

Sinergija tijela, pokreta i mode - autorski pristup u oblikovanju modne kolekcije

Filipčić, Jana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:366342>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

SINERGIJA TIJELA, POKRETA I MODE – autorski pristup u oblikovanju modne kolekcije

Jana Filipčić

Zagreb, 23. rujan, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMNSKI RAD

SINERGIJA TIJELA, POKRETA I MODE – autorski pristup u
oblikovanju modne kolekcije

Mentor: prof. art. dr. sc. Jasminka Končić

Jana Filipčić 11758/MD

Zagreb, 23. rujan, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY

Department of textile and clothing design

MASTER'S THESIS

SYNERGY OF BODY, MOVEMENT, AND FORM – An Authorial Approach to Designing
a Fashion Collection

Mentor: prof. art. PhD. Jasminka Končić

Jana Filipčić 10850/TMD

Zagreb, September 23rd, 2024.

Zagreb, September 23rd, 2024.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj stranica: 76

Broj slika: 50

Broj priloga: 17

Broj izradaka: 6

Broj literaturnih izvora: 18

Članovi povjerenstva:

1. doc. art. Marin Sovar, predsjednik/ica
2. prof. art. dr. sc. Jasminka Končić, član/ica
3. izv. prof. dr. sc. Renata Hrženjak, član/ica
4. doc. dr.s c. Karla Lebhaft, zamjenik člana/ice

SAŽETAK

Diplomski rad *SINERGIJA TIJELA, POKRETA I MODE – autorski pristup u oblikovanju modne kolekcije* istražuje performativni karakter odjeće. U istraživanju je posebna pozornost posvećena odnosu tijela i odjeće u plesnim izvedbama te dizajniranju odjevnih predmeta za plesne izvedbe u kojima odjeća ima bitnu ulogu. Rezultat je istraživanja autorska modna kolekcija *Nedefinirana granica* koja se sastoji od šest odjevnih kombinacija. Kolekcija je shvaćena kao prostor istraživanja sinergije i transformacije odjevenog tijela, slobode i sputavanja pokreta te modne ideje, pri čemu se brišu granice između odjeće producirane za performans i modne odjeće.

KLJUČNE RIJEČI: performans, suvremeni ples, moda, tijelo

ABSTRACT

This Master's thesis *SYNERGY OF BODY, MOVEMENT, AND FORM – An Authorial Approach to Designing a Fashion Collection* explores the performative nature of clothing. The research pays special attention to the relationship between body and clothing in dance performances, as well as the design of garments for dance performances where clothing plays a crucial role. The result of this research is an original fashion collection *Undefined Boundary*, which consists of six outfit combinations. The collection is a space for exploring synergy and transformation of the clothed body, the freedom and constraints of movement, and fashion ideas, blurring the lines between clothing designed for performance and fashion clothing.

KEYWORDS: performance, contemporary dance, fashion, body

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. Ljudsko tijelo u sustavu mode i uloga obučenoga ljudskog tijela	2
3. Predvodnici suvremenog plesa kakvog danas poznajemo i moda tog razdoblja	6
3.1. Moderni ples – koreografije obilježene kostimima	14
3.2. Postmoderni ples i interaktivna kostimografija tog razdoblja.....	18
4. Plesni kostimi i moda u kontekstu suvremenog plesa	21
4.1. <i>Self Unfinished</i> (1998.) – Xavier Le Roy.....	24
4.2. <i>Gravity Fatigue</i> (2015.) – Hussein Chalayan i Damien Jalet.....	25
4.2.1. <i>Secret Gliders</i>	27
4.2.2. <i>Possessed</i>	28
4.2.3. <i>Elastic bodies</i>	29
5. Rad na vlastitoj kolekciji	30
5.2. Kolekcija <i>Nedefinirana granica</i>	31
5.2.1. Obdukcija	34
5.2.2. Teret	41
5.2.3. Dualnost.....	46
6. Konstrukcija jakne u programu CLO 3D.....	69
ZAKLJUČAK	72
LITERATURA.....	73
POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA.....	74

1. UVOD

Glavni je cilj ovog rada realizirati modnu kolekciju u kojoj odjevni predmeti imaju performativnih aspekata uz pomoć kojih se prikazuje interaktivni odnos ljudskog tijela i odjeće. Na početku rada definira se sustav mode, uloga tijela u njemu i simbolično značenje odjeće u svakodnevnom životu.

U trećem su poglavlju prikazani predvodnici koji su oblikovali stil suvremenog plesa koji se i danas prepoznaje. Uz opise njihovih koreografija i stilova plesa, napravljena je i usporedba plesačevih kostima s modom tog vremena. Najznačajniji preokret u plesu, a i u funkciji plesnih kostima dogodio se na početku 20. stoljeća kada se pojavljuju prve plesačice modernog plesa. Plesačice poput Loie Fuller i Isadore Duncan odbijaju rigidnost baleta i odlučuju se izraziti vlastitim plesnim stilom. Kostimi više nisu strogo uniformirani, već su u potpunoj službi tijela i tjelesnih pokreta.

Kasnije se od plesača postmodernog plesa izdvaja posebno koreograf Merce Cunningham i njegova suradnja s modnom dizajnericom Rei Kawakubo. Njezine kreacije za Cunninghamovu izvedbu *Scenario* obilježile su eksperimentalan i slobodan stil suvremenog plesa, ali i mode. Nadalje u potpoglavljima 3.1. i 3.2 izdvojene su koreografije modernog i postmodernog plesa koje su poslužile kao inspiracija konačne kolekcije. U navedenim izvedbama kostimi su u prvom planu te služe kao suplesači, ekstenzije plesačeva tijela ili pomagala u samoj izvedbi.

U četvrtom poglavlju definiraju se suvremeni ples i koreografije koje mu pripadaju te su izdvojene koreografije koje su inspirirale kolekciju. Iako je suvremeni ples obilježen minimalizmom i često je lišen kostima i rekvizita, postoje ipak modni dizajneri poput Husseina Chalayana koji performans temelji na vlastitim odjevnim kreacijama, dok je koreografija u službi mode.

U posljednjim poglavljima opisan je rad na vlastitoj kolekciji *Nedefinirana granica*. Opisuje se točna inspiracija za kolekciju i način na koji sam odlučila zblížiti tijelo i modu. Kolekcija je podijeljena u tri dijela, a odjeća se ne može prikazati na klasičan način, već njezin performativni karakter izvode plesačice s treće godine studija suvremenog plesa na Akademiji dramskih umjetnosti: Ana Kljujev, Isabela Eva Ljubičić i Lea Filipčić. Plesačice iz prve ruke opisuju doživljaj nošenja odjevnih predmeta i plesne pokrete koji su nastali njihovom interakcijom.

2. Ljudsko tijelo u sustavu mode i uloga obučenoga ljudskog tijela

Yuniya Kawamura u svojem tekstu *Fashion as an Institutionalized System* (2005) pokušava postaviti temelje studija o modi koji naziva *fashion-ology* te njim predstavlja modu kao institucionalizirani sustav. *Fashion-ology* objašnjava kao sociološko istraživanje mode, a modu tretira kao sustav institucija, organizacija, grupa, proizvođača, događaja itd. koji pridonose stvaranju koncepta i fenomena mode. Važno je napomenuti da se moda razlikuje od same odjeće. Iako moda ne može postojati bez odjeće, sva odjeća nije dio mode. Kawamura naglašava važnost razlikovanja dvaju sličnih, ali različitih sustava: *Clothing system*¹ i *fashion system*².³ Stvaranje mode i stvaranje odjeće su društvene djelatnosti za koje je potreban veći broj ljudi koji sudjeluju u stvaranju završnog proizvoda, a razlika je između tih dvaju sustava u završnom proizvodu. Dok je proizvod sustava odjeće fizička odjeća, cilj je sustava mode održavanje vjere u modu.⁴ Kao što je navedeno, iza proizvodnje odjevnih predmeta stoji cijeli tim stručnjaka od dizajnera do asistenata, krojača, konstruktora, tekstilaca itd. te svi oni kolektivno sudjeluju u stvaranju odjeće, ali ne i u stvaranju mode.

Sustav odjeće bavi se socijalnim i kulturalnim kontekstom odjeće i uzima u obzir njihova različita socijalna značenja. Kroz socijalizaciju smo naučili što pripada kojem odjevnom predmetu ili koja socijalna situacija zahtijeva koju vrstu odjeće, npr. crna odjeća za sprovode, mladenka nosi bijelu vjenčanicu i kodeksi odijevanja poput *black tie*⁵ ili *white tie*⁶. Sve se to ubraja u neslužbena pravila društva kojim se bavi sustav odjeće. Kawamura, unatoč naslovu, navodi djelo *Fashion System* Rolanda Barthesa kao primjer sustava odjeće.⁷ Barthesovo polje

¹ hrv. sustav odjeće

² hrv. sustav mode

³ Kawamura, Y., *Fashion as an Institutionalized System*. Berg, New York, 2005., str. 50.

⁴ Isto, str. 50.

⁵ Smoking je muško večernje odijelo, najčešće od crne tkanine, manje svečanije od fraka. Sastoji se od jednorednog ili dvorednog kaputa dubokog izreza na prsima s reverima optočenima svilom, crnih hlača koje sa strane imaju prišivenu svilenu traku (francuski galon) te često i crnoga prsluka koji može zamijeniti i širok svileni pojas. Uz smoking je obvezna bijela uškrobljena košulja, crna leptir-kravata i crne lakirane cipele.

⁶ Frak je najsvečanije muško crno večernje odijelo koje se nosi na velikim svečanostima i primanjima. Prepoznatljiv je po dugim skutima odostraga, a naprijed su od struka izrezani. Nosi se preko uškrobljene bijele košulje s odvojjivim ovratnikom i prsluka uz bijelu leptir-kravatu na crne hlače s visokim strukom uz lakirane crne cipele. Kao modni dodatak fraku mogu se nositi šešir („cilindar“) i bijeli šal.

⁷ Isto, str. 46.

interesa, inspirirano Saussureovom semiologijom, strukturalna je analiza ženske odjeće iz modnih časopisa. Barthes navodi da sustav mode predstavlja cijeli niz društvenih odnosa i aktivnosti koje su nužne da bi moda uopće opstala te razlikuje tri strukture odjevnog predmeta: proizvodnu, slikovnu i verbalnu.⁸ Kroz ta tri oblika odjevni predmet postoji unutar sustava odjeće. Proizvodna je struktura stvarni odjevni predmet (izvorni jezik), dok su druge dvije strukture izvedeni jezici, oni koji bi htjeli govoriti o stvarnome odjevnom predmetu. Barthes se donekle slaže da moda ipak zauzima uže predmetno područje te da nije pogrešno primijetiti vezu između odjeće i mode, ali nije sva odjeća nužno modna odjeća. Fokus sustava mode u Kawamurinoj knjizi nije stil ili izrada odjeće, već socijalni kontekst institucionaliziranog razvoja mode. Sustav mode usredotočuje se i na makrosociologijsku analizu socijalne organizacije mode i na mikrointerakcijsku analizu dizajnera i drugih uključenih u stvaranju mode.⁹

U teoriji svaki odjevni predmet može postati moda, ali nisu nužno svi pokušaji uspješni. Modne institucije određuju što jest, a što nije moda. Osobe koje čine modne institucije Y. Kawamura naziva modnim stručnjacima.¹⁰ Oni su zaslužni ne samo za proizvodnju mode, već i za održavanje ekskluzivnog statusa mode. Modni stručnjaci kolektivno sudjeluju u modnim događajima i dijele istu ideologiju i kulturu mode te time sudjeluju u konačnom stvaranju i održavanju mode, što može potvrditi Francuska koja je i danas svjetska velesila mode. Postavljeni sustav idealan je za održavanje i stvaranje nove mode. Stalno traženje novih talenata, napeta konkurencija među već ostvarenim dizajnerima, državna potpora, modno novinarstvo, modne revije te modni *gatekeeperi*¹¹ – koji održavaju ekskluzivnost francuske modne scene – drže Pariz na vrhu ljestvica svjetske modne scene.

Francuski sustav sastoji se od različitih organizacija koje su hijerarhijski posložene unutar francuskog sustava. To su: *Haute Couture*, *Prêt-à-Porter* za žene i *Prêt-à-Porter* za muškarce.¹² Dok je *Prêt-à-Porter* masovno proizvedena odjeća u standardnim konfekcijskim veličinama, *Haute Couture* je ručno rađena odjeća po mjeri. Oni nisu samo skupina modnih kuća, već mreža usko povezanih nabavljača koji izrađuju sve tkanine, printove i modne dodatke poput kapa,

⁸ Gruić, A. „Uvod u semiotiku mode”. U: Paić, Ž., Purgar, K., Teorija i kultura mode. Durieux, Zagreb, 2018., str. 82.

⁹ Kawamura Y. (bilj.3.), str. 50.

¹⁰ Isto, str. 54.

¹¹ *Gatekeeper* eng. – onaj koji ima moć odlučiti tko će dobiti određena sredstva i prilike, a tko ne

¹² Isto, str. 53.

rukavica, čarapa, korzeta, cipela, torbica, nakita, kopča, pojaseva i gumba. Posjeduju krojače, konstruktore, vezilje, *make-up* umjetnike i frizere koji se smatraju ekskluzivnim. Oni ne surađuju s običnim dizajnerima, već rade samo za one koji pripadaju *Haute Coutureu*¹³ i tu je vidljivo da je organizacija ključ institucionalizacije mode. Francuska vlada ima veliku ulogu u održavanju važnosti i utjecaja francuske modne scene, pogotovo u *Haute Coutureu*, gdje postoji sustav staža, kreditni sustav i cjenik luksuznih predmeta. Uz sve navedeno, postoji i dobra povezanost s drugim vrstama organizacija poput umjetnosti, glazbe i književnosti.¹⁴

Sustav mode ne bi postojao bez tijela koje ukrašava – bilo da se radi o njegovom veličanju ili negiranju, ono je ključan dio mode. Odjeća je uvjetovana tijelom, ali je i tijelo uvjetovano odjećom. Iako se nije bavio modom, Maurice Merleau-Ponty i njegovo djelo *Fenomenologija* (1945) često se spominje u filozofskom diskursu kao djelo koje ističe značajnost ljudskog tijela. U spomenutom djelu Merleau-Ponty opisuje živo ljudsko tijelo kao naše sidrište u svijetu, „naše vozilo bitka u svijetu”¹⁵. Ono za njega nije nekakav objekt od kojega se možemo odvojiti ili ga sagledati iz neke druge perspektive jer mi jesmo naše živeće tijelo i s pomoću njega promatramo, spoznajemo i sudjelujemo u našoj svakodnevnici.

„Polazeći od predrasude »svijeta po sebi«, mehanistička fiziologija i scijentistički orijentirana psihologija nikada nisu mogle dospjeti do fenomena tijela: fiziologija ga je uzimala kao čisto fizikalno tijelo u prostoru ili puki izvanjski objekt, a klasična psihologija povukla je psihičko u »čistu unutrašnjost« subjekta. Povratak fenomenu tijela zahtijeva da se ono promatra i shvati kao živo tijelo (*chair*¹⁶, *Leib*¹⁷), a ne samo kao fizički objekt (*corps*¹⁸, *Körper*¹⁹), koji nastanjuje prostor, a upravo u toj vlastitoj prostornosti pokazuje se tjelesnost čovjeka kao značenjska jezgra i čvor esencije i egzistencije: ona je način prisvajanja svijeta.”²⁰

Isto kao što s pomoću naših tijela sudjelujemo u svijetu oko nas, odjećom, htjeli mi to ili ne, suptilno komuniciramo s drugima. U poglavlju *Dress, Language and Communication*²¹ Patrizia

¹³ Isto, str. 53.

¹⁴ Kawamura, Y. (bilj. 3.), str. 53.

¹⁵ Merleau-Ponty, M. *Fundamentals of Theatrical Design*. IP VESELIN MASLEŠA, Sarajevo, BiH, 1978., str. 97.

¹⁶ *Chair* franc. – meso (Glosbe riječnik, <https://hr.glosbe.com/fr/hr>)

¹⁷ *Leib* njem. – tijelo, utroba (Glosbe riječnik, <https://hr.glosbe.com/fr/hr>)

¹⁸ *Corps* franc. – tijelo (Glosbe riječnik, <https://hr.glosbe.com/fr/hr>)

¹⁹ *Körper* njem. – tijelo (Glosbe riječnik, <https://hr.glosbe.com/fr/hr>)

²⁰ Merleau-Ponty, M. (bilj. 15.), str. 491.

²¹ Calefato, P., *The Clothed Body*. BERG, Oxford, Engleska, 2004., str. 5.

Calefato uzima misao Ludwiga Wittgensteina:

„Jezik prikriva misao. Toliko da iz vanjskog oblika odjeće nije moguće naslutiti oblik misli ispod nje jer vanjski oblik odjeće nije osmišljen da otkrije oblik tijela, već za potpuno druge svrhe. Tihi dogovori na kojima se temelji razumijevanje svakodnevnog jezika su izuzetno složeni.”²²

Referirajući se na tu misao, objašnjava kako je odjeća maska tijela kao što je jezik maska misli. Jezik, misao i odjeća su po njoj povezani.

„Jezik i odjeća su sustavi znakova kroz koje, čini se da Wittgenstein želi reći, nije toliko važno što je 'ispod', nego radije sama površina, sustav ili obrazac koji tijelo i misao preuzimaju. Oblik 'odjevene misli' bi stoga bio jezik, baš kao što je odjevni predmet oblik samoga odjevenog tijela. Iako možda nije u Wittgensteinovim namjerama, u širem prihvaćenom smislu danas, riječ 'jezik' ne odnosi se samo na verbalni sustav, već uključuje sve one sustave znakova s kojima ljudi oblikuju svoj odnos prema svijetu.”²³

Calefato navodi kako tjelesna pokrivala, odjeća i kožne dekoracije „stvaraju” tijelo oblikujući ga s okolnim svijetom. Ono što bismo mogli nazvati „nultim stupnjem” odjeće – golo tijelo, odnosno odsutnost odjeće samo je po sebi puno značenja.²⁴ Suvremena modna industrija temeljena je na znakovima i vođena je inovacijom. Modni sustav sadrži posredovanje između ukusa i primljenog značenja, filtrirano kroz posebnu vezu između znaka, diskursa i osjetilnog svijeta. Moda najviše oscilira između usmjerenosti prema novom i komuniciranja tog „novog” kao nečeg što je društveno odobreno te ima valjanost estetskog apsoluta.²⁵

Dok Calefato istražuje tijelo i simboliku iza odjeće i ostalih tjelesnih ukrasa, Elizabeth Wilson u svojem radu *Adorned in Dreams – Fashion and Modernity* (1985) govori o nestabilnoj granici između tijela i odjeće. Kao primjer navodi muzealizaciju povijesnih kostima i postavlja pitanje zašto osjećamo nelagodu kada gledamo izložene odjevne predmete. Možemo li taj izloženi odjevni predmet potpuno odvojiti od osobe koja ga je nekoć nosila? Koje su granice našeg tijela? Prestaje li tijelo s kožom ili se širi i na kosu i nokte? Ako je tijelo ukrašeno tetovažama i nakitom, smatramo li te dodatke dijelom tog tijela? Wilson tvrdi da ta nelagoda proizlazi iz saznanja da odjeća spaja organizam s kulturom. Mi nismo samo biološka tijela, već socijalna

²² Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Taylor & Francis e-Library, Oxfordshire, Engleska, 2002., str. 22.

²³ Calefato, P. (bilj. 21.) str. 5.

²⁴ Isto, str. 7.

²⁵ Isto, str. 7.

bića, a naša je odjeća nerazjašnjeno područje, ona je – neizravno povezana – ekstenzija našeg tijela koja nas spaja sa socijalnim svijetom ili kako navodi „granica između sebe i ne sebe.”²⁶ Ne postoji kultura u kojoj nema neke vrste „odijevanja” tijela. Naravno, ne odnosi se to samo na odjeću, već i na razne modifikacije tijela: bojanje tijela, tetoviranje, skarifikaciju i pirsanje. Moda u društvu ima ne samo estetsku, već i socijalnu, komunikacijsku i psihološku ulogu, a ljudska želja za izražavanjem i testiranjem vlastitih tjelesnih granica je uvijek prisutna.²⁷

U kontekstu scenskih izvedbi ne govori se o modi, već o kostimima. Najvažnija je uloga kostimografije uspješno prikazivanje i karakterizacija likova u nekoj izvedbi. Zatim slijedi uklapanje u stil i kontekst predstave. Publika na kvalitetnu kostimografiju reagira i svjesno i podsvjesno. Pozitivne reakcije na odjeću uobičajeno se javljaju jer kostimi pomažu proizvesti emocionalnu i intelektualnu povezanost s likovima. Kada se gledatelji uistinu „povežu” s likom, predstavom ili pričom, kostimi često pridonose tom iskustvu. Dobri kostimi ne služe samo gledateljima, već i izvođačima. Sam čin preobrazbe u lik uz pomoć kostima pomaže izvođačima da se potpuno užive u ulogu.²⁸ U plesnim izvedbama, s iznimkom modnih performansa, plesači se koriste kostimima i rekvizitima koji na razne načine obogaćuju njihovu izvedbu, bilo da se radi o odjeći koja je prilagođena njihovim pokretima ili odjeći koja ih na neki način sputava te time navodi na željeni efekt u izvedbi.

3. Predvodnici suvremenog plesa kakvog danas poznajemo i moda tog razdoblja

Ples je kao umjetnost tijela vrlo blizak iskustvu čovjeka. Od samih su početaka civilizacije prvi način komunikacije bile geste. Bilo je sasvim prirodno da se iz toga rodi i ples. Izražavanje emocija i misli kroz pokret je nešto jedinstveno, s rijetkim iznimkama, cijeloj ljudskoj vrsti.²⁹ Ako je moda „kreativni dizajn tijela”³⁰, nije ni čudo da se moda i ples često susreću u kreativnim prostorima. Paul Valéry opisuje ples na sljedeći način:

²⁶ Wilson, E. *Adorned in Dreams – Fashion and Modernity*. I .B Tauris, London, 2003., str. 3.

²⁷ Isto. str. 3.

²⁸ Brewster, K., Shafer, M. *Fundamentals of Theatrical Design*. Allworth Press, New York, 2011., str. 152.

²⁹ Ščerić. M. *Human Error*. U: Kretanja, 12, 2009., str. 35-

³⁰ Paić, Ž. „Moda i njezine Teorije”. U: Paić, Ž, Purgar, K. „Teorija i kultura mode”, Durieux, Zagreb, 2018., str. 24.

„Svaka epoha koja je razumjela ljudsko tijelo ili koja je barem oćutila osjećaj misterija tog ustroja, njenih izvora, njenih granica, kombinacija energije i senzibiliteta koje u tijelu postoje, svaka ta epoha njegovala je, obožavala je ples. Ples je osnovna umjetnost, što sugerira i dokazuje njegova univerzalnost, njegova pradavna starina, sudjelovanje u svečanostima, ideje i razmišljanja koje je ples oduvijek prouzrokovao. Ples je umjetnost koja je proizašla iz samog života, jer ples nije ništa drugo nego djelovanje cjeline ljudskog tijela; no djelovanje koje je transponirano u jedan svijet, u jednu vrstu prostora – vremena koje više nije sasvim jednako onom iz svakodnevnog života.”³¹

Uz to, ples ima posebnu vještinu, on ne proizvodi slike koje prate tekst, ali u isto vrijeme nije ni fizička izvedba lišena teksta. Ples je tjelesnost jezika i misli. „Misao o smislu plesa prolazi dakle kroz pojašnjenje njegova slikovnog svojstva: prostor postaje vizualno i zvučno okruće, a tijelo točka zgušnjavanja fizičkih svojstava misli.”³² Slobodan i eksperimentalni stil suvremenog plesa ne bi bio isti bez njegovih prethodnika modernog i postmodernog plesa.³³ Krajem 19. stoljeća pojavljuju se pionirke modernog plesa poput Loie Fuller i Isadore Duncan koje su odlučile odstupiti od rigidnosti klasičnog baleta te izmisliti vlastiti stil plesa. Njihov stil bio je oslobođen pravila, silueta i očekivanja tadašnjih plesnih teoretičara.³⁴ Isadora Duncan, jedna od navedenih pionira modernog plesa, osmišljava vlastitu tehniku plesa nakon što je otišla na par satova baleta i nije bila zadovoljna s njegovim strogim pravilima, nazvavši ga neprirodnim i sputavajućim. Njezin je stil inspiriran kretnjom valova i drveća, starogrčkim skulpturama te tekstovima Nietzschea i Havelocka Ellisa, a njezini kostimi bili su uvijek minimalistički – nago tijelo preko kojeg ide lagana tunika i proziran veo. Divljenje prirodnomu ljudskom tijelu bila je osnova njezine ideologije. I sama navodi kako ljepota ljudske forme nije slučajna i da se ne može promijeniti odjećom. Bez obzira na tadašnju modu, ljepota ženskog tijela je beskonačna te, prema njezinu mišljenju, sve što žensko tijelo sputava ili negira nije bilo prihvatljivo.³⁵ Inspiraciju za svoje kostime vukla je iz freska, kipova i vaza antičke Grčke i Rima. Njezin antički stil oblaćenja pratio ju je i u privatnom životu, gdje je najčešće posegnula

³¹ Valery, P. „Filozofija plesa”. U: Kretanja, 12, 2009., str. 7.

³² Fabbri, V. „Recipročni sustav filozofije i plesa”. U: Kretanja, 12, 2009., str. 22.

³³ Bates, Jade, *A Brief History of Contemporary Dance* (13. 9. 2024.)

<https://marquee.tv/article/a-brief-history-of-contemporary-dance>

³⁴ Craine, D., Mackrell, J. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, Oxford, 2003., str. 655.

³⁵ Riu, N. A. *Isadora Duncan and fashion; classical revival and modernity*. University of Barcelona, <https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/download/312752/402835>, str. 31. (19. 8. 2024.)

za laganim bijelim haljinama ampir³⁶ stila, rimskim sandalama i frigijskim³⁷ kapama.³⁸ Na slici 1. vidi se primjer njezina kostima. Prikazani kostim vjerojatno je nošen ili 1899. ili 1900. godine kada se prvi put pojavila u New Galleryju u Londonu, gdje je debitirala ples *Idylls*. Ta serija kratkih plesova uključivala je i jedan nazvan po Botticellijevoj slici *Primavera*. U tom je plesu Duncan plesala ulogu božice Flore. Crvena, zlatna i ljubičasta boja haljine aludira na Botticellijevu *Floru*, dok u isto vrijeme utjelovljuje Duncanovu filozofiju neobuzdanoga ženskog oblika. Takav, za to vrijeme, odvažan kostim šokirao je njezine suvremenike uključujući i tadašnju plesnu kolegicu Loie Fuller.³⁹



Slika 1. Isadora Duncan, *Kostim Primavera*, oko 1900., Jerome Robbins Dance Division, (nepoznat autor slike)

Oprilike u istom razdoblju pojavljuju se i naznake modne industrije kakva postoji i danas. Charles Frederick Worth 1850-ih zasniva prvu modnu kuću sa suvremenim obilježjima i njom podupire stvaranje pariške modne scene. Kreatori su prije Wortha bili obični dobavljači koji bi obilazili kuće klijenata, ali zbog njega, prema riječima Emilea Zole: „sve kraljice Drugog carstva padaju na koljena”. Prvi na svoje kreacije ušiva naziv vlastite modne kuće i prvi izlaže odjeću na živim modelima, tzv. *sosies*⁴⁰, kako bi kupcima što bolje prikazao kreacije.⁴¹ Kasnije, početkom 20. stoljeća, francuski dizajner Paul Poiret, inspiriran povijesnom haljinom u stilu ampira, predstavlja revolucionarnu kolekciju koja je oslobodila žene krutih korzeta. Oslanjajući se na siluete iz razdoblja direktorija i kasnog klasicizma, njegov novi stil odijevanja simbolizirao je, s jedne strane, stroga očekivanja društva i potisnute emocije, a s druge, standarde ljepote koji su bili nametnuti ženama tog razdoblja.⁴² Iako Poiret nije bio jedini dizajner koji je radio na

³⁶ Ampir – stil kasnog klasicizma u Francuskoj za vrijeme Napoleona I. Prepoznatljiv je po unutarnjoj dekoraciji, umjetničkom obrtu i modi.

³⁷ Frigijska kapa je mekana kapa koja se suzuje u stožac, a vrh joj se preklapa prema naprijed. Najčešće je crvene boje.

³⁸ Riu, N. A. (bilj. 35.), str. 34. (19. 8. 2024.)

³⁹ *Primavera costume*, New York Public Library, New York (19. 8. 2024)

<https://www.nypl.org/events/exhibitions/galleries/performance/item/11323>

⁴⁰ *Sosies*, m. – dvojniki, istovjernik

⁴¹ Garu, F. M. *Povijest odijevanja*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2013., str. 88.

⁴² Simončić, K. „Uvod u povijest mode”. U: Paić, Ž., *Teorija i kultura mode*. Durieux, Zagreb, 2018., str. 47.



Slika 2. Paul Poiret, *Théâtre des Champs-Élysées*, 1913., V&A, (nepoznat autor slike)

oslobađanju ženskog tijela, bio je među prvima koji je to povezoao s naturalizmom grčko-rimske odjeće. Prvi prikaz klasične senzibilitnosti u njegovim kolekcijama pojavljuje se 1906. godine, kada ujedno i napušta korzet. Ta ista klasicistička estetika manifestira se u Poiretovoj večernjoj haljini *Théâtre des Champs-Élysées*, prikazana na slici 2., koju je nosila Denise Poiret na premijeri Stravinskova *Sacre du Printemps* prilikom otvaranja *Théâtre des Champs-Élysées* 1. travnja 1913. godine.

Dok su plesačice poput Loie Fuller i Isadore Duncan imale slobodan stil koji nikada nisu točno opisale u vlastitim plesnim teorijama, 1920-ih pojavljuju se plesači i plesačice – poput Marthe Graham, Rudolpha von Labana i Doris Humphrey – koji osnivaju vlastite škole plesa i u njima podučavaju novoosmišljene plesne tehnike. Stil njihovih kostima najčešće je minimalistički i u duhu vremena, s malim odstupanjima, npr. apstraktni kostimi Marthe Graham. Slični primjeri postoje i na modnoj sceni. Coco Chanel svojim kreacijama, poput *male crne haljine*, podupire emancipaciju žena tog doba. Haljine Madeleine Vionnet na prvi pogled čine se jednostavne, ali kompleksnost kriju u svojoj konstrukciji i odličnoj kvaliteti izrade. I za kraj pojavljuje se Elsa Schiaparelli sa svojim ekscentričnim i nadrealističkim kreacijama.

Plesna tehnika Marthe Graham naglašava važnost donjeg dijela leđa i zdjelice u stvaranju pokreta te pravilnog disanja tijekom izvedbe – metoda koja je postala poznata kao načelo kontrakcije i oslobađanja.⁴³ Njezina koreografija, sa svojom prizemnom dinamikom, krutošću i pozama pod kutom, bila je revolucionarna i znatno se razlikovala od nježnih liričnih pokreta tadašnjih



Slika 3. Doris Humphrey, *Air for the G String*, 1934., snimka koreografije, (nepoznat autor slike)

⁴³ Craine, D., Mackrell, J.. (bilj. 34.), str. 424.

plesačica poput Isadore Duncan i Ruth St. Denise.⁴⁴ Za razliku od Grahamine tehnike kontrakcije i oslobađanja, Doris Humphrey bavi se padom i oporavkom od pada. Vjerovala je da ples postoji „između dviju smrti”, tj. između dvaju statičnih položaja: stajanja i ležanja potrbuške. Prema njoj, drama i kinetičko uzbuđenje nastaju kada tijelo izgubi ravnotežu i suoči se sa silom gravitacije. Njezine su koreografije složenije i najčešće se izvode u grupi. Što se tiče njihovih plesnih kostima, Humphrey je izvodila u strukiranim, lepršavim haljinama koje su ostavljale ruke i noge gole. Glavna uloga njezinih kostima bila je da obogate njezine pokrete i pridonesu njezinim ogromnim kazališnim projekcijama.⁴⁵ Stil i silueta kostima Doris Humphrey definitivno podsjećaju na jednu od poznatijih dizajnerica tog doba, Madeleine

Vionnet. U ranim 1920-ima njezina modna kuća postala je poznata po *bias-cut*⁴⁶ tehnici. Njom je Vionnet stvarala pažljivo drapiranu siluetu koja prirodno pada i omata žensko tijelo. Kao majstorica geometrije, njezini su krojevi bili složeni i uvijek besprijeckorno izvedeni. Uz kompleksne krojeve, Vionnet je bila opsjednuta sitnim detaljima i unikatnim tehnikama završavanja odjevnih predmeta – mnoge njezine haljine bile su bez ikakvog kopčanja, cijela haljina bila bi konstruirana u jednom komadu, a od klijentica se očekivalo da same poslože haljinu i postignu željeni izgled. Inspiraciju za svoje kreacije vukla je iz mnogih umjetničkih pokreta poput Art Decoa, kubizma i modernizma.⁴⁷ Na slici 4. nalazi se vjenčanica iz 1929. godine. Cijela haljina i šlep – dugačak dva metra – podijeljeni su na manje krojne dijelove, a svaki šav prati metalna nit koja daje haljini dodatan sjaj.⁴⁸



Slika 4. Madeleine Vionnet, *vjenčani komplet*, 1929., Muzej Metropolitan, (nepoznat autor slike)

⁴⁴ Thompson, M. F. Short, *The History of Modern Dance*. Ballet Austin, Austin, 2012. str. 1.

⁴⁵ Britannica, *Doris Humphrey* (13. 9. 2024.) <https://www.britannica.com/biography/Doris-Humphrey>

⁴⁶ *Bias-cut* – tehnika koju koriste proizvođači odjeće za rezanje tkanine pod dijagonalnim kutom u odnosu na vlakna tkanine kako bi materijalu dala više mekoće i elastičnosti.

⁴⁷ *Madeleine Vionnet – an introduction*, V&A, London, (14. 9. 2024.) <https://www.vam.ac.uk/articles/madeleine-vionnet-an-introduction>

⁴⁸ *Wedding ensemble*, Met Museum, New York (14. 9. 2024.) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82563>

Marthe Graham na početku karijere pleše u jednostavnim kostimima – većinom napravljenih od *jersey* – ali s vremenom počinje dizajnirati vlastite kostime i surađivati s raznim umjetnicima. Nakon toga kostimi počinju imati sve veću ulogu u njezinim koreografijama. Suradivala je s umjetnikom i arhitektom Isamuom Noguchijem više puta, a na slici 5. (lijevo) prikazana je kako nosi njegovu *Pauk* haljinu, dok se balansira na drugoj skulpturi poznatoj kao *Zmija*. Ova umjetnička djela napravljena su za Grahamovu produkciju iz 1946. godine *Cave of the Heart*. Radnja je temeljena na grčkom mitu o Medeji koja je ujedno i lik prikazan na slici 5. *Pauk* haljina – konstrukcija nalik kavezu – provodi većinu izvedbe na pozornici kao dio scenografije. Međutim, kada završna scena dosegne svoj vrhunac, Graham se uvlači u nju i pleše okružena iskrivljenim metalnim udovima.⁴⁹ Ovaj kostim definitivno ima elemente nadrealizma, a svjetlucavi vez na crnoj haljini podsjeća na kreacije Else Schiaparelli. Na slici 6. (desno) izdvojena je jedna od njezinih kreacija poznata kao *The Tears Dress*. Rupe i poderana tkanina prekrivaju večernju haljinu i veo, ali to je samo iluzija. Haljina je printana, a poderani dijelovi vela su pažljivo izrezani i obloženi rozom i magenta tkaninom. Iluzionistički print dizajnirao je Schiaparellin prijatelj, umjetnik Salvador Dali. Neke od njegovih nadrealističkih slika prikazivale su figure koje su poderane duž tijela, ali je granica između kože i odjeće nejasna. Schiaparelli je

posjedovala jednu od tih slika te joj je možda i ona bila inspiracija za ovaj dizajn.⁵⁰ Naziv „postmoderni” ples prva uvodi Yvonne Rainer ranih 1960-ih kako bi obuhvatila sve vrste eksperimentalnog plesa koje su nastale između 1960-ih i tijekom 1990-tih godina.⁵¹

Postmoderni pokret u plesu



Slika 5. (lijevo) Isamu Noguchi, *Spider and Serpent dress*, 1946., Noguchi museum arhiv, (desno) Elsa Schiaparelli, *The Tears Dress*, 1938., V&A museum arhiv, (nepoznat autor slike)

⁴⁹ Staff, Saam, *Martha Graham and Isamu Noguchi: Cave of the Heart Dance Performance* (14. 9. 2024.) <https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2017/15/256/martha-graham-and-isamu-noguchi-cave-heart-dance-performance>

⁵⁰ *The Tears Dress*, V&A, London, (14. 9. 2024.) <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

⁵¹ Craine, D., Mackrell, J. (bilj.34.) str. 754.

započela je grupa *Judson Dance Theatre* u New Yorku. Osnivatelji ove grupe bili su talentirani izvođači poput Lucinde Childs, Yvonne Rainer, Stevea Paxtona, Davida Gordona, Trisha Browna te Twyle Tharp – koja se kasnije pridružila. Ono što ih je odvajalo od drugih studija njihov je plesni stil bez pravila i granica. Odlučili su odbaciti sve tehnike koje su do tada postojale, a plesati je mogao svatko – iskustvo nije igralo nikakvu ulogu, samo je bila potrebna volja za plesom. Tehnika nije bila važnija od samog spektakla izvedbe, naglasak je bio na minimalnom kretanju, a nazivi pokreta sastojali su se od svakodnevnih riječi: skakanje, mahanje, valjanje, deranje i slično.⁵² Što se tiče mode, 1960-e obilježio je *hipi* pokret. Rođen na livadama Golden Gate Parka u San Franciscu, estetika *djece cvijeća* – poderana i istrošena roba, odbacivanje grudnjaka, simboli mira, folklorna odjeća te puštanje kose i brade – poharala je cijelu Ameriku i Europu.⁵³ Također, veliki događaj u modi bila je pojava bikinija i mini suknja. Dizajnerica koju se najčešće spominje kao izumiteljicu mini suknje je Mary Quant. Nema točnih dokaza tko je prvi drastično skratio suknje, ali u svakom slučaju, ultra kratke suknje i haljine postale su njezin zaštitni znak, a dodatno ih je popularizirala najistaknutija manekenka tog doba, Twiggy.⁵⁴

Deset godina kasnije pojavljuje se supkulturni krik pobune između anarhije i društvenog prosvjeda, *punk* stil – crna koža, zakovice, velike šarene frizure, poderane majice, vulgarni natpisi itd. – glavna značajka britanske dizajnerice Vivienne Westwood.⁵⁵

Krajem 20. stoljeća pojavljuje se novi pokret, dekonstrukcija. Taj je naziv preuzet iz filozofijskoga traganja za razlikom i drugošću djela Jacquesa Derridaea.⁵⁶ Karakterizira ga oslobađanje tijela od bilo kakvih pravila, kaotičnost, monokromnost te prevladavanje nesavršenstva, asimetrije, skulpturalne siluete, voluminoznosti i multifunktionalnosti. To su sve obilježja dekonstrukcije, a dizajneri koji su zaslužni za navedeni modni pokret su japanski dizajneri Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo i Issey Miyake te belgijski dizajner Martina Margiela.⁵⁷

⁵² Craine, D., Mackrell, J. (bilj.34.) str. 754.

⁵³ Garu, F. M. Povijest odijevanja, Jesenski i Turk. Zagreb, 2013., str. 11.

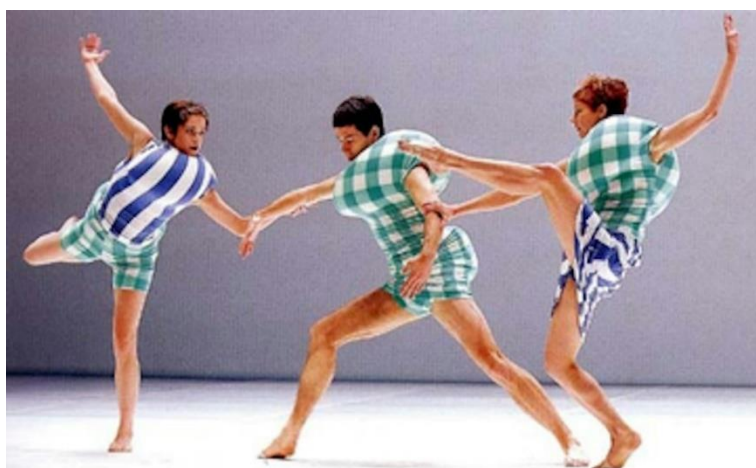
⁵⁴ *Mary Quant Collection*, V&A, London, (14.9.2024.) https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-maryquant?srsId=AfmBOopEqwzDMzCzBxtq7To0hadDpInRmqpgKfwsY4O8q7J_oVPwIfDP

⁵⁵ Paić, Ž. (bilj. 30) str. 23.

⁵⁶ Isto, str. 24.

⁵⁷ Isto, str. 24.

Možda je najbolji primjer izvedbe u kojoj surađuju moda i ples postmodernizma suradnja dizajnerice Rei Kawakubo i plesača koji je obilježio postmoderni ples, Mercea Cunninghama. Iako je Cunningham često surađivao s drugim umjetnicima i dizajnerima, Kawakubo je bila prva dizajnerica *haute couturea* kojoj se javio za suradnju. Kao i kod svih svojih suradnika, dao joj je potpunu kreativnu slobodu što se tiče kostima i scenografije za njegovu izvedbu *Scenario* (1997). Prvo je odbila njegov poziv, ali je promijenila mišljenje dok je stvarala svoju poznatu kolekciju za proljeće/ljeto 1997. *Body Meets Dress, Dress Meets Body* koju su kolege kasnije nazvali *lumps and bumps*. Kawakubo je kasnije progovorila o svojoj odluci: „Moda je bila jako dosadna i bila sam jako ljuta. Htjela sam napraviti nešto izuzetno snažno. To je bila reakcija. Osjećaj je bio dizajnirati tijelo.” Kao i komadi s revije, kostimi koje je kasnije napravila za *Scenario* također su sadržavali punjene dolčevite koje su imale nepravilne ispupčenosti na kukovima, ramenima, prsima i leđima plesača. Odjeća je promijenila proporcije izvođača i osjećaj vlastitih tijela, kao i njihovu ravnotežu i prostorne odnose jednih s drugima, radikalno utječući na samo kretanje.⁵⁸



Slika 6. Rei Kawakubo i Merce Cunningham, *Scenario*, 1997., Mode Museum Antwerpen, (Francesca Granata)

U sljedećim potpoglavljima izdvojeno je još nekoliko primjera plesne kostimografije modernog i postmodernog plesa koje su koristile kao inspiracija za kolekciju *Nedefinirana granica*. Primjeri kostima koji su dalje navedeni aktivno sudjeluju u samoj izvedbi kao

⁵⁸ Carpenter, Betsy, Dance Works III „Merce Cunningham / Rei Kawakubo” (14. 9. 2024.)

<https://walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo/>

suplesači,⁵⁹ ekstenzije plesačevog tijela⁶⁰ ili kao pomagala tijelu pri izvedbi: bilo da se radi o sputavanju tijela u korist izvedbe⁶¹, veličanju ljepote tijela⁶² ili deformaciji tijela.⁶³

3.1. Moderni ples – koreografije obilježene kostimima

Loie Fuller cijenili su mnogih umjetnici simbolizma, impresionizma i secesije, a nekima je poslužila i kao izvor inspiracije za njihova djela. Njezin zanimljiv stil nastao je kada je jednog dana pokušavala plesati u predugoj suknji te joj je to iskustvo dalo ideju za *Serpentinski ples* (1891). To je solo ples koji se temelji na kontroliranju dugih svilenih tkanina. Njezini lirični plesovi – vješto kontroliranje tkanine dugim štapovima i inovativno korištenje svjetla raznih boja kojima je osvjetljivala dugu prozirnu tkaninu – omogućili su joj veliku slavu po cijelom svijetu, pogotovo u Europi.⁶⁴ Patentirala je vlastiti kostim i postoji detaljan opis njegove konstrukcije.



Slika 7. Loie Fuller, *ples Loie Fuller*, oko 1900., Met Museum, (Samuel Joshua Beckett)

⁵⁹ Primjer: Merce Cunningham i džemper u izvedbi *Bacchus an Cohorts* koji prati njegove pokrete i kroz njih sam „oživi kao njegov suplesač”.

⁶⁰ Primjer: Loie Fuller i njezin svileni kostim za ples koji osvjetljuje raznim bojama te time stvara novu siluetu plesnog tijela.

⁶¹ Primjer: Martha Graham i *tube* haljina uz pomoć koje bolje osjeća centar svog tijela te tako izvodi koreografiju.

⁶² Primjer: Isadora Duncan i njezina kostimografija inspirirana antičkom Grčkom i Rimom, žensko tijelo lišeno svih modnih dodataka, npr. korzet, koje mijenjaju i sputavaju žensko tijelo.

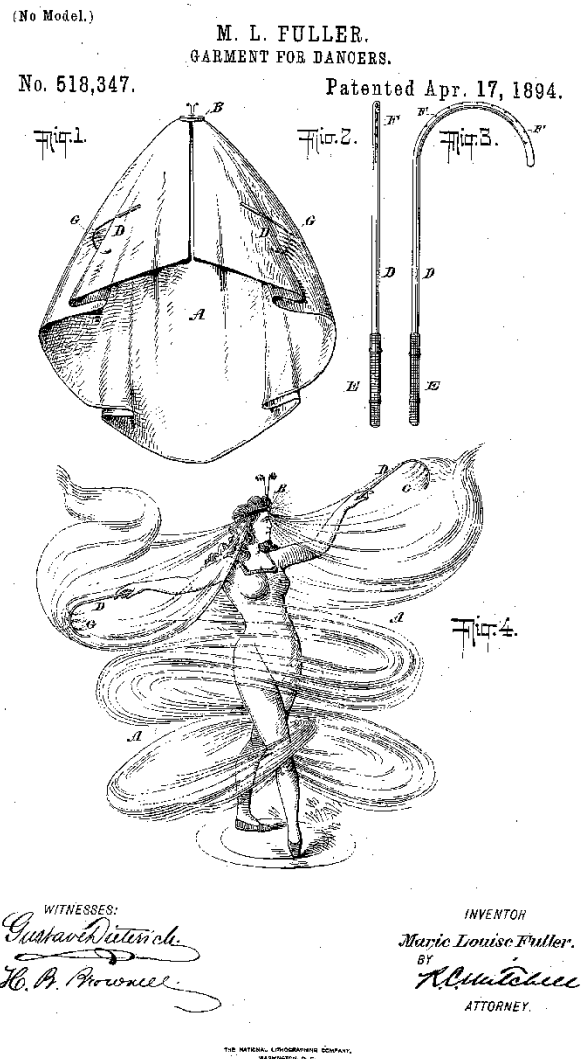
⁶³ Primjer: korištenje odjeće kako bi se transformiralo ljudsko tijelo u *Self-Unfinished* Xaviera Le Roya. Plesač konstantno varira između ljudskog i neljudskog ili ženskog i muškog tijela.

⁶⁴ Craine, D., Mackrell, J. (bilj. 34.), str. 391.

Na slici 8. vidi se ilustracija kostima iz njezina patenta plesnog kostima. On je opisan na sljedeći način: slovom A označena je suknja koja se može oblikovati od nekoliko trokutastih dijelova – po mogućnosti izrađenih od bilo kojeg prikladnog laganog i lepršavog materijala – pri čemu je nekoliko trokutastih dijelova zašiveno zajedno tako da se dobije suknja vrlo široka na dnu i uska na vrhu. Gornji kraj ove suknje pričvršćen je na prikladnu krunu (B) koja mora pristajati glavi, imati mogućnost podešavanja i čvrsto držati tkaninu. Ova kruna može biti izrađena od bilo kojeg prikladnog materijala, a Fuller preferira upotrebu laganog materijala kao što je aluminij. Unutar suknje su za nju pričvršćeni štapovi (D). Oni su, ovisno o želji plesača, ili zakrivljeni ili u obliku kuke na vanjskim krajevima ili

ravni. Ako je potrebno, mogu imati i ručke na drugom kraju (E). Štapovi mogu biti izrađeni od bilo kojeg prikladnog laganog materijala, po mogućnosti od aluminija ili bambusa.⁶⁵

Fuller je bila jedna od prvih modernih plesačica koja je uspjela uz pomoć kostima stvoriti savršenu simbiozu pokreta tijela i odjevnog predmeta.



Slika 8. Loie Fuller, *patent plesnog kostima*, 1894., New York patent office

⁶⁵ Fuller, M. L. *Garment for dancers*, patentirano 17. travnja 1894., New York, (19. 8. 2024.)

<https://patents.google.com/patent/US518347?q=518347>



Slika 9. Martha Graham, *Lamentation*, 1935., arhiv Barbe Morgan, (Barbra Morgan)

Martha Graham osniva 1927. godine školu suvremenog plesa koja kasnije postaje vodeća škola te vrste u svijetu. Kao umjetnica uspijeva uhvatiti široki spektar disciplina, od plesa do kostima, pa čak i do muzike. Njezin inovativan dizajn kostima ujedno je i povezan s njezinim najpoznatijim djelima: *Appalachian Spring* (1944), *Chronicle* (1936), *Cave of the Heart* (1946), *Diversion of Angels* (1948), *Ekstasis* (1933) i *Lamentation* (1930).

Ekstasis (1933), jedna od njezinih solo izvedbi, nastala je dok je Graham istraživala odnos između kuka i ramena. Kako bi se još više osvijestila o vlastitom istežanju tijela i artikulaciji vlastite anatomije, Graham je dizajnirala *tube*

haljinu (slika 11.) – jednostavna rastezljiva haljina od *jersey* tkanine cjevastog oblika.⁶⁶

Lamentation (1930) je još jedan odličan primjer gdje Graham vješto koristi kostim kao bitan dio razvoja koreografije, istraživanja tijela i emocija. Ples se izvodi gotovo u svojoj cijelosti iz sjedećeg položaja, dok se plesačica, obmotana ljubičastom *jersey* tkaninom, bori unutar rastezljivog materijala (slika 10.). Svojim tijelom i kostimom stvara se pokretna skulptura koja prikazuje tugu kao emociju. Na stranici škole Marthe Graham navodi se da nastala skulptura ne predstavlja niti muškarca niti ženu niti nekakvu životinju, već samo čistu tugu.⁶⁷ Martha Graham je jednom prilikom ispričala anegdotu koja se dogodila nakon jedne izvedbe ove koreografije. Žena iz publike povjerala joj se da je izgubila dijete u nesreći i borila se sama sa svojim osjećajima dok nije pogledala Grahamin nastup. Njezin prikaz tuge pomogao joj je da shvati vlastite emocije i zaključi kako je tuga ustvari dostojanstvena i valjana emocija te da joj se može



Slika 10. Martha Graham, *Ekstasis*, 1935., arhiv Barbre Morgan, (Barbra Morgan)

⁶⁶Getty Museum, „Martha Graham – Ekstasis” (20. 8. 2024.) <https://www.getty.edu/art/collection/object/107RDY>

⁶⁷Martha Graham Center of Contemporary Dance, (20. 8. 2024.) <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>

prepustiti bez srama.⁶⁸

Doris Humphrey je još jedno poznato ime modernog plesa. Kada gledamo kostime u njezinim koreografijama, možda se najviše ističe izvedba *Air for the G String* (1934).⁶⁹ Izvedeno uz Bachovu treću orkestralnu suitu u D-duru, ples se odvija u prostoru nalik hramu s dvama stupovima u pozadini. Pet plesačica u dugim ogrtačima i šalovima dizajnerice Pauline Lawrence izvode ples koji liči religioznom obredu. Iako se ne vidi na crnobijelom videu, zapisano je da četiri plesačice nose *magenta* roze ogrtače, dok glavna plesačica nosi tirkizno-plavi. Kako se kreću, šalovi im se odmataju u pet tečnih niti zlatne svile.⁷⁰ Plesačice svojim



Slika 11. Doris Humphrey *Air for the G String*, 1934., snimka koreografije, (nepoznat autor slike)

vještima pokretima i pažljivom koordinacijom koriste dugu tkaninu kostima i šala kao ekstenziju njihovih tijela kako bi stvorile prekrasne skulpturalne kompozicije.

Navedeni kostimi su podosta utjecali na konačan izgled kolekcije. Nešto što se sigurno trebalo pojaviti u konačnoj kolekciji su odjevni predmeti napravljeni od dugačkih komada tkanine uz pomoć kojih plesačice mogu skupa izvoditi koreografiju i stvarati nove skulpturalne poze. Rastezanje materijala između dviju ili više osoba je također nešto što se istražilo u konačnoj kolekciji.

⁶⁸Martha Graham. Center of Contemporary Dance, (20. 8. 2024.) <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>

⁶⁹ Nepoznat autor, *Air for the G String* (20. 8. 2024.) <https://www.youtube.com/watch?v=JcB-ZaazYao>

⁷⁰ Brooks, V. *From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images*. U: Stodelle E., *Envisioning Dance on Film and Video*. New York, 2002. str. 55.

3.2. Postmoderni ples i interaktivna postmoderna kostimografija

Plesači *Judson Dance Theatre* u New Yorku vukli su inspiraciju iz raznih izvora, pogotovo iz svakodnevnog života. Carolee Schneemann, vizualna umjetnica i jedna od originalnih članica, govori kako su znali kroz prozor gledati ljude na ulici u nadi da



Slika 12. Robert Rauschenberg, *Pelikan*, 1963., MoMA, (Peter Moore)

će vidjeti nešto zanimljivo.⁷¹ Kostimografski gledano, možda je najznačajnija suradnja bila s vizualnim umjetnikom Robertom Rauschenbergom. Kao što je i navedeno, *Judson Dance Theatre* nisu odbijali netrenirane plesače, tako im se i sam Rauschenberg pridružio i sam izveo svoju prvu koreografiju zvanu „Pelikan” (1963). Izveo ju je u napuštenoj dvorani za rolanje uz kompoziciju koju je Rauschenberg napravio od pronađenih zvukova poput zvona telefona, trube automobila i kratkih dijelova stare glazbe. Rauschenberg i drugi plesači vozili su se na biciklima

i koturaljkama noseći velike padobrane.⁷²



Slika 13. Merce Cunningham, *Room for two*, 1958., Robert Rauschenberg Foundation, (Richard Rutledge)

Merce Cunningham je bio jedan od velikih uzora za osnivače *Judson Dance Theatre*. Važno je lice modernog i postmodernog plesa 20. stoljeća, dok je moderni ples dospio daleko, Cunningham koji je otišao još dalje svladavši razne tehnike plesa poput *jazza*, *baleta*, *balova* i *stepa*. Cunningham je bio željan istražiti što sve ples može postići. Njegove se koreografije nisu oslanjale niti na glazbu niti na dizajn scene. Za njega je svaki element nastupa bio zaseban, jedino ih je spajalo to da se odvijaju u isto vrijeme.

Sama koreografija često je nastajala u trenutku – improvizacija i eksperimentiranje bile su bitan dio njegovog stila.⁷³ Rauschenberg je rado surađivao s

⁷¹ Museum of Modern Art, New York, „Judson Dance Theater: The Work Is Never Done“ (20. 8. 2024.) <https://youtu.be/zscZWRrFRbQ>

⁷²Museum of Modern Art, New York, (20. 8. 2024.) <https://www.moma.org/audio/playlist/53/782>

⁷³ Craine, D., Mackrell, J. (bilj. 34.) str. 246.

njim. Kostime koje je dizajnirao za njegove koreografije su mnogo pridonijele cijelom doživljaju njegovih izvedbi.

Antic Meet (1958) bila je jedna od koreografija za koje je Rauschenberg dizajnirao kostime. Cunningham je *Antic Meet* opisao kao skupinu nasumičnih događaja koji nemaju veze jedni s drugima.⁷⁴ Steve Paxton, jedan od izvođača, opisuje koreografiju ovako: „To je prekrasna plesna komedija. Satirična je, politička i vrlo ironična.”⁷⁵ Ples se sastoji od deset šaljivih i komičnih brojeva. Nastup počinje s Cunninghamom koji se kreće među ostalim plesačima kao figura nalik klaunu „koji se zaljubljuje u društvo čija pravila ne poznaje”, isti lik klauna i zatvara nastup pokušavajući držati korak s plesačima koji svaki rade svoje pokrete dok plešu dijagonalno po pozornici.⁷⁶ Jedni od zanimljivijih kostima su u dijelovima predstava *Room for Two* i *Bacchus an Cohorts*.⁷⁷

Room for Two Cunningham izvodi s još jednom plesačicom. Na pozornicu prvo izlazi Cunningham obučen u uski crni *bodysuit* sa stolicom koja je čvrsto pričvršćena za njegova leđa. Za sobom vuče bijela vrata kroz koja kasnije iziđe njegova plesna partnerica obučena u široku svijetlu spavaćicu s mnogo sitnih volana. Dok plesačica izvodi elegantne baletne pokrete,

Cunningham glumi njezin oslonac, stolicu namješta tako da plesačica može, na trenutke, ili sjesti ili nasloniti dignutu nogu. *Bacchus an Cohorts* izvode četiri plesačice koje na sebi nose haljine izvorno izrađene recikliranjem starih vojnih padobrana. Ženama se pridružuje Cunningham koji



Slika 14. Merce Cunningham, *Bacchus an Cohorts*, 1958., Merce Cunningham Dance Company, (Stephanie Berger)

⁷⁴MOMA, New York, (21. 8. 2024.)

<https://www.moma.org/audio/playlist/297/777#:~:text=Over%20the%20course%20of%20his,to%20do%20with%20each%20other.>

⁷⁵MOMA, New York, (21. 8. 2024.) <https://www.moma.org/audio/playlist/297/777>

⁷⁶ Merce Cunningham Trust, New York (21. 8. 2024.) <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/>

⁷⁷ Rauschenberg Foundation, Texas(21. 8. 2024.) <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/antic-meet-1>

nosi džemper – koji je osobno dizajnirao za ovaj nastup – bez ovratnika s četiri rukava. Dok se Cunningham bori s uskim džemperom, rasteže ga, okreće i navlači glavu kroz razne rukave, kroz njegove pokrete džemper „oživi”. On u ovoj izvedbi nije samo kostim. Lamatanjem rukava dolazi do iluzije i džemper zauzima ulogu Cunninghama suplesača.⁷⁸

Kod kostima Rauschenberga i Cunninghama najviše se ističe i važno je bilo ukomponirati u konačnu kolekciju multifunkcionalnost, multiplikaciju dijelova odjevnog predmeta, interaktivnost i korištenje elemenata vojne opreme kako bi se postigao željeni efekt. Multifunkcionalnost i multiplikacija dijelova odjevnog predmeta pomogli su u kreacijama uz pomoć kojih se spajaju dva plesača, npr. jakna za dvoje s ruksakom koji se može prebacivati naprijed ili nazad, ovisno o poziciji plesača. Također, krojevi za vojnu odjeću služili su kao inspiracija za stvaranje odjevnih predmeta koji su izdržljivi i mogu podnijeti težinu drugog plesača. Više o tome bit će u poglavlju *Kolekcija Nedefinirana granica*.

⁷⁸ Potter, Michelle, *Legacy program. Merce Cunningham Dance Company* (21. 8. 2024.)

<https://michellepotter.org/reviews/legacy-program-merce-cunningham-dance-company/>

4. Plesni kostimi i moda u kontekstu suvremenog plesa

Kada pričamo o suvremenom plesu, teško ga je točno definirati. Moderni ples nastao je kao reakcija na stroga pravila baleta, postmoderni ples suprotstavio se svim konvencionalnim razmišljanjima o koreografiji, a jedino još ostaje suvremeni ples. Časopis *Dance* pitao je deset profesionalaca iz raznih područja plesa u nadi da će pronaći odgovor. Ovdje su izdvojena tri odgovora koja, po meni, imaju najviše veze s temom ovoga diplomskog rada.⁷⁹

Janet Eilber, umjetnička direktorica iz *Martha Graham Dance Company*, tvrdi kako je nemoguće točno odrediti tu terminologiju jer se stalno mijenjaju kroz upotrebu. Eilber također nadodaje: „Ne postoji način da se ovi termini ustanove. Stalno se mijenjaju kroz upotrebu, iako se škola suvremenog plesa Marthe Graham uvijek nazivala „suvremenim”, a ne modernim plesom. Kad sam ja plesala, moderni ples bio je moderan ples; to je ono što smo radili. Sada kada postoji novija perspektiva, može se usporediti s modernom umjetnosti i modernističkim pokretom. Graham je bila modernist u stilu svog plesa – ogoljena, geometrijska sila s kojom se mogla poistovjetiti suvremena umjetnost toga doba. Svaka generacija odbacuje rad generacije prije njih, što znači da se nazivi stalno mijenjaju. Hoće li kasnije biti postsuvremenog plesa? Nedavno sam čula novi termin: post-post-postmodernisti sebe nazivaju neovisnima.”

Jean Freebury iz *Merce Cunningham Dance Company* tvrdi sljedeće: „Mislim da je Cunningham početak postmodernog plesa dok je izlazio iz modernog – a on je proizišao iz Graham. Njegova tehnika u sebi ima i baletne aspekte, ali ja mislim da je moderno nešto starije što govori o odmaku od klasičnog plesa, a ne o njegovom integriranju. Suvremenost je više izraz koji biste upotrijebili za nešto aktualno što ima aspekt integriranja pa biste upotrijebili mješavinu stvari – balet i moderni ples. Različite generacije također imaju različite stilove.”

I za kraj, Brenda Way, osnivačica ODC/Dance iz San Francisca, govori kako se moderni ples u prvoj polovini 20. stoljeća bavio kazališnom prezentacijom i izumom ekspresivnog vokabulara. Moderni ples zauzima stav koji je protiv estetske ljepote na kojoj se temelji klasični balet, ali ipak ostavlja temeljnu apstrakciju ili „referentnu sliku”. Svakako da do danas postoje

⁷⁹ Looseleaf, Victoria, *Modern vs. Contemporary* (25. 8. 2024.)

https://www.dancemagazine.com/modern_vs_contemporary/#gsc.tab=0

koreografi koji nastavljaju raditi unutar ovih varijabli, ali to se može usporediti s radom unutar ograničenja forme romana ili soneta. Za razliku od modernog plesa, suvremeni ples ima više pluralističku estetiku i suosjećaje se s već utemeljenim autentičnim regionalnim dijalektima – stvarni ljudi i stvarne emocije. Prema njoj, suvremenost je širi pojam koji ostavlja mjesta za sve, od konceptualnih istraživanja do visoko tehničkih prikaza forme.

Iz ovih se intervjuova može zaključiti da se većina slaže kako je suvremeni ples nastao u razdoblju nedugo nakon nastanka postmodernog plesa – druga polovina 20. stoljeća – i da se radi o širokom pojmu koji obuhvaća sve koreografije koje se poistovjećuju sa sadašnjicom.

U knjizi *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance* (2015) Bojana Cvejić ima više filozofski pristup ovom problemu. U radu se isključivo bavi suvremenim koreografijama između 1998. i 2007. godine i navodi neke od problema kod termina „suvremeni ples”. Prvi problem istaknuli su kritičari, a za njih je karakterizacija nečeg kao „suvremeno” samo „prkošenje povijesnošću kroz opsjednutost suvremennošću”⁸⁰ Ramsay Burt opsjednutost sa sadašnjošću naziva „prezentizmom” te kaže da takvi nazivi upućuju na „dijalektiku iscrpljenosti i reakcije gdje plesači, kojima je stariji stil dosadan i ne ispunjava ih, odlaze u potragu za nečim novim.”⁸¹ Zatim tvrdi da je upotreba pojma „suvremeni ples” „više evaluacijska nego klasifikacijska. Titula „suvremeni” sintetizira karakteristike modernog kao nešto što nosi razorni odnos s prošlošću, a avangardno kao novost ispred svog vremena.”⁸² Ukratko, više se koristi kao kritika u situacijama gdje dolazi do usporedbe između nečeg novog i staromodnog. I zadnje, navodi da suvremeni ples ne rješava problematiku postmodernog plesa koji, iako ima namjeru akomodiranja pluralizma, nije definiran jednako detaljno kao moderni ples. Ta je problematika neke navela na uvođenje novog termina – konceptualni ples.⁸³ Kao jedan od primjera navodi izvedbu *Self-Unfinished* Xaviera Le Roya, gdje su kritičari postavili pitanje bi li se ova izvedba trebala smatrati plesom, iako ju je autor naveo kao suvremeni ples. Le Roy je često optužen da njegov ples nije „pravi” ples, već „antiples” ili „konceptualni” ples. Razlikovanje „pravog” ili „plesnog” plesa od tih suvremenih „antiplesova” već je neko vrijeme diskusija među ljudima i kritičarima, ali ako se pita koreografe ili teoretičare plesa, oni su odlučili odbiti te nazive jer ih smatraju pogrešnima

⁸⁰ Cvejić, B., *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Palgrave Macmillan, London, 2015., str. 5.

⁸¹ Burt, Ramsay, *Undoing postmodern dance history* (26. 8. 2024.) <http://sarma.be/docs/767>

⁸² Cvejić, B. (bilj. 80.) str. 5.

⁸³ Cvejić, B. (bilj. 80.) str. 6.

i neadekvatnim.⁸⁴

Kako bi zaključili ovu kompleksnu temu, držat ću se koreografija koje su nastale u drugoj polovini 20. stoljeća i koje su prozване „suvremenim plesom”, bilo od strane autora ili od strane kritičara. Isto kako je i Cvejić naglasila kod svojih primjera, navedene koreografije smatraju se koreografijama iako možda ne pripadaju „plesnom” plesu. Ove se koreografije ne drže „čistoće” plesnih tehnika, tijelo koje izvodi koreografije ne uzdržava općepoznat prikaz tijela koje izvodi plesne pokrete, već odbacuje „ljudske” pokrete u svojoj potpunosti.⁸⁵ Važno je još jednom naglasiti da, dok je Cvejić usredotočena na koreografiju, ovaj rad usmjeren je isključivo na kostime koji imaju važnu ulogu u izvedbi koreografije.



Slika 15. Xavier Le Roy, *Self Unfinished*, 1998., časopis Elephant, (Katrin Schoof)

⁸⁴ Cvejić, B. (bilj. 80.) str. 6.

⁸⁵ Isto, str. 6.

4.1. *Self Unfinished* (1998.) – Xavier Le Roy

Korištenje odjevnih predmeta kako bi se stvorila nova silueta tijela je nešto što sam htjela više istražiti za ovu kolekciju. Zato je tu već spomenuta koreografija *Self Unfinished* Xaviera Le Roya kao zanimljiv primjer upotrebe jednostavnih odjevnih predmeta kako bi se deformiralo ili čak transformiralo ljudsko tijelo. Još se uz kombinaciju „neljudskih” pokreta stvara novo, još neviđeno tijelo. Autor svojim riječima objašnjava radnju kao „tijelo koje je u konstantnom procesu transformacije”, a ta se transformacija događa uz pomoć pokreta, kostima i, možda najvažnije, same percepcije gledatelja.⁸⁶ Kostim ima bitnu ulogu kada se plesač savije i krene povlačiti košulju preko glave, unutarnja strana košulje pada i prekrije gornji dio torza. Siva košulja pretvara se u crnu suknju i time plesač jedno tijelo pretvara u dva. Zbog postavljene poze – plesač se kreće četveronoške, s rukama okrenutim u smjeru stopala – čini se kao da se pojavljuju dva para „nogu”; jedno ženstveno, a drugo muževno. To upleteno tijelo prvo polako hoda po pozornici, zatim se diže na ruke ili „ženske noge” i „muškim” nogama oslonjenim na zid pomiče se niz zid. U nastavku, kroz kostim i pokrete, tijelo konstantno varira između muškog i ženskog dok se konačno ne skine u potpunosti. Upetljavanjem udova i skrivanjem glave dobiva se sasvim novo tijelo, lišeno od bilo kakve ljudskosti.



Slika 16. Xavier Le Roy, *Self Unfinished*, 1998., časopis Elephant, (Katrin Schoof)

⁸⁶ Nepoznat autor, *Retrospectiva de Le Roy* (28. 8. 2024.) <https://www.youtube.com/watch?v=sogsBWpuRYE>

4.2. *Gravity Fatigue* (2015.) – Hussein Chalayan i Damien Jalet

Hussein Chalayan jedan je od najpoznatijih modnih dizajnera i vizualnih umjetnika 21. stoljeća. Njegove kolekcije ističu se inovacijom, upotrebom tehnologije i elegantnim minimalizmu. Kad dizajnira, odjeću zamišlja kao instrumente za stvaranje „osobnog okruženja” te kroz njih nositelj stupa u interakciju s vlastitim prirodnim, fizičkim, tehnološkim i društvenim okruženjem. Iz tog je razloga njegova odjeća prepuna znakova, simbola i poruka.⁸⁷

Gravity Fatigue je njegova prva kazališna produkcija. Ta je izvedba nastala iz kolekcije ideja koje je skupljao kroz godine. To se može vidjeti po kompoziciji izvedbe koja se sastoji od osamnaest scena, svaka s unikatnom temom, stilom i kostimografijom. Hussein Chalayan objašnjava da su njegove ideje za ovu izvedbu nastale kombinacijom raznih bilješki, skica i tema potaknutih njegovim interesima te da je baš zbog organske i evolucijske prirode njegova rada, u kombinaciji sa širokim interesima, citiranje specifičnih izvora nemoguće. Hussein Chalayan sažima zbirku prijedloga za *Gravity Fatigue* kao njegov „pogled na svijet” koji je rezultat njegovih dvadeset godina rada u kreativnim industrijama.⁸⁸

Gravity Fatigue spoj je mode i suvremenog plesa, a realiziran je u partnerstvu s Damienom Jaletom, Nickom Hillelom iz *Yeast Culture*, zvučnim ilustratorima *Mode-F* i dizajnericom svjetla Natashe Chivers.⁸⁹ Mnogi koreografi odbili bi sudjelovanje u ovakvoj izvedbi u kojoj je kostimograf ujedno i režiser, ali koreograf Damien Jalet prihvatio je ovu zamjenu uloga. Stvaranje djela započelo je s četirima radionicama koje su služile kao istraživačka faza. Nakon toga uslijedila su dva mjeseca intenzivnih proba koje su izazvale mnoge kreativne i tehničke izazove.⁹⁰ Za primjere kostimografije, gdje je odjeća u prvom planu, izdvojila bih scene: *Secret Gliders*, *Possessed* i *Elastic bodies*. U svakom je primjeru odjeća ta koja aktivno sudjeluje u koreografiji, bilo da zauzima ulogu glavnog plesača, plesnog partnera ili služi kao ekstenzija tijela plesača. Kostimi za scene *Gilders* i *Possessed*, o kojima je napisano više u sljedećim potpoglavljima 4.2.1. i 4.2.2., odličan su primjer njegove upotrebe moderne tehnologije kako

⁸⁷ de Witt-Paul, A., Crouch, M. *Fashion Forward*. The Interdisciplinary Press, Oxford, 2011., str. 334.

⁸⁸ Islam, B. R., *A Conversation With Hussein Chalayan* (14. 9. 2024.) https://www.huffingtonpost.co.uk/brooke-robertsislam/hussein-chalayan_b_8568476.html

⁸⁹ Jalet, Damiet. *Gravity fatigue* (28. 9. 2024.) <https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>

⁹⁰ Islam, B. R. (bilj. 88.)



Slika 17. Hussein Chalayan, *Remote control*, 2000., The Met, (nepoznat autor slike)

bi „ojačao” ljudsko tijelo. Ta se ideja može vidjeti i u njegovim kolekcijama *One Hundred and Eleven* (2007) – gdje zadnjih pet haljina u kolekciji ima robotiku uz pomoć koje se transformiraju – te kolekcija *Remote control* (2000) u kojoj se po tehnologiji ističu dvije odjevne kombinacije. Prva je narančasta haljina koja se napuhuje na pozornici, a druga je haljina od plastike u ružičastoj boji koja se otvara uz pomoć daljinskog upravljača.⁹¹ Jedna od haljina iz kolekcije *One Hundred and Eleven* (2007) može se vidjeti na slici 18. Kolekcija usmjerena na sažimanje prolaska moderne povijesti u nekoliko sekundi.

Dobila veliku pozornost zbog robotskih transformirajućih haljina koje bi kroz kretanje mehanizma postepeno postajale sve modernije pred publikom.⁹²

Na slici 17. može se vidjeti primjer haljine koja se otvara uz pomoć daljinskog upravljača. Bijela mehanizirana „ljuštura” izrađena je od kompozitnog materijala stvorenog od staklenih vlakana i smole oblikovane u posebno dizajniranom kalupu. Također, ima bočna i stražnja krila koja se otvaraju kako bi otkrila voluminoznu suknju od ružičastog tila. Chalayan opisuje modele iz navedene kolekcije kao „spomenike” ili „spomenike idejama”.

Zadnja izdvojena scena, *Elastic bodies*, nešto je unikatno u kazališnoj produkciji *Gravity Fatigue*. Istina je da na neki način „nadograđuje tijelo, ali dok bi druge njegove kreacije za ovu izvedbu mogle biti predstavljene na modnoj reviji, rastezljive kreacije iz *Elastic bodies* funkcioniraju samo uz pomoć plesača. Jedinstvenima ih čini način na koji, svojim rastezanjem i pozicioniranjem plesača na sceni, stvaraju kompleksne i zanimljive kompozicije na pozornici. Analiza koreografije i prikazi nalaze se u potpoglavlju 4.2.3.



Slika 18. Hussein Chalayan, *One Hundred and Eleven*, 2007., World Press, (nepoznat autor slike)

⁹¹ Met museum, *Remote Control*, (15. 9. 2024.) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/124594>

⁹²WordPress, *Hussein Chalayan Timeline*, (19. 9. 2024.)

<https://husseinchalayantimeline.wordpress.com/2015/06/26/one-hundred-and-eleven-2007-ss/>

4.2.1. *Secret Gliders*

Hussein Chalayan kroz upotrebu tehnologije ispituje granice ljudskog tijela i kako ga zaštititi protiv okoliša i nepoželjnih uvjeta suvremenog svijeta. Ljudsko tijelo, koje smatra „krhkim i nedovoljnim”, osnažuje tako da u njega usadi modernu tehnologiju. U koreografiji *Secret Gliders* koristi tehnologiju kako bi obogatio koreografiju i dizajn haljina. Svaka plesačica ima partnera, a taj je partner ujedno i njihov plesni kostim. Haljine se na prvi pogled čine sasvim obične – minimalističke lepršave haljine na bretele, jednobojne (crna i crvena) ili s uzorkom (crno-bijela s biljnim uzorkom) – ali sve se promijeni kada one „ožive” i krenu se micati ispod nogu plesačica. Koreografija koju izvode liči na borbu dominacije između odjevnog predmeta i tijela. Plesačice reagiraju na oštre pokrete svojih drapiranih haljina, čiju tkaninu povlače i napinju nekakve nevidljive sile – tajna kako se pomiču nije otkrivena, neki sumnjaju da se radi o magnetima postavljenim ispod pozornice.⁹³



Slika 19. Hussein Chalayan, *Secret Gliders*, 2015., scena iz videozapisa koreografije, (Hugo Glendinning, Alistair Muir)

⁹³ Islam, B. R., Islam, B. R. (bilj. 88.)

4.2.2. *Possessed*

Na sceni se nalaze tri stola za kojima sjede tri žene. Pozornica je kompletno mračna osim u centru gdje je uperena rasvjeta na ženu u crvenoj haljini. Nešto unutar haljine, oblikom nalik pitonu, pomiče se i izvija.⁹⁴ Žena u crvenom se također krete izvijati i na trenutke gubi balans u svojim visokim petama. U pozadini, dok glavnu plesačicu obuzima „opsjednuta” haljina, tri žene za stolovima intenzivno prate radnju u centru, potpuno hipnotizirane, ne mogu odmaknuti pogled niti na trenutak. Haljina je glavni lik ove priče, a plesačice su žrtve njezinih čari.⁹⁵ „Opsjednuta” haljina nastala je uz pomoć dizajnera animatronike i specijalnih efekta Adama Wrighta i Andyja Robertsa. Slika 20. prikazuje mehanizam ispod haljine.⁹⁶



Slika 20. Adam Wright, Mehanizam haljine *Possessed* 2015., Adam Wright Studio Ltd, (Adam Wright)



Slika 21. Hussein Chalayan, *Possessed*, 2015., scena iz videozapisa koreografije, (Hugo Glendinning, Alistair Muir)

⁹⁴ Weibye Hannah, *Gravity Fatigue*, Hussein Chalayan, Sadler's Wells (30. 8. 2024.)

<https://theartsdesk.com/dance/gravity-fatigue-hussein-chalayan-sadlers-wells>

⁹⁵ <https://vimeo.com/174812156> (29. 8. 2024.)

⁹⁶ Wright, Adam, *Hussein Chalayan: Gravity Fatigue* (2015) (29. 8. 2024.)<http://adam-wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/>

4.2.3. *Elastic bodies*

Chalayan je za ovaj segment, dizajnirao elastične kostime s velikim petljama od tkanine koji uz pomoć plesača stvaraju zanimljive kompozicije ili *tableau*.⁹⁷ Koreograf Damien Jalet objasnio je u bilješkama programa *Sadler's Wells*: „Postoji osjećaj poetskog istraživanja gravitacije. Gravitacija je sila koja nas spaja u svakom trenutku. Imamo dijelove u kojima gravitacija stvara materijal koji je nespretan, bolan, ekstatičan i radostan.”⁹⁸ U izvedbi, svaki put kad se svjetla ponovno upale, vidi se nova poza plesača. Dva tijela, jedno muško, jedno žensko, izvijaju se unutar rastegnute elastične tkanine. Ova je koreografija više usmjerena na stvaranje zanimljivih vizuala nego na sam ples. Dva ili više plesača spojeni su tkaninom ili „silom“, neki žele pobjeći jedni od drugih, dok se drugi oslanjaju jedni na druge.



Slika 22. Hussein Chalayan, *Elastic Bodies*, 2015., scena iz videozapisa koreografije, (Hugo Glendinning, Alistair Muir)

⁹⁷Tableau – skupina modela ili nepomičnih figura koje predstavljaju prizor iz priče ili povijesti

⁹⁸ Weibye Hannah, (bilj. 94.)

5. Rad na vlastitoj kolekciji

Belgijska plesna grupa *Peeping Tom* je 2022. godine u HNK-u u Zagrebu nastupila sa svojom predstavom *Diptih: Vrata koja nedostaju i izgubljena soba*.⁹⁹ Tu plesnu grupu čini posebnom njihovo vješto prikazivanje i koreografija nestabilnog svemira. Početak njihovih predstava uvijek je jednostavan i realističan. Prvi dio predstave *Vrata koja nestaju* odvija se na sceni nalik hodniku s mnogo naredanih vrata, a u drugom dijelu *Izgubljena soba* scena se događa u brodskoj kabini. Kostimografija predstave *Diptih: Vrata koja nedostaju i izgubljena soba* sastoji se od svakodnevnog odjeće, ono što je uočljivo kod odabira kostima jasna je podjela spolova – muškarci u hlačama, košuljama i majicama, a žene u haljinama – i statusa likova, npr. čistačica u prepoznatljivoj, pomalo klišejskim uniformi. Nakon što se radnja postavi na sceni nalik normalnoj suvremenoj prostoriji, plesači – koji se na početku ponašaju i kreću prepoznatljivo ljudski – mudro i postepeno razbijaju tu realnost. Pokreti postaju sve agresivniji i neobičniji, moglo bi se čak reći i neljudski. Scenografija izmiče kontroli i ne sluša plesače – vrata u hodniku sama biraju koga će pustiti, a koga neće. Vrijeme, prostor i radnja predstave postaju potpuno poremećeni i nelogični. Čak se i medij kazališne predstave dovodi u pitanje nakon što se kazališna scena pred kraj pretvori u filmski set.

Gledajući njihov savršeno koreografirani kaos, počela sam razmišljati o suvremenom plesu i kako se uz pomoć njega može obogatiti jedna modna kolekcija. Dok *Peeping Tom* briše granice između stvarnog svijeta i svijeta snova, pitanje je što bi se dogodilo kad bi taj kaos preselili u modni svijet i pokušali napraviti kolekciju koja testira granice između odjevnog predmeta i tijela koje ga nosi.



Slika 23. Peeping Tom, *Diptih: Vrata koja nedostaju i izgubljena soba*, 2022., scena iz predstave, (Virginia Rota)

⁹⁹ Peeping Tom Dance company, Belgija, (20. 8. 2024.) <https://www.peepingtom.be/en/about-peeping-tom/the-company/>

5.2 .Kolekcija *Nedefinirana granica*

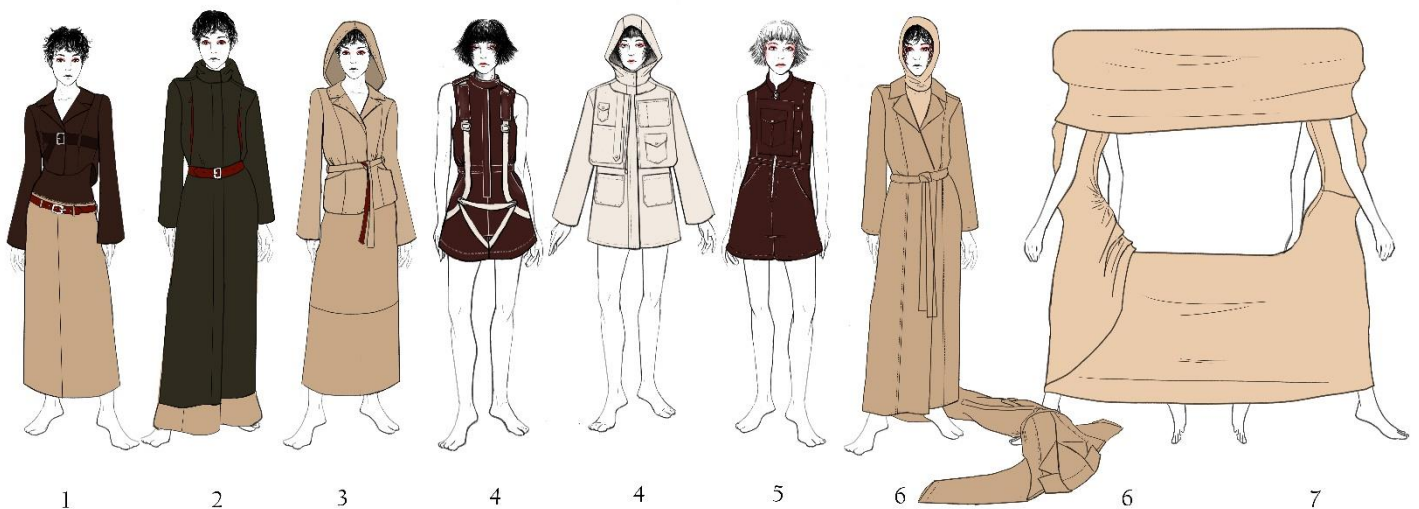
Kolekcija *Nedefinirana granica* inspirirana je istraživanjem odnosa tijela i odjeće uz pomoć fascinantnog svijeta suvremenog plesa. Cilj je bio izraditi kolekciju koja se ne prikazuje revijom, već performativnim nastupom u kojem radnju vodi odjeća i njezina interakcija s tijelima plesača. Kolekcija je podijeljena u tri dijela, ovisno o interakciji s odjevnim predmetima.

Prvi dio kolekcije nazvan *Obdukcija* bavi se metaforičkim „seciranjem” odjevnih predmeta kako bi na kraju nastala dva nova. Transformacija odjeće je nešto što sam htjela istražiti. Gledajući izvedbu *Self unfinished* Xaviera Le Roya, privukao me njegov neobičan i pomalo zastrašujući karakter performansa. Vrhunac je cijelog nastupa trenutak kad plesač navlači košulju preko glave koja se onda pretvara u suknju. Nakon toga se on presavija i daje iluziju dvaju tijela spojenih u torzu – jedno muško i jedno žensko. Inspirirala me ta transformacija jednog tijela u dva i pretvaranje muške odjeće u žensku te sam odlučila nešto slično napraviti u prvom dijelu kolekcije. Na početku imamo samo jednu odjevnu kombinaciju. Glavna plesačica nosi smeđe zelenu kaput s kapuljačom. Kaput ima dva džepa na prsima i jedan veliki na leđima. Druge dvije plesačice otvaraju džepove kaputa i iz njih vade jakne i remenje. Ispod kaputa glavna plesačica nosi široke hlače čije se nogavice mogu otkopčati te, kad su potpuno odvojene i izvadi se skriveni rastezljivi top, svaka nogavica čini jednu haljinu. Kada je sve izvađeno i razdvojeno, od različitih dijelova prve odjevne kombinacije slažu se dvije nove.

U drugom dijelu, nazvanom *Teret*, htjela sam istražiti privlačnost između dvaju tijela koja uporno žele postati jedno i to pokušavaju kroz odjeću. Odjeća tu ima dvije uloge. Ona je granica između nas i vanjskog svijeta i ona je pomagalo koje omogućuje olakšano nošenje drugog tijela ili „tereta”. Inovativni kostimi Rauschenberga za Cunninghamove koreografije dosta su utjecali na konačan dizajn. U svojim kostimima Rauschenberg koristi vojne padobrane ili, npr. u primjeru koreografije *Room for two* gurtinama fiksira stolicu na Cunninghamova leđa. U potrazi za odgovarajućim krojevima naišla sam na planinsku vojnu kabanicu s ušivenim ruksakom na leđima. Nakon modeliranja baznog kroja napravila sam jaknu s kabanicom u koju stanu dvije osobe. Jakna se uz pomoć raznih zatvarača može transformirati, a zbog gurtne, koje se nalaze unutar jakne, druga se osoba može potpuno osloniti na prvu. Nadalje, obje plesačice na sebi imaju kratke kombinezone. Jedna od njih ima *body* od gurtne sa srebrnim regulatorima. Način na koji su gurtne omotane oko tijela inspiriran je vojnim padobranima i njihovim vezovima.

Tim gurtnama jedna plesačica zauzima ulogu ruksaka, a druga je, uz pomoć regulatora i jastučića na gurtnama, može nositi na leđima.

Treći i zadnji dio, koji se naziva nazivom *Dualnost*, suprotnost je drugog čina. Dva tijela se u ovoj situaciji pokušavaju odvojiti. Teret je drugog tijela nepoželjan. Dva tijela koja su slična, a opet različita ne mogu nikako pronaći kompromis i pokušavaju pobjeći jedno od drugog. U ovom dijelu kolekcije htjela sam napraviti ogromne odjevne predmete koji će se moći rastezati između dvaju tijela. Inspiracija za kaput proizišla je iz kostimografije izvedbe *Air for the G String* (1934) plesačice Doris Humphrey. Dugi šleповi i šalovi vuku se i omataju oko plesačica te na taj način služe kao ekstenzija njihovih tijela kako bi stvorili prekrasne skulpturalne kompozicije. Jedan kaput čine dva kaputa koji su spojeni leđnim krojnim dijelom. Dok jedna plesačica leži na podu, druga je vuče za sobom poput šlepa. Nakon što se kaputi skinu, plesačice se spajaju uz pomoć suknje i vela od istog materijala. Rastezljivi materijal boje kože, koji se stapa s tijelima plesača, onemogućuje tijelima da se potpuno odvoje – bez obzira na to koliko se plesačice bore, navlače i isprepliću. Ideja za haljine proizlazi iz koreografija *Lamentation* (1930) Marthe Graham i *Elastic Bodies* Husseina Chalayana. Obje koreografije koriste rastezljive materijale, ali na dva različita načina. Graham uz pomoć rastezljive haljine dočarava snažne osjećaje, dok Chalayan želi prikazati interakciju dvaju tijela.



Slika 24. Jana Filipčić, *Line up za kolekciju Nedefinirana granica*, 2024.



Page 12 **COATS AND JACKETS**



Back view with protective hood raised



Inside view

JACKET, MOUNTAIN
 Stock No. 55-J-544-25—55-J-545-80

LIMITED STANDARD—To be issued until exhausted

A windproof, water-repellent jacket for Mountain Troops. The hood can be folded underneath the collar. There are four (4) large roomy pockets in the front and a large cargo pocket extending across the back, similar to the type found in many hunting jackets. The large number of pockets makes it possible to carry many items when it is not desired to wear the rucksack. The suspenders attached inside the jacket help to support and distribute the weights in the cargo pockets.

WT: 3.01 lbs

SPEC: PQD 266



FROCK, BUTCHER'S
 Stock No. 55-F-9050—55-F-9110
 WT: 1.98 lbs SPEC: PQD 120

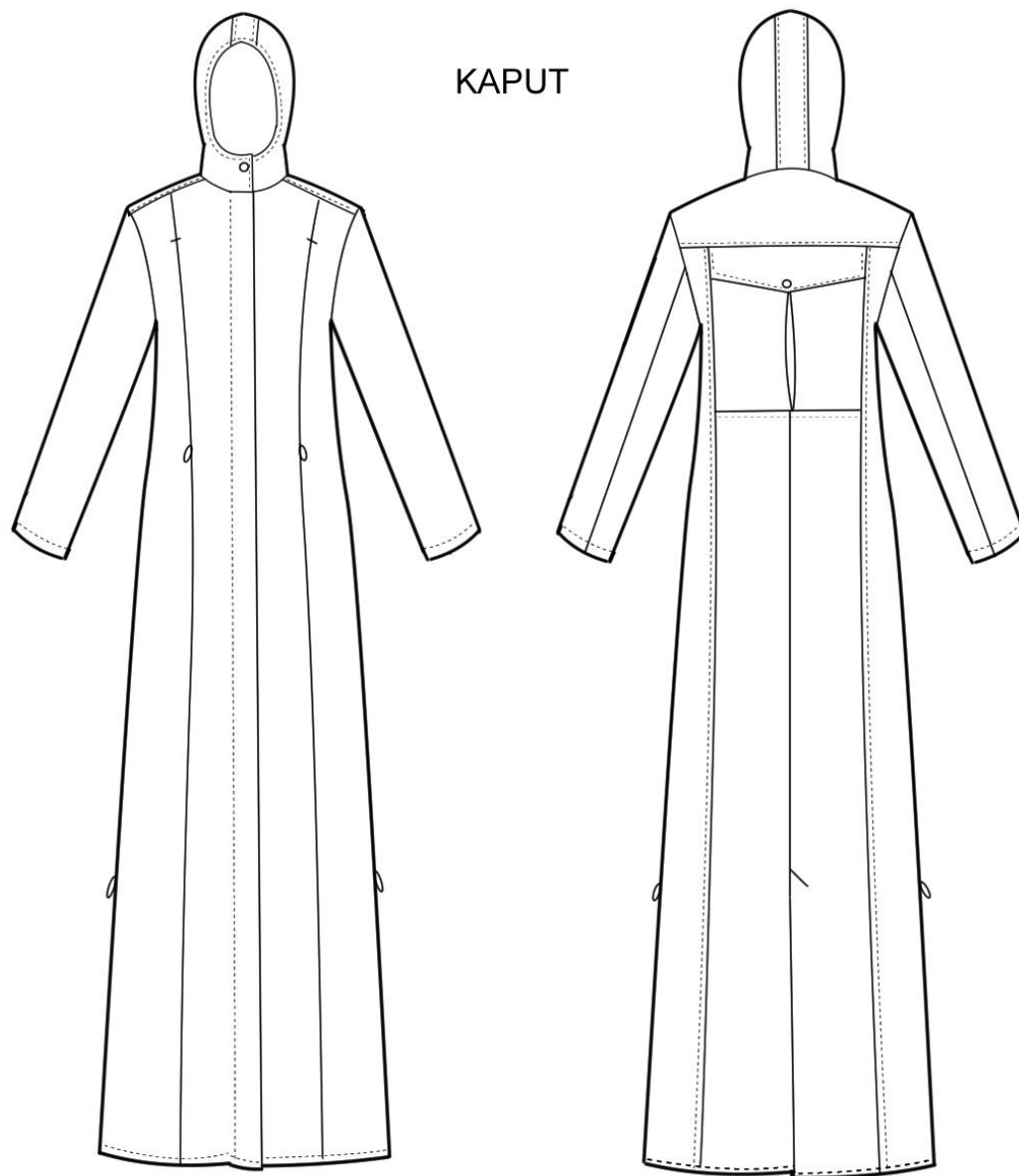
Slika 25. Jana Filipčić, Moodboard za kolekciju Nedefinirana granica, 2024.

5.2.1. Obdukcija

Prvi dio kolekcije nazvan je *Obdukcija* zbog načina na koji plesači tretiraju odjevno tijelo. Plesačica u dugom smeđe zelenom kaputu pojavljuje se prva. Za njom slijede dvije plesačice obučene samo u donje rublje i najlonke. Plesačica u smeđe zelenom kaputu na neki je način „secirana”, druge dvije plesačice lagano otkopčavaju skrivene džepove na prsima i vade modne dodatke (remenje), a na leđima se nalazi veliki džep iz kojeg jedna plesačica vadi bež jaknu. Smeđa jakna, koja se nalazi ispod kaputa, može se prepoloviti na pola uz pomoć zatvarača na leđima i ponovno sastaviti na drugoj plesačici. Kada su gotove s rastavljanjem gornjeg dijela odjevne kombinacije, fokus se prebacuje na široke hlače. Svaka se nogavica otkopčava i postaje haljina. Nakon što je tijelo prve plesačice potpuno ogoљeno, plesačice sakupljaju sve odjevne predmete koje su odvojile od nje i oblače ih na sebe.



Slika 26. Jana Filipčić, *Ilustracije prvog dijela kolekcije*, 2024.



Slika 27. Jana Filipčić, *Tehnički crtež kaputa (prvi dio kolekcije)*, 2024.

Kaput s kapuljačom, napravljen od debeloga pamučnog kepera smeđe zelene boje, na sebi ima tri džepa, dva na prsima i jedan veći na leđima. Budući da je kroj uzak, dolje na bočnim šavovima postoje skriveni zatvarači koji se mogu otkopčati radi bolje mobilnosti plesača. Modni dodatci i jakne, koje kasnije oblače druge plesačice, nalaze se u džepovima. Plesačice otkopčavaju i kopaju po kaputu dok ne izvade sve potrebne odjevne predmete: tri remena i dvije jakne. Jedna je krem s kapuljačom, napravljena od vodootporne *softshell* tkanine, a druga je s remenom na prsima, napravljena od smeđega pamučnog kepera. Krem jakna na leđima ima dva otvora koja se otvaraju uz pomoć zatvarača i plesačici omogućuju bolju pokretnost u području ramena. Druga smeđa jakna duž leđa ima metalan zatvarač koji može podijeliti jaknu na pola radi lakšeg spremanja u kaput i radi bolje mobilnosti plesača. Ana Kljujev je plesačica u smeđe zelenom kaputu, a svoju interpretaciju koreografije i pokrete na koje ju je kaput navodio opisala je na sljedeći način: „...kada sam obukla taj dugačak kaput. To me podsjećalo na nekakve borilačke vještine, na taj način kretanja, ali i opet nešto mirno. Kruto, pomalo borilački, ali i usporeno.”



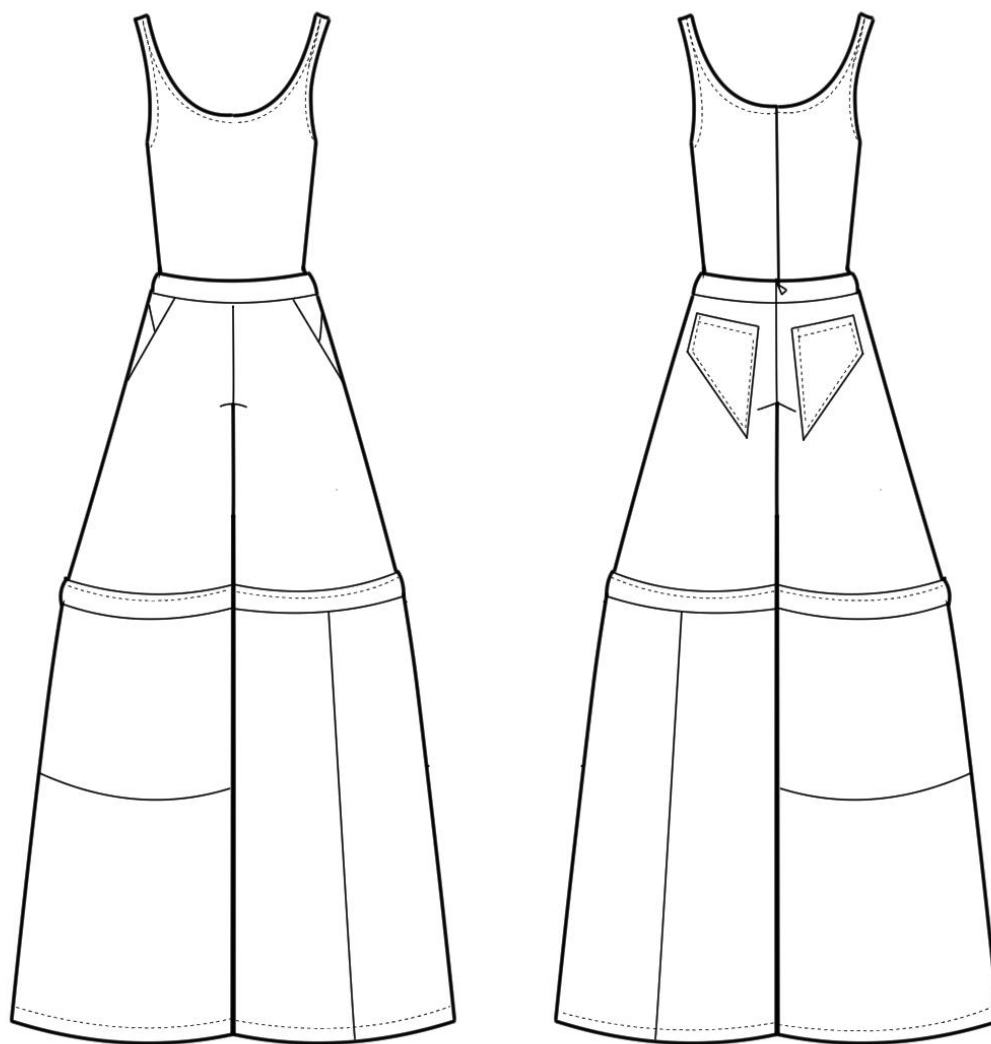
Slika 28. Jana Filipčić, *Prikaz interakcije s kaputom (prvi dio kolekcije)*, 2024., (Rino Rusmir)



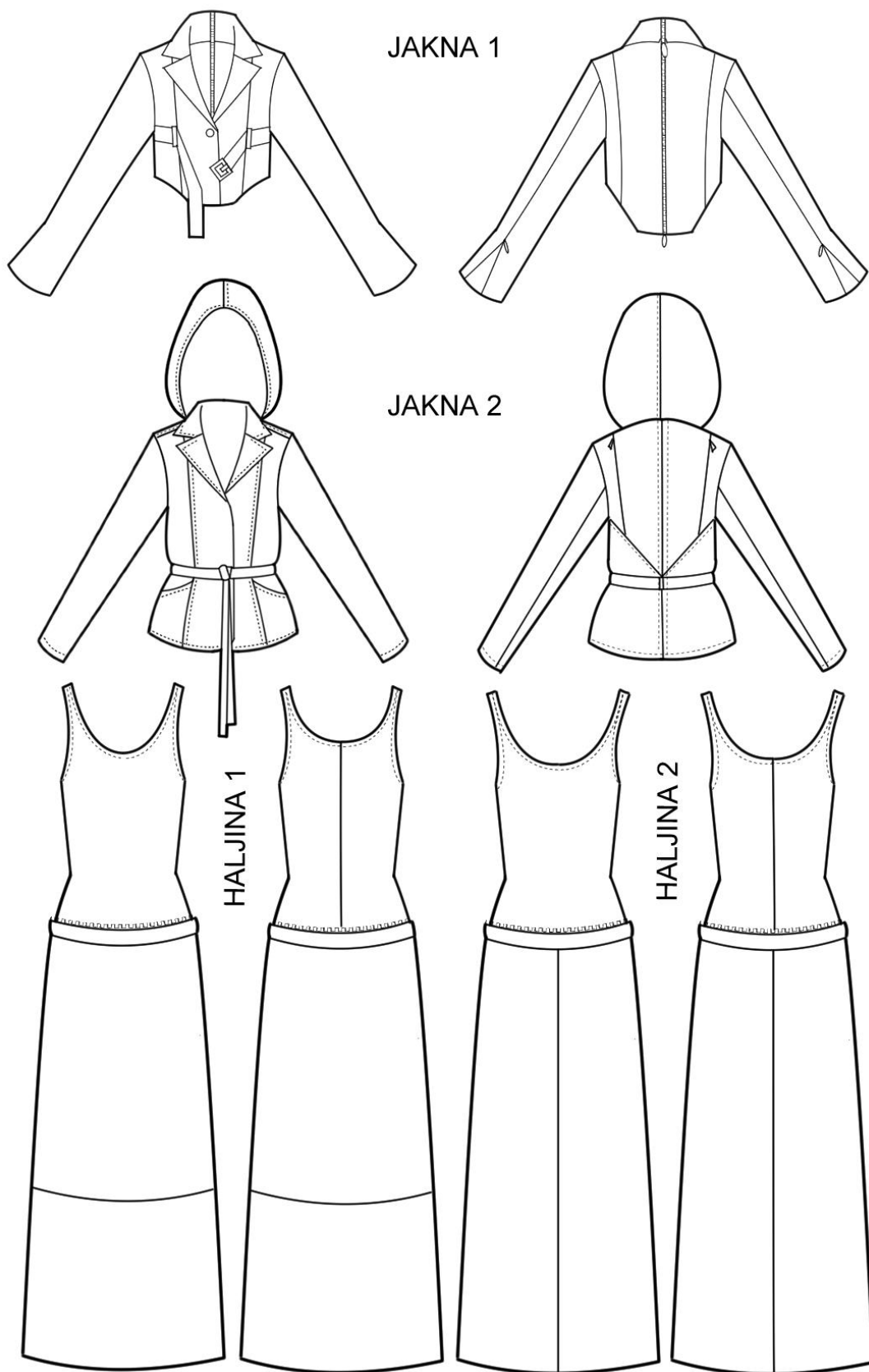
Slika 30. Jana Filipčić, *Leđa*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 29. Jana Filipčić, *Konačne odjevne kombinacije prvog dijela*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 31. Jana Filipčić, *Tehnički crtež hlača i lycra topa (prvi dio kolekcije)*, 2024.



Slika 32. Jana Filipčić, Tehnički crteži haljina i jakna (prvi dio kolekcije), 2024.

Hlače napravljene od bež vunene tkanine za kostime dijele se na tri odjevna predmeta. Svaka nogavica može se odvojiti zatvaračem. Kada se otvore i podignu, otkrije se gornji dio napravljen od rastezljive smeđe *lycre*. Svaka se haljina suptilno razlikuje po vodoravnom ili horizontalnom šavu na dijelu suknje i po poziciji držača za remen. Plesačice koje otkopčavaju hlače navlače haljine preko sebe i mogu ih suziti po potrebi uz pomoć remenja. U ovoj su interakciji sudjelovale sve plesačice, Ana Kljujev, Isabela Eva Ljubičić i Lea Filipčić. Ana Kljujev izdvojila je hlače kao jedan od dražih odjevnih predmeta koje je nosila: „Mislim da bi se ta transformacija dobro prenijela na pozornici. Definitivno mislim kako hlače imaju veliki potencijal i rado bih ih još istražila zbog osjećaja kad su mi skidale nogavice i kad sam osjetila prodor zraka. Mislim da je dosta invazivno te sam svoju nelagodu pokušala prenijeti kroz pokrete.”



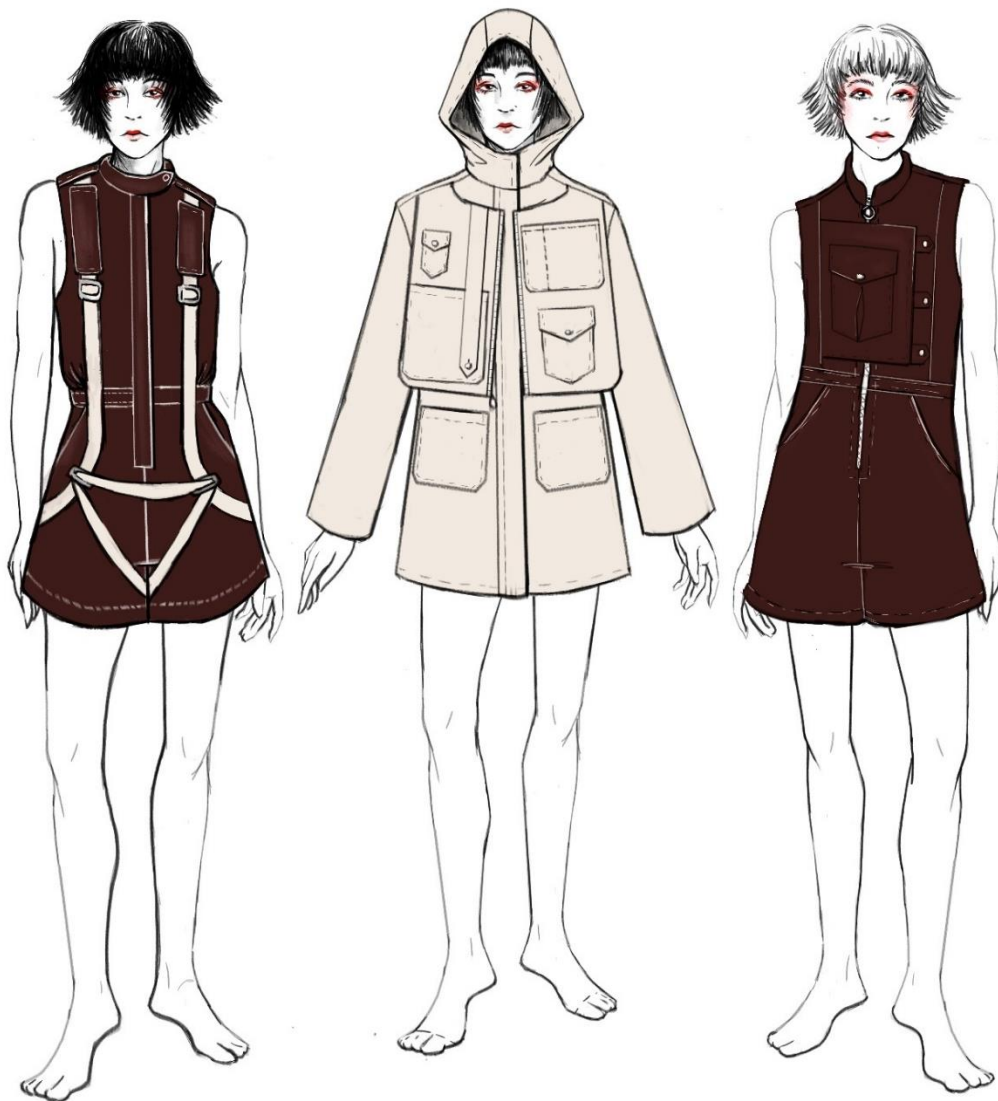
Slika 33. Jana Filipčić, *Interakcija s hlačama*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 34. Jana Filipčić, *Konačna transformacija hlača*, 2024., (Rino Rusmir)

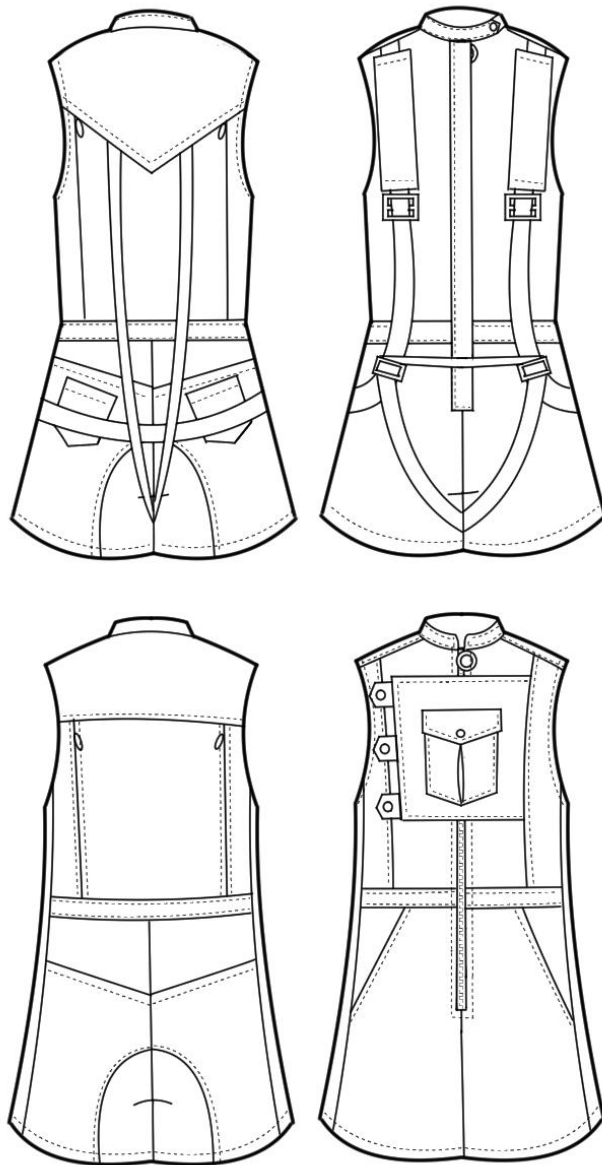
5.2.2. Teret

Drugi dio koji se naziva *Teret* sastoji se od jakne i dvaju kombinezona. Interakciju s odjećom izvode dvije plesačice. Glavna su tema dva tijela koja žele postati jedno, ali se moraju nositi s teretom drugog tijela. Jakna ima skrivene zatvarače kojima se na leđima mogu otvoriti dva rukava i kapuljača. Gurtne koje se nalaze unutar jakne služe kako bi se dvije osobe mogle povezati i kompletno osloniti jedna na drugu. Kada se konačno odvoje i skinu jaknu, kombinezoni na leđima imaju zatvarače, velike džepove i otvore na ramenima koji omogućuju nesmetano prodiranje u njih. Plesačice se grle i rukama prodiru unutar kombinezona u nadi da će se potpuno spojiti. Kada im to ne uspije, plesačica koja nosi kombinezon bez gurtne „oblači” plesačicu s gurtnama i nosi je poput ruksaka.



Slika 35. Jana Filipčić, *Ilustracije drugog dijela kolekcije*, 2024.

KOMBINEZON 1



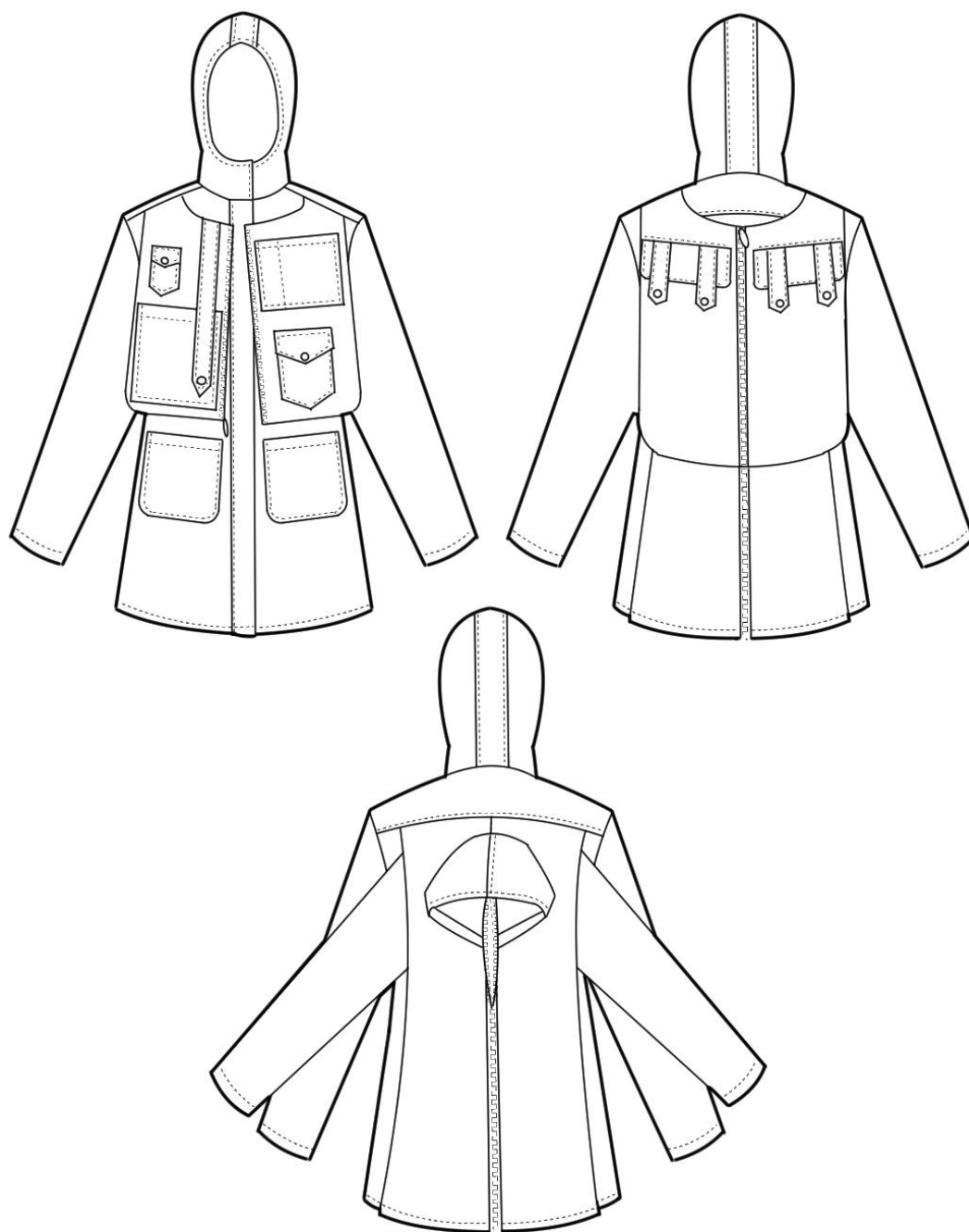
KOMBINEZON 2

Slika 36. Jana Filipčić, *Tehnički crteži kombinezona (drugi dio kolekcije)*, 2024.

U drugom su dijelu temelj odjevne kombinacije dva kombinezona napravljena od smeđega pamučnog kepera. Ono što im je slično su duboki džepovi na stražnjici i na leđima uz pomoć kojih se plesačice mogu približiti jedna drugoj. Također, u području međunožja imaju umetak radi udobnosti i neometanog pokreta. Kombinezon s grutnama plesačicu pretvara u ruksak. Gurtne se mogu smanjiti ili povećati uz pomoć metalnih regulatora, a s prednje strane imaju jastučice koji olakšavaju drugoj plesačici da podigne „ruksak” plesačicu. Na slici 37. interakciju s kombinezonom prikazuju plesačice Ana Kljujev i Isabela Eva Ljubičić. Zagrljaj, gdje uz pomoć džepova prodiru jedna drugoj u kombinezone, izdvojile su kao inspirativan trenutak. Isabela Eva Ljubičić je o toj interakciji rekla: „...svidjela mi se ta intimna bliskost drugog tijela, čak više od trenutka kad sam samo „ruksak” na Aninim leđima.”



Slika 37. Jana Filipčić, *Interakcija s kombinezonima*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 38. Jana Filipčić, Tehnički crtež jakne, drugi dio kolekcije, 2024.

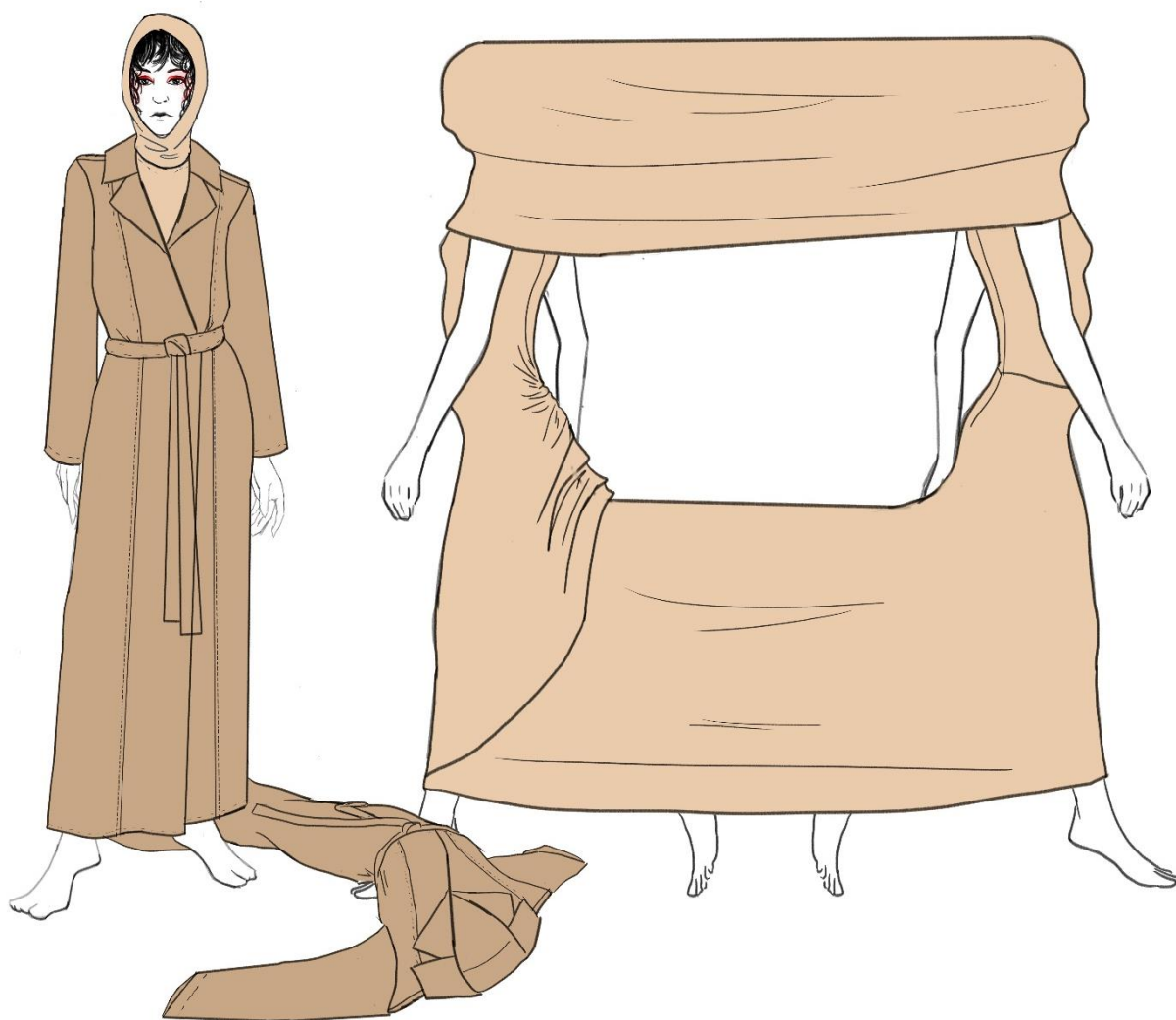
Jakna s kapuljačom na leđima ima „ruksak” koji je spojen s jaknom. Ruksak se zatvaračem može razdvojiti i prebaciti na prednju stranu tijela. Kada se prebaci, na leđima se nalaze još tri zatvarača, jedan veliki po sredini i dva manja skrivena u dubokim naborima jakne. Iz manjih zatvarača vade se dodatna dva rukava, a veći zatvarač otkriva kapuljaču i služi kako bi drugo tijelo obuklo jaknu. Cijela jakna napravljena je od krem pamučnog kepera, gumbi i zatvarači su metalni, a unutar jakne nalaze se gurtne koje pomažu kod lakšeg nošenja težine jakne i kako bi se dodatno spojila dva tijela. Uz pomoć njih, tijelo na leđima može se potpuno osloniti na glavno tijelo. Na slici 39. interakciju s jaknom prikazuju plesačice Ana Kljujev i Isabela Eva Ljubičić. Budući da se vodio razgovor o kolekciji, Ana Kljujev je posebno izdvojila jaknu kao zanimljiv odjevni predmet u kontekstu koreografije. Za jaknu navodi sljedeće: „U jakni sam se osjećala izrazito ugodno. Zbog njezine težine osjećala sam nekakvu prizemljenost, kao da umiruje.”



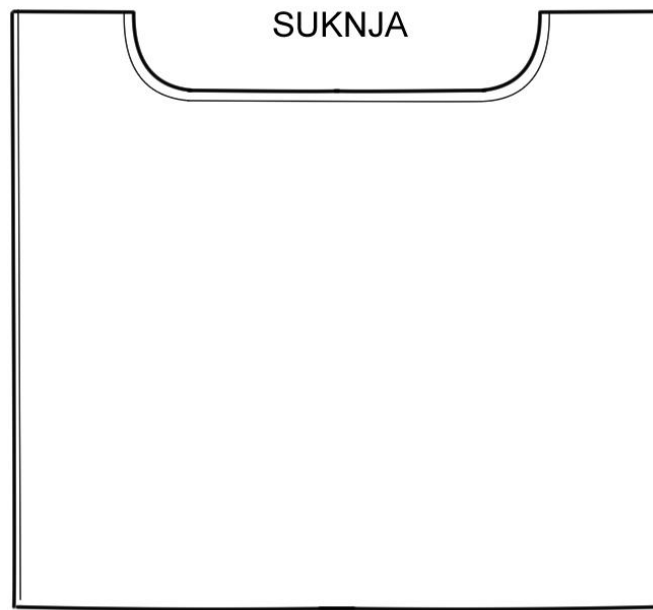
Slika 39. Jana Filipčić, *Interakcija s jaknom*, 2024., (Rino Rusmir)

5.2.3. Dualnost

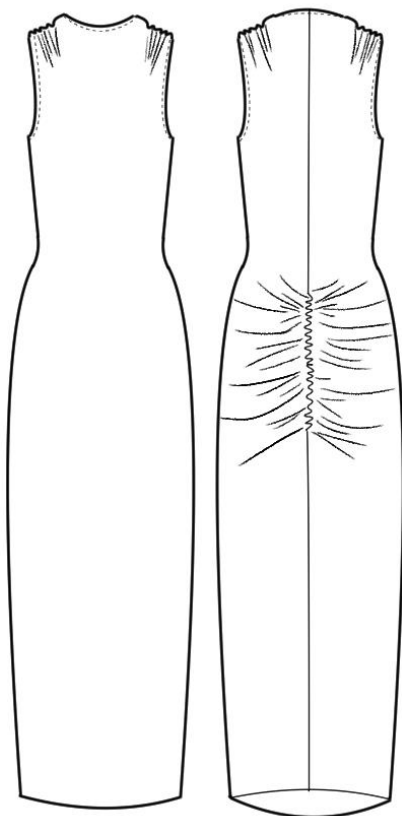
Zadnji je dio kolekcije *Dualnost*. Izvode je dvije plesačice i sastoji se od dvaju spojenih kaputa, dviju haljina, suknje koja spaja dva tijela i rastezljivog vela. Za razliku od prijašnjih tijela, ovo su dva slična, ali i različita tijela koja se konstantno pokušavaju razdvojiti. Jedno se tijelo vuče po podu na dugačkom šlepu koji se nastavlja na drugi kaput. Kad se kaput skine, ostaje šlep suknje, plesačica koja se vukla na šlepu kaputa rasteže suknju i oblači drugi kraj. Svoj veo dijeli s prvom plesačicom koji onda rastežu. Suknja i veo napravljeni su od rastezljive *lycre* boje kože. Cilj je bio potpuno stopiti dva tijela s tkaninom te dobiti skulpturalan prikaz osobe čije se dvije dualnosti neuspješno pokušavaju odvojiti.



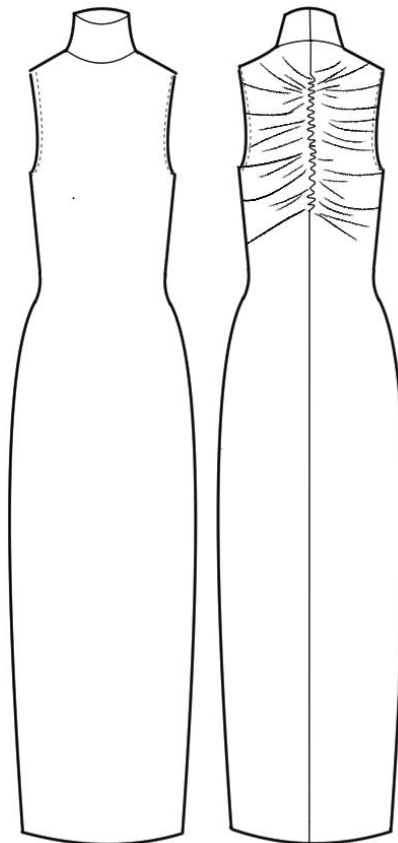
Slika 40. Jana Filipčić, *Ilustracija trećeg dijela kolekcije*, 2024.



HALJINA 1



HALJINA 2

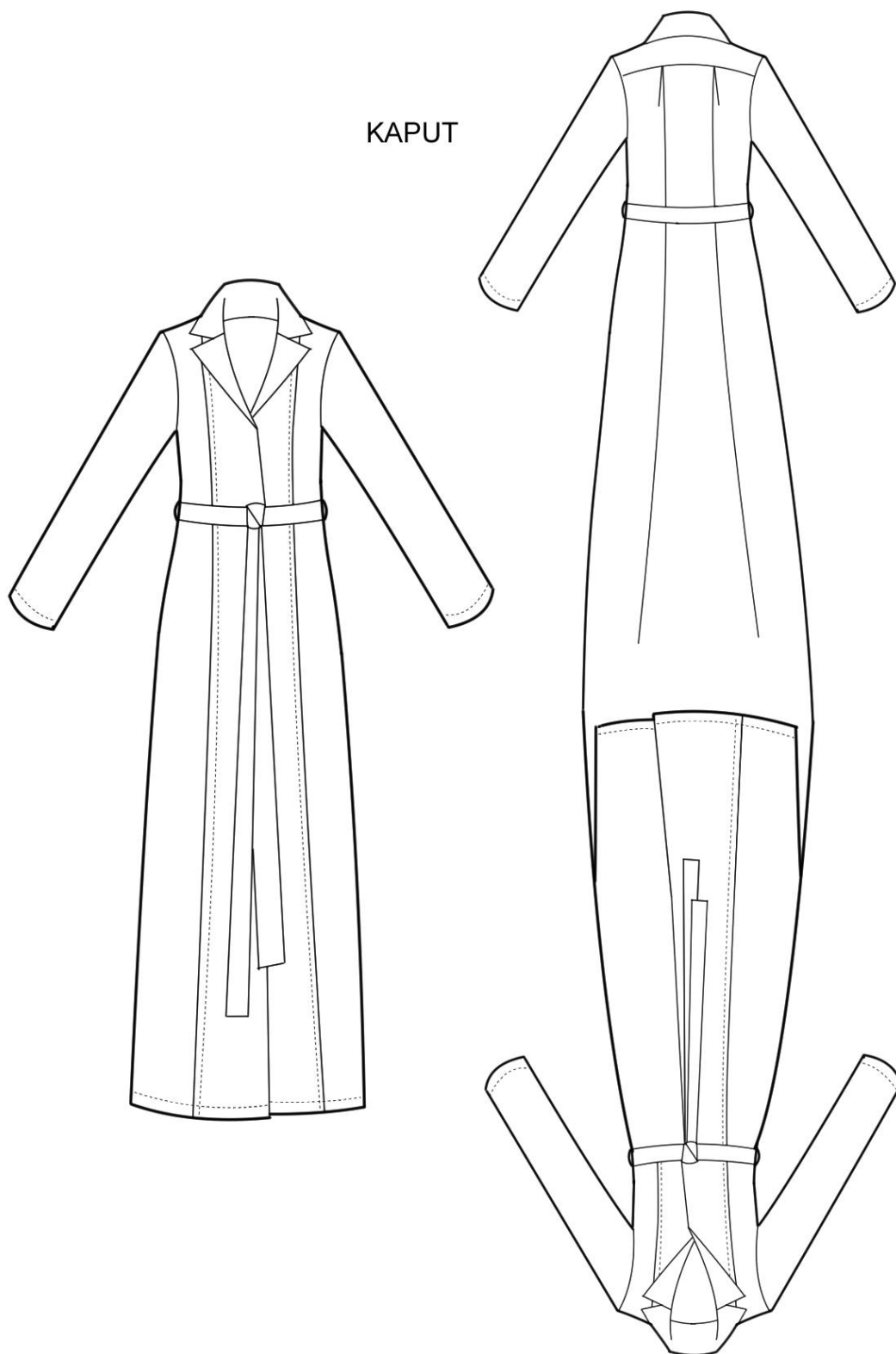


Slika 41. Jana Filipčić, *Tehnički crteži suknje i haljina (treći dio kolekcije)*, 2024.

Dvije haljine s naborima na ramenima i leđima – jednoj na gornjem dijelu leđa, drugoj na donjem – spojene su uz pomoć suknje i vela, oboje dužine dva metra. Svi odjevni predmeti napravljeni su od *lycra* koja savršeno prijanja uz tijelo i omogućuje plesačicama da njezinim rastezanjem stvaraju skulpturalne poze. Na slici 42. haljine prikazuju plesačice Lea Filipčić i Isabela Eva Ljubičić koje su kroz improviziranu koreografiju istražile potencijale haljine. Sve su plesačice naglasile kako im je rastezljivost haljine bila najzanimljivija za istraživati koreografski. Plesačica Isabela Eva Ljubičić imala je sljedeće za reći o haljini: „Osjećala sam se posebno, moćno, a ponekad i teško. Najviše mi se sviđjela kombinacija bež haljina jer mi se činilo da ima puno potencijala za razvijanje plesne koreografije. Interesantan mi je odnos dviju osoba koje su spojene i pokušavaju pobjeći ili koegzistirati u tkanini. Možda mi je najzanimljivije bilo kretati se u njoj, razvlačiti je na razne načine te istražiti njezinu kvalitetu i rastezljivost.”



Slika 42. Jana Filipčić, *Interakcija s haljinama*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 43. Jana Filipčić, *Tehnički crtež kaputa, treći dio kolekcije, 2024.*

Ovaj kaput sastoji se od dvaju kaputa čija su leđa spojena dugim krojnim dijelom. Time se drugi kaput pretvara u šlep dug tri metra. Kaputi se mogu omotati i zavezati pojasom, a izdržljiva i debela vunena tkanina omogućuje da se plesačice nesmetano vuku po podu. Na slici 44. kaput prikazuju plesačice Lea Filipčić i Isabela Eva Ljubičić. Obje su opisale kaput kao jedan od dražih odjevnih predmeta za izvedbu koreografije. Lea Filipčić, koja se vidi na slici kako vuče kolegicu Ljubičić, osjećaj interakcije s odjevnim predmetom opisala je na sljedeći način: „Osjećala sam kako drugo tijelo ovisi o mojoj kretnji te mi se svidjela moć upravljanja njom. No, također sam u trenucima osjećala napor i težinu drugog tijela te manjak vlastite mobilnosti.”



Slika 44. Jana Filipčić, *Interakcija s kaputom*, 2024., (Rino Rusmir)

PRILOG I



PRILOG II



PRILOG III



PRILOG IV



PRILOG V



PRILOG VI



PRILOG VII



PRILOG VIII



PRILOG IX



PRILOG X



PRILOG XI



PRILOG XII



PRILOG XIII



PRILOG XIV



PRILOG XV



PRILOG XVI



PRILOG XVII



PRILOG XVII



6. Konstrukcija jakne u programu CLO 3D

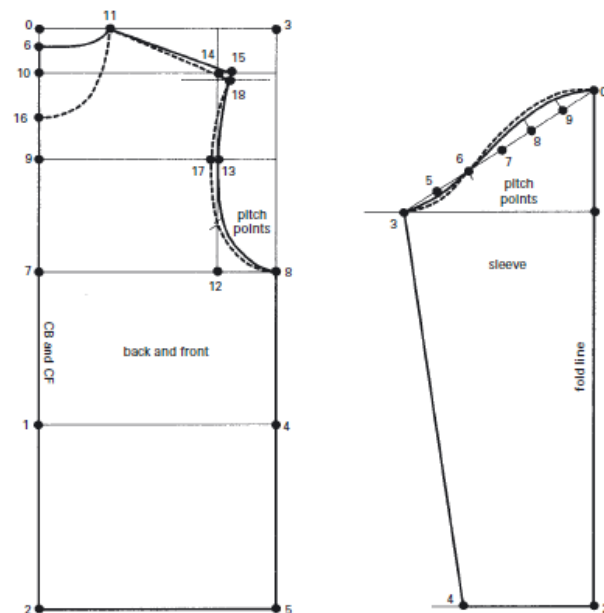
Za konstrukciju krem jakne za dvije osobe korišten je kroj pod nazivom *The basic 'flat' overgarment blocks* iz knjige *Metric Pattern Cutting for Women's Wear* od autorice Winifred Aldrich. Kroj je konstruiran i modeliran u programu CLO 3D u veličini L po tablici na slici 45.

Body measurement chart for High-street fashion garments: XS, S, M, L, XL

Size symbol	XS 6	S 8-10	M 12	L 14-16	XL 18
bust	76	82	88	94	100
waist	56	62	68	74	80
low waist	68	74	80	86	92
hips	82	88	94	100	106
back width	31.4	32.9	34.4	35.9	37.4
chest	28.8	30.6	32.4	34.2	36
shoulder	11.4	11.8	12.2	12.6	13
neck size	34	35.5	37	38.5	40
dart	5	6	7	8	9
top arm	25.5	27	28.5	30	31.5
wrist	14.6	15.3	16	16.7	17.4
ankle	22.6	23.3	24	24.7	25.4
high ankle	19.6	20.3	21	21.7	22.4
nape to waist	39.8	40.4	41	41.6	42.2
front shoulder to waist	39.8	40.4	41	41.6	42.2
armscye depth	19.8	20.4	21	21.6	22.2
waist to knee	57.1	57.8	58.5	59.2	59.9
waist to hip	19.8	20.2	20.6	21	21.4
waist to floor	101	102.5	104	105.5	107
body rise	26	27	28	29	30
sleeve length	57.1	57.8	58.5	59.2	59.9
sleeve length (jersey)	53.1	53.8	54.5	55.2	56.9

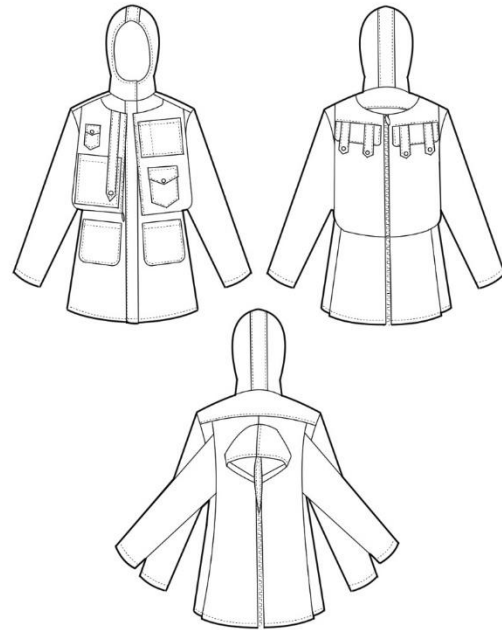
XS = extra small
S = small
M = medium
L = large
XL = extra large

Slika 45. Winifred Aldrich, *tablica mjera*, 2008., *Metric Pattern Cutting for Women's Wear*



Slika 46. Winifred Aldrich, *osnovni kroj za jakne i kapute*, 2008., *Metric Pattern Cutting for Women's Wear*

Kroj je bilo potrebno proširiti na leđima kako bi stalo drugo tijelo. To je postignuto tako da su se dodale dvije duboke falde u kojima su sa svake strane skriveni zatvarači dužine trideset centimetara. Ti zatvarači služe kako bi se dodatni rukavi mogli spremati i vaditi po potrebi. Dodatni rukavi nemaju tipičnu rukavnu okruglinu, već su ravni na vrhu kako bi se mogli našiti po dužini zatvarača. Također, duž leđne sredine dodan je zatvarač duljine sedamdeset centimetara koji omogućuje drugoj osobi da uđe u jaknu. Kapuljača na leđima ušivena je na samom početku zatvarača, gdje se može izvaditi

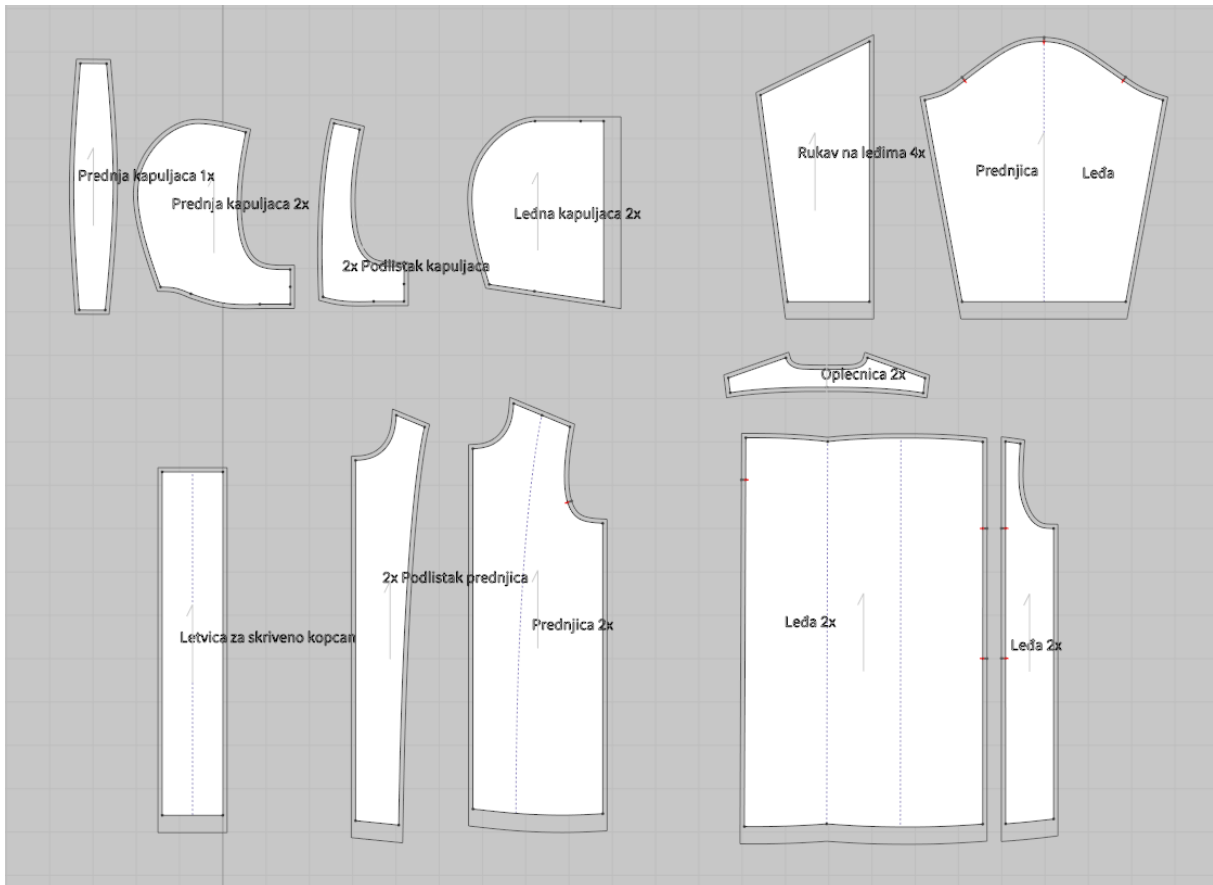


Slika 47. Jana Filipčić, *tehnički crtež jakne*, 2024.

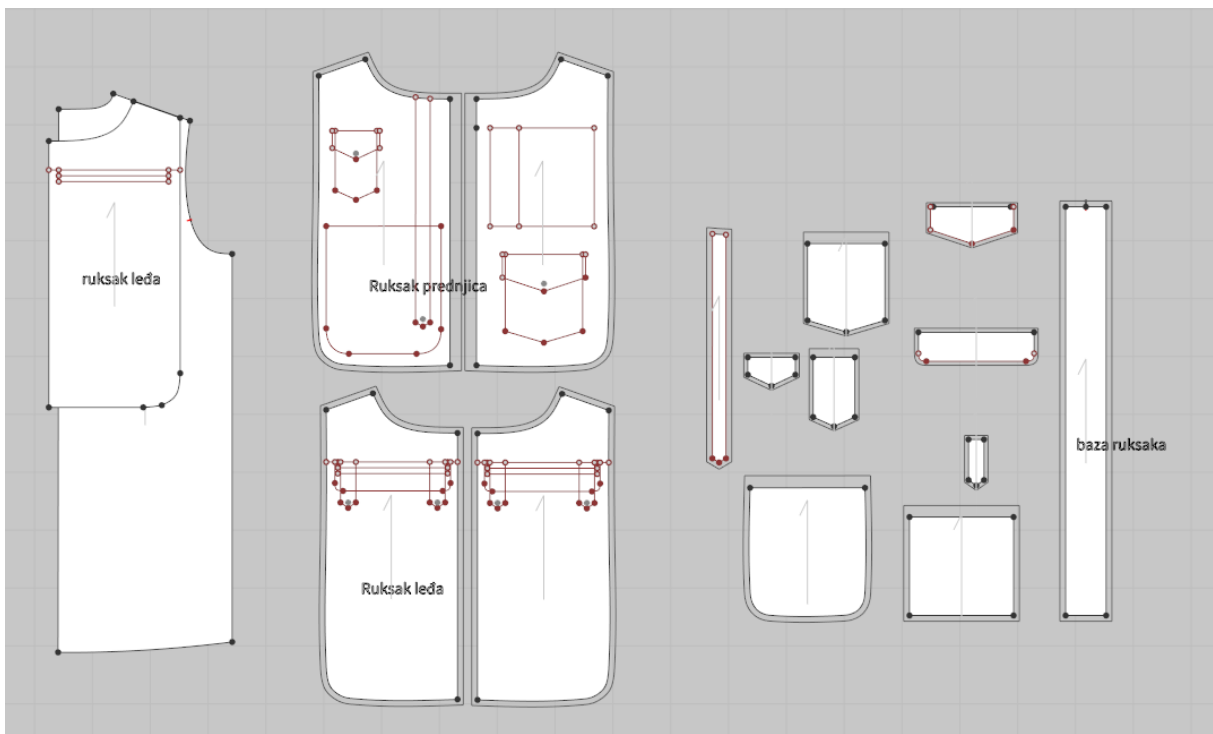
po potrebi. Na leđima se također nalazi ruksak koji je spojen s ramenim šavom. Kada je samo jedna osoba u jakni, ruksak se nalazi na leđima. U slučaju da druga osoba treba ući u nju, ruksak se može razdvojiti zatvaračem i prebaciti na prednju stranu jakne. On ima dvije strane, vanjska strana na svakoj polovici ima po jedan „okvir” džep s preklopom koji služi kao otvor za ruksak. Kad se prebaci na prednju stranu, otkrije se unutarnja strana ruksaka koja ima ukupno četiri našivena džepa različitih oblika i veličina. Prednjica jakne je jednostavna – dva zaobljena našivena džepa sa skrivenim kopčanjem i kapuljačom. Zbog teatralnog karaktera jakne ona nema podstavu, ali su svi zatvarači s unutarnje strane prekriveni podliscima kako bi unutrašnjost bila urednija. Gurtne koje služe kako bi se lakše nosila težina jakne i osobe na leđima ušivene su na unutarnju stranu oplečnice. Na području pazuha imaju jastučice radi udobnosti.



Slika 48. Jana Filipčić, *Realizirana jakna za dvoje*, 2024., (Rino Rusmir)



Slika 49. Jana Filipčić, *Kroj jakne u CLO3D*, 2024.



Slika 50. Jana Filipčić, *Kroj ruksaka jakne u CLO3D*, 2024.

ZAKLJUČAK

Kroz istraživanje koreografija i kostimografija modernog, postmodernog i suvremenog plesa nastala je kolekcija koja je spojila dinamične pokrete i emocije plesa s modnim dizajnom. Intimni odnos između tijela i odjeće ističe složenu interakciju između društvenih normi, kulturnih utjecaja i stila individualca. Kroz ovaj rad prikazano je, ne samo simbolično značenje odjeće, već i njezina performativna mogućnost u suradnji s tijelom. Rezultat je istraživanja kolekcija od šest odjevnih kombinacija i triju performativnih interakcija plesača s odjećom. Glavna tema kolekcije i koreografije koja je prikazuje u odnosu je između dvaju ili više različitih tijela kroz transformaciju i deformaciju odjevnih predmeta. Ovo istraživanje i konačna kolekcija služe kao dokaz moći interdisciplinarnе suradnje kojom se dvije različite umjetnosti međusobno obogaćuju.

LITERATURA

1. Aldrich, W. *Metric Pattern Cutting for Women's Wear*, Blackwell Publishing. Oxford, 2008.
2. Brewster, K., Shafer, M. *Fundamentals of Theatrical Design*. Allworth Press, New York, 2011.
3. Brooks, V. *From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images*. U: Stodell E., *Envisioning Dance on Film and Video*. New York, 2002.
4. Calefato, P. *The Clothed Body*. BERG, Oxford, 2004.
5. Craine, D. Mackrell J., *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press. Oxford, 2003.
6. Cvejić, B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Palgrave Macmillan, London, 2015.
7. Fabbri, V. „Recipročni sustav filozofije i plesa“. U: Kretanja, 12, 2009.,
8. Fuller, M. L. *Garment for dancers*. patentirano 17. travnja 1894., New York. 1894.
9. Garu, F. M. Povijest odijevanja. Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.
10. Kawamura, Y. *Fashion as an Institutionalized System*. Berg, New York, 2005.
11. Paić, Ž, Teorija i kultura mode, DURIEUX, Zagreb, Hrvatska, 2018.
12. Riu, N. A. *Isadora Duncan and fashion; classical revival and modernity*. University of Barcelona, (19. 8. 2024.)
<https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/download/312752/402835>,
13. Simmel, G. *Fashion*. U: *American Journal of Sociology*, Vol. 62, No. 6, 1957.
14. Ščerić, M. *Human Error*. U: Kretanja, 12, 2009.
15. Thompson, M. F. Schrott, *The History of Modern Dance*. Ballet Austin, Austin, 2012.
16. Valery, P. „Filozofija plesa“. U: Kretanja, 12, 2009.
17. de Witt-Paul, A., Crouch, M. *Fashion Forward*. The Interdisciplinary Press, Oxford, 2011.
18. Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Taylor & Francis e-Library, Oxfordshire, Engleska, 2002.

POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Isadora Duncan, *Kostim Primavera*, The New York Public Library, (posjet 15. 9. 2024.) <https://digitalcollections.nypl.org/items/aec59350-48d2-013b-10cb-0242ac110003>

Slika 2. Paul Poiret, *Théâtre des Champs-Élysées*, Metropolitan Museum, (posjet 15. 9. 2024.) <https://www.metmuseum.org/collections/search-thecollections/80054357?rpp=20&pg=3&ft=Paul+Poiret&img=3>

Slika 3. Doris Humphrey, *Air for the G String*, daily motion video, (posjet 15. 9. 2024.) <https://www.dailymotion.com/video/x2sphc6>

Slika 4. Madeleine Vionnet, Muzej Metropolitan, (posjet 15. 9. 2024.) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82563>

Slika 5. (lijevo) Isamu Noguchi, Noguchi museum, (posjet 15. 9. 2024.) <https://www.noguchi.org/museum/calendar/event/2020-04-09-1400-archives-deep-dive-spider-dress/>

(desno) Elsa Schiaparelli, V&A Museum, (posjet 15. 9. 2024.) <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

Slika 6. Rei Kawakubo i Merce Cunningham, Mode Museum Antwerpen, (posjet 15. 9. 2024.) <https://tours.momu.be/en/highlight-tour/merce-cunningham/>

Slika 7. Samuel Joshua Beckett, Met Museum, (posjet 19. 8. 2024.) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/287806>

Slika 8. M. L. Fuller, SAD ured za patente, (posjet 19. 8. 2024.) <https://patents.google.com/patent/US518347?q=518347>

Slika 9. Barbra Morgan, Art Net Corporation, (posjet 19. 8. 2024.) <https://www.artnet.com/artists/barbara-morgan/martha-graham-ekstasis-TqfTicTLd0w1YhWu0p8yhg2>

Slika 10. Barbra Morgan, Art Net Corporation, (posjet 19. 8. 2024.) <https://www.artnet.com/artists/barbara-morgan/>

Slika 11. Doris Humphrey, *Air for the G String*, Daily Motion Video, (posjet 15. 9. 2024.) <https://www.dailymotion.com/video/x2sphc6>

Slika 12. Robert Rauschenberg, 1963., MOMA, (posjet 19. 8. 2024.) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3634>

Slika 13. Merce Cunningham, Robert Rauschenberg Foundation, (posjet 19. 8. 2024.) <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham>

Slika 14. Stephanie Berger, Cunningham Dance Company, (posjet 19. 8. 2024.)

<https://michellepotter.org/reviews/legacy-program-merce-cunningham-dance-company/>

Slika 15. Xavier Le Roy, časopis Elephant, (posjet 25. 8. 2024.) <https://elephant.art/xavier-le-roy-self-unfinished-1998-25032020/>

Slika 16. Xavier Le Roy, časopis Elephant, (posjet 25. 8. 2024.) <https://elephant.art/xavier-le-roy-self-unfinished-1998-25032020/>

Slika 17. WordPress, Hussein Chalayan Timeline, (posjet 20. 9. 2024.)

<https://husseinchalayantimeline.wordpress.com/2015/06/26/one-hundred-and-eleven-2007-ss/>

Slika 18. Met Museum, *Remote Control*, (posjet 20. 9. 2024.)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/124594>

Slika 19. Islam R. B., *In Conversation With Hussein Chalayan* (posjet 25. 8. 2024.)

https://www.huffingtonpost.co.uk/brooke-robertsislam/hussein-chalayan_b_8568476.html

Slika 20. Adama Wright, Adam Wright Studio Ltd (posjet 25. 8. 2024.) [http://adam-](http://adam-wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/)

[wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/](http://adam-wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/)

Slika 21. Adama Wright, Adam Wright Studio Ltd (posjet 25. 8. 2024.) [http://adam-](http://adam-wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/)

[wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/](http://adam-wright.com/jobs/hussein-chalayan-gravity-fatigue-sadlers-wells-theatre/)

Slika 22. Hanna Weibye, The Art Desk, (posjet 30. 8. 2024.)

<https://theartdesk.com/dance/gravity-fatigue-hussein-chalayan-sadlers-wells>

Slika 23. Peeping Tom dance company, (posjet 30. 8. 2024.)

<https://www.peepingtom.be/en/production/the-lost-room>

Slika 45. Aldrich, Winefred: *Metric Pattern Cutting for Women's Wear*, Blackwell Publishing, Oxford, Engleska, 2008. str. 143.

Slika 46. Aldrich, Winefred: *Metric Pattern Cutting for Women's Wear*, Blackwell Publishing, Oxford, Engleska, 2008. str. 12.

IZJAVA O AUTORSTVU ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao/la Diplomski rad pod naslovom:

SINERGIJATIJELA, POKRETA I MODE – autorski pristup u oblikovanju modne kolekcije

i da sam njegov autor/ica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Jana Filipčić



(ime i prezime studenta/ice)