživanje je krenulo samim susretom s originalnim narodnim nošnjama, nekima starim i do sto godina i otkrivanjem bogatstva elemenata, slojevitosti, različitih vrsta jedinstvenih tkanja, vezova i detalja koji upotpunjuju izgled jedne *snaše* koja je odjevena u narodnu nošnju Slavonije.

Sama kompleksnost ruha se može doživjeti tek njegovim proučavanjem izbliza. Istraživanjem površina, šavova, načina rezanja i šivanja dijelova nošnji uočio sam koliko su svi njeni elementi unikatni i koliko podsjećaju na visoku modu. Istraživanjem starih modnih kreatora koji su zaslužni za izgled mode kakav danas poznajemo sam došao do zaključka da se narodna nošnja i visoka moda poklapaju na mnogo polja i mogle bi stvoriti sinergiju pri oblikovanju modne kolekcije. Tako su nastali hibridi u skicama odnosno kolažima koji su kasnije poslužili kako prijedlozi svakog pojedinog modela u kolekciji.

Slika 52. Damira Begovića, koncept s naslovnim vizualom za kolekciju *Ex-vonia*

istraživanje
izvora i
poticaja

KOLAŽIRANJE -tradicija



-utjecaj Zapada



-kombiniranje

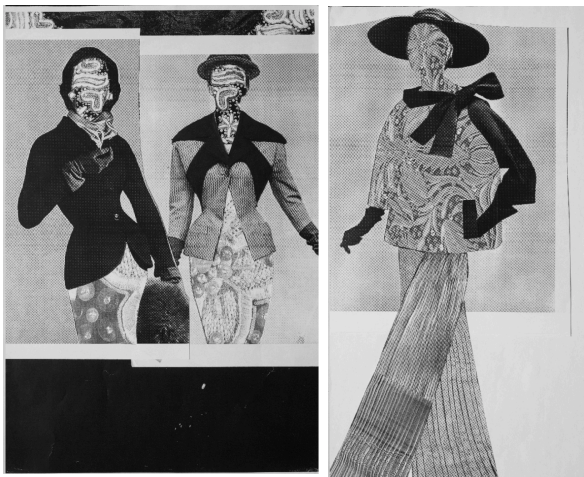


-motivi -siluete



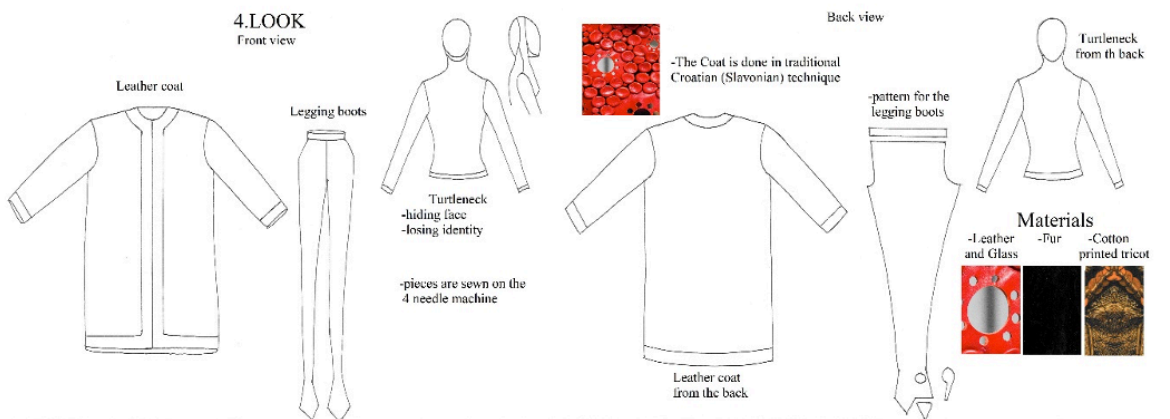
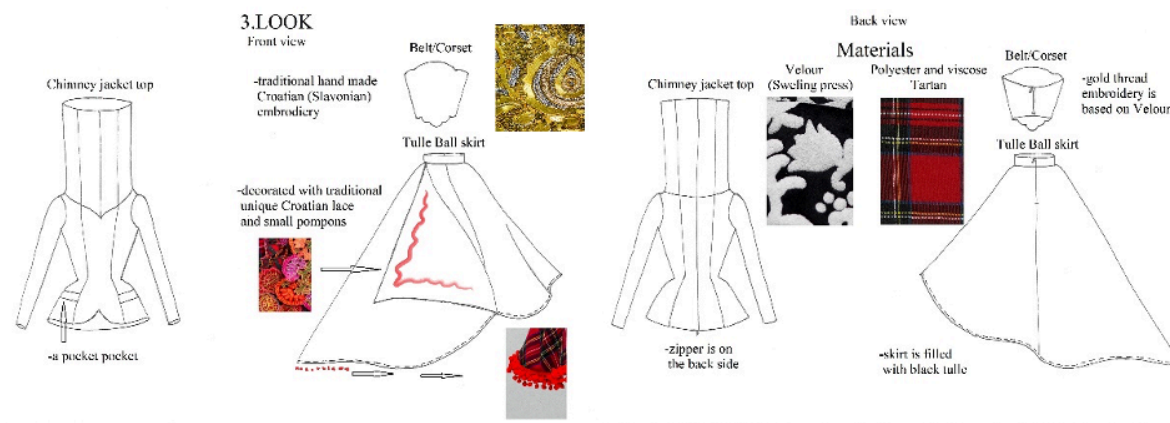
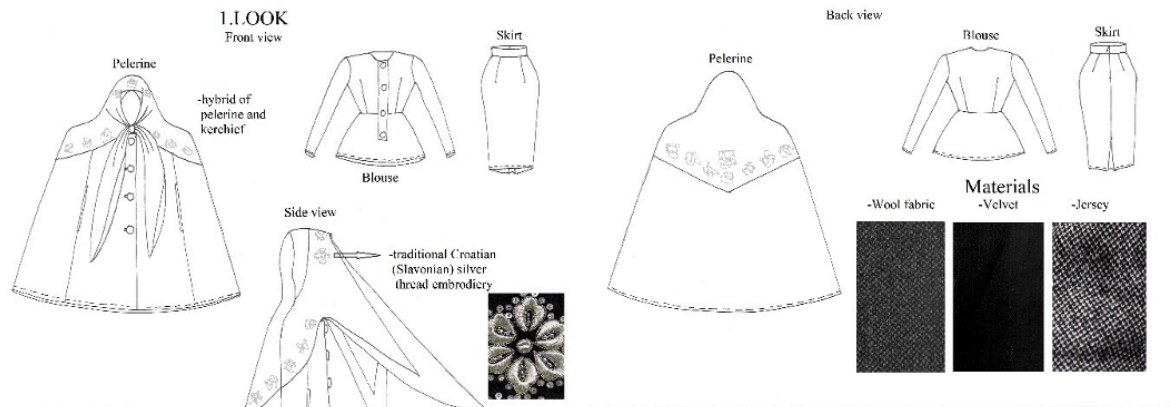
Slika 53. Damir Begović, dijelovi portfolia s kolažiranim istraživanjem odjevnih silueta tradicionalnog odijevanja s područja Slavonije i visoke mode

rascrtavanje

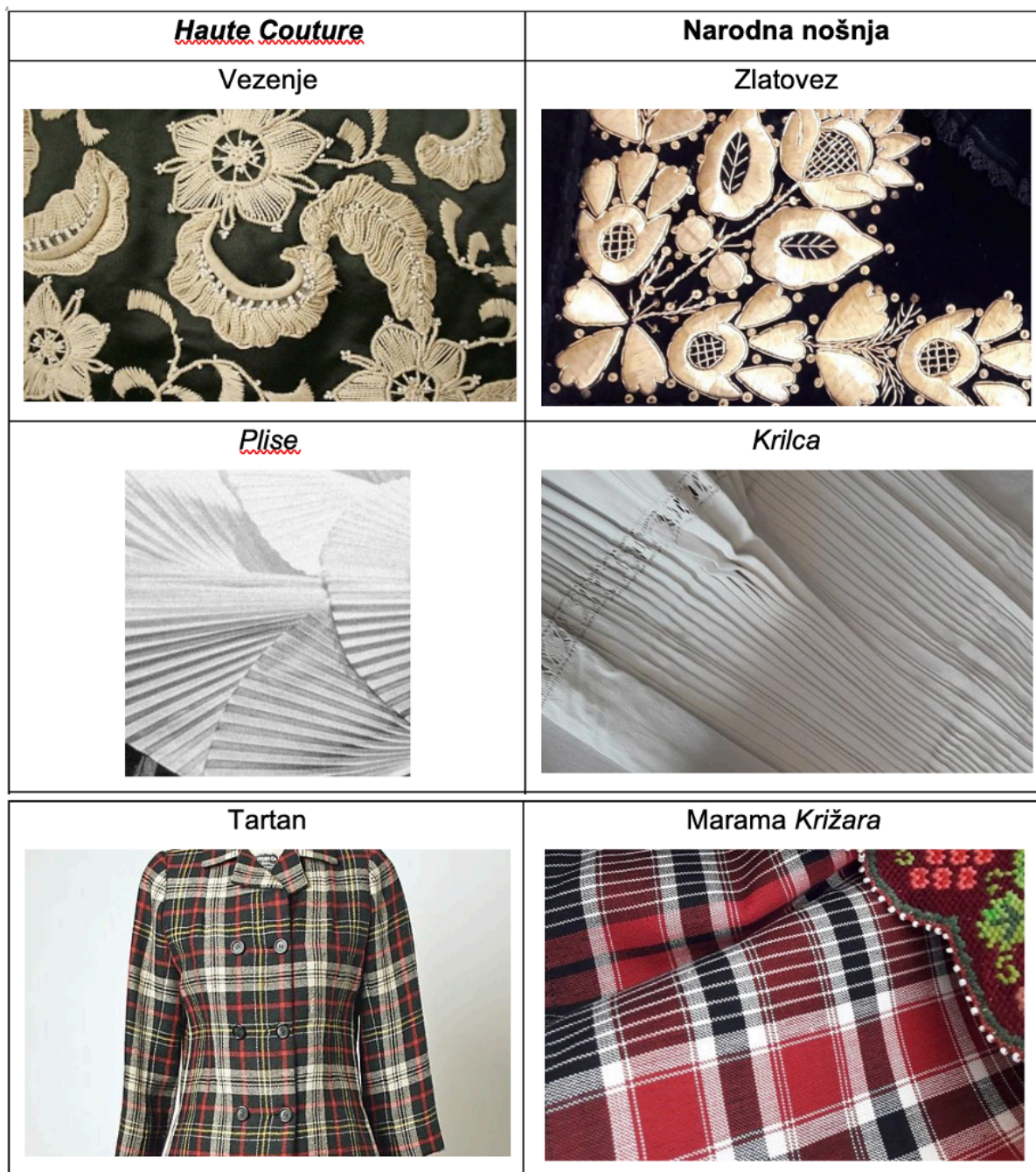


Slika 54. Razrada odjevnih kombinacija za kolekciju u tehnici kolaža

tehnička razrada

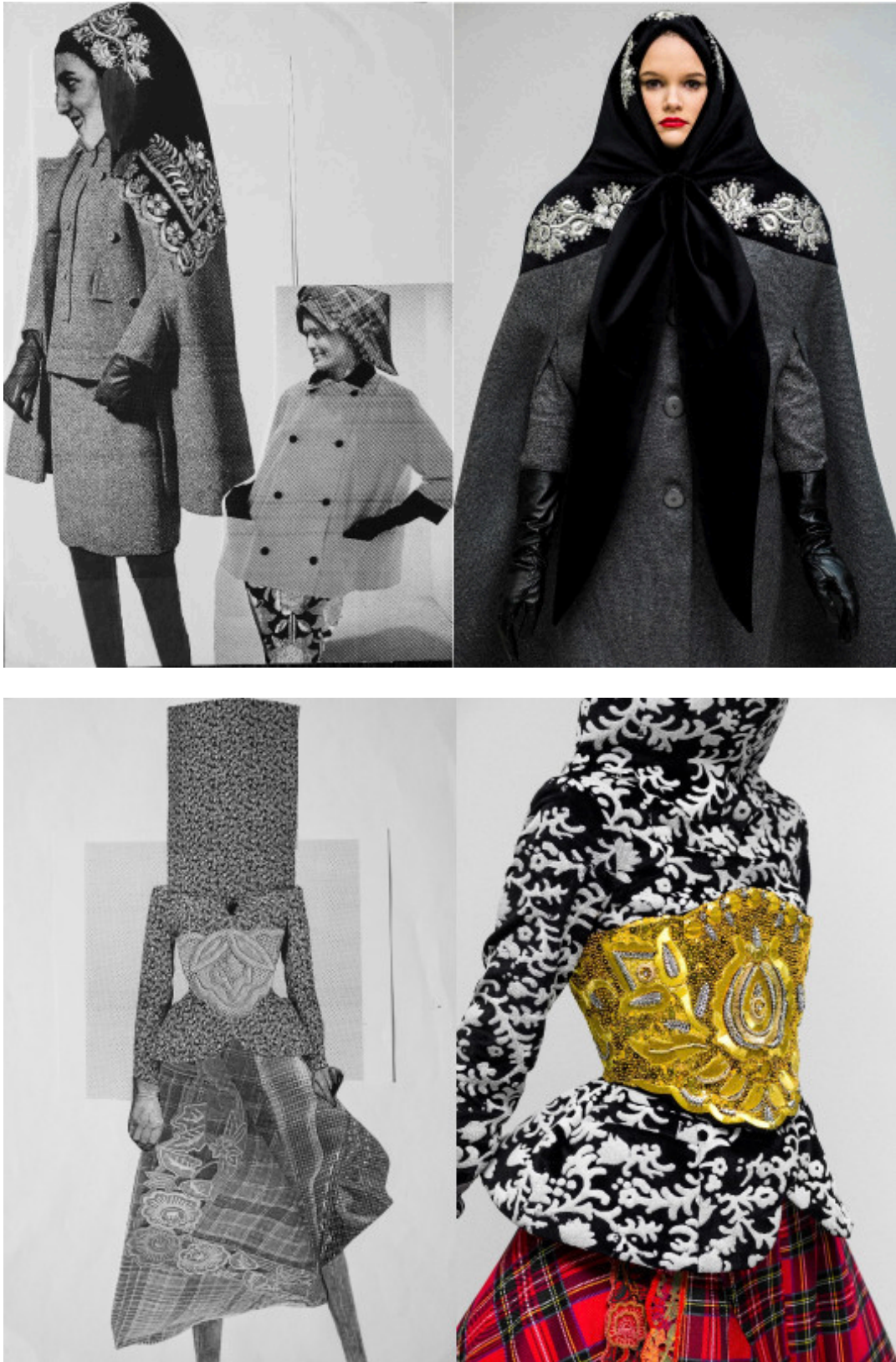


Slika 55. Tehnička razrada kroja i prijedlozi materijala



Slika 56. Metoda usporedbe: juktapozicija materijala i tehnika u visokoj modi i slavonskoj narodnoj nošnji

realizacija



Slika 57. Usporedba kolažiranog predloška i realiziranog modela (fotografija©Darija Cikač)

prezentacija
- modna
fotografija



Slika 58. Prezentacija modne kolekcije Damira Begovića *EX-vonia*, 2018. u formi modne fotografije (fotografija©Darija Cikač)



Slika 59. Presentacija modne kolekcije Damira Begovića *EX-vonia*, 2018. u formi modne fotografije (fotografija©Darija Cikač)

prezentacija
- modni
film/modni
video



Slika 60. Kadar iz pratećeg modnog filma za kolekciju *EX-vonia*, dostupno na: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cmZLPYhqU0I>(pristupljeno (9. rujna 2021.)

7.2. Umjetničko likovno djelo kao podloga za modni koncept

Primjer:

Vedrana Mastela, Kolekcija *Destroyed Creation*, 2012. godina¹⁷⁵

¹⁷⁵ Vidi slike 75. – 82.: Studentska kolekcija *Destroyed Creation*, Vedrane Mastele nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2012./2013. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

koncept

Kolekcija istražuje dva ključna pojma: **uništenje** (destrukciju) i **stvaranje** (kreativnost).

Početa inspiracija dolazi od umjetničkog opusa Lucia Fontane uključujući i širok raspon referenci iz konceptualne umjetnosti, glazbe, uličnih stilova i kulture življenja šezdesetih godina 20. stoljeća.

Ono što mi se najviše sviđalo je Fontanina umjetnička poruka. U njegovim perforacijama i rezovima na platnu otkrila sam najvažniju dimenziju za sebe: njegova prostorna (spacijalna) koncepcija rezultirala je posebnom dimenzijom – slikom.

Gdje su granice između **stvaranja** i **uništenja**?

Korištenjem destruktivnih djelovanja u procesu stvaranja, brišući granice između slikarstva i kiparstva s perforacijama na platnima (i drugim materijalima), odnos između stvaranja i uništenja postao je važniji od same realizacije.

Baš kao što je Fontana otvorio površinu platna, perforacije u mojem radu otvorile su površinu tkanine u drugu dimenziju i promijenile površinu i odjevne predmete u nešto novo. Ručno rađene perforacije iznutra na van rezultirale su različitim teksturama na različitim materijalima.

Proces uništavanja tkanina perforacijama definirao je tkaninu kao novu vizualnu činjenicu, s novim vizualnim senzacijama i novim kreativnim značenjima.

koncept

"For Lucio Fontana, slashing the canvas was an act of **creation**, not **destruction**. In that simple gesture, Fontana opened up the redundant surface of the canvas to a realm of new possibilities."

Christie's London. Post War and Contemporary Art

Slika 61. Vedrana Mastela, konceptualni okvir za oblikovanje kolekcije *Destroyed Creation*

istraživanje izvora i poticaja

Lucio Fontana

Concelto spaziale, Altesse, 1961.



Sanja Iveković

Personal cuts, 1982.

Fontana

→ make - make
→ cut - cutting

Fontana

S. Iveković - Personal cuts, 1982.

cut (kut) ↓

transitive verb cut, to make an opening with a sharp-edged instrument; pierce, hit sharply, hurt to hurt the feelings; to remove or divide; to make, do, form, or cut; cutting; specif., to cut cloth so as to garment)

intransitive verb to do the work of a sharp-edged instrument; pierce, sever, gash, to do cutting; work as a cutter to use an instrument that cuts to cause pain by or as by sharp, or lashing strokes the wind cut thin clothes

noun a cutting or being cut a stroke or blow with a sharp-edged instrument, whip, etc. an opening, incision, wound, etc. made by a sharp-edged instrument a slice from such a segment the edge or outline of something cut the amount cut, as of timber a reduction; lessening; decrease

adjective that has been made, formed, reduced; castrated; Bot. having some leaves

Yoko Ono (Cut piece) 1964

Slika 62. Vedrana Mastela, istraživanje izvora i poticaja iz svijeta likovne umjetnosti za rad na kolekciji *Destroyed Creation*

cre·a·tion

noun \krē-? ā-sh?n\

- 1 : the act of creating; *especially* : the act of bringing the world into ordered existence
- 2 : the act of making, inventing, or producing: as *a* : the act of investing with a new rank or office *b* : the first representation of a dramatic role
- 3 : something that is created: as *a* : world *b* : creatures singly or in aggregate *c* : an original work of art *d* : a new usually striking article of clothing



de·struc·tion

noun \di-? str?k-sh?n\

- 1 : the state or fact of being destroyed : ruin
- 2 : the action or process of destroying something
- 3 : a destroying agency

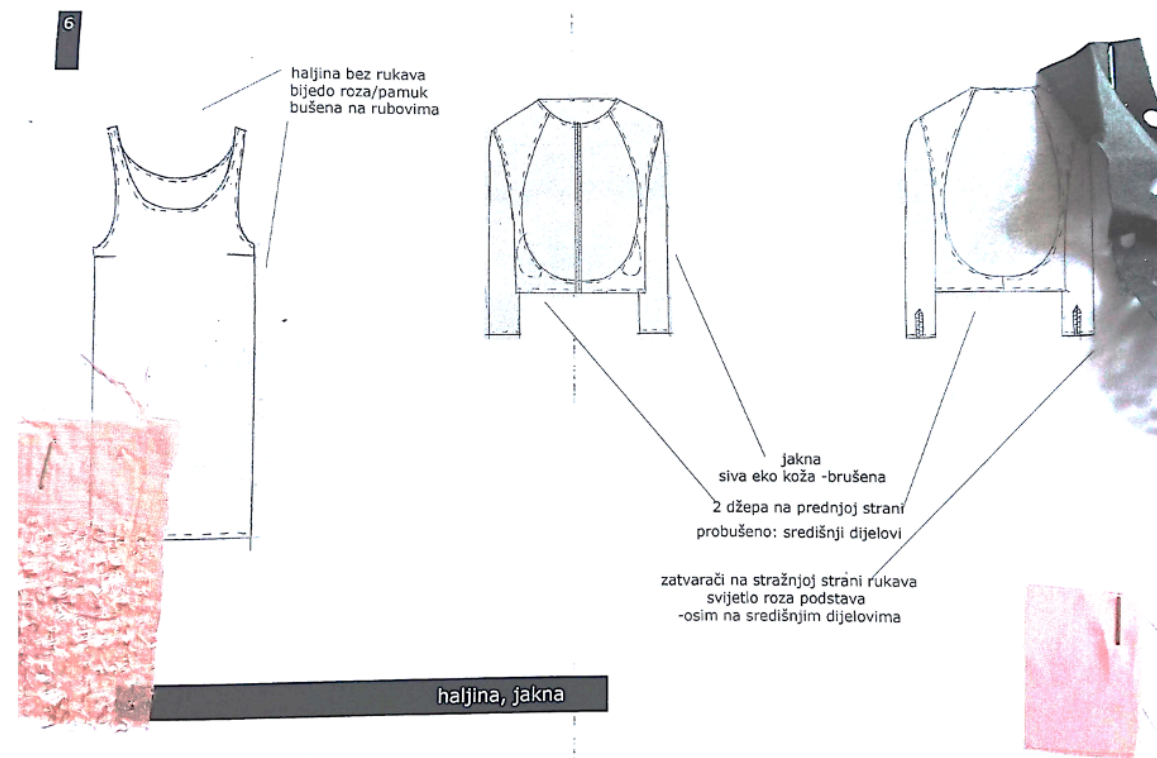
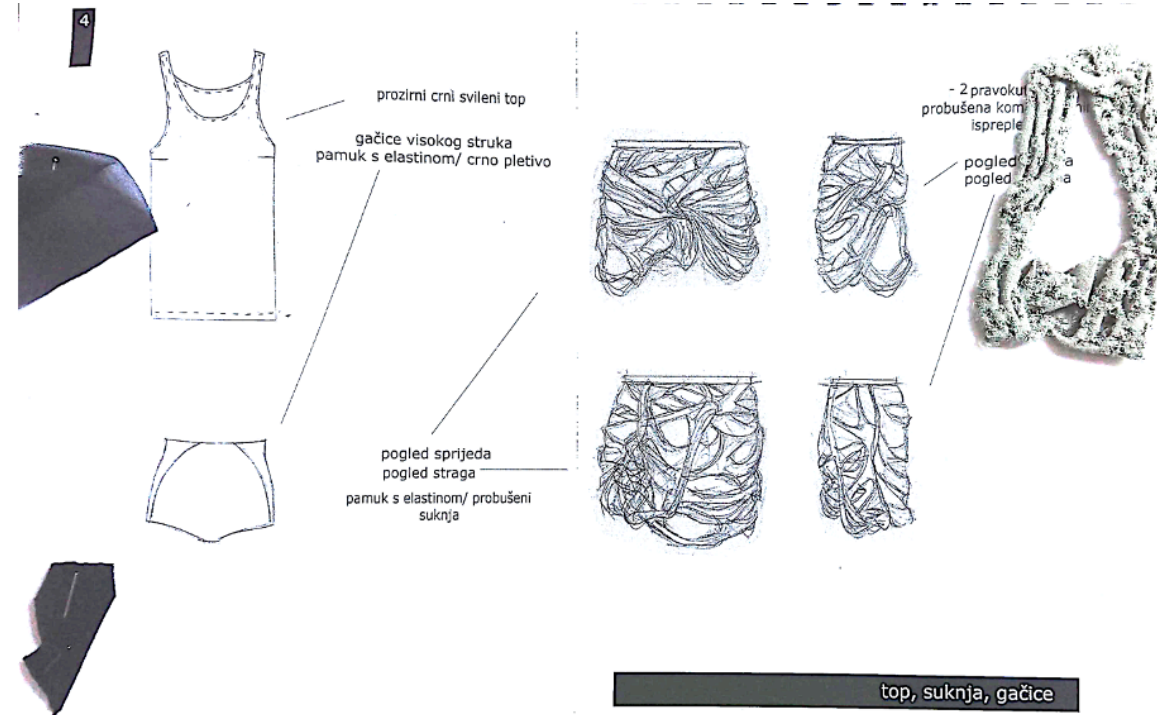


Slika 63. Vedrana Mastela, primjer skica za kolekciju *Destroyed Creation* olovkom i u tehnici kolaža



Slika 64. Primjer skica za kolekciju *Destroyed Creation* u tehnici kolaža

tehnička razrada



Slika 65. Tehnički crteži pojedinačnih odjevnih predmeta s pripadajućim uzorcima tekstilija

tehnička
razrada -
tekstilni
uzorak



Slika 66. Autorske intervencije na tekstiliji – perforiranje (fotografija©Vedrana Mastela)

prezentacija
- modna
fotografija



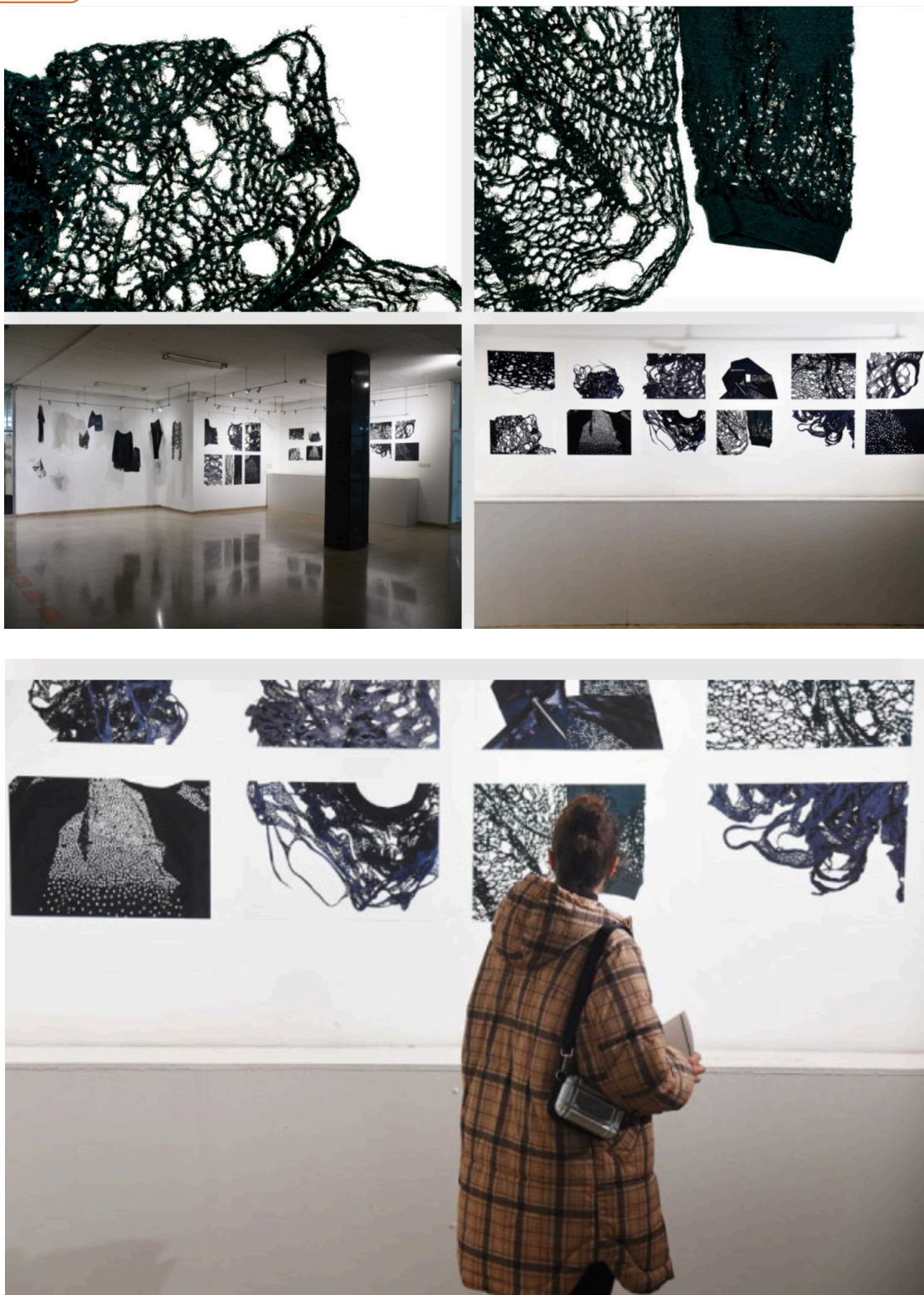
foto: Karmen Poznić / model: Ana B



foto: Karmen Poznić / model: Ana B

Slika 67. Presentacija modne kolekcije Vedrane Mastele *Destroyed Creation* 2012. u formi modne fotografije (fotografija©Karmen Poznić)

prezentacija
- modna
izložba



Slika 68. Prezentacija u formi modne izložbe: Izložba *Perforacije* Vedrane Mastele u Galeriji Bernardo Bernardi 2021. godine (fotografija©2018 Pučko Otvoreno Učilište Zagreb)

Primjeri:

Mihaela Brajković, Kolekcija *Transiency*, 2018. godina¹⁷⁶

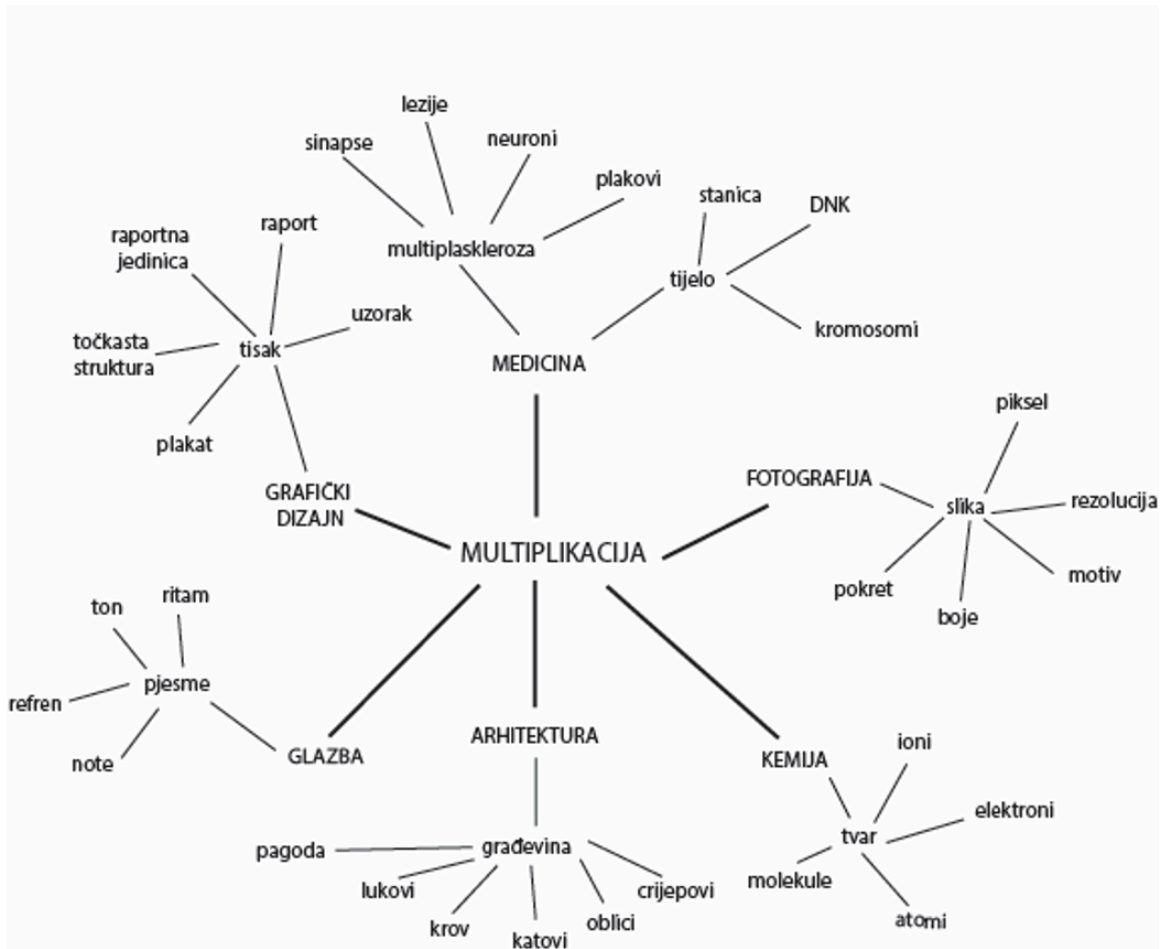
Duje Kodžoman. Kolekcija *Iatrike Techne*, 2014. godina¹⁷⁷

¹⁷⁶ Vidi slike 88. – 96.: Studentska kolekcija *Transiency* Mihaele Brajković nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2017./2018. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

¹⁷⁷ Vidi slike 97. – 101.: Studentska kolekcija *Iatrike Techne* Duje Kodžomana nastala je u okviru kolegija Modni dizajn III na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2014./2015. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

brainstorming

BRAINSTORMING



Slika 69. Brainstorming za kolekciju *Transiency* Mihaele Brajković

FOTODNEVNIK



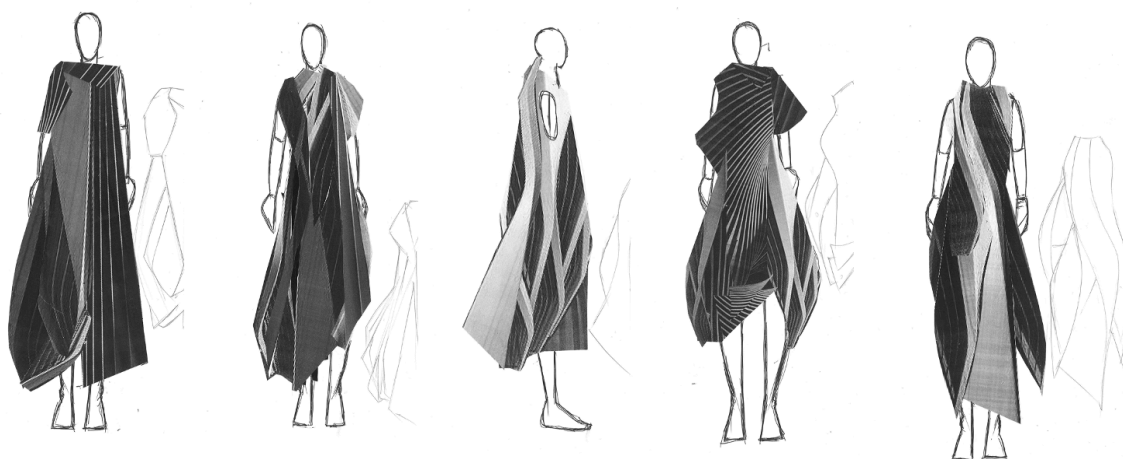
Slika 70. Mihaela Brajković, istraživanje vizualnih poticaja metodama arhiviranja i fotodnevnika

TRANSIENCY

KAPUTI



HALJINE

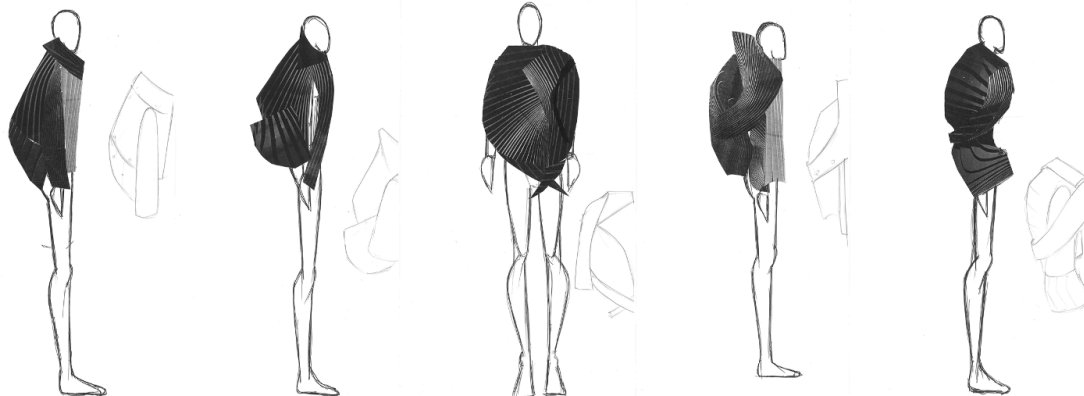


Slika 71. Mihaela Brajković, serije kolažiranih dizajnerskih skica

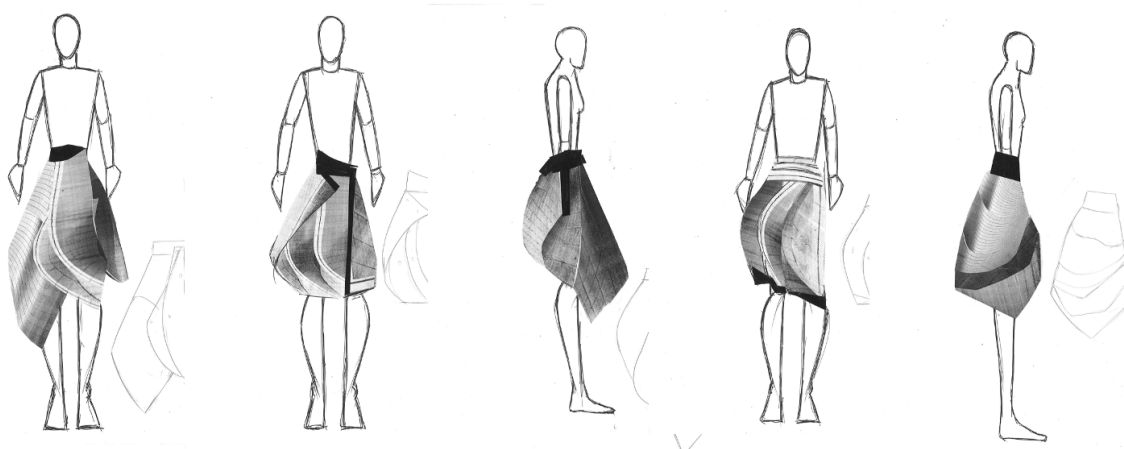
HLAČE



JAKNE



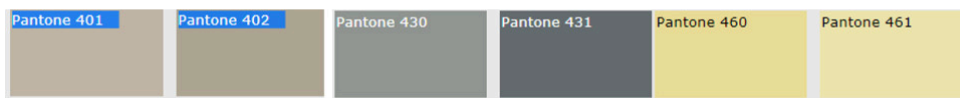
SUKNJE



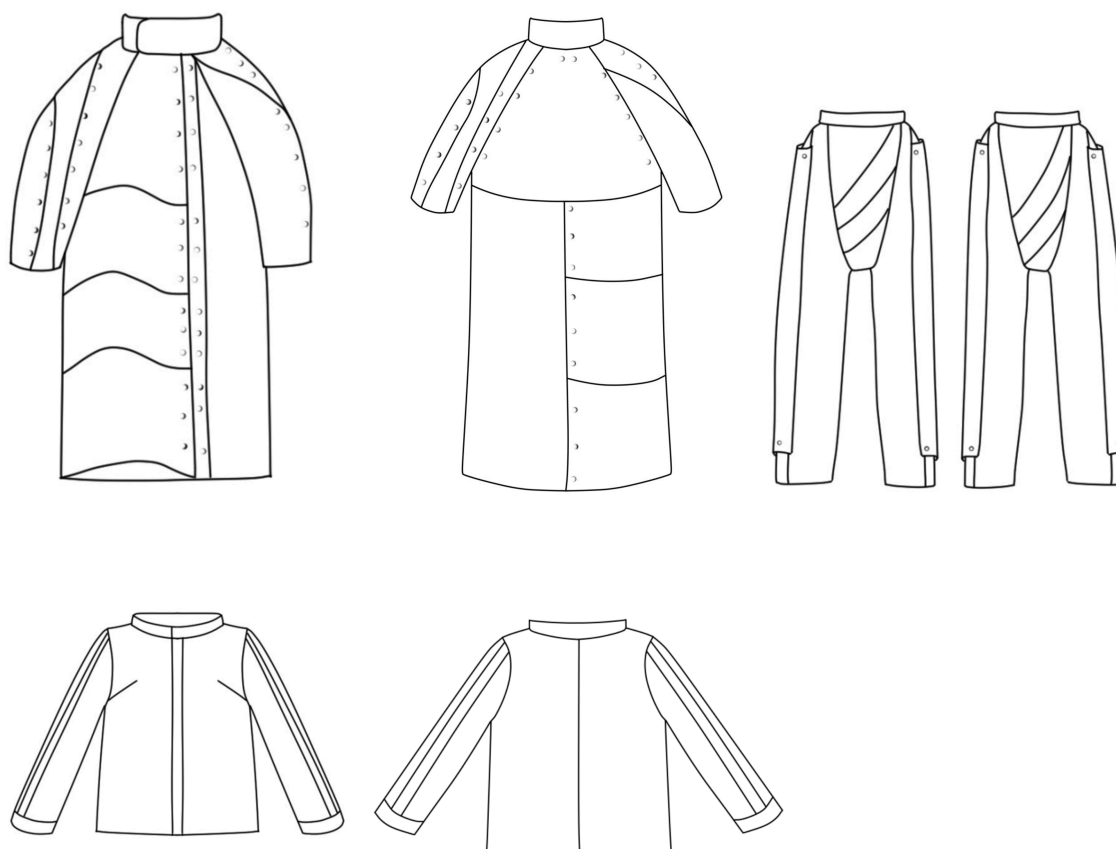
Slika 72. Mihaela Brajković, serije kolažiranih dizajnerskih skica

paleta boja

PALETA BOJA



tehnička
razrada



Slika 73. Paleta boja i razrađeni tehnički crteži

prezentacija
- modna
fotografija



Slika 74. Prezentacija modne kolekcije Mihaele Brajković *Transiency* 2018. u formi modne fotografije (fotografija©Vanja Šolin)



Slika 75. Prezentacija modne kolekcije Mihaele Brajković *Transiency* 2018. u formi modne fotografije (fotografija@Vanja Šolin)



Slika 76. Prezentacija modne kolekcije Mihaele Brajković *Transiency* 2018. u formi modne fotografije (fotografija©Vanja Šolin)

koncept

Iatrike techne is Greek term for medicine. Concept of this work is based on mentioned science whose aim is to emphasize the man and secure his entity in the future. Medical cases and phenomena have been used as visual artifacts in designing separated garments forming

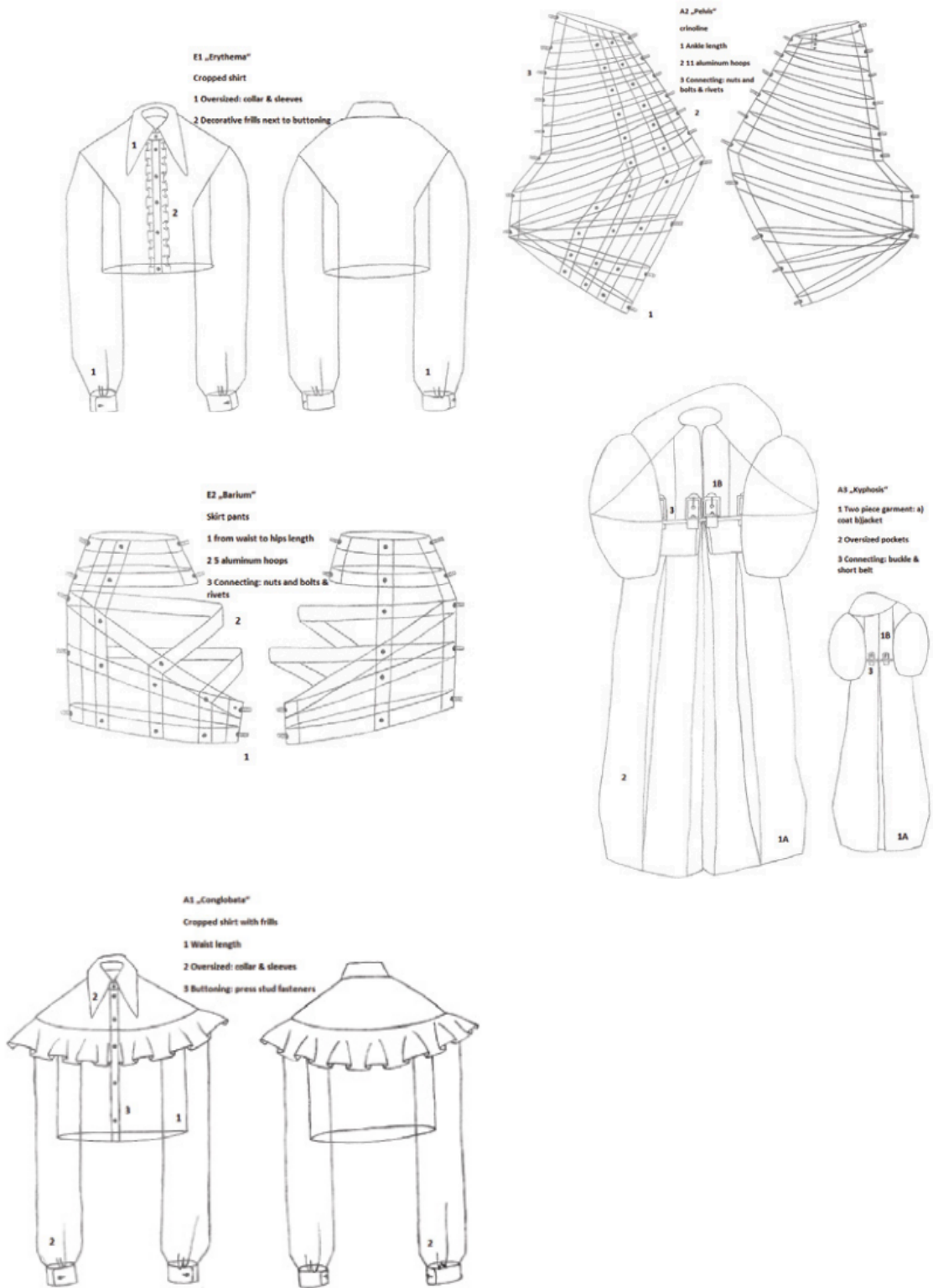
an outfit. Specialities of several branches of medicine: dermatology, physical medicine and trauma, were applied to different items of clothing: shirt, jacket/coat and skirt.

rascrtavanje



Slika 77. Duje Kodžoman, konceptualno pojašnjenje kolekcije i serija ilustrativnih dizajnerskih crteža za kolekciju *Iatrike Techne* 2014.

tehnička razrada



Slika 78. Duje Kodžoman, tehnička razrada odjevnih predmeta za kolekciju *Iatrike Tehne*

prezentacija
- modna
fotografija



Slika 79. Presentacija modne kolekcije *Iatrike Techne* 2014. Duje Kodžomana u formi modne fotografije (fotografija©Vanja Šolin)



Slika 80. Presentacija modne kolekcije *Iatrike Techne* 2014. Duje Kodžomana u formi modne fotografije (fotografija©Vanja Šolin)



Slika 81. Presentacija modne kolekcije *Iatrike Techne* 2014. Duje Kodžomana u formi modne fotografije (fotografija©Vanja Šolin)

7.4. Konceptualni pristup modnoj tekstiliji

Primjer:

Jelena Holec, Kolekcija *Bodies Revealed*, 2015. godina¹⁷⁸

¹⁷⁸ Vidi slike 110. – 117.: Studentska kolekcija *Bodies Revealed* Jelene Holec nastala je u okviru kolegija Modni dizajn – Kolekcija II na diplomskom studiju Modnog dizajna u ak. god. 2014./2015. na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, mentorica: izv.prof.art.dr.sc. Jasminka Končić

koncept

Istraživani su odnosi tijela i odjeće kroz povijest, tjelesne proporcije, muskulatura i organski sustavi koji sačinjavaju građu ljudskoga tijela.

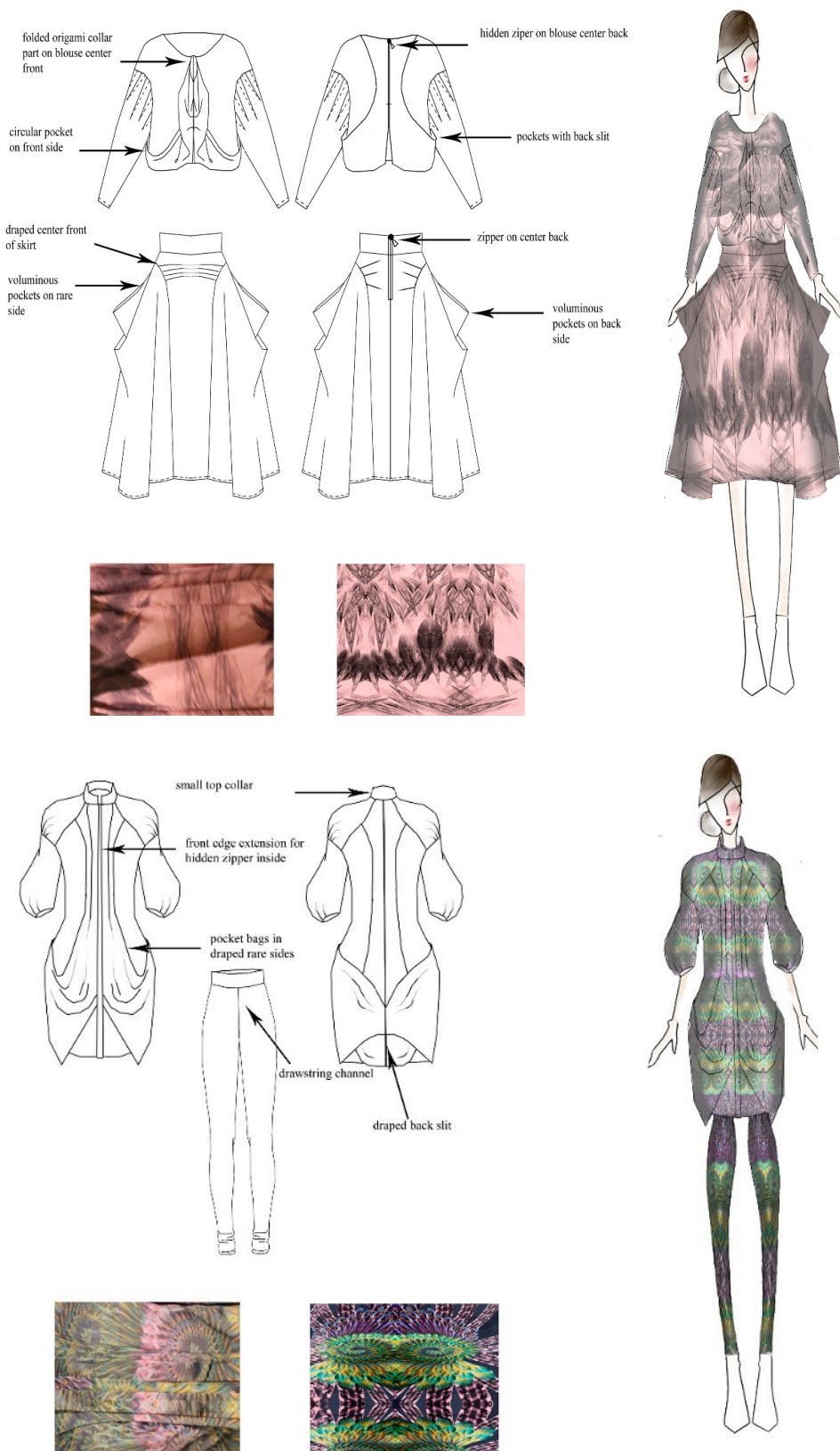
Paleta boja od boje pijeska do tamno plave i zelene, svaka boja digitalnim tiskom na odjeći predstavlja dio sustava ljudskoga tijela

Slika 82. Jelena Holec, dijelovi koncepta iz portfolia za kolekciju *Bodies Revealed* 2015.

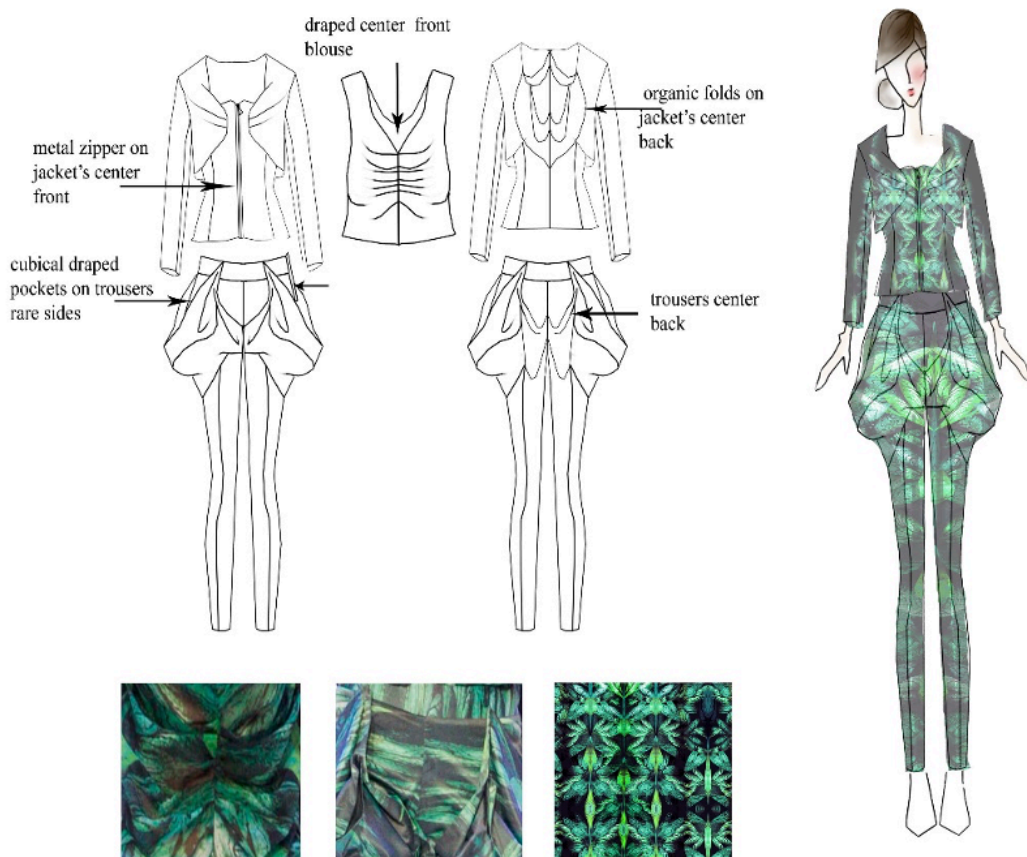
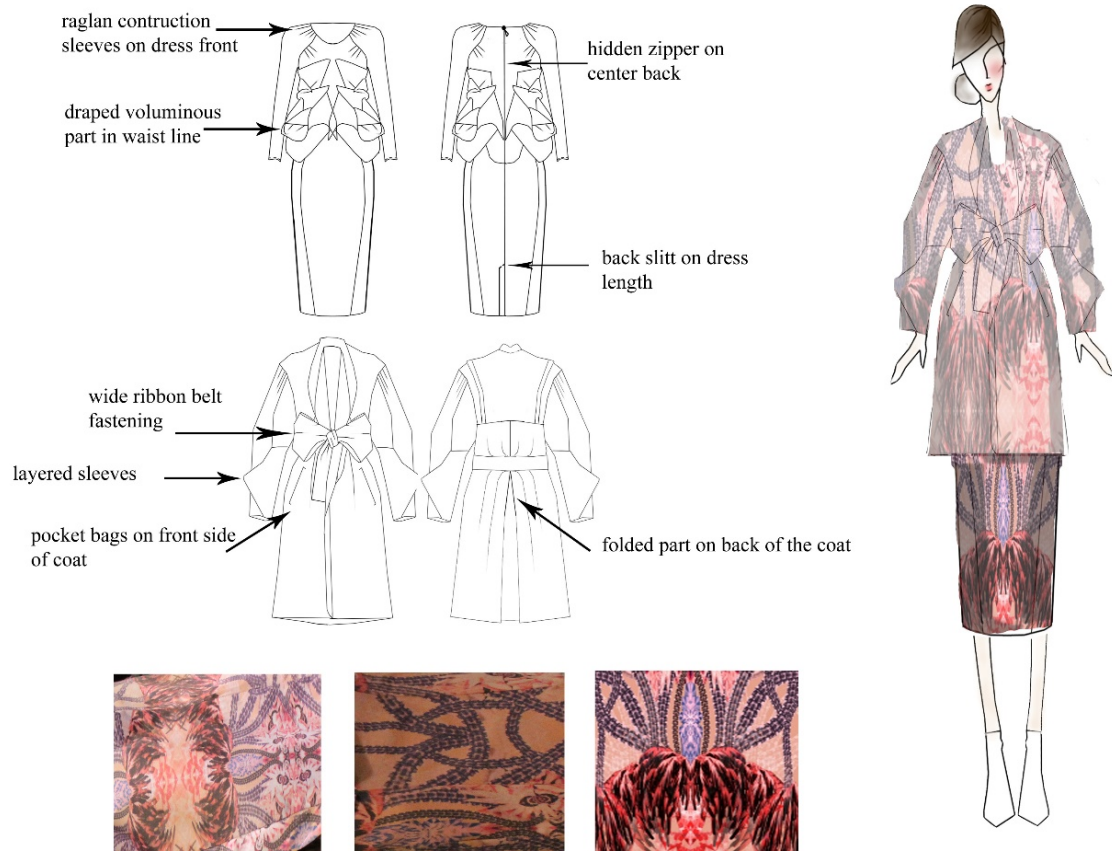
istraživanje izvora i poticaja



Slika 83. Ključni pojmovi za istraživanje izvora i poticaja u kolekciji *Bodies Revealed* 2015.



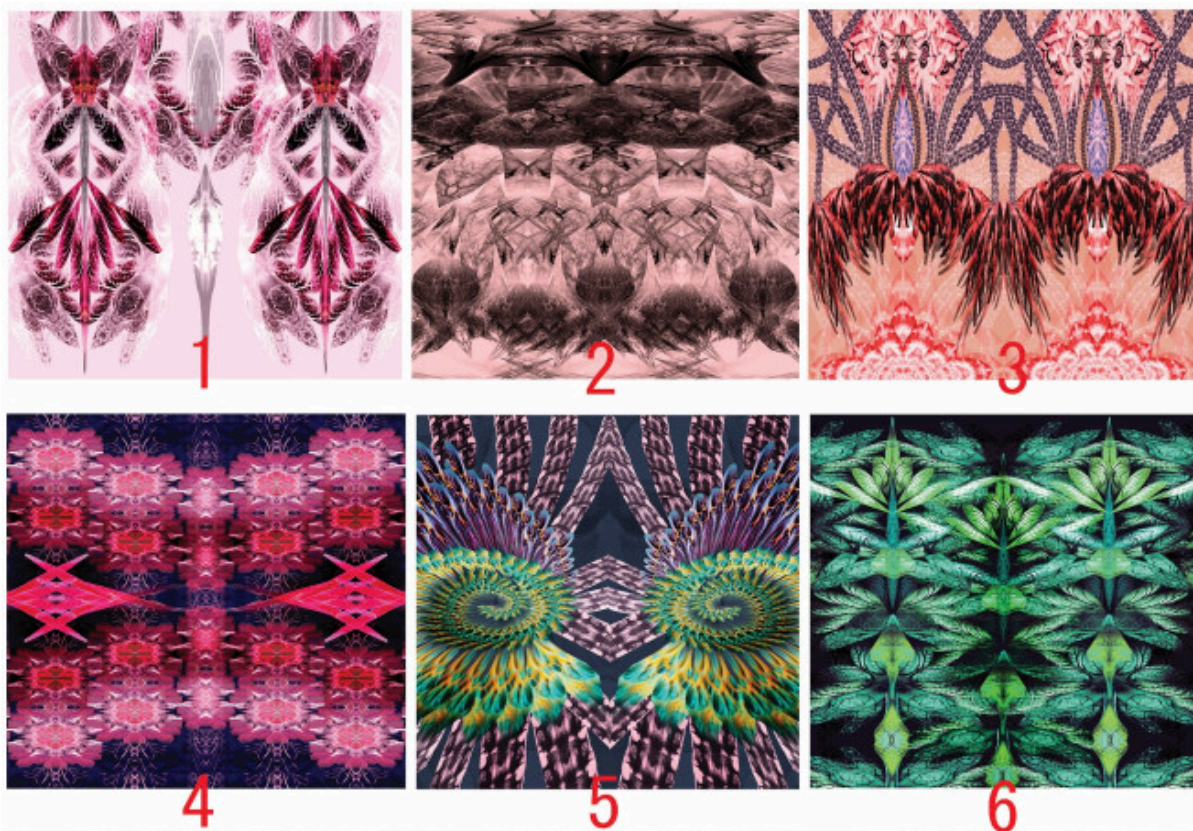
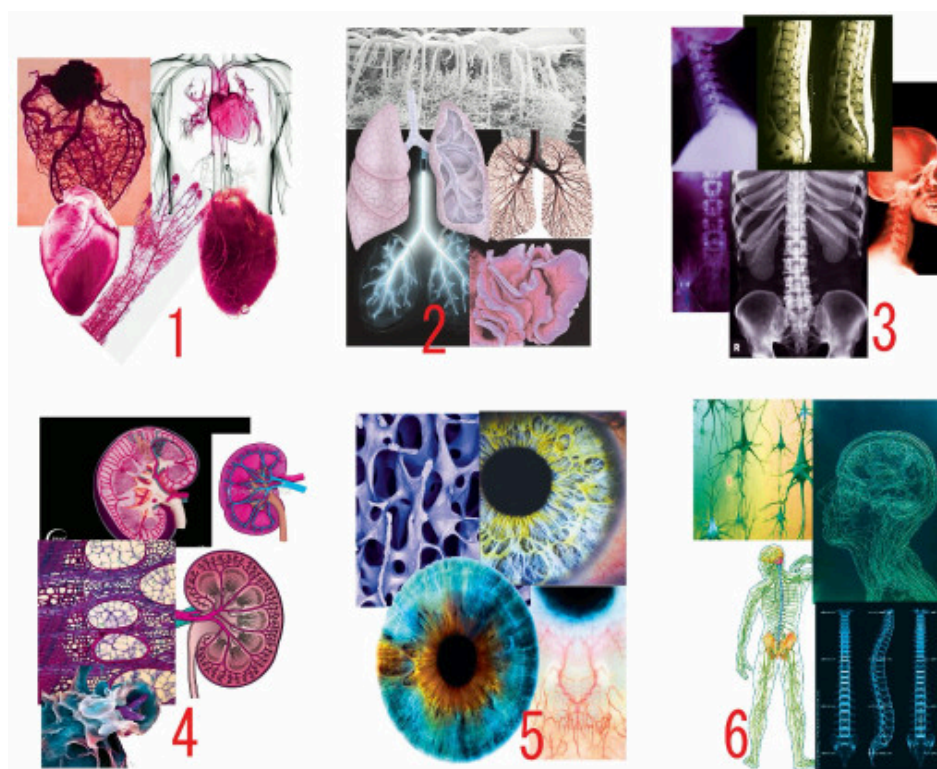
Slika 84. Jelena Holec, dizajnerski crteži s pratećim uzorcima materijala i tehničkim crtežima



Slika 85. Jelena Holec, dizajnerski crteži s pratećim uzorcima materijala i tehničkim crtežima

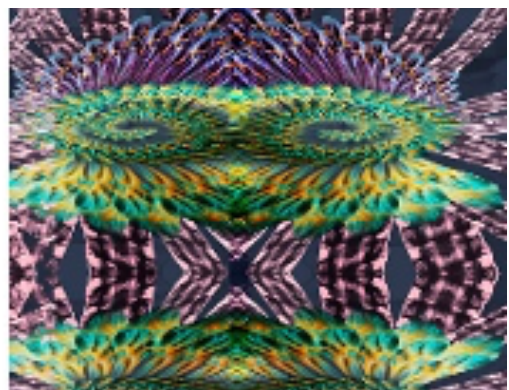
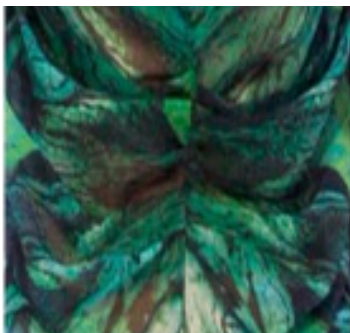
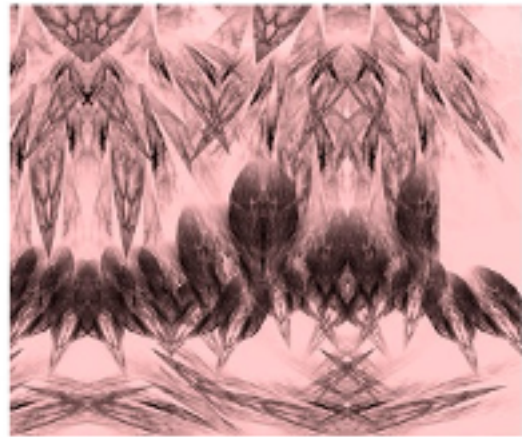
tehnička
razrada -
tekstilni
uzorak

- Za potrebu izrade kolekcije dizajnirano je šest uzoraka koji su međusobno povezani „mesnatim“ ružičastim i crvenim tonovima koji asociraju na unutrašnji izgled i boje ljudskog organizma



Slika 86. Tehnička razrada tekstilnih uzoraka za kolekciju *Bodies Revealed* 2015. Jelene Holec

realizacija



Slika 87. Dijelovi realiziranih tekstilija s tiskanom uzorkom za kolekciju *Bodies Revealed* 2015. Jelene Holec

prezentacija
- modna
fotografija



Slika 88. Prezentacija modne kolekcije *Bodies Revealed* 2015. Jelene Holec u formi modne fotografije (fotografija@Zvonimir Ferina)



Slika 89. Presentacija modne kolekcije *Bodies Revealed* 2015. Jelene Holec u formi modne fotografije (fotografija©Zvonimir Ferina)

8. Zaključak

Pred nama je udžbenik *Moda i koncept – metode i pristupi u nastavi modnog dizajna*. Nastao je kao rezultat doktorskog istraživanja i višegodišnjeg arhiviranja nastavnog materijala na kolegijima diplomskog studija modnog dizajna na Tekstilno-tehnološkom fakultetu. Nastavni materijali obrađeni su i organiziran u edukativnu cjelinu s ciljem jasnijeg strukturiranja nastavnog procesa, ali i kako bi studentima modnog dizajna taj isti proces dodatno pojasnili i olakšali.

Kako bi studentima pružio uvid u područje modnog dizajna udžbenik je podijeljen na dvije jasno odvojene cjeline, teorijski pristup modi i odijevanju s posebnim osvrtom na njenu umjetničku komponentu te praktični dio u kojem se detaljno opisuju etape rada na kolekciji. Udžbenik uključuje iscrpnu količinu vizualnog materijala kojemu je zadatak ilustrirati kompleksan proces rada na modnoj kolekciji i pojasniti koje se sve vještine i znanja očekuju od modnog dizajnera. Ukoliko svojim sadržajem postane motivacija za rad novim generacijama studenata modnog dizajna, njegova je svrha opravdana.

9. POPIS LITERATURE

- BAUDRILLARD, Jean, *Moda ili čarolija koda*, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- BÄHRING, Franziska, *M.A. in Conceptual Fashion Design*, URL: <https://www.burg-halle.de/en/design/conceptual-fashion-design/conceptual-fashion-design/> (pristupljeno 5. rujna 2021.)
- BERNHART, Robert K., *The Bernhart Dictionary of Etymology*, New York: The H. W. Wilson Company, 1988.
- BEROŠ, Nada, *Početnica za konceptualce*, Zagreb: MSU – Biblioteka Čitanje umjetnosti, 2017. *Kontekst* (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32920> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)
- BOURRIAUD, Nicolas, *Relacijska estetika*, Zagreb: Biblioteka REFLEKSIJE, MSU, 2013.
- BRAUDEL, Fernand, *Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do 18. st.*, Zagreb: August Cesarec, 1992.
- BRENNINKMEYER, Ingrid, *The Sociology of Fashion*, Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963.
- CELANT, Germano, MASCHEK, Joseph, SISCHY, Ingrid (ur.), Editorial, *Artforum*, XX/6, veljača 1982., str. 34–36.
- CVITAN – ČERNELIĆ, Mirna, *Odijevanje u zrcalu povijesti*, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- DA CRUZ, Elyssa, *Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century*, New York: The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art, 2004., URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm (pristupljeno 8. rujna 2021.)
- DUKA John, *Yohji Yamamoto defines his fashion philosophy*, *New York Times*, 23. listopada 1983., str. 63. URL: <https://www.nytimes.com/1983/10/23/style/yohji-yamamoto-defines-his-fashion-fashion-philosophy.html> (pristupljeno 3. srpnja 2021.)
- EIBLMAYR, Silvia, *Brautkleid & Nahmaschine – Kunst und Mode in Dada und Surrealismus*, (katalog izložbe Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne), Wien: mumok, 2012.

FRANKEL, Susannah, *The birth, death and re-birth of conceptual fashion – Martin Margiela*, New York, Rizzoli, 2009.

HOLLANDER, Anne, *Seeing through Clothes*, Oakland: University of California Press, 1993.

HROMADŽIĆ, Hajrudin, *Moda i kulturalni studiji – Modna industrija u kulturi spektakla*, u: *Teorija i kultura mode – discipline, pristupi, interpretacije*, (ur.) Žarko Paić, Krešimir Purgar, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-tehnološki fakultet, 2018.

KAWAMURA, Yuniya, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)*, Oxford in New York: Bloomsbury Publishing Kindle Edition, 2005.

Konceptualna umjetnost (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32714> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)

KÖNIG, Rene, *Promjena i postojanost*, u: *Moda, povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.

KOVAČIĆ, Lana, SIMONČIĆ Katarina Nina, *Odnos mode i umjetnosti*, Zagreb: TEDI – International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology, Vol. 3., 2013., str. 51., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/141191> (pristupljeno 14. svibnja 2021.)

LAVER, James, *Costume and Fashion: a concise history*, London: Thames & Hudson World of Art, 2002.

LEOPOLD, Ellen, *Proizvodnja modnog sustava*, u: *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles, *Carstvo prolaznog: dovršena moda*, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.

LOSCHEK, Ingrid, *When Clothes Become Fashion, Design and Innovation Systems*, Berg, Oxford GB i New York USA, 2007.

MILLER, Sandra, *Fashion as art; Is fashion art?*, v: *Fashion Theory*, XI/1, 2007, str. 28.

Odijevanje (2020.). Hrvatska enciklopedij, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44736> (pristupljeno 12. rujna 2020.)

PERROT, Philippe, Gornja i donja odjeća u građanstva, u: *Moda. povijest, sociologija i teorija mode*, (ur./prir.) M. Uzelac/M. Cvitan-Černelić, D. Bartlett, A. T. Vladislavić, Zagreb: Školska knjiga, 2002.

RADFORD, Robert, Dangerous liaisons: art, fashion and individualism, u: *Fashion Theory*, II/2, 1998.

REMAURY, Bruno, *Dictionnaire de la mode au XXe siecle*, Paris: Editions du Regard, 1996.

SEIVEWRIGHT, Simon, *Research and design*, Lausanne: AVA Publishing SA, 2007.

SEELING, Charlotte, *FASHION: The Century of The Designer*, Cologne: Könemann, 1999.

SEYMOUR, Sabine, *Functional Aesthetics – Visions in Fashionable Technology*, New York, Springer, 2010.

STEELE, Valerie, Fashion, u: *Fashion and Art*, (ur.) A. Geczy/V. Karaminas, London, New York: Berg, 2012.

STERN, Radu, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*, London: The MIT Press, 2004.

SVENDSEN, Lars Fr. H., *Moda*, Zagreb: TIMpress, 2010.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky/Ghent: Vlccs & Beton, 2005.

TAYLOR, Melissa, Culture transition: Fashion's cultural dialogue between commerce and art, u: *Fashion Theory*, IX/4, 2005, str. 445–460.

VIOLETTE, Robert, *Hussein Chalayan*, New York: Rizzoli, 2011.

WILCOX, Claire, *Radical Fashion*, London: V&A Publications, 2001.

POPIS INTERNETSKIH IZVORA:

ABLOH, Virgil, *Peculiar Contrast, Perfect Light*, objavljeno 21. siječnja 2021. YouTube, 15:11 min. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vV_QoQD_nrA (pristupljeno 14. veljače 2021.)

BURBERRY, *Singing in The Rain*, objavljeno 10. studenog 2020. YouTube, 1:59 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QbmW76Cp4s8> (pristupljeno 14. veljače 2021.)

CRUZ, Elyssa *Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century*, New York: The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art, 2004., URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm (pristupljeno 8. rujna 2021.)

DRESS UP STORY — 1990 UNTIL NOW, SCAD Museum of Art, Georgia, 2015. URL: <https://www.vogue.com/article/andre-leon-talley-vivienne-westwood-exhibit-scad> (pristupljeno 17. listopada 2021.)

DUKA, John *Yohji Yamamoto defines his fashion philosophy*, New York Times, 23. listopad 1983., str. 63. URL: <https://www.nytimes.com/1983/10/23/style/yohji-yamamoto-defines-his-fashion-fashion-philosophy.html> (pristupljeno 3. srpnja 2021.)

Franziska BÄHRING, M.A. in Conceptual Fashion Design, URL: <https://www.burg-halle.de/en/design/conceptual-fashion-design/conceptual-fashion-design/> (pristupljeno 5. rujna 2021.)

JUN, Christine, *Bart Hess's fabulous freaks*, objavljeno 30. srpnja 2013. Dazed, URL: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/16751/1/bart-hesss-fabulous-freaks> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Konceptualna umjetnost (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32714> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)

Kontekst (2021.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32920> (pristupljeno 2. srpnja 2021.)

Lana KOVAČIĆ, Katarina Nina SIMONČIĆ, *Odnos mode i umjetnosti*, Zagreb: TEDI – International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology, Vol. 3., 2013., str. 51., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/141191> (pristupljeno 14. svibnja 2021.)

London College Of Fashion MA 2020 Fashion Show, objavljeno 3. travanj 2020. YouTube, 31:51 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LPHett3EoR4> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

McQueen, Alexander, *Spring ready to wear 1996.*, objavljeno 3. listopada 2015., Vogue, URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1996-ready-to-wear/alexander-mcqueen> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

MoMALearning: M. Duchamp, *Bicycle Wheel*, URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/ (pristupljeno 11. kolovoza 2021.)

MOWER, Sarah, *Balenciaga Fall 2006 Ready-to-Wear*, objavljeno 27. veljače 2006., Vogue, URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/balenciaga> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

MOWER, Sarah, Chanel, objavljeno 4. listopada 2016., Vogue, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/chanel> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Paco Rabanne, Formidable Mag, 2011. URL: <https://www.formidablemag.com/paco-rabanne/> (pristupljeno 7. svibnja 2021.)

Royal College Of Art Graduating Fashion Show 2017, objavljeno 17. lipanj 2017. YouTube, 38:48 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8PI2lxScAa0> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

SAMUEL, Aurélie, *Yves Saint Laurent – Dreams of the Orient*, 2019. Musée Yves Saint Laurent Paris, URL: <https://museeyslparis.com/en/exhibitions/asia-revee-yves-saint-laurent> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Steps in Resilience: Parsons Paris BFA Fashion Design Graduates x Paris Fashion Week, objavljeno 16. ožujak 2021. YouTube, 11:39 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VheEpsD4CE8> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

Odijevanje (2020.). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (ur.) Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44736> (pristupljeno 12. rujna 2020.)

PHELPS, Nicole, *Iris van Herpen*, objavljeno 1. srpnja 2019. Vogue, URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/iris-van-herpen> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

Površina, URL: <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/povrsina.htm> (pristupljeno 6. listopada 2021.)

SYKES, Plum, *Chalayan Fall 2000 Ready-to-Wear*, objavljeno 15 veljača 2000., Vogue, URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/chalayan> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

TAGEMOSE, Bjorn. *Master Show 2021 Antwerp Fashion Academy*, objavljeno 22. lipanj 2021. YouTube, 39:47 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ajyNE00I7LI&t=2142s> (pristupljeno 5. kolovoza 2021.)

VERNER, Amy, *Viktor & Rolf Fall 2015 Couture*, objavljeno 8. srpnja 2015., Vogue, URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf> (pristupljeno 23. lipnja 2021.)

10. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz definicije odijevanja, 2021., privatna arhiva, str. 2.

Slika 2. Damir Begović, Kolekcija EAT ME, 2017., ljubaznošću autora (fotografija © Darija Cikač), str. 8.

Slika 3. Jasminka Končić, autorski tablični prikaz sličnosti područja mode odijevanja i likovne umjetnosti, 2021., privatna arhiva, str. 15.

Slika 4. Jasminka Končić, autorski tablični prikaz razlika područja mode odijevanja i likovne umjetnosti, 2021., privatna arhiva, str. 17.

Slika 5. Jasminka Končić, autorski tablični prikaz temeljnih odrednica japanskog modnog koncepta od 1980-ih godina, 2021., privatna arhiva, str. 39.

Slika 6. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz etapa u razradi modne kolekcije, 2021., privatna arhiva, str. 43.

Slika 7. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz tri temeljna dizajnerska pitanja, 2021., privatna arhiva, str. 45.

Slika 8. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz primjera istraživanja pojma „plavo“ u formi *brainstorminga*, 2021., privatna arhiva, str. 46.

Slika 9. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz arhiviranja informacija i ideja, 2021., privatna arhiva, str. 47.

Slika 10. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz primarnih i sekundarnih izvora istraživanja, 2021., privatna arhiva, str. 48.

Slika 11. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz načina analize arhiviranih materijala, 2021., privatna arhiva, str. 49.

Slika 12. Jasminka Končić, autorski slikovni primjer istraživanja palete boja i tekstura, 2021., privatna arhiva, str. 51.

Slika 13. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz pregleda utjecaja na modnu kolekciju, 2021., privatna arhiva, str. 53.

Slika 14. Kristijan Holaček, primjer unakrsne reference: Kolekcija *(re)move(able)_object(s)*, 2017., ljubaznošću autora, str. 59.

Slika 15. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz etapa u razradi dizajnerskog crteža, 2021., privatna arhiva, str. 60.

Slika 16. Kristijan Holaček, rascrtavanje serije dizajnerskih crteža: Kolekcija *(re)move(able)_object(s)*, 2017., kemijska olovka, ljubaznošću autora, str. 62.

Slika 17. Jasminka Končić, autorska shema za rastavljanje dizajnerskog crteža pomoću tražila na primjeru crteža Kristijana Holačeka za kolekciju *(re)move(able)_object(s)*, 2021., privatna arhiva, str. 63

Slika 18. Damir Begović, kolaž iz portfolia za kolekciju *EX-vonia*, 2018., ljubaznošću autora, str. 65.

Slika 19. Damir Begović, vizuali iz portfolia za kolekciju *I used to be fat*, 2015., ljubaznošću autora, str. 66.

Slika 20. Kristijan Holaček, Istraživanje na modelu za kolekciju *(re)move(able)_object(s)*, 2017., ljubaznošću autora (fotografija©Kristijan Holaček)

Slika 21. Jasminka Končić, autorski grafički prikaz etapa tehničke razrada modne kolekcije, 2021., privatna arhiva, str. 68.

Slika 22. Saša Hortig, prikaz odjevnih kombinacija poredanih u frizu za kolekciju *The New Revolutionaries* 2016., ljubaznošću autora, str. 68.

Slika 23. Saša Hortig, tehnička razrada odjevne kombinacije br. 2 s naznačenim mikropogledima za kolekciju *The New Revolutionaries*, 2016., ljubaznošću autora, str. 70.

Slika 24. Saša Hortig, realizirana odjevna kombinacija br. 2 iz kolekcije *The New Revolutionaries* 2016., ljubaznošću autora (fotografija©Darija Cikač)

Slika 25. Mihaela Brajković, primjer jukstapozicije u kolekciji *Transiency*, 2017., ljubaznošću autorice (fotografija©Mihaela Brajković /lijevo, ©Vanja Šolin/sredina i desno), str. 72.

Slika 26. Dominik Brandibur, dizajnerske skice u frizu za kolekciju *Polari*, 2020., ljubaznošću autora, str. 73.

Slika 27. Dominik Brandibur, Tehnički crtež muške vatrane jakne iz kolekcije *Polari*, 2020., ljubaznošću autora, str. 74.

Slika 28. Dominik Brandibur, Primjer modeliranja muške vatrane jakne u kolekciji *Polari*, 2020., ljubaznošću autora, str. 75.

Slika 29. Dominik Brandibur, Realizirana muška vatrana jakna iz kolekcije *Polari*, 2020., ljubaznošću autora (fotografija©Kristina Vrdoljak), str. 76.

Slika 30. Ana Krgović, istraživanje prototipa u žutici za odjevnju kombinaciju br. 2 u kolekciji *The Invisible Path*, 2020., ljubaznošću autorice (fotografija©Ana Krgović), str. 77.

Slika 31. Ana Krgović, korekcije prototipa u žutici za odjevnju kombinaciju br. 2 u kolekciji *The Invisible Path*, 2020., ljubaznošću autorice (fotografija©Ana Krgović), str. 78.

Slika 32. Ana Krgović, realizirana odjevna kombinacija br. 2 iz kolekcije *The Invisible Path* 2020., ljubaznošću autorice (fotografija©Ana Krgović), str. 79.

Slika 33. Marko Petrić, Kolekcija *Technocratic Gipsyland*, 2017., ljubaznošću autora (fotografija©Denis Butorac), str. 80.

Slika 34. Marko Petrić, tehnička priprema tekstilnog uzorka za plisiranu suknju iz kolekcije *Technocratic Gipsyland*, 2017., ljubaznošću autora, str. 81.

Slika 35. Marko Petrić, koncept za modnu kolekciju *Object in Object*, 2015., ljubaznošću autora, str. 87.

Slika 36. Marko Petrić, detalj *moodboarda* za modnu kolekciju *Object in Object*, 2015., ljubaznošću autora (fotografija©Franjo Maltar), str. 87.

Slika 37. Marko Petrić, primjer rascrtavanja serije odjevnih predmeta za modnu kolekciju *Object in Object*, 2015., ljubaznošću autora, str. 88.

Slika 38. Marko Petrić, prijedlog palete boja i tekstilnog uzorka za modnu kolekciju *Object in Object*, 2015., ljubaznošću autora, str. 88.

Slika 39. Marko Petrić, tehnička razrada odnosa krojne slike i tekstilnog uzorka, ljubaznošću autora, str. 89.

Slika 40. Marko Petrić, prikaz realizirane odjevne kombinacije za modnu kolekciju *Object in Object*, 2015., ljubaznošću autora (fotografija©Franjo Maltar), str. 89.

Slika 41. Marko Petrić, kolekcija *Object in Object* na modnoj reviji Gombold újra!, Budimpešta 2016. (fotografija: Mercedes Benz Fashion Week ©Budimpešta), str. 90.

Slika 42. Kolekcija *Object in Object* na zložbi *Oversized – pitanje odjevne veličine* održanoj u Galeriji HDD, Zagreb 2016. (fotografija©Marko Petrić), str. 90.

Slika 43. Mateja Bosek, koncept iz profesionalnog portfolia za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018., dostupno na URL: <https://matejabosek.pb.design/rebellioussilence> (pristupljeno 25. kolovoza 2021.), str. 91.

Slika 44. Mateja Bosek, istraživanje tradicionalnog kroja i uzorka za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018., dostupno na URL: <https://matejabosek.pb.design/rebellioussilence> (pristupljeno 25. kolovoza 2021.), str. 91.

Slika 45. Mateja Bosek, arhiviranje vizualnih poticaja u formi *moodboarda* za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018., dostupno na URL: <https://matejabosek.pb.design/rebellioussilence> (pristupljeno 25. kolovoza 2021.), str. 92.

Slika 46. Mateja Bosek, ilustrativni prikaz sedam odjevnih kombinacija za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018., dostupno na URL: <https://matejabosek.pb.design/rebellioussilence> (pristupljeno 25. kolovoza 2021.), str. 93.

Slika 47. Mateja Bosek, tehnički crteži i pripadajući uzorci materijala za tri odjevne kombinacije iz kolekcije *Rebellious Silence*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 94.

Slika 48. Mateja Bosek, reinterpretacija i tehnička razrada ornamentalnog tekstilnog uzorka, dostupno na URL: <https://matejabosek.pb.design/rebellioussilence> (pristupljeno 25. kolovoza 2021.), str. 94.

Slika 49. Mateja Bosek, prikaz detalja realiziranog autorskog uzorka za kolekciju *Rebellious Silence*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 95.

Slika 50. Mateja Bosek, prezentacija modne kolekcije *Rebellious Silence*, 2018. u formi modne fotografije, ljubaznošću autorice (fotografija©Denis Butorac), str. 95.

Slika 51. Mateja Bosek, prezentacija modne kolekcije *Rebellious Silence*, 2018. u formi modne fotografije, ljubaznošću autorice (fotografija©Denis Butorac), str. 96.

Slika 52. Damir Begović, koncept s naslovnim vizualom za kolekciju *Ex-vonia*, 2018., ljubaznošću autora, str. 97.

Slika 53. Damir Begović, dijelovi portfolia s kolažiranim istraživanjem odjevnih silueta tradicionalnog odijevanja s područja Slavonije i visoke mode, ljubaznošću autora, str. 98.

Slika 54. Damir Begović, razrada odjevnih kombinacija za kolekciju *EX-vonia*, 2018., u tehnici kolaža, ljubaznošću autora, str. 99.

Slika 55. Damir Begović, tehnička razrada kroja i prijedlozi materijala za kolekciju *EX-vonia*, 2018., ljubaznošću autora, str. 100.

Slika 56. Damir Begović, metoda usporedbe: jukstapozicija materijala i tehnika u visokoj modi i slavonskoj narodnoj nošnji, ljubaznošću autora, str. 101.

Slika 57. Damir Begović, usporedba kolažiranog predloška i realiziranog modela za kolekciju *EX-vonia*, 2018., ljubaznošću autora (fotografija©Darija Cikač), str. 102.

Slika 58. Presentacija modne kolekcije Damira Begovića *EX-vonia*, 2018. u formi modne fotografije, ljubaznošću autora (fotografija©Darija Cikač), str. 103.

Slika 59. Presentacija modne kolekcije Damira Begovića *EX-vonia*, 2018. u formi modne fotografije, ljubaznošću autora (fotografija©Darija Cikač), str. 104.

Slika 60. Kadar iz pratećeg modnog filma za kolekciju *EX-vonia*, dostupno na: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cmZLPYhqU0I> (pristupljeno 9. rujna 2021.), str. 105.

Slika 61. Vedrana Mastela, konceptualni okvir za oblikovanje kolekcije *Destroyed Creation*, 2012., ljubaznošću autorice, str. 107.

Slika 62. Vedrana Mastela, istraživanje izvora i poticaja iz svijeta likovne umjetnosti za rad na kolekciji *Destroyed Creation*, 2012., ljubaznošću autorice, str. 108.

Slike 63. i 64. Vedrana Mastela, primjer skica za kolekciju *Destroyed Creation* olovkom i u tehnici kolaža, ljubaznošću autorice, str. 109. – 110.

Slika 65. Vedrana Mastela, tehnički crteži pojedinačnih odjevnih predmeta s pripadajućim uzorcima tekstilija za kolekciju *Destroyed Creation*, 2012., ljubaznošću autorice, str. 111.

Slika 66. Vedrana Mastela, autorske intervencije na tekstiliji, ljubaznošću autorice (fotografija©Vedrana Mastela), str. 112.

Slika 67. Presentacija modne kolekcije Vedrane Mastele *Destroyed Creation* 2012. u formi modne fotografije, ljubaznošću autorice (fotografija©Karmen Poznić), str. 113.

Slika 68. Izložba *Perforacije* Vedrane Mastele u Galeriji Bernardo Bernardi 2021. godine (fotografija©2018 Pučko Otvoreno Učilište Zagreb), str. 114.

Slika 69. Mihaela Brajković, *brainstorming* za kolekciju *Transiency*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 116.

Slika 70. Mihaela Brajković, istraživanje vizualnih poticaja i ključnih pojmova metodom arhiviranja i fotodnevnika, za kolekciju *Transiency*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 117.

Slika 71. i 72. Mihaela Brajković, serije kolažiranih dizajnerskih skica za kolekciju *Transiency*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 118. – 119.

Slika 73. Mihaela Brajković, paleta boja i razrađeni tehnički crteži za kolekciju *Transiency*, 2018., ljubaznošću autorice, str. 120.

Slika 74., 75. i 76. Presentacija modne kolekcije Mihaele Brajković *Transiency* 2018. u formi modne fotografije, ljubaznošću autorice (fotografija©Vanja Šolin), str. 121. – 123.

Slika 77. Duje Kodžoman, konceptualno pojašnjenje kolekcije i serija ilustrativnih dizajnerskih crteža za kolekciju *Iatrike Techn*, 2014., ljubaznošću autora, str. 124.

Slika 78. Duje Kodžoman, tehnička razrada odjevnih predmeta za kolekciju *Iatrike Techne*, 2014., ljubaznošću autora, str. 125.

Slike 79., 80. i 81. Presentacija modne kolekcije *Iatrike Techne*, 2014. Duje Kodžomana u formi modne fotografije (fotografija: Vanja Šolin), ljubaznošću autora (fotografija©Vanja Šolin), str. 126. – 128.

Slika 82. Jelena Holec, dijelovi koncepta iz portfolia za kolekciju *Bodies Revealed*, 2015., ljubaznošću autorice, str. 130.

Slika 83. Jelena Holec, ključni pojmovi za istraživanje izvora i poticaja za kolekciju *Bodies Revealed*, 2015., ljubaznošću autorice, str. 130.

Slike 84. i 85. Jelena Holec, dizajnerski crteži s pratećim uzorcima materijala i tehničkim crtežima, ljubaznošću autorice, str. 131. – 132.

Slika 86. Jelena Holec, tehnička razrada tekstilnih uzoraka za kolekciju *Bodies Revealed*, 2015., ljubaznošću autorice, str. 133.

Slika 87. Jelena Holec, dijelovi realiziranih tekstilija s tiskanim uzorkom za kolekciju *Bodies Revealed*, 2015., ljubaznošću autorice, str. 134.

Slike 88. i 89. Presentacija modne kolekcije *Bodies Revealed* 2015. Jelene Holec u formi modne fotografije, ljubaznošću autorice (fotografija©Zvonimir Ferina), str. 135. – 136.

11. Bilješka o autorici

Jasminka Končić (1973.) izvanredna je profesorica na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu u sklopu kojeg predaje na kolegijima iz područja modnog dizajna. Doktorirala je 2019. godine s temom *Upotreba jezika mode i odjeće u suvremenoj umjetnosti* (Naravoslovnotehniška fakulteta Univerza v Ljubljani, Slovenija). Magistrirala je 2012. godine na poslijediplomskom studiju kiparstva (Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerza v Ljubljani, Slovenija) s temom *Istraživanje dvodimenzionalnih tekstilnih materijala i procesa prevođenja istih u trodimenzionalne skulpturalne oblike*. Diplomirala je grafiku 1997. godine na Sveučilištu u Zagrebu na Akademiji likovnih umjetnosti u klasi prof. M. Šuteja. U svojim umjetničkim radovima kroz medij tekstila propituje njegovo konotativno značenje u području suvremene umjetničke prakse. U pedagoškom radu posebnu pažnju posvećuje javnom karakteru rada sa studentima te u tom kontekstu organizira tematske izložbe iz područja modnog dizajna i potpisuje autorske koncepcije skupnih modnih izložbi. Umjetnička je direktorica modne revije DIPMOD koju je pokrenula 2013. godine. Za svoj likovni i pedagoški rad više je puta nagrađivana.

IMPRESUM

Moda i koncept – metode i pristupi u nastavi modnog dizajna

Jasminka Končić

Izdavač:

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-tehnološki fakultet

Prilaz baruna Filipovića 28a

10000 Zagreb

Za izdavača:

Anica Hursa Šajatović

Grafičko-likovno oblikovanje:

Jasminka Končić

Recenzenti:

Irfan Hošić

Karla Lebhaft

Katarina Nina Simončić

ISBN 978-953-8418-01-3

Mjesto i godina e-izdanja:

Zagreb, 2022.

