

Oblikovanje kolekcije modne odjeće na principima multiplikacije izdvojenih anatomske dijelova ljudske figure

Barbir, Nikola

Master's thesis / Diplomski rad

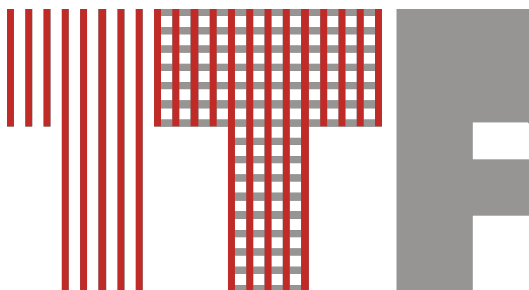
2016

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:201:909170>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD
OBLIKOVANJE KOLEKCIJE MODNE ODIJEĆE NA PRINCIPIMA
MULTIPLIKACIJE
IZDVOJENIH ANATOMSKIH DIJELOVA LJUDSKE FIGURE

NIKOLA BARBIR

Zagreb, prosinac 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
Zavod za dizajn tekstila i odjeće
Modul: Modni dizajn (MD)

DIPLOMSKI RAD
OBLIKOVANJE KOLEKCIJE MODNE ODIJEĆE NA PRINCIPIMA
MULTIPLIKACIJE
IZDVOJENIH ANATOMSKIH DIJELOVA LJUDSKE FIGURE

doc. mr. art. JASMINKA KONČIĆ

NIKOLA BARBIR 8075/TMD-MD

Zagreb, prosinac 2016.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
Department of textile and clothing design

GRADUATE THESIS

**DESIGN OF FASHION COLLECTION ON THE PRINCIPLE OF
MULTIPLICATION OF DISTINCTIVE ANATOMICAL PARTS OF HUMAN
FIGURE**

doc. mr. art. JASMINKA KONČIĆ

NIKOLA BARBIR 8075/TMD-MD

Zagreb, december, 2016

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA:

Zavod za dizajn tekstila i odjeće
Modul: Modni dizajn

Broj stranica: 92
Broj slika: 50
Broj priloga: 4
Broj literaturnih izvora: 18

Članovi povjerenstva:
doc. mr. art. Jasminka Končić
doc. art. Paulina Jazvić
doc. dr. sc. Slavica Bogović
izv. prof. Andrea Pavetić

Datum predaje:

SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada odnosi se na oblikovanje kolekcije modne odjeće na principima multiplikacije izdvojenih anatomskih dijelova ljudske figure. U istraživačkom dijelu ovog rada oslanjajući se na polaznu znanstvenu platformu anatomije seciranjem i rezanjem materijala te umnažanjem krojnih elemenata propituje se odnos pojedinih dijelova tijela. Pregledom povijesti umjetnosti, pa zatim i povijesti odijevanja preuzimaju se elementi kojima će se simbolički prikazati magično-religijski doživljaj tijela. Tema čovječnosti (*Humanity*) zaogrnutu je racionalno-empirijskim procesom izrade odjevnog predmeta, primjenom likovnih vještina zasnovanih na iskustvu, te promatranjem i tumačenjem ljudskog tijela u cjelosti.

Ključne riječi: anatomija, kolekcija odjeće, multiplikacija, simbol, tijelo

ABSTRACT

The theme of this diploma thesis relates to design of fashion collection on the principle of multiplication of distinctive anatomical parts of human figure. The research part of this work, relies on the starting platform of scientific anatomy, by dissecting and cutting fabric and multiplication of pattern pieces, analyses the relation of individual body parts. A review of the history of art, and then the history of clothing take on elements that will symbolically show the magical-religious experience of the body. The theme of humanity (*Humanity*) will be mantled by rational-empirical process of making the garment, using the knowledge of fine arts based on experience and observation and interpretation of the human body in its entirety.

Keywords: anatomy, body, collection of clothing, multiplication, simbol

1. UVOD	1
2. ANATOMIJA LJUDSKOG TIJELA	2
2.1. Početak i razvoj anatomije, znanosti o građi ljudskog tijela	2
2.2. Anatomija u srednjem vijeku.....	4
2.3. Razvoj anatomije od renesanse do 19. stoljeća	6
2.4. Razvoj od 19. stoljeća do suvremene anatomije.....	9
3. ZASTUPLJENOST LJUDSKE FIGURE U POVIJESTI UMJETNOSTI: KONTURE, PROPORCIJE I IDEALI LJEPOTE	11
3.1. Umjetnički prikazi ljudske figure od pretpovjesnog razdoblja do egipatske umjetnosti	12
3.2. Poimanja idealne ljudske figure u razdobljima grčke i rimske umjetnosti.....	17
3.3. Srednji vijek - od negiranja ljudskog lika u umjetnosti, do novih ideala ljepote	20
3.4. Pregled proporcija ljudskog tijela i prikaza čovjeka u umjetnosti od renesanse do kraja 19. stoljeća	25
3.5. Doživljaj tijela u umjetnosti 20. stoljeća i suvremenoj umjetničkoj praksi.....	34
4. TIJELO I MODA	38
4.1. Predmodno razdoblje - antika i srednji vijek.....	39
4.2. Razdoblje između 14. i 19. stoljeća, pojava mode i razvoj stilova.....	41
4.3. Ubrzana izmjena mode u 20. stoljeću.....	50
4.4. Suvremena moda	53
5. KONCEPT I LIKOVNA ANALIZA KOLEKCIJE <i>HUMANITY</i>	56
5.1. Koncept kolekcije <i>Humanity</i>	56
5.2. Likovna analiza kolekcije <i>Humanity</i>	57
6. KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE MODELA ŽENSKE JAKNE <i>JAK 4 I</i> MODELA ŽENSKIH HLAČA <i>HL 4</i> IZ KOLEKCIJE <i>HUMANITY</i>	59
6.1. Konstrukcija temeljnog kroja za žensku jaknu	59
6.1.1. Konstrukcija rukava za temeljni kroj ženske jakne	61
6.1.2. Razvoj kroja modela ženske jakne <i>JAK4</i> iz kolekcije <i>Humanity</i>	63
6.2. Konstrukcija temeljnog kroja za ženske hlače	72
6.2.1. Razvoj kroja modela ženskih hlača <i>HL4</i> iz kolekcije <i>Humanity</i>	74
7. ZAKLJUČAK	79
8. LITERATURA	80
8.1. Izvori slikovnih priloga:	81

1. UVOD

Od samog početka nastanka ljudske vrste neprestano se težilo razotkrivanju zagonetke zvane ljudsko tijelo. Ta nepresušna znatiželja dovela je do razvoja anatomije, znanosti koja proučava oblik i građu živih bića od cjeline do strukturalnih detalja. Osnovni i prvobitni proces anatomskog istraživanja objašnjen je u samom nazivu, a odnosi se na postupak rasijecanja koji ujedno predstavlja i temelj rada *Oblikovanje kolekcije modne odjeće na principima multiplikacije izdvojenih anatomskih dijelova ljudske figure*. U centru pažnje ovog rada nalazi se ljudsko tijelo i odnos prema njemu kroz duži vremenski slijed, od prapovijesti do suvremenog doba. Naredne stranice dovesti će u odnos anatomiju, umjetnost i modu što nimalo ne treba biti začuđujuće ako krenemo od polazne osnove koja im je zajednička, ljudsko tijelo i sustav organa sa svim svojim jakim i slabim točkama.

Tijelo kao objekt anatomskog istraživanja uz umjetnost kao dokumentacijski alat vremenom će prerasti u umjetnički i modni subjekt. Rezultat ovog rada, ulogom sve tri discipline, donosi unapređenje ukupnog dojma samog objekta, odnosno subjekta. Još od davnog antičkog razdoblja možemo pratiti tijesnu vezu medicine i umjetnosti. Povijest je bogata izvorima koji pokazuju veliko zanimanje umjetnika za medicinsku praksu. U osnovi umjetničkog djela osim savršenog ljudskog tijela, nailazimo i na njegove deformitete, povrede, stanje zdravlja i sl. Rad istražuje, klasificira i tumači osnovne načine poimanja ljudske figure od prapovijesti do suvremene umjetničke prakse te umrežava anatomske činjenice i umjetnički izraz u novi modni sustav ostavljajući prostor održivosti kroz digitalni kontekst vremena kojem idemo u susret.

Za potrebe ovog rada najznačajnije su anatomske studije koje su pratile njen razvoj, a ujedno su i potvrda značajnog doprinosa umjetnosti samoj znanosti. Slijedeći popularne anatomicare i njihove idealne imitacije prirode u crtežima i slikama zadaća ovog rada je objediniti različite koncepcije anatomskih znanja i teorijskih sinteza te ih inventivnim modnim eksperimentom u kroju i materijalu približiti javnosti.

2. ANATOMIJA LJUDSKOG TIJELA

Anatomija se kao znanost veoma razgranala, pa smo dobili mnoštvo naziva koji pojedine grane anatomije precizno određuju, kao na primjer: sistematska, topografska, makroskopska, mikroskopska, itd. anatomija. Plastična anatomija pruža osnovna znanja o građi, formama i proporcijama vanjske površine ljudskog tijela i tijela te odnosu između pojedinih dijelova tijela u mirovanju i pokretu.

Za potrebe ovog rada istraživanje je osim vanjskog izgleda tijela usmjereno ka proučavanju unutrašnje konstrukcije tijela te prostora koji se nalazi između kostiju i površine tijela, mase poznate pod imenom mišići kojoj je zadatak u najvećoj mjeri oblikovati površinu tijela i omogućiti mu kretanje. Čovjek živi u okolini koja je sva, osim zraka i vode, građena od čvrste materije. Da bi se u takvoj okolini mogao kretati uspravno, izvoditi bezbrojne pokrete i nositi teret, potrebno je da i njegovo tijelo bude opremljeno adekvatnom elastičnom čvrstoćom.

Unutrašnja konstrukcija tijela sagrađena je od kostiju. Kostur daje tijelu čvrstinu koja mu je potrebna u vršenju životnih funkcija i rada, određuje oblik tijela, visinu cjeline i proporcije pojedinih dijelova. Mišići su mekani organi, sastavljeni od poprečno-prugastog mišićnog tkiva i osnovno njihovo svojstvo je da imaju sposobnost grčenja, skupljanja i kontrakcije. Oblik mišića u mirovanju i promjena tog oblika u pokretu, su dva važna područja koja plastična anatomija ispituje i tumači. Vezivanje mišića za kost nazivamo pripajanje. Onaj mišićni pripoj koji kod grčenja ostaje nepokretan, naziva se točka oslonca ili fiksna točka, a drugi mišićni pripoj koji se pokreće - pokretna ili mobilna točka.

Oblikovanje modne kolekcije Humanity korištenjem konstruktivnosti, skeletne simetričnosti i harmonije uspostavlja ravnoteža između znanstvenog i duhovnog.

2.1. Početak i razvoj anatomije, znanosti o građi ljudskog tijela

Osnovni način proučavanja anatomije je seciranje ljudskog tijela, kojim se tijekom stoljeća dolazilo i do spoznaja o segmentima i građi tijela. Začeci anatomije svrstavaju se u kolijevku europske civilizacije - Grčku, kojoj je u središtu znanosti sam čovjek, a ona je pak bila pod velikim utjecajem civilizacija Egipta i Mezopotamije. Prvi liječnici opisani su već u Ilijadi i Odiseji, iako u njima prevladavaju magično-religijska shvaćanja da ljude često liječe bogovi, iako se kod opisivanja povreda i njihovog liječenja uočava da je medicina već imala čvrsto racionalno-empirijsku podlogu.

U 6. st. pr.n.e. dolazi do buđenja grčke filozofije i samog preokreta u povijesti medicine. Brojna putovanja i kontakti Grka s brojnim narodima, dovode ih do upoznavanja rezultata istraživanja ostalih naroda i do utvrđivanja relevantnosti religioznog sadržaja. Tada se i javljaju dva temeljna pristupa zdravlju, koja ostaju i glavne smjernice za čitavu povijest zapadnjačke medicine. Prvi pristup je empirijski i medicina se kao vještina zasniva na iskustvu, tj. na simptomima bolesti i njihovom izlječenju. Drugi pristup je racionalni, onaj koji uzroke bolesti u cjelosti promatra i tumači iz jednog šireg metafizičkog konteksta koji je u početku uključivao i astrologiju.

Koncept grčkih liječnika uključuje zdravlje tijela i duha, koje se zasniva na prirodnoj ravnoteži, životu u skladu s prirodom. Hipokrat (460.-380.pr.n.e.) je bio najpoznatiji grčki liječnik, s otoka Kosa, pripadnik škole Asklepijade. Odvojio je znanost od magije i praznovjerja. Sakupio je i kritički obradio iskustva grčkih i egipatskih liječnika pa se smatra ocem znanstvene medicine. Pripisuje mu se djelo *Corpus Hippocraticum* (*Hipokratovi rukopisi*).

Po Hipokratovom mišljenju karakteristike osobnosti određuju četiri tjelesna soka od kojih je sastavljen ljudski organizam: sluz, žuta žuč, crna žuč i krv. Zdravlje čovjeka je uvjetovano dobrim mješanjem tih sokova, a bolest označava poremećaj u mješavini tih istih. Hipokratove karakteristike osobnosti te prožimanje četiri tjelesna soka označavaju ravnotežu i zdravlje te će se simbolički u ovom radu prikazati kao dekorativni element kolekcije Humanity. Osim navedenog kolekcija se temelji i na načinu Hipokratovog promatranja dijelova u cjelini individue i cjelinu individue sastavljenu od dijelova.

Razdoblje nakon Hipokrata obilježeno je stagniranjem do osnutka Aleksandrijske škole. U ovom periodu rade Platon i Aristotel, koji je bio Platonov učenik. Platon zagovara postojanje duše, “smrtne intelektualne” sa središtem u mozgu, “smrtne senzibilne” sa središtem u srcu i “smrtne vegetativne” sa središtem u jetri. Aristotel dodaje peti element – eter kao „iskru“ života. Grad Aleksandrija na ušću Nila bio je jedan tip sveučilišta, gdje su se okupljali znanstvenici, pisci, liječnici i filozofi onog doba. Na tom prostoru dolazi do sjedinjenja svih različitih medicinskih doktrina koje su potekle s istoka, a ovdje se sjedinjuju u jednu sveukupnu masu znanja koja dovodi i do razvoja kirurgije i farmacije. Herofil (335.-280.pr.n.e.) je smatran jednim od osnivača prave anatomije kao discipline i bavio se proučavanjem svih organa unutar tijela. U Aleksandriji se paralelno razvijala i empiristička škola, čiji je glavni predstavnik bio Glauko Terencije. On se smatra prethodnikom medicine utemeljene na dokazima, stečenih vlastitim ili iskustvom drugih liječnika. Prelaskom Egipta u status rimske provincije (30.pr.n.e.), ova škola gubi svoj značaj, a razvija se zlatno doba medicine u Rimu.

Rimska medicina nema nekih osobitih zasluga, osim u doba Galena, istaknutog liječnika i filozofa grčkog porijekla koji se do danas smatra najpoznatijim i najvažnijim liječnikom i anatomom antičkog doba. On je u svojim spisima proširio dosadašnje zapisano znanje u čemu mu je uvelike pomoglo istraživanje o radu tjelesnih organa provedeno kroz seciranje životinja, poglavito majmuna. Zbog zabrane seciranja ljudskih tijela svoja je otkrića o anatomiji životinja aplicirao na ljudsku anatomiju. Sačuvano je oko stotinu njegovih spisa koji danas čine 22 sveska, od kojih su najpoznatija djela *O anatomskoj proceduri* i *O korištenju ljudskih djelova tijela*. Znanje zapisano u tim knjigama predstavljalo je osnovu znanja svih medicinskih istražitelja, pisaca i liječnika sve do 16. stoljeća. Galen je kroz svoje eksperimente uspio promijeniti dotadašnje teorije medicine zapada, poput one da su arterije sadržavale zrak koje su prenosile do svih djelova tijela. Ta se teorija zasnivala na arterijama mrtvih životinja koje su se činile praznima, a Galen je uspio dokazati da živeće arterije sadrže krv.

U kolekciji *Humanity* crvenom bojom krvi simbolično se prikazuje životnost ljudskog tijela kao organizma kao i osobine "svjesnog" čovjeka koji je strastven, snažan i ratoboran. Isto tako u kolekciji se nijansama ljubičaste prikazuje eter -čovjekova težnja moći, svemiru, uzvišenosti i prosvjetljenju.

2.2. Anatomija u srednjem vijeku

Medicinsko znanje, pa tako i ono o anatomiji u Srednjem vijeku bilo je u fazi mirovanja. Rimske, grčke i egipatske teorije i saznanja na neki su način odbačene, zajedno sa propasti njihovih carstava i nitko se nije previše njima bavio sve do 17. i 18. stoljeća.¹ U Engleskoj je većina rimskog nasljeđa uništena, a rimske vile su srušene do svojih temelja jer su vjerovali da sadrže zle duhove predaka. Takav odnos prema povijesnom nasljeđu jednog carstva služi nam i kao primjer kako su se nove civilizacije odnosile i prema drevnom znanju o medicini.

Rimokatolička Crkva je paralizirala razvoj racionalnog promišljanja o ljudskom tijelu i njegovo istraživanje u ranom srednjem vijeku, točnije od 9. do 11. stoljeća. Iz tog su se razloga liječnici mogli baviti isključivo ranije postavljenim znanstvenim doktrinama, onima Galena i Aristotela; bez mogućnosti njihovih propitkivanja. Seciranje ljudskih tijela bilo je ilegalno, pa su Galenovi spisi i dalje predstavljali jedini kompletirani opis funkcioniranja ljudskog tijela. Crkva je smatrala da se tijelo pokojnika trebalo pokapati cijelo, kako bi se njemu odalo poštovanje, a njihovo poimanje ljudskog tijela svodilo se na činjenicu da je ono samo

¹ C. N. Trueman: <http://www.historylearningsite.co.uk/a-history-of-medicine/medicine-in-the-middle-ages/> od 20.9.2016

privremeni dom duše, da je grešno i poročno. U Starom zavjetu, Adam i Eva jedu jabuku koju su ubrali sa drva znanja. Tada postaju svjesni svojih golih tijela i pokrivaju se. Zbog te su priče katolici počeli asociirati nagost sa grijehom. Bilo kakav stav o medicini, a samim time i ljudskoj anatomiji koji je bio po bilo čemu različit od stava Crkve strogo je osuđivan i kažnjavao. O bolesti se propovijedalo kao o božjoj kazni, dok se bolesni ljudi smatralo grešnicima koji su zaslužili svoju bolest.

Prvi pomak u istraživanju anatomije ljudskog tijela u srednjem vijeku dogodio se u 12. stoljeću kada su nastala prva sveučilišta poput onoga u Padovi, Montpellieru, Oxfordu i Bologni. Sveučilište u Bologni bilo je veoma popularno i privlačilo je učenike iz cijele Italije ali i iz ostalih europskih zemalja.

Za napredak u istraživanju medicine, te samim time i anatomije zaslužna je i vladavina Fridrika II (1194-1250), cara Svetog rimskog carstva koji je 1231. dopustio medicinskim sveučilištima seciranje najmanje jednog mrtvog ljudskog tijela svakih 5 godina. Ipak, do nedavno su medicinski povijesničari smatrali da je seciranje ljudskih tijela u srednjem vijeku bilo potpuno zabranjeno.

Mondino de Luzzi zvani Mondinus prakticao je javna seciranja mrtvih tijela i autor je prvog modernog teksta o anatomiji, a njegova sistematska studija anatomije i sekcije uvrštena je u prvi medicinski udžbenik. Prvu svoju javnu sekciju mrtvog tijela obavio je 1315. u društvu učenika medicine i ostalih znatiželjnika. Vatikan mu je to dozvolio jer se radilo o ženi koja je osuđena na smrt zbog kriminalnih radnji. Seciranje tijela uglavnom je izgledalo tako da je profesor anatomije sjedio u velikoj, okrugloj, povišenoj stolici iznad tijela. Čitao je tekst o anatomiji i potkrepljivao ga komentarima i primjerima dok je demonstrator-kirurg fizički izvodio sekciju i dodavao dijelove tijela asistentu-pokazivaču koji ih je pokazivao gledaocima. U to doba nije se bilo lako baviti sekcijom tijela jer je bilo teško pronaći tijelo koje se legalno moglo rezati. Iz tog razloga koristio se leševima kriminalaca osuđenih na smrt. *Anathomia* je gotovo dva stoljeća služila kao glavna literatura za učenje o anatomiji, te je korištena na svim europskim sveučilištima. Zbog svojih otkrića Mundinus je smatran “obnoviteljem anatomije kao discipline”.



Slika 1. autor nepoznat, Prikaz srednjovjekovnog seciranja, oko 1300.g.

Odrednice srednjovjekovne anatomije u kolekciji *Humanity* možemo iščitati kroz linije kroja koje naizgled krivo ocrtavaju anatomske djelove kao što su i ondašnji anatomske dokumentaristi radili, nerijetko dajući krive predodžbe, a nadasve likovno zanimljive predloške. U kolekciji je ta stilizacija iskorištena radi likovnog prikaza siluete mišića. Elegantne linije u obliku šavova asociraju na krvne žile te imaju zadaću smirivanja kompozicije te vizualnog izduljivanja figure na pojedinim odjevnim predmetima.

2.3. Razvoj anatomije od renesanse do 19. stoljeća

Renesansni liječnici donosi promjene u medicini odbacivanjem praznovjernih zaključaka o ljudskom tijelu te razvijanjem novih lijekova i načina operiranja ljudi. Javlja se novi znanstveni pristup medicini čemu je uvelike pomoglo veliko znanje o anatomiji renesansnih umjetnika kao i slabljenje striktnih zakona o seciranju mrtvih tijela. Uslijedio je bolji uvid u samo ljudsko tijelo i odbacivanje dotadašnjih medicinskih tehnika koje su više štetile nego liječile poput puštanja krvi iz vene kako bi se postigao tzv. balans štetnih i dobrih tvari. Bitno je spomenuti i prenošenje znanja sa Bliskog istoka gdje su muslimanski medicinari u Europu donijeli znanje vlastitim preseljenjem nakon propasti svog Carstva.

Umjetnici renesanse u Italiji postajali su anatomisti iz potrebe da što točnije prikažu ljudsko tijelo. U razdoblju od 1500. do 1510. njihova su istraživanja nadmašila teorije koje su

se predavale na sveučilištima. Jedan od umjetnika koji se bavio ljudskom disekcijom bio je firentinski kipar i slikar Antonio Pollaiuolo (1432-1498.). Kroz njegovo se djelo *Bitka golih ljudi* jasno vidi detaljno istraživanje ljudske muskulature. Ratnici su prikazani oderane kože u snažnim borbenim pozama, iz više kuteva.²



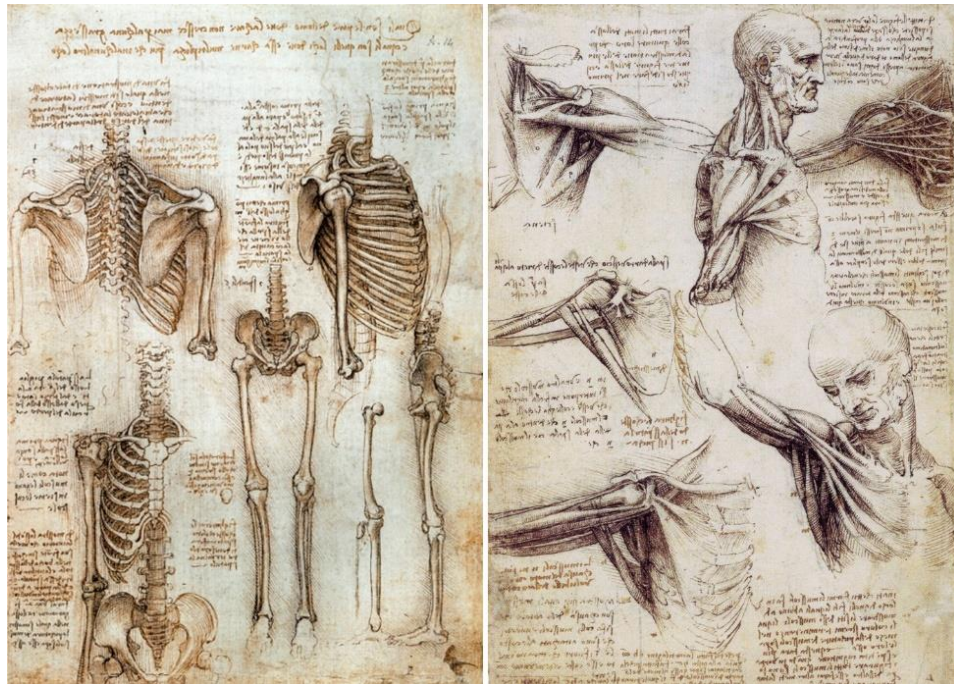
Slika 2. Antonio Pollaiuolo, *Bitka golih ljudi*, oko 1489., bakrorez,
41,5cm x 61,3cm

Većina umjetnika talijanske renesanse limitirala je svoja istraživanja na površinu ljudskog tijela - izgled muskulature, žila i kosti kroz samu kožu; no bilo je i onih koji su u svojim studijama prikazivali oderane, detaljne forme mišića. Rezultat njihovih istraživanja bili su detaljno ilustrirani spisi o anatomiji što je uvelike koristilo renesansnim liječnicima koji su sve do 1490. učili iz grubo ilustriranih knjiga.

Leonardo da Vinci (1452-1519.) i Andreas Vesalius (1514-1564.) secirali su ljudska tijela i izradili detaljne ilustracije svojih saznanja, od strukture mišića sve do izgleda ljudskog srca. Liječnici su koristili njihove ilustracije i one su im pomogle da shvate razmještaj organa u tijelu što ih je potaklo na razmišljanja o njihovim funkcijama. Da Vincija smatraju najznačajnijim umjetnikom - anatiomičarem svih vremena. On je 1489. napravio prvu detaljnu studiju ljudske lubanje. Najplodnije doba Leonardove anatomske ilustracije bilo je razdoblje

² <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/a/the-study-of-anatomy>, od 20.9.2016

između 1510. i 1511. g. kada je radio uz mladog profesora anatomije Mercantonio della Torrea sa sveučilišta u Paviji.³



Slika 3. Leonardo da Vinci, Anatomski crteži, oko 1500. g., tinta na papiru

Niti jedno Leonardovo otkriće nije izdano u knjizi za njegova života. Ipak, renesansni liječnici su ih pomno proučavali, tako da su neki od njegovih crteža uvršteni u iscrpno ilustriran renesansni traktat Andreasa Vesaliusa *De humani corporis fabrica*, iz 1543. godine. Djelo je predstavljalo najveći kritički osvrt na učenja slavnog Galena. Vesalius je Galenovim otkrićima i ilustracijama iz anatomije suprotstavljao svoje. Njegove su detaljne ilustracije predstavljale istraživačke opise razlika između pasa i ljudi, no bilo je potrebno gotovo cijelo jedno stoljeće da Galenov utjecaj na anatomicare posve izbljedi. Zahvaljujući njemu i njegovom pristupu proučavanja tijela i njegove građe, renesansa je postala razdoblje razotkrivanja ljudskog tijela, a anatomija prava znanstvena disciplina. Na akademskoj fronti se povećao broj zainteresiranih za disekcije ljudi na sveučilištima, stoga ona poprimaju posve javni karakter. Zbog sve manjeg broja slobodnih mjesta na sveučilištima - disekcije se počinju organizirati i u crkvama, a pred kraj 16. stoljeća otvaraju se i kazališta anatomije.

Umjetnici anatomicari čiji se rad koristio za medicinska istraživanja u ovom periodu su Michelangelo (1475-1564.) čija djela pripadaju razdoblju renesanse i Rembrant (1606-1669.), nizozemski barokni slikar. Predavači na sveučilištima su se tada po prvi puta više oslanjali na

³ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3361109/>, zadnji pregled: 20.9.2016

detaljne crteže nego na pisani tekst na latinskom jeziku. Crkva se prestala protiviti istraživanju anatomije.

U 17. stoljeću sati anatomije su bili društveni događaj, održavali su se u učionicama koje su zapravo bile pozornice, a nazočili su im studenti, kolege i svaki pojedinac koji bi platio ulaznicu. I dalje jedna od najvažnijih vještina popularnih anatomičara 17. i 18. stoljeća bila je njihova crtačka sposobnost. Mnogi umjetnici proučavali su anatomiju ljudskog tijela, posjećivali javne disekcije i zarađivali od svojih ilustracija. Italija je i dalje bila europsko središte za učenje o anatomiji jer su se samo tamo mogle obavljati određene radnje kao što je na primjer, disekcija žena. Kolekcija Humanity temeljit će se i na rezultatima Vesaliusovih javnih disekcija, unaprijed pomno pripremana za nastup u nekom suvremenom kazalištu anatomije kao i da Vincijevim likovnim prikazima anatomije.



Slika 4. Rembrandt van Rijn, *Sat anatomije dr. Nicolaesa Tulpa*, 1632. , ulje na platnu, 216,5 cm × 169,5 cm

2.4. Razvoj od 19. stoljeća do suvremene anatomije

Razvoj anatomije u prvoj polovici 19. stoljeća obilježen je gradom Edinburghom, vodećim europskim znanstvenim i obrazovnim središtem. Edinburgški kirurzi prednjačili su na svjetskoj razini u proučavanju ljudskog tijela. Mračna strana uspjeha leži u kontroverzama koje su se javile pri nedostatku leševa za edukaciju i istraživanje. Osim što dolazi do masovne pojave

krađe leševa netom pokopanih, javlja se i pojava serijskih ubojica u svrhu prodaje tijela anatomicarima. Tijekom 19. stoljeća otvaraju se i medicinski muzeji koji su nudili primjere komparativne anatomije i služili su kao izvor znanja za razna sveučilišta ali i društvo, a medicinske knjige obiluju skicama. Richard Barnett, povjesničar medicine prikupio je niz ilustracija te ih objavio u knjizi *Ilustirani postupci, načela i praksa medicine 19.st.* Kraj 19. stoljeća pamtit će se po eksperimentu s električitetom njemačkog fizičara Wilhelma Röntgena koji je urodio otkrićem x-zraka (rendgenskih zraka) i revolucionarnim promjenama u kirurgiji tj. prestankom rezanja tijela kako bi se utvrdilo stanje unutrašnjosti.

20. stoljeće bilježi iznimne napretke u razvoju radiološke tehnologije koja će omogućiti anatomicarima i medicinskim znanstvenicama postavljanje veza između anatomije i psihologije, kao i integriranje i uspoređivanje anatomije sa drugim disciplinama poput genetike, biokemije i biofizike. Nakon otkrića DNA strukture 1953. na anatomiju se gleda kao na razvijenu, modernu disciplinu. Anatomija u 20. stoljeću većinski se istražuje preko mikroskopije i x-zraka, što je omogućeno PET i CAT skenerima, te magnetske rezonance koja prikazuje MRI slike. Liječnici, znanstvenici, a pogotovo anatomicari mogu danas preko tih slika saznati što se događa sa ljudskim tijelom bez da ga seciraju.⁴

1984. britanska vlada donosi novi *Akt o anatomiji* koji služi pojednostavljenju slobodnog doniranja tijela. *Akt o ljudskom tkivu* donešen je 2004. i njime je formulirana hijerarhija kvalifikacija koje treba uzeti u obzir prilikom donošenja odluke o doniranju tijela medicini. Ipak, disekcija ljudi važan je dio edukacije studenata medicine i danas. Anatomicari se zalažu za očuvanje disekcije na medicinskim fakultetima jer je ona od koristi budućim liječnicima i važna je za jačanje bliskih i simbiotskih udruženja anatomicara i kirurga.

20. i 21. stoljeće bilježe rast donora koji svoja tijela doniraju svojevrijedno, za potrebe medicinskih istraživanja. Svijest društva se promijenila zahvaljujući brojnim doktorima sa početka 20. stoljeća koji su donirali svoja tijela medicini, znajući koliko je nekada bilo teško doći do leševa za disekciju.

Gunther von Hagens, njemački anatom 1977. osmislio je tehniku koja spriječava truljenje tijela tzv. „plastinaciju“, proces uklanjanja kože s leševa pri čemu mišići, tetive i živci postaju ogoljeni. Silikonom, epoksidnom smolom ili poliesterom zamjenjuje se voda i masnoće iz tkiva nakon čega tijela zadržavaju svoj prirodni izgled. Von Hagens je naknadno putem izložbi omogućio javnosti uvid u detaljnu anatomiju ljudske i životinjske tjelesnosti. Ovaj znanstveno-umjetnički iskorak u prikazu ljudskog tijela naišao je na veliku kritiku javnosti.

⁴ http://americanhistory.si.edu/anatomy/history/nma03_history_learning1.html, zadnji pregled: 20.9.2016

Modernija sveučilišta danas nude i virtualnu disekciju leševa u virtualnoj stvarnosti. Virtualni trodimenzionalni prikazi anatomije ljudskog tijela od velike su pomoći na područjima dijagnostike i kirurške intervencije.

Zahvaljujući novoj tehnologiji skeniranje cijelog tijela, nešto što je nekada trajalo po pola sata ili sat vremena, aparati koji se koriste u suvremenoj medicini danas to obave u pet sekundi. Suvremena medicina nije usredotočena na tijelo kao organ u onoj mjeri kojom se isključivo bavi bolešću, no njeni konzumenti itekako su opterećeni estetskim karakteristikama svoga tijela. Nove tehnologije skeniranja tijela pronašle su svoje uporište i u modi, zahvaljujući namjenskim aplikacijama razvija se izrada odjeće idealnih dimenzija. Skener za šest sekundi, pomoću tehnologije kojom se prave video igrice, skenira tijelo i na osnovu tih podataka dolazi se i do informacija o odjeći koja na tom tijelu najbolje pristaje.

Znanstvenici engleskog sveučilišta Surrey pokušavaju izraditi skener tijela malih dimenzija koji ima mogućnost prepoznavanja oblika tako da se može koristiti bilo gdje, pomoću smartfona. Nakon skeniranja i prepoznavanja oblika jedne osobe, slijedi obrada podataka i prijedlog odjeće koja tom tijelu odgovara. To isto pokušavaju postići i sa računalnim programom.

Istraživački poduhvati, poznati pod nazivom *Wonderland*, modu žele učiniti ekološki prihvatljivom, a inspiraciju kao i ova istraživačka tema za kolekciju *Humanity* pronalaze u klasičnim znanostima. U fuziji znanosti i mode istraživači koriste digitalnu tehnologiju za skeniranje tijela kako bi se izradila odjeća "po mjeri".

3. ZASTUPLJENOST LJUDSKE FIGURE U POVIJESTI UMJETNOSTI: KONTURE, PROPORCIJE I IDEALI LJEPOTE

Povijest umjetnosti u velikoj svojoj mjeri nosi najveći dio izvora kroz koje možemo proučavati o ljudskoj civilizaciji, njenoj kulturi, svakodnevicu, svjetonazoru, odnosu prema tijelu i okolini kroz određena vremenska razdoblja. Sve navedene odrednice mijenjale su se tijekom prošlosti, te iste čitamo kroz različita umjetnička razdoblja, stilove i pokrete. U centru pažnje ovog dijela rada nalazi se ljudsko tijelo i odnos umjetnosti prema njemu kroz duži vremenski slijed, od prapovijesti do suvremene likovne prakse.

Čovjek je tijekom povijesti umjetnosti neiscrpna tema, a integriranje ljudske figure posebice ženske u likovno djelo zaokupljalo je stvaralački duh mnogih kao i autora ovog rada. Žensko tijelo kao motiv prerasta u umjetničku fascinaciju, a dijelovi tijela postaju simboli psihičkog sadržaja. Bilo da je idealizirano, ranjeno ili deformirano predstavlja određeni kod, koji teži daljnjoj potrazi duboko skrivenog značenja, a modi kao i umjetnosti predstavlja vječni potencijal za transformaciju.

Narednim stranicama nastojat će se prikazati put eksploatacije ljudskog lika u umjetnosti, od same početne prahistorijske figurativnosti do njegovog suvremenog apstraktnog i nerijetko bespredmetnog prikaza kako bi se stvorile pretpostavke za umrežavanje anatomskih i likovnih spoznajnih i vizualnih činjenica u procesu oblikovanja i estetske dimenzije kolekcije Humanity.

3.1. Umjetnički prikazi ljudske figure od pretpovjесnog razdoblja do egipatske umjetnosti

Najstariji poznati skulpturalni prikazi ljudskog tijela dolaze iz Europe i datiraju iz 25 - 30 000 g.p.n.e., a pronalazimo ih uglavnom u obliku uporabnih predmeta koji su imali religijsku i magijsku namjenu. Radi se o malenim, kamenim kipićima nagih ženskih tijela sa jasno izraženim ženskim anatomsko-biološkim i ornamentalnim oznakama. Smatra se da su rađene u ritualne svrhe i u cilju simboličkog prikazivanja procesa reprodukcije. Naknadno su, u okviru zapadne kulture, dobile naziv *Venere*. Jedna od najpoznatijih prahistorijskih *Venera*, otkrivena u 20. stoljeću, je *Willendorfska Venera* nastala prije 25.000 godina čiji okrugli oblik nalikuje jajolikom "svetom kamenu". Središnja točka tijela nalazi se u njenom pupku, a on je ujedno i prirodna udubina u kamenu.⁵ *Willendorfska Venera* ima naglašene ženske reproduktivne organe (stražnjicu, grudi, trbuh, butine, pubis pupak itd.), a lice stilizirano. U razdoblju paleolitika i neolitika nagost ženskog tijela vezala se uz službu idola plodnosti i vrhovnog ženskog božanstva *Majke zemlje*. Tako se danas, za mnoge *Venere* pronađene na različitim nalazištima na istoku i zapadu Europe i Azije smatra da predstavljaju kipove plodnosti. Lako je uočljiva sličnost koju dijele sa postojećim totemima "primitivnih" afričkih idrugih plemena.

⁵ Marianne Bernhard, Gabriele Bodmer, Margit Bogner, Stanislaw Dwork, Sibylle Gappa, Riccarda Höft, Barbara Kappelmayr, Friedrike Lutz, Margarete Setz, Bettina Siegmund, Gabriele Waldmann, Kirsten Winkler, "Leksikon Umjetnosti- Od pretpovijesti do danas", Extratrade d.o.o., Rijeka, 1995., str. 462.



Slika 5. Nepoznati autor, *Willendorfska Venera*, oko 25 000. pr.Kr., vapnenac, 11 cm

Neolitsko razdoblje obilježili su i kipovi glava poznatiji kao *jerihonske glave* (na području pretpovijesnog, neolitičkog grada Jerihona danas se nalazi Zapadna obala Mediterana) datirane oko 7000.g. pr. Kr.⁶ Radi se o ljudskim lubanjama s “rekonstruiranim” licima izvedenim u obojenom gipsu i s komadićima morskih školjki umjesto očiju. Glave su suptilno i precizno modelirane, sa finim prijelazima između ravnih površina i izbočina i izvanrednim osjećajem za odnos mesa i kosti. Svako lice je posebnog izraza i oblika. One su prvi glasnici portretiranja kao zasebne pojave, neprestano prisutne do propasti Rimskog Carstva. *Jerihonske glave* navode na pomisao da su neki stanovnici neolitika vjerovali u duh ili dušu smještenu u glavi, koja može nadživjeti smrt tijela (bile su izložene iznad zemlje, dok je ostali dio tijela bio ukopan ispod kućnog poda).

⁶ H.W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest Umjetnosti- dopunjeno izdanje*, Stanek d.o.o. Varaždin, 2003., str.50-77, Radovan Ivančević, “*Stilovi razdoblja život I- od paleolita do predromanike*”, Profil, Zagreb, 1998., str.17-51.



Slika 6. Jerihonska glava, oko 7000. pr.Kr., kost lubanje, gips i školjke, 26 cm

Prikazi ljudske figure u umjetnosti mezopotamske civilizacije (3.000- 331.g.pr. Kr) svode se na glinene i brončane skulpture pune i polu plastike. Osnovni motiv u kiparstvu bio je vladar u trenutku slave. Životinjske likove su prikazivali naturalistički, dok im je čovjek veoma statičan i stiliziran. Jedini pokušaj naturalističkog prikaza čovjeka bio je taj što su mu se prikazivale velike, zaobljene oči. Sargon je bio mezopotamski vladar iza čije je vladavine ostala brončana skulptura “Sargonova glava iz Ninive” na kojoj je prikazan sa jako stiliziranom bradom.

Do razvoja egipatske civilizacije, u umjetnosti je postalo sasvim normalno i često da se osobe koje nisu bile spiritualne prikazuju svetima u umjetnosti, kao i da se ljudska figura prikazuje u religijskim kontekstima. Egipatska umjetnost težila je besmrtnosti, zamrzavajući prolaznost u skulpturalne forme s namjerom trajanja u vječnost. Umjetnici na obalama Nila odgovarali su na zahtjeve svojih mecena, faraona, prikazujući im lik veći od ostalih, smještajući ih u hiper-dimenzionirajući prostor grobnica kako bi svojom monumentalnošću lakše ostvarili dijalog s nebom. Slijedeći načela egipatskog kanona: simetričnost, statičnost, frontalnost, zatvorenost volumena stvarali su skulpture, hladne i krute, ogromnih dimenzija rijetko „obogaćene“ jasno definiranim i promišljenim detaljima, u slikarstvu progovarali figurativnom i simboličkom likovnom „amplifikacijom“.

Pravilno prikazivanje ljudskog tijela koje se nije mijenjalo u svojoj veličini, oštre opservacije i točni prikazi svakodnevnog života i prirode, te strogi sklad bili su ovisni o nizu zakona koji se tiču prikazivanja trodimenzionalnih oblika, pa tako i samog čovjeka ili Boga koji je imao ljudski izgled, samo je u svojoj veličini prikazivan većim od običnih ljudi i predstavljaju neke od osnovnih karakteristika egipatskog stila u umjetnosti. Umjetnici drevnog Egipta koristili su jasne linije kombinirane sa jednostavnim oblicima i ravnomjerno obojenim dijelovima čime su lako kod promatrača stvorili osjećaj reda. Pri prikazivanju ljudskog lika kao nepomičnog, simetričnog i vrlo proporcionalnog u sjedećem ili stojećem stavu Egipćani su koristili matematički rešetkasti sistem sve do kraja 26. Dinastije Novog Kraljevstva. Mreža je dijelila ljudsko tijelo na 18 ili 19 jednakih dijelova. Visina ljudske figure obično se mjerila do vlasišta (ne do vrha glave) iz razloga što su božanstva prikazivali sa krunama i oglavljima na kojima je bilo teško zasnivati kanon proporcije. To micanje vrha lubanje u prikazima ljudskog tijela smanjuje njegovu visinu na 18 dijelova i pruža dosljednu točku na kojoj se mogu temeljiti proporcije ljudske figure. Kako bi naglasili položaj osobe u hijerarhiji društva, figure su slikane na visini koja nije bila njihova udaljenost od slikarovog stajališta, već je označavala njihovu važnost. Faraon je, naravno, prikazivan kao najveća figura na slici, bez obzira gdje je bio smješten. Isto su se ponašali kod prikazivanja božanstava.



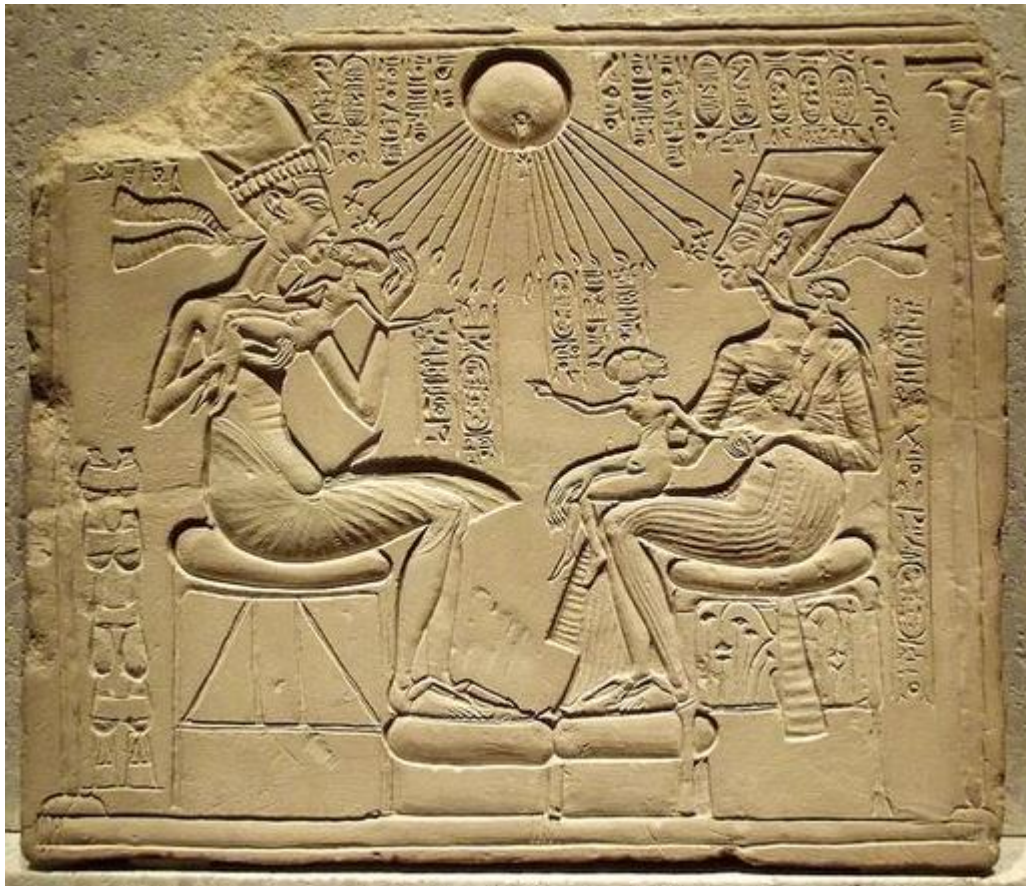
Slika 7. Nepoznati autor, Ulomak murala sa scenom lova iz Nakhtove grobnice, oko 1400.

pr.Kr

Umjetnici su često prikazivali sofisticirano znanje o anatomiji i pridavali veliku važnost detaljima. Egipćanima je zagrobni život bio od velike važnosti, pa su prilikom pokapanja pokojnika oslikavali papiruse, grobnice, sarkofage, lončariju, pa čak i tekstil. Najčešće

prikazivane teme bile su one putovanja pokojnika na drugi svijet. Pokojnik je na slikama u grobnicama uvijek prikazan kako obavlja aktivnosti koje je obavljao dok je bio živ, kako bi ih nastavio obavljati i nakon smrti.

Skulpture iz Amarna perioda bile su puno više opuštene u figuri i prikazivale su osobe onakvima kakvi su oni stvarno bili u cjelosti. Kipari se više nisu koncentrirali na naglašavanje pojedinih dijelova tijela karakterističnih za osobu koju su modelirali. Drevno egipatsko kiparstvo na poslijetku je evoluiralo u što vjerniju i bolju reprezentaciju božanstava i Faraona, svetih kraljeva i kraljica u fizičkoj formi. Njima su u čast napravljeni impresivni kipovi. Muške su statue u svojoj boji bile tamnije od ženskih. U Kasnom Periodu (25. dinastija) ideal lijepog se mijenja, ljudski lik se produžuje, a norma postaje 21 kvadrat.



Slika 8. Nepoznati autor, *Ehnaton i Nefretiti sa kćerima*, oko 1350. pr.Kr., vapnenac, 32,5 x 39 cm

Kolekcija *Humanity* preuzima iz predhistorijske umjetnosti atributiziranje pojedinih dijelova tijela ženske figure, u ovom slučaju bokova, ramena i grudi. Bokovi i ramena također asociraju na plodnost a istaknuta ramena na tjelesnu snagu. Glava modela je u *stylingu* kolekcije

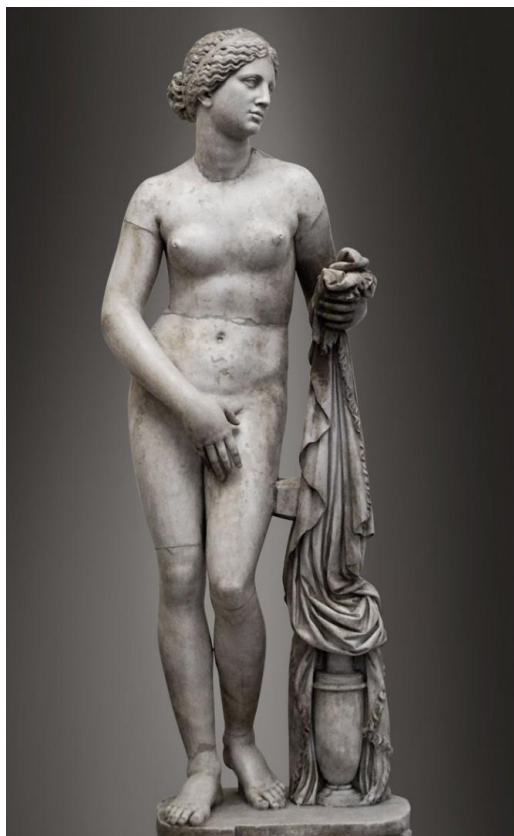
omotana niskama crvenih perli što nas asocira na školjke u jerihonskim glavama koje naglašavaju dio tijela u kojem je smješten "duh". Iz egipatske umjetnosti preuzima strogu simetričnost i red te strogu linearnost koja zatvara plohe krojnih dijelova opisujući pojedine mišiće u tijelu. Sklapanjem ovih elemenata tijelo postaje božansko i monumentalno .

3.2. Poimanja idealne ljudske figure u razdobljima grčke i rimske umjetnosti

Grčka stavlja čovjeka u središte svog istraživanja, te on postaje mjerilo svih stvari što ne znači da sve što se oblikuje treba biti nalik njemu veličinom, nego omjerom i proporcijom. Drugi pojam koji je iz grčke kulture prodro u sva područja čovjekova stvaralaštva, je pojam harmonije ili sklada. Ta su dva pojma primjenjena na svakodnevni život drevnih Grka, usko vezana uz grčku umjetnost, što je najbolje vidljivo u skulpturi. Arhaisko razdoblje u grčkoj skulpturi obiluje jednostavnim oblicima koji kao da su sputani u osnovno tijelo kipa. Ženski likovi (Kore) prikazani su odjeveni i nalikuju stupovima sa užljebinama. Muški likovi (Kurosi) ukočeno stoje na jednoj nozi dok im je druga u iskoraku. Glave su im jednostavno zaobljene, a oči, uši, kosa i brada tek se neznatno izdižu od lica. Skulpture sa svojim spuštenim rukama podsjećaju na ukočene egipatske kipove i rađene su po grčkom zakonu (kanonu) o odnosima veličina pojedinih dijelova tijela prema ukupnoj visini čovjeka koji je tada bio 1:5 (tijelo je trebalo biti visoko pet dužina glave).⁷

Prikaz nagog tijela skladne građe po prvi puta svoj značaj dobiva upravo u skulpturi klasičnog razdoblja. Atletska natjecanja i festivali religije slavili su ljudsko tijelo, pogotovo muško. Natjecatelji su tada nastupali nagi, a Grci su na njih gledali kao na utjelovljenje svega onoga što je najbolje kod čovječanstva. Tako je bilo posve prirodno da asociraju figuru muškog nagog tijela sa prikazima pobjede, slave i prirodnosti. Te su vrijednosti postale primarne kod zamišljanja i izrade idealne grčke skulpture. Prikazi nagih sportaša postavljani su u hramove kako bi usrećili Bogove. Česti su prikazi skulptura nagih atletskih tijela junaka grčke religije i mitologije. Za razliku od njih, božica Afrodita koja je asocirana sa plodnošću, ponosom i ljepotom ostaje odjevena sve do sredine 4. st. pr.Kr. Razodjenuo ju je kipar Praxitel. Njegova je naga Afrodita poznatija pod nazivom *Knidija* postavila nova shvaćanja nagog ženskog tijela. Napravljena je u sceni kupanja u idealnim proporcijama živog ženskog tijela iako svojim pozicijama ruku sakriva spolni organ i grudi.

⁷ Catherine Regulier, "Najveće kulture svijeta-Grčka", Extrade d.o.o., Rijeka, 2005.



Slika 9. Prema Praxistelu, Rimska kopija *Afrodite iz Knida*, oko 350. pr.Kr., mramor, 152 cm

U klasično se doba mijenja kanon u 1:6 čime tijelo postaje izduženije ili glava manja- samim time i otmjénija. Poliktetov *Dorifor* (kopljonoša) smatra se najvećim dostignućem klasične grčke skulpture. Razmjéri statue određeni su odnosom glave prema visini (1:7) i šake prema čitavoj visini (1:10), zlatni rez odgovara položaju pupka, a širina ramena gotovo je jednaka visini trupa. Helenističko razdoblje grčke skulpture smatra se razdobljem nemira. Kompozicija skulpture postaje nepregledna, pokret postaje jako naglašen, a grublji način oblikovanja stvara sukob svjetlosti i sjene nad samim kipom. Nabrojane karakteristike pojačavaju nemir sadržan u skulpturi i uzbuđenje što ga ona prenosi na gledatelja. Jedan od najizrazitijih primjera helenističke skulpture predstavlja skulptura krilate božice pobjede, *Nike sa Samothrake*. Nemirna i uznemirujuća helenistička skulptura pojavljuje se istodobno s krizom saveza grčkih država kojima počinju prijetiti rimske legije. Možda je to dovelo do paradoksa grčkog helenističkog kiparstva- s jedne strane se izrađuju naturalistički, detaljni kipovi - a s druge im se suprotstavljaju pretjerane, izobličene i nakazne skulpture. Kipari posežu za nesvakidašnjim modelima za svoj rad - grbavcima, osobama niskog rasta, ljudima s različitim manama te iskrivljenjim udovima ili licima.



Slika 10. Prema Polikletu , Rimska kopija *Dorifora*, 450. pr.Kr., mramor, 212 cm

Ljudska figura je skladnijih proporcija, ima uvjerljive pokrete i majstorski crtane izraze lica i nabore odjeće. Teme grčkog slikarstva bile su mitološke, povijesne ili iz života. Grci pozornost pridaju i odnosu arhitekture i skulpture, koje su također u skladnom odnosu. Skladni odnos proizlazi iz poimanja broja kao suštine pojavnog svijeta, a ta ideja je sažetak Pitagorejske tradicije koja je našla primjenu u gotovo svim područjima ljudskog života i apstraktnog mišljenja.

Možemo zaključiti da je idealna grčka figura predstavljala odraz ljudskog promišljanja klasičnog perioda. Helenističko razdoblje u grčkoj skulpturi zadržalo je prijašnje principe skladne kompozicije ljudskog tijela, no donjela mu je promjenu u smislu karaktera i emocija. Grci su promišljali da se ljudsko tijelo nemože raščlaniti na dijelove i odvojiti od uma. Um i tijelo su jedno.

Preteča rimske umjetnosti bila je umjetnost njihovih predaka u Italiji- Etruščana, koji su mnogo naučili od Grka. 146. g.pr. Kr. kad je Rim pokorio Grčku, umjetnost dvaju zemalja postala je neraskidivo isprepletena. Oduvijek su rimljani osjećali snažne grčke utjecaje na vlastiti svijet umjetnosti. Nisu sve rimske umjetničke prakse bile lišene svake originalnosti. Iako su im ideje rješavanja problema u umjetnosti bile većinski posuđene, ipak su uspjeli kroz umjetnost nametnuti svoj praktični, dominantni duh (što se najviše vidi u arhitekturi). U Grka je bilo temeljno mjerilo čovjek-pojedinac, dok Rimljani grade sve u velikome mjerilu. Rimska

umjetnost ne odiše slobodom poput Grčke, već je u njoj sadržan strogi red i kruti poredak u kojemu kao da se zrcali vojnička disciplina rimskih legija. Rimska umjetnost dijeli se na dvije sasvim različite faze : klasičnu umjetnost 1. i 2. stoljeća i kasnorimsku umjetnost od 3. do 5. stoljeća. Klasična faza se izjednačava sa klasičnom grčkom umjetnošću, točnije vrijede ista pravila prilikom stvaranja, no ubrzo se počinju uočavati razlike između rimskih i grčkih poimanja. Rimska umjetnost u suštini ima drugačiju ideju o ljudskoj figuri. Za razliku od Grka, oni ne vide tijelo i um kao jednu cjelinu. To je vidljivo u rimskim skulpturama koje često prikazuju samo poprsje ili glavu (a ne cijelu figuru). Nadalje, nisu blagonaklono gledali na golotinju. Rimsko je društvo direktno asociiralo nagost tijela sa senzualnošću koja bi uvela konflikt u njihovo poimanje reda. Ideal savršenog rimskog čovjeka nije imao nikakve veze sa mladošću ili ljepotom, ideal čovjeka bila je mudrost. Drugim riječima, Rimljani idealiziraju um i mišljenje.

Rimski umjetnici pokazali su velika znanja na područjima anatomije, volumena, siluete i težine. Arhitekt Vitruvije (kasno 1. stoljeće) je u trećem dijelu svoje knjige o arhitekturi opisao ljudsku figuru na način da za njega ona predstavlja prvobitni izvor proporcija u zakonima klasičnog perioda arhitekture. Došao je do zaključka da je tijelo idealne proporcije ono koje u svojoj visini sadrži osam visina svoje glave.

Rimski prikaz idealne figure u skulpturi je fragmentiran, prikazuje ju se najčešće kroz biste i glave. Rimljani su smatrali da je um najvažnije sredstvo s kojime čovjek raspolaže i vjerovali su u stjecanja raznih mudrosti koja se vežu uz starenja tijela. Iz tog je razloga ljudska figura njihovih skulptura često prikazivana ostarjelom.

Umjetnici stare Grčke i Rima usredotočeni su na ljudski lik koji postaje mjerilo svega. Prikazujući ga u savršenim naravnim proporcijama, naturalistički, pri čemu teže i izuzetnoj tehničkoj izradi, skladu i harmoniji djelova i cjeline. Taj kanon upotrijebiti će se i u kolekciji *Humanity* koja u ovom slučaju uzima ljudsko tijelo kao mjerilo pri dizajnu i izradi odjeće.

3.3. Srednji vijek - od negiranja ljudskog lika u umjetnosti, do novih ideala ljepote

U razdoblju ranokršćanske umjetnosti (posljednje razdoblje Zapadnoga rimskoga carstva, prije propasti) koje je prethodilo razdoblju srednjeg vijeka, zadržava se važnost brojeva i njihovih odnosa u umjetnosti, ali ne u prikazima ljudskog lika već prvenstveno u arhitekturi (simbolika broja kao božanskog). Tijekom narednih stoljeća jačanjem crkvene umjetnosti mijenja se odnos prema prikazu i značenju ljudskog tijela koje izlazi iz središta prikaza. Širenje

kršćanstva i jačanje Crkve nakon propasti Rimskog carstva dovodi do njihove potpune dominacije društvom ranog srednjeg vijeka (predromanike-8., 9., 10. st). To je uvelike smanjilo potrebe naručitelja umjetničkih djela i rezultiralo lošom zaradom umjetnika. Za razliku od paganizma, predromaničko kršćanstvo je zahtjevalo slikovne prikaze odjevenih božanstava, te počinje bacati sumnju i osudu na antičke prikaze nagih atletičara, zatim na javna kupališta i na samu vrijednost ljudskog tijela. Takvi su uvjeti doveli do opadanja interesa za ljudsko tijelo u svakodnevnom životu, ali samim time i u umjetnosti. Iz tog razloga gotovo da ne postoje srednjevjekovni prikazi nagog tijela. Bitno je spomenuti važnu iznimku - biblijsku priču o Adamu i Evi koja je rimokatoličkoj Crkvi služila za izjednačavanje golog tijela sa iskonskim grijehom.



Slika 11. Autor nepoznat, ulomak murala s prikazom Adama i Eve, oko 250.

Rimokatolička Crkva je svojim djelovanjem dovela do gotovo potpunog isključenja ljudskog lika iz likovnih umjetnosti, podjednako iz kiparstva i slikarstva (minijatura).⁸ Fizičke karakteristike i proporcije ljudskog tijela, te sklad u prikazivanju postali su nebitni. Čovjek je živio svoj život kao vjernik, van zemaljske zbilje, u imaginarnom svijetu gdje je čekao Boga. Na Boga se gledalo kao na svetog stvoritelja koji je sve stvorio po principu brojeva i proporcije. Razdoblje predromanike obilježila je i vladavina Karla Velikog. Razdoblje njegovog vladanja

⁸ H.W. Janson, Anthony F. Janson, Povijest Umjetnosti- dopunjeno izdanje, Stanek d.o.o. Varaždin, 2003., str. 270-276.

u zapadnoj Europi u predromanici naziva se karolinškom renesansom zbog njegovih tendencija za obnovom antičke rimske tradicije u jeziku, pismu, kulturi i umjetnosti. Tako se u karolinškoj umjetnosti, točnije u minijaturama ponovno pojavljuje ljudski lik i figuralni prizori, oblici prestaju biti plošni i dobivaju volumen, a prostor se produbljuje.

Romanički duh umjetničkog stvaranja (11., 12. st) određuje se u samostanima stoga likovi svetaca ponovno postaju plošni i deformirani. Čovjek Srednjega vijeka je gledao na prirodu kao svojevrsnu barijeru između stvarnog života i onog drugog imaginarnog, koji je slijedio poslije smrti. Tako je kip, to jest, ikona postala svojevrsan medij koji je spajao ta dva svijeta. Javljaju se posebni proporcionalni odnosi likova zbog zakona hijerarhije, likovi se isprepliću, prelaze jedan preko drugoga. Reljefi su bili plitkog karaktera, a njihova je površina bila obrađena bez izraženih zaobljenja. Detalji poput, na primjer, nabora tkanine u koju je zaodjenuto tijelo svetaca oblikuju se plitko urezanim crtama. Iz tog se razloga za romaničke reljefe kaže da su oblikovani linearno ili grafički. Likovi prikazani na reljefima su ukočeni, postavljeni frontalno ili u profilu. Skulptura se, najčešće, pojavljuje kao sastavni dio građevina. Zakon kadra ili okvira u romaničkoj skulpturi znači da se kompoziciju reljefa podređuje obliku arhitektonskog okvira, unutar kojeg jest. Za romaničko je slikarstvo tipično: plošnost i linearnost, vertikalna perspektiva u prikazu volumena i prostora, metoda redukcije u prikazima religijskih tema i skromnost kolorita.



Slika 12. Nepoznati autor, oltarni baldahin s prikazom Isusa iz crkve *Sant Marti de Tost*, oko 1220., tempera i pozlata na dasci, 176,5 x 161 cm

Gotika je razdoblje razvijenoga ili kasnog Srednjeg vijeka (13. i 14. st.) u kojemu se događaju razne promjene. Zaslužno se naziva humanističkim periodom ljudske povijesti jer se u njeno doba budi i razvija zanimanje i ljubav prema svemu što je ljudsko (u filozofiji i znanosti, pa zatim i u svima umjetnostima-poglavito likovnim). Pojam humanizma odnosi se na usmjerenost čovjeku u bilo kojem području. Čovjek se konačno odvraća od zagrobnog života i posvećuje svu svoju pažnju ovozemaljskom životu i sadašnjosti. To čini tako što prebacuje svoju pozornost od božanskog i vječnog i usmjeruje sebi i svojoj prolaznosti. Okreće se suvremenosti umjesto biblijskoj prošlosti. Pojačani interes ljudi i umjetnika gotike za stvarnost (zbilju) dovelo je do prodora tema iz svakodnevnog života u likovne umjetnosti. U umjetnicima se pobudila želja da se na slici što točnije oblikuje i prikaže svijet što nas okružuje.

Čovjek Gotike teži izjednačavanju ljudi u društvu i pred Bogom, te ublažavanju klasnih razlika. Ta je težnja znakovito izražena u učestalosti prizora *Mrtvačkog plesa*⁹ (povorke predstavnika svih zvanja i staleža koji u parovima s kosturom idu prema otvorenom grobu). Takvim su se prizorima slikari pridružili pučkoj kritici feudalnoga sustava. Freske i minijature plesa mrtvaca i kostura prikazivale su jednakost svakog čovjeka pred smrću. Ta se tema pojavljuje u grafikama i slikarstvu Europe u drugoj polovici 14. st. nakon epidemije kuge 1340.g.

Gotički humanizam izražen je i time što se velik dio sadržaja u likovima i prizorima odnosio na čovjeka, a ne više na božanske likove i svece. Tako se život čovjeka tumačio kroz tri tematska kruga: čovjekov materijalni (zbiljski) život (prikazivao se u prizorima četiriju godišnjih doba i 12 mjeseci), moralni život (uprizoren je borbom sedam vrlina i sedam mana) i intelektualni život (obuhvaćao je sedam tzv. slobodnih umjetnosti).

Skulpture rane gotike prikazuju velike izduženosti ljudske figure i udova, kako bi se bolje uklopili u širinu stupovlja. S vremenom postaju sve zaobljeniji i djeluju kao da se smiju (kao da su živi, lice im poprima izraz blagostanja i sreće). Na poslijetku će ukočeno držanje i strogo frontalni stav likova, postupno smijeniti kipovi s nagibom tijela na jednu, a glave na drugu stranu. Takav način oblikovanja, formiranje krivulje, naziva se gotičkom "S" linijom. Skulpture kasne gotike obiluju pretjeranim ukrasima i naborima odjeće. Ljudsko tijelo u slikarstvu gotike dobiva volumen zbog čega su mu slikari omogućili prividan prostor u kojemu se može kretati koristeći obrnutu perspektivu. Giotto koristi svjetlo i sjenu u svojim radovima,

⁹ Radovan Ivančević, *Stilovi, razdoblja, život II - od romanike do secesije*, Profil, Zagreb, 2000., str. 67.

što su ubrzo počeli kopirati i ostali slikari. Igra svjetla i sjene doprinjela je prividnoj trodimenzionalnosti likova smještenih u prostor. Srednjevjekovne freske koje prikazuju golo tijelo ne reflektiraju stav društva, ne prikazuju ni društveni interes o tome kako ljudsko tijelo funkcionira, jer većinski gledano, tog interesa nije ni bilo.



Slika 13. Nepoznati autor, *Ekhart i Uta*, 1245., obojani kamen

Ljudsko tijelo se doba procvata i prevlasti katoličke vjere ranog srednjeg vijeka i romanike "povlači u kontemplaciju, u sebe". Tijelo značenjem postaje umanjen dio ljudskog postojanja i podređuje se samokontroli, a ponašanje i dijela koje vode u bolji zagrobni život postaju fokus čovjekove psihe. Takav stav se vremenom mijenja i počinje se ponovno cijeniti ono što je ljudsko, a to razoblje se naziva gotički humanizam. Kolekcija *Humanity* objedinjuje romaničku i gotičku sliku čovjeka. Propituje prolaznost tijela u odnosu s duhovnosti te ih nastoji staviti u međusobno afirmirajuću simbiozu u sadašnjosti.

3.4. Pregled proporcija ljudskog tijela i prikaza čovjeka u umjetnosti od renesanse do kraja 19. stoljeća

Umjetnici renesanse svoju inspiraciju crpe iz antičkih grčkih i rimskih modela koji prikazuju ljudsko tijelo. Renesansna izrazita preokupacija ljudskim tijelom predstavlja kontrast promišljanjima o ljudskom tijelu srednjeg vijeka. Dok je čovjek u antičkoj Grčkoj bio “mjerilo svih stvari”, renesansno bi se poimanje pozicije čovjeka u umjetničkom stvaralaštvu moglo sažeti u rečenicu “Čovjek u središtu” ukupnoga stvaralaštva.¹⁰

Početak 15. stoljeća na području Italije slikari i kipari spojili su kasnogotički naturalizam i idealizam. Novi pravac nazivaju “renesansni realizam”. Renesansni slikar od kasnogotičkoga naturalizma preuzima pomno promatranje svijeta, čovjeka i prirode u načinu slikanja, oblikovanju i boji. Od gotičkog idealizma nasljeđuje zahtjev da svako djelo bude istodobno lijepo i skladno oblikovano. Rezultat su slike koje zadovoljavaju oba zahtjeva odjednom (prije se to činilo odvojeno): istinitost u pristupu, a ljepotu u obliku. To je najviše uočljivo kod portreta. Čovjek je na renesansnim slikama prikazan točno i prepoznatljivo, no izostaje prikaz svake najsitnije pojedinosti (kako se nebi doimao tvrd i ukočen kao na gotičkim slikama). Prikazan je puteno i “živo”.

Renesansa (doslovno značenje franc. riječi *renaissance*, ponovno se roditi, preporoditi se) u likovnim umjetnostima nastaje 1420. godine. Smatra se razdobljem velikog preporoda u umjetnostima, a tome najbolje svjedoče djela trojice umjetnika: arhitekta Brunelleschija (1377-1446.), kipara Donatella (1386-1466.) i slikara Masaccioa (1401-1428.).

Brunelleschi je značajan za povijest umjetnosti po tome što je izumio geometrijsku perspektivu.¹¹ Nju koristi i Masaccio čija su dva djela - freska sv. Trojstva u crkvi S. Maria Novella (1426.) i freske u Brannaci kapeli crkve S. Maria del Carmine (1426-1428.), značila prijelomni trenutak i obrat u povijesti umjetosti. Na freskama osim geometrijske koristi i iluzionističku perspektivu. Masaccio se bavio proučavanjem ljudske anatomije, kako bi što bolje prikazao ljudsko tijelo o čemu najbolje govore aktovi koje je naslikao. U njima je sadržana zbiljska ljepota nagoga tijela, te su ljudske proporcije i modelacija mišića ponovno izraženi u slikarstvu nakon antike. Donatellove skulpture izvrsni su portreti njegovog doba, zrcale polet i mladost jednoga razdoblja u povijesti novoga stila u umjetnosti. Skulpturi koja prikazuje mladoga sv. Jurja iz 1416. otkriva noge i njihovu snagu u čvrstom raskoraku. Gornji dio tijela ima čvrsto uporište u donjemu dijelu kompozicije zahvaljujući visokom i uskom štitu na kojeg

¹⁰ Radovan Ivančević, *Stilovi, razdoblja, život II - od romanike do secesije*, Profil, Zagreb, 2000., str. 103.

¹¹ <https://www.britannica.com/biography/Filippo-Brunelleschi>, zadnji pregled 27.9.2016.

se tijelo naslanja. Samouvjerenost novoga doba u kojemu se smatra da čovjek sam po sebi najviše vrijedi i da se svojom snagom i umom može svemu oduprijeti, Donatello u kipu sv. Jurja prikazuje tako što ga prikazuje kao pješaka (spušta ga na zemlju, odbacuje mu konja na kojem se taj lik prikazivao u prošlosti). Temeljito je proučio proporcije ljudskoga tijela i anatomiju svakoga dijela jer je vješto oblikovao muskulaturu tijela.

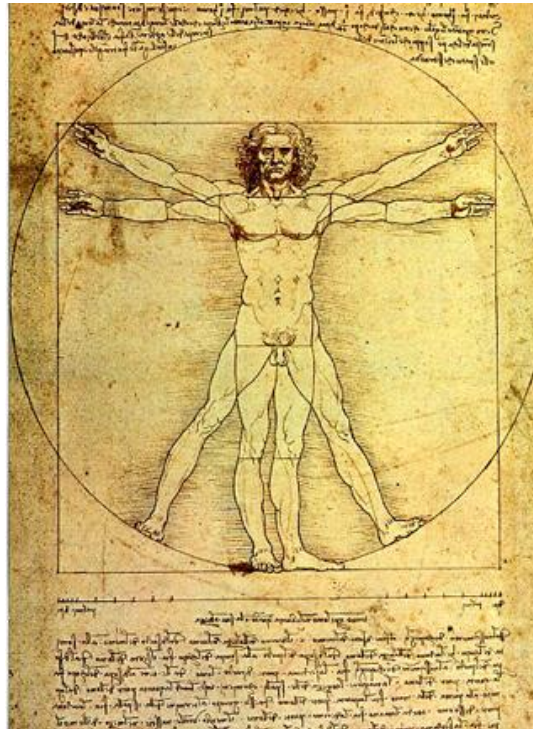


Slika 14. Donatello, *Sveti Juraj*, 1415., mramor, 209 cm

Vitruvijev čovjek je poznati crtež Leonarda da Vincia, napravljen oko 1490. i predstavlja spoj umjetnosti i znanosti tijekom renesanse, te je savršen primjer Leonardova zanimanja za proporcije. Također predstavlja i kamen temeljac Leonardovih pokušaja da uspostavi vezu između čovjeka i prirode, tj. svojevrsnu “kozmodigrafiju mikrosvijeta koju je nastavio kroz svoje anatomske crteže, jer je vjerovao kako je ustrojstvo ljudskog tijela analogno ustrojstvu svemira”.¹² Uz crtež je priložio natuknice bazirane na radu rimskog arhitekta Vitruvija. Izveden je tušem i perom na papiru, a prikazuje figuru muškarca u dva polažaja koji se preklapaju, s raširenim rukama te raširenim rukama i nogama, dok su oko njih opisani kružnica i kvadrat.

¹² Linda Doeser, *Život i djelo-Leonardo Da Vinci*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996., str. 36.

Došao je do zaključka da je figura svakog čovjeka drugačija, ali su kroz sve prožeti principi harmonije zadani svemirom. Mikrokozmos ljudskog svijeta ocrtava se u makrokozmosu svemira i obrnuto.



Slika 15. Leonardo da Vinci, *Vitruvijev čovjek*, oko 1490., tuš na papiru,
34,6 × 25,5 cm

Teoretičari renesanse detaljno su istraživali savršene proporcije čovjeka. Leonardo je rafinirao zakone o proporciji cijelog ljudskog tijela u mirovanju i pokretu, kao i one vezane uz dijelove tijela. Također je istraživao proporcije ženskog i dječijeg tijela.

Albrecht Dürer (1471-1528.) je njemački slikar koji je istraživao nove načine konstruiranja ljudskog lika obraćajući pažnju na oblik i proporcije koristeći krugove, trokute i razlomke. Posebnu pažnju posvećivao je ljudskoj glavi i karakteru lica, mijenjajući ga korištenjem transformacijske rešetke.¹³ Na taj način stvara novi ideal proporcija različit od klasičnog kanona. Tijelo se izdužuje i jednako je dužini 9 do 10 glava te postaje iskrivljeno i nerealno. Dürer se bavio istraživanjem stasa ljudskih tijela - korpulentnog, vitkog, visokog i mršavog stasa odraslih ljudi kao i dječjeg. Prvi se bavio problemima komparativne i diferencijalne antropometrije. Smatrao je da je esencija forme primarna matematička figura (ravna linija, krug, krivulja, itd.) koja je konstruirana na aritmetički ili geometrijski način. U kontrastu s tim mišljenjem, zaključio je i da je ljepota forme relativna, a ne apsolutna kvaliteta.

¹³ Skupina autora, *Opća povijest umjetnosti* - II.izdanje, Mozaik knjiga, Zagreb, 2002., str. 221.

Tako je svrha njegovog antropometrijskog sistema bila da pruži umjetniku uvid u linearno shvaćanje tijela pomoću mjerenja.



Slika 16. Albrecht Dürer, *Adam i Eva*, 1507., ulje na dasci, 209 x 81 cm

Čovjek postaje glavnom temom i u slikarstvu. Razvija se studij ljudskog lica, portreta i studij nagoga tijela, akta. Studija tijela obuhvaća pitanja proporcija, studij anatomije i raščlambu pokreta. Krajolik zauzima sve veću površinu slike, te se ponekad i osamostaljuje, kada su ljudski likovi u njemu toliko maleni da postaju zanemarivi. Geometrijska perspektiva je, kao i u kiparstvu, tipična za renesansno slikarstvo. U portretima klasične i kasne renesanse slikar neće opisivati samo lice, već će pokušati dočarati i narav osobe, a kao primjer služi nam najpoznatiji renesansni portret *Mona Lisa* Leonarda Da Vincia.

Smještanje aktova u pozadinu krajolika, koji nemaju nikakve veze sa temom slike, bila je česta praksa slikara renesanse. Tijekom 15. stoljeća slikari sve češće obrađuju teme grčke i rimske mitologije i prikazuju ih aktovima. Vrhunac slikanja aktova izvan kršćanskih sadržaja dogodio se u 16. stoljeću. Možemo zaključiti kako su slikari i kipari renesanse preuzimali ideje slikara i kipara antičke Grčke i Rima i bavili se pokretima tijela i prikazivanjem karaktera i raspoloženja svojih likova.

Čovjek u renesansi stavlja sebe u centar stvaranja. Renesansni umjetnik je istovremeno i slikar i kipar i istraživač anatomist, istraživač prirode,...svemira općenito. Taj isti umjetnik

koristi sva svoja znanja u stvaranju novog djela i time mu „udahnuje život“, pogotovo kada stvara prikaz ljudskog tijela. Tada stvara djelo znanstvenog naturalizma, ali i ljepote. Kolekcija *Humanity* je prožeta ozračjem renesansnog načina stvaranja. U njoj se objedinjuju znanja nastala istraživanjem čovjeka kroz povjest, modu, umjetnost i znanost. Osnovna značajka je sama tema čovječnosti i prizemljenosti kao i poštivanje te suptilno pomicanje klasičnih proporcija ljudskog tijela. Ostali kanoni renesanse nalaze se na pojedinim modelima čiji „mekani“ obrisi krojnih djelova, iako simetričnih, u skladnom odnosu boja i tekstura tkanine smanjuju napetost monumentalnosti i unose „opuštenost“ u odjevnu kompoziciju.

Barokni se stil ispočetka nastavlja na renesansni, da bi ga u kasnijim godinama kompletno istisnuo. Dok je za renesansu tipično jasno ocrtavanje linije tj. linearnost, barok voli meke obrise i slikovitost. Renesansa oblikuje plošno, a barok dubinski. Ostale bitne suprotnosti renesanse i baroka su “mnogolika” i “jedinstvena” kompozicija, te jasno i nejasno oblikovanje.¹⁴

Filozofija svakoga razdoblja o čovjeku i životu najčešće raspravlja na sličan način kako ga vidi i umjetnik. U doba baroka su za to bitne spoznaje matematike, fizike i astronomije s doživljajem svijeta i stvarnosti u likovnim umjetnostima. Čovjek baroknog razdoblja divi se Bogu za kojeg i dalje smatra da je stvoritelj svijeta, ali i istovremeno svoje divljenje iskazuje i prema savršenstvu mehanizma svemira. Smatrao je da se Bog, nakon što je jednom pokrenuo taj sustav, više u njega ne miješa, niti mijenja njegove zakone. U baroku je čovjek pun samopouzdanja, a to se osjeća i u blještavilu, obilju i pokretu, sadržanima u umjetnosti. Čovjek 17. stoljeća u svemu je težio veličini, a spoznao je i to da od većega uvijek može zamisliti nešto veće, a od manjega manje i tako unedogled.

Pojam beskrajna barokni je umjetnik naglašavao upotrebom atmosferske perspektive. Za razliku od renesansnih uspravnih likova koji stoje na slici prirodno i pobuđuju osjećaj mira i stabilnosti, u baroku su prisutni dijagonalno postavljeni likovi ili skupine likova. Oni nemogu stajati sami za sebe jer se njihov položaj opire sili teži. Mora ih pridržavati neka sila, prirodna energija mišića ili nadnaravna moć prisutna u sakralnoj umjetnosti. Sukob sila očituje se u baroknom slikarstvu kroz naglašen kontrast svjetlosti i sjene. Barokno kiparstvo odlikuju se bujnom voluminoznošću tijela, uzvijorenim draperijama i svojim pokretom snažno izraženim u kompoziciji.

¹⁴ http://www.academia.edu/3769423/2_From_Baroque_art_to_Impressionism, zadnji pregled: 20.9.2016

Najpoznatiji umjetnik barokne monumentalne skulpture bio je Gian Lorenzo Bernini (1598-1680.). Skulpturom Davida prikazao je dramatičnost trenutka tj. moment kad se počela odvijati radnja napada na Golijata. Prikazuje ga u trenutku dok baca kamen prema divu. Za razliku od Michelangelovog renesansnog Davida koji se promatrao samo frontalno, ovaj David je trodimenzionalno djelo koje zahtjeva prostor oko sebe, na taj način pozivajući promatrača da ga promotri iz svih kuteva.



Slika 17. Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623.–24., mramor, 170cm

Vatikan i katolička crkva su *Tridentskim koncilom* (1545-1563.) odredili stroga ikonografska pravila u slikarstvu. Zahtjevali su da se slikama izrazi skrušena pobožnost ili snažan vjerski zanos. Tako nastaje barokni trend fokusiranja slikara na svece, Djevicu Mariju i poznate biblijske scene. Religijsko slikarstvo, prizori iz povijesti, alegorije i portreti i neko su vrijeme prevladavali nad slikama krajolika, mrtve prirode i scena iz javnog života čovjeka. Barokni slikari su, poput kipara, bili fokusirani na prirodne forme, prostore, boje, i odnos svjetlosti i sjene. Razmišljali su o promatraču koji stoji ispred njihovog djela i željeli su mu pružiti snažan emotivni doživljaj.

Ženskim se aktom bavio flamanac Peter Paul Rubens. Njegova djela obiluju pokretom, neumjerenim obiljem i raskoši, materijalnim bogatstvima i tjelesnom bujnošću. Jarkih su boja i prenatrpanih kompozicija. Obrađuje povijesne, alegorijske, mitološke i religijske teme. Rubens smatra da se prikazom ljudskog tijela u umjetnosti mogu predstaviti veće moralne,

etičke i vjerske istine. Njegovi likovi su često razodjeveni, mesnati i snažni. Rubens je, poput svojih suvremenika, veličao grčka i rimska poimanja lijepog tijela. Kako je bio klasično umjetnički obrazovan, od njega se očekivalo da oponaša antičke forme tijela. Primjetivši da se oko njega nalaze nabubreni trbusi i slabi i jadni udovi, došao je do zaključka da se psihičke slabosti čovjeka zrcale u njegovom fizičkom izgledu te da njegova generacija nije nimalo nalik skladnim i lijepim tijelima idealiziranima u antici. Isključivim korištenjem ulja na platnu prikazao je ljudsku figuru kao ekspresivnu snagu emocija i strasti.



Slika 18. Peter Paul Rubens, *Tri gracije*, 1635., ulje na platnu, 221 x 181 cm

Rokoko stil (1723-1774.) pojavljuje se u Francuskoj i širi se po ostalim europskim zemljama. U oblikovanju nastavlja duh pokrenutosti i obilja, samo što nasuprot ozbiljnosti, strogosti, težini i snazi baroka, oblici i ornamenti u rokokou postaju lagani, svijetli, prozračni i lepršavi. Duh razdoblja je vedar i bezbrižan, a umjetnici rokokoa često predosjećaju zbivanja i znaju prozrijeti čovjekovu sudbinu.

Barokna umjetnost s novim spoznajama o svemiru i u znanostima nastoji prikazati širinu prirode i „izaići“ u prostor i to ne samo u skulpturi veći i u slikarstvu, nagašavanjem pokreta kontrastom svjetla i sjene. U kolekciji Humanity taj princip oblikovanja uvodi se u samoj silueti na nekim modelima, ali je izraženiji u dekorativnim detaljima koji suptilno ispupčeni (drvene i staklene perle, špage, tube) na površini tkanine dočaravaju ispupčenja na golom tijelu (krvne

žile, kvrge, kosti, mišiće). Isto tako apliciranjem na matiranu površinu tkanine detalje koji reflektiraju svjetlo unosi se dinamika i pokret. Umjetnici baroka nastoje zamisliti i prikazati osjećaj, prostranost i širinu znajući da od velikog postoji veće, a od malog manje: Kolekcija Humanity tu ideju prikazuje prošupljivanjem šavova oko krojnih dijelova koji traže pozornost i postavljaju pitanje sto se nalazi iza odjeće, u odjeći u samom ljudskom tijelu.

Ideologija građanske klase koja će zavladata svijetom nagovještana je u klasicizmu, stilu što se razvijao usporedno s rokokoom, a potom ga i smjenio. Djetinjoi i površnoj osjećajnosti rokokoia, klasicizam je suprotstavio razumsku ozbiljnost i strogu disciplinu. Lakom moralu plemstva suprotstavio je građansku čednost i vrline Rimljana.

Likovi su na slikama razmješteni promišljeno i pravilno, u strogoj simetriji, a ponašaju se neprirodno kao da su netko drugi. Ideal klasicizma su klasične proporcije lijepih atletskih tijela i takav će se nastaviti i u 19. stoljeću.

Kao suprotnost hladnoj ukočenosti klasicizma 18. stoljeća u drugoj polovici 19. stoljeća nastupa romantizam, stil kojeg prati snažna navala osjećajnosti i strast umjetnika za sve novo i neobično, sve što se bori i sukobljava. Umjetnici također prikazuju teme iz prošlosti, ali ovaj puta prikazuju prošlost svoga naroda. Svojim djelima izražavaju osjećaje i strasti ljudi koji sudjeluju u povijesnim zbivanjima i time razvijaju nacionalnu svijest i ponos svoga naroda. Na slikama romantičara prevladava prividni nered, likovi su u naglašenom pokretu i živo izražavaju osjećaje na licima. Eugene Delacroix u svom slikarskom djelu *Sloboda predvodi narod* (1830.) simbol revolucije prikazuje u liku žene obnaženih grudi, jer je nagost uvijek bila simbol istine.

Prikazi nagog tijela u umjetnostima postali su u potpunosti prihvaćeni u 19. stoljeću. Nago tijelo, modelirano po klasičnim uzorima ljepote i zaogruto mitološkim dekorom, povijesnim događajem ili alegorijom, u potpunosti postaje djelom umjetničke prakse. Ono postaje društveno skandalozno tek u realizmu, kojeg predvodi Gustave Courbet, francuski slikar koji je odvojio nago tijelo od narativnog okruženja i idealiziranih proporcija.

U 19. stoljeću crtež nagog tijela bio je ključ uspjeha u slikarstvu i podučavao se na umjetničkim akademijama. Studenti su kopirali skulpture modelirane po antičkom čovjeku, koje su i tada služile kao primjer suvremene ljepote tijela.

Oko 1830. mladi umjetnici počinju istraživati novi umjetnički medij fotografiju, kojom su željeli zabilježiti stvarnost koju su vidjeli svojim očima, nasuprot stalnom portretiranju ideala prošlosti. Više su vrednovali stvaran, realan okoliš od onog imaginarnog i obične ljude naspram mitoloških heroja. Tako su počeli prikazivati realna naga tijela koja su često bila nesavršena u

svojim oblicima. Tome najbolje svjedoče radovi Gustava Courbeta i Augusta Rodina. Djela prikazuju ljude od krvi i mesa. Fotografija im je pomogla u umjetnosti u smislu da nisu više trebali crtati veliki broj skica tijela svojih modela, već su sliku ili skulpturu izrađivali prema fotografiji tijela.

U kasnijim godinama 19. stoljeća akademski slikari nastavili su sa klasičnim temama u umjetnosti, ali su ih izazvali Impresionisti. Uslijedit će impresionistički i simbolistički način prikaza ljudskog tijela koji će uskoro koketirati s monumentalizmom i fragmentarnošću, a umjetnost ima novi izazov, prikazati teme modernog industrijskog svijeta, njegovu brzinu i dinamičnost.

Eduard Manet šokirao je javnost prikazom nagih ženskih tijela u svakodnevnim situacijama, pogotovo u svojoj slici *Doručak na travi* iz 1863. Auguste Rodin je svojom ekspresivno deformiranim Adamom u skulpturi *Postanak čovjeka*, 1881. preispitao klasične kanone ideala ljepote. Jasno je vidljiva izražena muskulatura, koja sugerira fizičku snagu, ali kontrira bizarnoj pozi samog lika, koja ga predstavlja izmučenog, kako prstom ruke pokazuje tlo i time pokazuje svoje "mjesto na zemlji". Rodinovo oblikovanje zgrčenih figura, skinutih s postamenta i tako izjednačenih s promatračem su njegov iskorak u modernizam. Rodinova interakcija s umjetničkim djelom u javnom prostoru temelj je suvremenoj umjetnosti s istim ciljem.

Iako se moda ne smatra umjetnošću u kolekciji *Humanity* odjeća se stvara kao umjetničko djelo. Simbolizam je uveden u svaki element kolekcije. Od oblika, boje do dekoracije svaki dio govori svoju simboličku priču vezanu uz svoje karakteristike. Samom činjenicom da je tijelo zaogruto tom odjećom i da se nalazi na „podu“, poput Rodinovih skulptura koje promatrača traže da sagleda u razini oka sve elemente oko cijele figure tako i prezentirana odjeća kolekcije uspostavlja dijalog o zadanoj temi navodeći promatrača da donese vlastite zaključke.



Slika 19. Auguste Rodin, Adam, 1880.-1881., bronca, 197 x 76 x 77 cm

3.5. Doživljaj tijela u umjetnosti 20. stoljeća i suvremenoj umjetničkoj praksi

U ranom 20. stoljeću, brzi razvoj tehnologije doveo je do bržeg tempa života, a zbunjujuće iskustvo modernizma postaje središnji motiv za umjetnost tog razdoblja. Prvi svjetski rat bio je ključni trenutak za umjetnike. Mnogi od njih borili su se na bojišnici kao vojnici ili su izgubili voljene u sukobu. Kao rezultat toga, tradicionalni pristup akta koji je prikazivao idealizirano tijelo heroja ili božanstava zamijenio se prikazima nesavršenog, poremećenog, starog, dotrajalog, osakaćenog ili rastresenog tijela. Umjetnost 20. stoljeća prema prikazu ljudske figure, možemo podijeliti na tri glavne struje koje si međusobno kontriraju. Prva struja obiluje tradicionalnim sistemima u umjetnosti gdje je nago tijelo prikazano na klasičan ideološki način. Druga struja bila je avangardnog karaktera, bazirana u Parizu u prvoj polovici stoljeća i nastavljena u New Yorku u drugoj, izbjegavala je i na neki način ismijavala klasično poimanje nagosti, podređujući ljudsku formu raznim deformacijama, disekcijama i osakaćenosti. Treća struja je bila komercijalna umjetnost. Slike ljudskog tijela (često nagog) cirkulirale su novim industrijama kulture, počevši sa umjetnicima koji su reproducirali aktove iz visokih umjetnosti u svojim namještenim imitacijama. Od svojih najranijih početaka reklamna industrija je koristila ljudsko tijelo kao glavni alat stjecanja uspjeha.

Tijela su u ovom Picassovom radu prikazana apstrahirano i geometrijski, naglašenih i oštih kutova, ukočena, a *Mlade žene iz Avignona* smatraju se prvom kubističkom, avangardnom, i općenito modernom slikom 20. stoljeća. Picasso je ovu sliku naslikao u duhu ranijih umjetničkih težnji: položaj figure s lijeve strane podsjeća na standardnu pozu egipatskih faraona: lijeva noga je naprijed, a desna ruka je ispružena uz tijelo sa stisnutom pesnicom. Iz egipatske umjetnosti je posudio i način prikazivanja lica u profilu. Druge dvije figure koje drže ruke iznad glave su utemeljene prema tradicionalnim pozama Venera. Lica žene koja sjedi i one krajnje desno su najočitije utemeljena na afričkim obrednim maskama. Drvene maske iz središnje Afrike imaju iste izdužene geometrijske kvalitete. Picassova lica su neprirodna i suprotstavljaju se klasičnim idealima ljepote, a izobličavanje ljudskih figura je uznemirujuće jer napada anatomske integritet ljudskog tijela. Svjetlo je, poput oblika, iscjepkano kao da dolazi iz više izvora, tako da se promatračev pogled mora stalno pomjerati po slici. Upravo zbog ovakvog revolucionarnog pristupa prostoru i njegovoj psihološkoj snazi, *Mlade žene iz Avignona* predstavljaju veliki izražajni izazov tradiciji, klasičnom idealu ljepote i harmoniji koji postoje još od renesanse.¹⁵



Slika 20. Pablo Picasso, *Mlade žene iz Avignona*, ulje na platnu, 1907.,
243,9 x 233,7 cm

¹⁵ Peter Plagens, *Koja je najutjecajnije slika u posljednjih 100 godina*, Newsweek, srpanj 2007. br. 9, str. 68.-69.

Tijela su u likovnim djelima kubističkog razdoblja rastavljena u dijelove, rascjepkana, rasuta pred okom promatrača, ozlojeđena, bijesna, puna mržnje i kao da su prkosila prirodi, društvu i svemu onome što ih je okruživalo. Seksualnost je prikazivana kao nešto prema čemu bi se trebalo osjećati gađenje, kao da je abnormalna, a ne prirodna i ugodna oku promatrača. Tome također svjedoče Schieleovi koščati gubavci, trula tijela Kokoschinih slika, Man Rayevi portreti nagih žena te čudovišta Luciana Freuda.

Ulični poster i ilustrirani magazini bili su puni slika skladnih, lijepih (najčešće ženskih) tijela. U isto vrijeme događa se i razvoj filmske industrije, koja je preplavila svijet animiranim slikama lijepih ljudi koji s vremenom postaju sve više razodjeveni u scenama koje često postaju seksualno eksplicitne. Sukladno tome, razvija se i pornografska industrija.

Pojavom televizije, videokazete i interneta dolazi do kolapsa tradicionalnog seksualnog morala. U drugoj polovici stoljeća, infosfera je eksplodirala tisućama slika nagog ljudskog tijela koje je često neprirодно i izmjenjeno (zahvaljujući razvoju estetske kirurgije). Neprijateljstvo prema klasičnom idealu ljepote tijela može se interpretirati kao reakcija na njegovu banalizaciju u industrijama kulture. Također, isto se može gledati i kroz inverziju ljepote koja se dogodila u samoj definiciji umjetnosti, to jest u tranziciji od "lijepih" ka "ružnim" umjetnostima, od estetike ljepote do estetike ružnoće.

Zadatak umjetnosti 20. stoljeća nije da portretira samo senzualno zadovoljstvo lijepim slikama, nego da i iritira, pobuđuje, razbješnjuje i šokira. U navedenom razdoblju čovjek je počinio najstrašnije zločine: ratove, uništenja, genocid, glad. Ljudsko tijelo je kroz sve to zadobilo velike rane. Svakodnevni život tijela konstantno su lomili strojevi, stres itd. Umjetnost i da je htjela nije mogla pobjeći od takvog prikazivanja tijela, a umjetnička djela su prerasla u anticipiranje neizbježnog i apokaliptične vizije. U prve tri četvrtine 20. stoljeća ove su doktrine postale konvencionalne mudrosti koje su se konstantno ponavljale u brošurama avangardnih izložbi. Tek su se u zadnje dvije ili tri dekade razvile neke nove teorije koje slijede eksperimente u avangardnoj umjetnosti.

Današnjem čovjeku, individui, subjektu tijelo postaje nevažni dio sistema. Prirodni talent individualaca je sve manje adekvatan zahtjevima sociotehnološkog sistema. 1960. javlja se ideja o odvajanju umjetničke produkcije od praksa vezanih uz industriju, tržište i marketing. Umjetnici su se suzdržavali od produciranja djela koja su mogla biti prodana i kupljena, te su se bavili idejama, vizijama, svješću, emocijama i konceptima. Pokušavali su evoluirati u teoretičare, proroke, filozofe i ideološke. Tako se razvijaju novi smjerovi u umjetnosti: konceptualna i bihevioralna umjetnost, performansi i umjetnost događanja. Konceptualni umjetnici počinju izvoditi određenu radnju s ciljem evociranja emocije kod publike. To je

uključivalo i korištenje vlastitog tijela (rezanje, puštanje krvi, masturbiranje, rađanje, spolni čin, protestiranje, itd.). Svoje su performanse snimali fotografskim ili video kamerama te na taj način ostavljali nešto više tradicionalnim vizualnim umjetnostima, koristili su i razne rekvizite, ali je glavni medij performansa uvijek bilo tijelo umjetnika. Jackson Pollock (1912-1956.) je fotografirao svoje tijelo koje je izvodilo razne pokrete i geste prilikom slikanja. Reference na njegove posture, geste i mišićavost tijela, smatrane su važnim simboličkim sadržajem njegovih platna. Yves Klein (1928-1962.) bio je francuski umjetnik poznat po slikanju tijelima. Svoje je modele bojava u plavu boju i zatim ih otiskivao na platno.



Slika 21. Yves Klein, *ANT 82*, akrilik na papiru i platnu, 1960., 156,5 x 282,5 cm

20. stoljeće donosi porast u alteracijama ljudskog tijela: tetoviranju, piercingu, skarifikaciji, naprezanju u vidu vježbanja tijela, te kozmetičkim operacijama. Mnoge su kulture tretirale ljudsko tijelo kao objekt za manipulaciju u simboličkim i estetskim svrhama. Umjetnici su istraživali estetske potencijale alteracija tijela i to vanjske, ali i unutrašnje: mijenjajući sadržaj krvi, ubrizgavajući razne viruse u krv itd. Izum makrofotografije doprinio je produkciji velikih slika sićušnih dijelova ljudske anatomije kao na primjer, bora, prištića i dlaka. Neki su umjetnici čak u svoja tijela unosili mikrokamere kako bi u sklopu performansa pokazali publici rad svoga tijela.

Današnji umjetnici koji koketiraju sa tehnološkim znanostima proizvode djela koja inkorporiraju ljudsko tijelo sa strojevima. Na taj način svijetu predstavljaju slike i skulpture kiborga, androida itd. Mogućnost estetske interakcije, potpomognuta tehnološkim komunikacijskim sistemima, između dva tijela koje razdvaja određeni prostor jedna je od bitnih

značajki današnje “medijske umjetnosti”. Zadnjih godina izložbe umjetno modeliranih oderanih, pravih ljudskih trupla koja su donirana medicini i koje su doktori uspjeli stabilizirati i kemijski kristalizirati, ocjenjene su velikim uspjehom što nam pokazuje da ljudska anatomija ne prestaje fascinirati. Koliko je god umjetnost u određenim razdobljima težila mecenstvu veličajući ljudsku figuru toliko ju danas suvremena umjetnost suočava sa njenom prosječnošću. Nezanemariva je činjenica kako kreativnost i znanje danas postaju elementi nove biološke revolucije, borci protiv kulturološkog nazadovanja koji šansu za napredak vide u izvornom odnosu čovjeka i prirode, čovjeka i čovjeka, anatomije i umjetnosti, anatomije i mode, umjetnosti i mode, tijela i prostora, omeđenog i neomeđenog.

Turbolentno 20. stoljeće usljed različitih destruktivnih događanja i raznih društvenih promjena manifestiralo je umjetnost koja je tijelo razlomila, osakatila i na kraju izbrisala. S druge strane, pojavljuje se komercijalni prikaz u novim medijima (fotografija, televizija, reklama, internet) u kojem je tijelo najčešće visoko estetizirano, hiperrealistično i gotovo nadnaravno. U takvom okruženju izbrisale su se granice i između umjetnosti i stvarnosti, a moda je postala granica između duhovnog i materijalnog. Sve to direkto je utjecalo na temu kolekcije *Humanity* koja propituje i nastoji izvesti prikaz tijela u trenutnom vremenu. Vizualna atmosfera 20. i početka 21. stoljeća obilježena je gomilom izmješanih slika i informacija u čemu je tijelo postalo vaporizirano, bezpredmetno i besmisleno. Kolekcija *Humanity* iz fragmenata slika i informacija iz povijesti umjetnosti, kulture i odijevanja oslanjajući se na znanost stvara sliku tijela koje je prisutno, prizemljeno te prožeto duhovnošću.

4. TIJELO I MODA

Od trenutka kada je osjetio potrebu da zaogrne tijelo bilo kožom ili tekstilom ili kada je stavio prvi nakit na sebe čovjek je postao neraskidivo vezan sa činom odijevanja. Taj fenomen prati pojedinca kroz cijeli život i postaje dio identiteta, a s vremenom odjeća postaje kompleksni sustav znakova. Odjeća prestaje biti samo zaštitni objekt, ona postaje sredstvo komunikacije. Ta karakteristika će na kraju i prevladati.

Zanimljivo je uočiti promjene u povijest odijevanja koje su se dogodile ovisno o sociološkim i kulturnim promjenama u društvu što će se kasnije pretvoriti u sustav koji danas nazivamo modom. Svoje tijelo odjevamo tako da komuniciramo o našoj privrženosti određenim kulturnim normama i društvenim očekivanjima. Dakle, tijelo se može promatrati kao rezultat mode. To je ne samo tijelo dodataka i odjeće koji su u fokusu pažnje, nego i bezbroj izmjena i tijelesnih preinaka (npr. tetoviranja, piercinga, stezanja u korzet) koji su prožeti značenjem. Tako kroz modne informacije možemo iščitati zašto i gdje se nešto pojavilo u određenom vremenu s obzirom da je moda direktno povezana sa društvenim i gospodarskim promjenama.

4.1. Predmodno razdoblje - antika i srednji vijek

Velika Grčka civilizacija izgrađena je na istraživanju stvarnog, dodirljivog, ovozemaljskog i traganju za nedokučivim, idejom i idealom. Velika pažnja posvećuje se ljudskom tijelu, njegovoj njezi i tjelovježbi, a utemeljuje se pravilo, norma idealne ljepote te klasično poimanje estetike i skladnih omjera.

Grčko odijevanje temelji se na nekrojenom, pravokutnom, na ramenima spojenom, drapiranom komadu tkanine hitonu. Nosili su ga oba spola, muški hiton sezao je do koljena, a ženski do gležnja. Žene su odijevale i peplos dugačku potpasanu ili ne potpasanu halju spojenu kopčom na ramenima. Kako bi se smatrala lijepom, žena je trebala biti punašna, velikih grudiju i bokova, blijedog tena, svjetlije kose i s istaknutim zaobljenim trbuhom. Odjeća imućnijih slojeva bila je bojena i ukrašavana različitim vezom (figure cvijeća i životinja). Ratnici su nosili kožnate tunike pojačane metalnim pločicama. Na isti način zaštićivali su i noge, a na glavi su nosili kacigu.

Rimska kultura i umjetnost zapravo su nastavak Grčke kulture zato glavne odjevne predmete Rimljana togu i tuniku možemo smatrati nasljednicima grčkog peplosa i hitona. Elitnost je naglašavana i bojom, najčešće bijelom. Senatori su odijevali dugu bijelu tuniku s grimiznom vrpcom koja se prebacivala preko lijevog ramena, ispod desne ruke, do struka. Plebejci su nosili odjeću žutih ili smeđih tonova, dok su robovi nosili kratku suknju ili žutu tuniku. Vojnici su nosili kratku, vunenu, bijelu tuniku, a najviši vojni zapovjednici nosili su tunike bez remena, ukrašene različitim aplikacijama. Žene su također preko grudi vezivale širu vrpcu, što se smatra pojavom donjega rublja, a lice su zaklanjale velovima. U koroti se nosila crna toga, dok su carevi nosili grimizne ili ljubičaste toge ukrašene bogatim vezom, zlatom i draguljima.

Kao što i u državnom uređenju i kulturi Bizant preuzima tekovine antičkog Rima, tako je i u odijevanju vidljivo njegovo naslijeđe. Zbog toga je bizantska dvorska odjeća imala glavna obilježja antičke rimske odjeće.

Crvena, ljubičasta i zlatna boja su su oduvijek imale posebnu magijsku i simboličku vrijednost, a primjerom upotrebe u antičkoj Grčkoj i Rimu primjeniti će se u kolekciji *Humanity*. Postupak dobivanja intenzivne crvene ili ljubičaste tkanine je bio skup i mukotrpan pa je u antičkom razdoblju takva tkanina bila privilegija bogatih i moćnih. Tako crvena boja simbolizira moć i snagu pored životnosti, strasti, itd. Ljubičasta, prvenstveno purpur radi svojstva da ne blijedi izlaganjem svjetlu ili ispiranjem, u vremenima kad su boje još bile nepostojane postaje simbolom vječnosti, samim time i uzvišenosti. Zlatna simbolizira sunce, svjetlost, mudrost i promišljenost. Na pojedinim odjevnim komadima kolekcije *Humanity* kombiniraju se omjeri ovih boja time naglašavajući raspon teme od pitanja tijela do pitanja uma.



Slika 22. Virtual World Heritage Laboratory, *Rekonstrukcija obojane skulpture; purpurna toga sa zlatnim porubom*, 2011.

Prema uvriježenom mišljenju propašću Zapadnoga Rimskog Carstva 476. g. dolazi do uspostave novog razdoblja u periodizaciji ljudske povijesti poznatog pod nazivom srednji vijek, koji je potrajao sljedećih tisuću godina sve do otkrića Amerika. Početkom srednjega vijeka, s mnogobrojnim invazijama sa sjevera, u odijevanju su se javili novi elementi: hlače, haljetak s

rukavima i cipele. Duge hlače nosili su već Medijci i Perzijanci, a od njih su ih preuzeli Skiti, Dačani i naposljetku Germani. Do zaokreta u povijesti odijevanja dolazi s germanskim narodima, čija odjeća je, za razliku od rimske, bila prilagođena i šivana prema obliku tijela. U tome se može vidjeti začetak današnje zapadnjačke mode.¹⁶

U ranoj romanici velik utjecaj na oblikovanje europske mode imala su maurska osvajanja Španjolske, kao i normanska osvajanja Sicilije, te posebice Prvi križarski rat (1095.), koji je donio nove materijale i promjene u načinu odijevanja. S Istoka su stigli svila, damast, baršun, pa je došlo do širenja žarkih boja i mnogobrojnih ukrasa.

S romanikom je započelo strogo diferenciranje muške i ženske odjeće. Muškarci su i dalje nosili tuniku, preko koje su nosili još jednu bez rukava. S vremenom se tunika skratila i prerasla u prsluk, koji se nosio ispod gornje tunike. Muškarci su nosili i plašteve (često podstavljene krznom) te hlače. Jedan model hlača bile su kraće hlače (do gležnja; imućniji su nosili kraće, a siromašniji dulje) stegnute nisko na bokovima, dok su druge bile uske i uz nogu (poput jahaćih hlača), sezale su malo ispod koljena, izrađivale su se od vune ili lana, a poslije su bile pletene. S vremenom su postale sve dulje i nosile su se sve više. Ženska je haljina postala uža i u gornjem dijelu pratila je liniju tijela (kao i gornja tunika), te je slobodno u naborima padala do poda. U muškoj i ženskoj odjeći rukavi su bili sve širi, a posebna je novost kapuljača, koja je postala zaseban dio odjeće i pokrivala je ramena. Poslije je kapuljača sa zaoštrenim vrhom postala kukuljica, kojoj se dulji dio zamatao poput turbana.

4.2. Razdoblje između 14. i 19. stoljeća, pojava mode i razvoj stilova

Odjeća kakva se nosila u romanici, uz manje novine, ostaje vrlo slična i u razdoblju gotike. Međutim, novost su duge vunene tunike živih boja. Postojalo je nekoliko tipova, primjerice: dulji i kraći haljetak prilagođen širokoj suknji koji su nosila oba spola, zatim košulja uskih rukava za gornji dio tijela, te dugački ogrtač širokih i kratkih rukava s kapuljačom.

Sredinom 14. st. dolazi do bitne promjene. Do tada je odjeća oba spola bila poprilično slična, ne naglašavajući liniju tijela. No, sada se javlja bitan prijelom kod muške odjeće koja postaje kraća, kroji se i šiva prema obliku tijela, dok ženska ostaje duga i lepršava. Muškarci počinju nositi tip uskog kaputića koji je sezao do bedara, s kopčanjem sprijeda i bio je strukiran ukrojanjem. Nosio se preko košulje i vrlo kratkih hlača. Krajem 14. st. zamjenjuje ga sličan

¹⁶ François-Marie GRAU (bilj. 1), str.28

odjevni predmet jaquette otvorenih rukava koji su produljeni trakama od sukna koje su se ponekad spuštale sve do koljena. Žene su i dalje nosile dugačku odjeću, no ona s vremenom postaje sve uža. Haljine su pripijene na prsima i stegnute ispod grudi, a vratni izrez je ovalan. U ovom razdoblju ženske frizure postaju ekstravagantnije nego ranije, što je izazivalo bijes crkvenjaka. Kosa se plela u pletenice ili je mogla biti skupljena na sljepoočnicama. Najprije se pokrivala laganim velom, no kasnije se obujam kose povećavao te su se radile frizure s "rogovima". Frizure su se i dalje povećavale, sve dok rog nije dosegao visinu od šezdesetak centimetara na kojega su se nastavljali velovi ili trake od baršuna.¹⁷



Slika 23. Nepoznati autor, *Sveta Ursula s djevicama*, minijatura, 1380.

Cipele također tada doživljavaju ekstravagantan rast. Naime, one se toliko produžuju da im se prednji dio ponekad morao malim lancima pričvrstiti za koljena kako bi se omogućio normalan hod. U prednjem dijelu postaju zašiljene, te se zavijaju tvoreći luk prema nozi

Odjećom se sve više pokazivalo bogatstvo i raskoš, te ekstravagancija tadašnjih plemića. Središte iz kojega se šire modni utjecaji bio je burgundski dvor. U skladu s time, s vremenom se javljaju i prvi zakoni protiv raskoši za niže plemstvo i građanstvo.

U drugoj polovici XIV. st. muška i ženska odjeća dobila je nove oblike. Prsluk je postao kraći i uži kako bi se istaknula prsa (poslije se razvio u sastavni dio muške odjeće). Preko njega se nosila gornja, duga tunika-ogrtač, koja je također bila sužena u struku i kopčala se sprijeda.

¹⁷ François-Marie GRAU (bilj. 1), str, 33-34

Ogrtač je postajao sve kraći i dobio je ovratnik. Uz njega su išle uske hlače od stopala do bokova. Isti elementi muške odjeće zadržali su se i u XV. st. Takav ogrtač je zamijenio kratki kaputić (haljetak) s naglašenim ramenima i još uvijek širokim rukavima. Ženska odjeća postajala je sve uža, haljine su naglašavale izduljenu liniju tijela, a u modu su ušli duboki dekoltei sprijeda i straga. U ženskoj su se odjeći proširili korzeti koji su se vezali sprijeda. Za hladnijeg vremena i u ceremonijalnim prigodama žene su nosile velike, okrugle ogrtače.

U XV. st., pojavom novih materijala i tkanina, razvile su se nove metode tkanja i šivanja. Sve je to utjecalo da haljine renesansnoga razdoblja budu složenije i bogatije.



Slika 24. Nepoznat autor, detalj sa slike *Pasija iz Lyversberga*; prikaz muškog haljetka, tempera na dasci, 1464., 92 x 67 cm

Talijanska renesansna moda zavladała je Europom u drugoj polovici XV. st. U modu su ušli šarena svila, brokat i baršun. Glavno obilježje muške nošnje bili su pravilno ušiveni nabori, posebice oni na ogrtaču bez rukava s prorezima za ruke. Donji dio odjeće činile su hlače i čarape, koje su bile povezane s donjim haljetkom (postupno je bivao sve kraći). Šešir je bio sastavni dio odjeće, a imao je različite oblike (s obodom i bez oboda, visok ili nizak). Važno obilježje talijanske mode bilo je vezanje prorezanih dijelova odjeće (na rukavima, ramenima, prsima) vrpčama. Ista moda uvelike se očitovala i na ženskoj odjeći, koja je bila znatno jednostavnija od muške. Preko podsuknje spojene sa steznikom nosila se haljina s bogatim

naborima i četverokutnim dekolteom. Ispod steznika virila je (i u muškaraca i u žena) košulja, koja je time postala ukrašenija, posebice oko rukava i na ovratniku.

Polovicom XVI. st. (visoka renesansa) u Europi je prevladavala njemačko-švicarska moda. Polagano su nestajale šarene tkanine i raširila se odjeća izrađena od dviju tkanina (gornja tkanina i podstava), od kojih je svaka bila druge boje. U tom razdoblju iz južne se Njemačke proširila moda razrezivanja gornjega materijala, kroz koji se provlačila tkanina podstave. Na muškoj odjeći najčešće su se prorezivali rukavi na haljetcima i uske hlače (ponekad je svaka nogavica bila svoje boje. Raspori su se javili i na ženskoj odjeći, no u manjoj mjeri. U sklopu velikih promjena, ženska je haljina izgubila dekolte i završavala je čipkastim ovratnikom pod vratom (kao i muški haljetak). Donji dio haljine bio je ukrašen bogatim naborima, dok su se u gornjem dijelu, koji prianja uz tijelo, nalazili raspori (ponajviše na ramenima i laktovima). Odjeća imućnijih osoba prve polovice XVI. st. izrađivala se u jarkim bojama, najčešće crvenoj.



Slika 25. Steven van der Meulen, *Portret mlade žene*, ulje na platnu, 1567, ulje na platnu

Modne diktate nametala je Španjolska (posebice za vladavine Filipa II.), koja je uvela tamnije boje, uglavnom tamnu svilu i baršun. Španjolski utjecaj prihvatile su Francuska i Engleska (posebice engleske kraljice Marija I. i Elizabeta I.). U odijevanju je bilo važno naglasiti širinu bokova i horizontalnu liniju ramenâ. U ženskoj odjeći pojavili su se korzeti koji su završavali ispod struka u obliku slova V. U gornjem dijelu korzet je podizao i isticao grudi,

a njegove linije nisu bile prilagođene prirodnoj liniji tijela te je stvorena artificijelna figura. Strogost korzeta ublažena je tako što su umjesto metalnih držača u tkaninu umetana kitova us. No neudobnost je i dalje ostala jer je oblik suknje također bio određen drvenom konstrukcijom. Na zatvorenim se haljinama ukrasna vrpca oko vrata postupno razvila u veliki ovratnik (statusni simbol) od čipke ili nabrana platna (ponekad u promjeru i do pola metra), što su ga nosili podjednako i žene i muškarci . Tendencija naglašavanja struka prisutna je i u muškoj modi. Prsluci su na prsima bili podstavljeni pamučnim jastučićima, hlače su s vremenom postale sve kraće i podstavljane konjskom dlakom, mekinjama ili pamukom, tako da se ne ističu nabori. Otkrivanjem nogu do izražaja su došle duge, bogato ukrašene čarape od platna, čohu ili baršuna, a novost su pletene čarape, koje su se javile oko 1547. u Španjolskoj.

U kolekciji Humanity spojena je elegancija gotičkog načina slaganja izduljene odjevne kompozicije sa renesansnim elementima ukrojene i zategnute površine odjavnog predmeta. Odjeća renesanse prati oblik tijela, ali sa stiliziranjem i ukrućivanjem tkanine djeluje gotovo geometrijski pravilno. Upotrebom dekorativne tehnike prosijecanja gornje tkanine da bi se vidjela donja tkanina odjeća renesanse osim pokazivanja raskoši ima i ulogu opuštanja i omekšavanja odjevne kompozicije. Humanity kolekcija sadrži sličnu, dorađenu tehniku probijanja površine tkanine: Krojni djelovi jakni su podstavljeni svaki za sebe, a zatim su spojeni drvenim perlama. Prostor između perli ostavljen je prazan, a za razliku od renesanse u šupljinama se nazire golo tijelo.

S pojavom baroka španjolsku dominaciju u modi u XVII. st. zamijenile su Francuska te Nizozemska. Ženska moda i dalje je bila u duhu XVI. st. Odjećom se naglašavao struk (iako u znatno manjoj mjeri), pa se ženska nošnja sastojala od steznika, koji je bio bogato ukrašen i uglavnom se vezao svilenim vrpčama, te nekoliko podsuknji koje su davale voluminoznost. Često je gornji sloj suknje bio malo podignut i skupljen, kako bi se vidjela podsuknja. Prema flamanskoj nošnji, muške hlače sezale su ispod koljena (nisu bile popunjene jastučićima) i kopčale su se sprijeda. Ispod čizama izvirivali su suvratci od čipke koji su ukrašavali čarape.

Početak XVII. st. prsluk se produljio na leđima (poput suknje). Ogrtač je postao kraći i nosio se preko jednog ramena. Novost je bio i ogrtač koji je u početku služio za jahanje i vojsku, a sastojao se od dvaju prednjih i dvaju stražnjih dijelova koji su se kopčali, kao i dvaju komada tkanine koji su se kopčali na ramenima i tvorili rukav. S vremenom je iz takva modela ogrtača nastao jahaći kaput. Čipka kao modni detalj široko se koristila. Engleska moda toga razdoblja bila je znatno opuštenija. Nakon restauracije 1660., kao obilježje engleske mode

raširila se nemarnost u odijevanju. U muškoj modi pojavili su se uski prsluci i kratke »vrećaste« hlače, koje su se poput ostale odjeće ukrašavale velikim brojem vrpca. Ispod prsluka obvezno je virila košulja dugih rukava. Velik broj ukrasa (vrpce, volani, perje) glavno je obilježje ženske haljine nakon restauracije. Muška moda uvodi trodijelna odijela koja su se sastojala od hlačica do koljena, kaputića iste duljine i prsluka. Ispod kaputića se nosila košulja i pod vratom svezana marama (poslije kravata). Grube i čvrste ovratnike zamijenili su mekani i opušteni ovratnici.

Za vladavine Luja XIV. francuski dvor u Versaillesu i Pariz postali su središta zapadne mode. Moda je, prema konzervativnim kritikama, potkopala strogu socijalnu hijerarhiju. Svakoga mjeseca iz Pariza u London (i mnoge druge gradove) stizale su lutke na kojima su se izlagale najnovije kreacije. Muška moda toga doba bila je znatno ekstravagantnija i frivolnija. Odjeća se bogato ukrašavala vrpcama, čipkom, pailletama i vezom. Najdekorativniji detalj bila je košulja s čipkastim rukavima. Hlače su imale kratke, široke nogavice, koje su s vremenom sve više podsjećale na suknju. Prsluk je postao manji ispod kojega se nazire bogata košulja. Umjesto dugog ogrtača javio se kraći (kao dio vojne odore) sa širokim zarukavljem i kratkim rukavima, dekoriran brojnom dugmadi. Ženska haljina s ovalnim otvorom preko ramena i umjereno širokim rukavima ukrašavana je vezom, pa je u blagim naborima padala do poda. Oko 1640., zbog vlastite ćelavosti, kralj Luj XIV. uveo je nošenje perika na dvoru. Glave su se brižale ili šišale vrlo kratko, a lica pudrala bijelo ili sivkasto. Perika je postala neizostavni dio gospodske odjeće i simbol autoriteta. Običan puk nije nosio perike, jer su bile skupe i smetale su pri radu, no umjesto toga ljudi su puštali vlastitu kosu kao ukras. S vremenom su perike rasle, a vrhunac je perika *fontange* (u Engleskoj *tower*).

Potkraj XVII. st. došlo je do promjena u odijevanju. Nestale su žive boje i mnogobrojni ukrasi, svila i perje (osim za šešire). U razdoblju regentstva Filipa Orleanskoga napuštena je ukočenost i u ženskoj su modi počeli prevladavati opušteniji i jednostavniji modeli haljina. Glavno obilježje haljine tada su bila izrazito uspravna leđa i četverokutni dekolte ispod kojega se zamjećivao svileni rub košulje. Rukavi su bili ravni, preokrenuti na unutarnjoj strani podlaktice, odakle je materijal slobodno padao. U razdoblju rokoka iz toga se modela razvila puno šira haljina. U modu su ponovno ušli obruči i podsuknje, kojima se naglašavala širina. Haljina *à la française* imala je spojen stezник i suknju, dok je nadsuknja bila rastvorena kako bi se vidjeli donji slojevi. Rukavi haljine bili su dugi do lakta i ispod njih je virio čipkasti rukav košulje. Muška moda nije se znatno mijenjala početkom XVIII. st. Glavni odjevni predmeti i dalje su bile kratke hlače, prsluk i ogrtač. Ogrtač je bio uže krojen (posebice u struku), nije imao ovratnik i najčešće se nije kopčao. Glavni detalj bili su rukavi, odnosno manšete, koje su se sužavale prema kraju stoljeća.



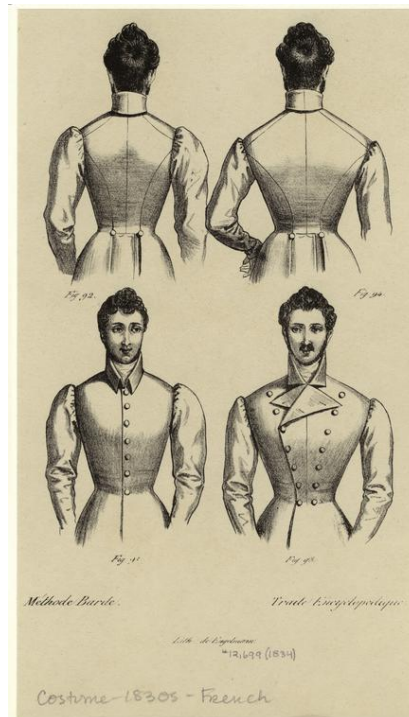
Slika 26. Trodjelno muško odijelo, detalj veza i dugmadi, oko 1790., svileni taft sa zlatnim vezom i pailletama

Velike promjene i novi stil odijevanja donijela je Francuska revolucija 1789. Promjenu u muškom odijevanju uveli su jakobinci. Nošnja se sastojala od frigijske kape (preuzete od galijota), prostrana haljetka bez rukava i dugih, širokih mornarskih hlača. Ženska odjeća postala je jednostavnija, pastelnih boja, bez obruča i podsuknji. Tada se obnovio interes za odjeću antičkoga Rima i Grčke, pa se javila jednostavna ženska haljina od bijelog muslina s visokim strukom i pravilnim linijama, koje podsjećaju na klasične stupove (osobito popularna za vladavine Napoleona). Sve češće su i haljine koje podsjećaju na jahaće ogrtače (prateći englesku modu). Muška moda također je postala jednostavnija i uniformiranija. Osnovni odjevni predmet postale su hlače do gležnja. Nestale su donedavno popularne perike i cipele s visokom potpeticom, kao i mnogobrojni ukrasi.

Iako je u XVIII. st. Francuska i dalje dominirala svijetom mode, sve značajniju ulogu imala je i Engleska, čiji dvor nije nametao modne trendove. Ondje je stalno postojala tendencija za pojednostavnjenjem muške odjeće. Vanjska se linija krojeva sužavala, rukavi su postajali užji i dulji, a boje zagasitije. Gospoda su najčešće nosili jednostavna odijela besprijekorna kroja. Engleska moda smatrana je funkcionalno i estetski boljom od one iz ostaloga dijela Europe.

Nakon 1815. ženska odjeća ponovno je sve bogatija i ukrašenija. U modu su se vratili korzeti (naglašavaju struk i grudi) i krinoline od čelika s podsuknjama, dok su rukavi, šeširi i frizure bili sve doradeniji. Krojenjem se posebno naglašavala kosa linija ramena. U uporabu su

ponovo ušli bogato izvezeni i ukrašeni luksuzni materijali, a njihva upotreba se širi na građanski stalež zahvaljujući Jacquardovu tkalačkom stroju. Preko haljine se nosio kratki ili dugi ogrtač. U muškoj odjeći nastavio se trend pojednostavljenja, pa su se ustalile duge hlače. Osim njih nosio se prsluk bez rukava, pelerina, a na glavi cilindar. Za razliku od ženske mode, u muškoj su prevladavale tamnije boje (crna). Odijela su se šivala točno po mjeri, čemu je pridonio razvoj tehnologije.



Slika 28. Godefroi Engelmann, *Prikaz muškog ogrtača sprijeda i straga, Francuska, 1834.*, litografija, 21 x 12 cm

Stroj za šivanje izumljen je 1846. pa je ubrzo započela masovnija proizvodnja odjeće čime je postala dostupnija svim društvenim slojevima. Razvojem industrije i različitih medija (novine, fotografija, katalozi) modni trendovi postali su pristupačniji i prisutniji u svakodnevnom životu. Industrijska revolucija više je utjecala na žensku modu. Za voluminoznost haljine bili su zaslužni obruči i jastučići koji su se nosili ispod haljine. Bez obzira na promjene, korzeti su stalno bili u uporabi, posebice u Velikoj Britaniji. U modi su bile marame i šalovi koji su u Englesku došli iz Kashmira. Izumom sintetičkih, anilinskih bojila popularne su postale intenzivne boje, konkretno *mauvine* ljubičasta. Nakon 1850. haljine se povećavaju i ponovno se pojavila krinolina s mnogo volana. Postupno je punoća haljine bila prebačena na leđa, gdje ju je pridržavao metalni okvir.



Slika 27. Vignon, detalj haljine obojane *mauvine* anilinskim bojilom, oko 1870., svileni taft i saten

Oko 1890. u modi je bila zvonolika haljina s bogatim rukavima. Mala kapa vezala se svilenom vrpcom ispod brade. Pod engleskim utjecajem u Europi se javio ženski kostim (kaputić i suknja s bluzom). Muška moda i dalje se temeljila na odijelu tamnije boje, šivanome od istoga materijala. S vremenom je sako postao dulji i pretvorio se u frak, a visoke ovratnike zamijenili su uškrobljeni. Neizostavni detalj postala je kravata, koja je bivala sve veća. Krajem XIX. st. pojavljuje se sportska odjeća (za tenis i biciklizam).

Tijekom XIX. st. javljale su se i reformatorske ideje (A. Bloomer, 1851.), prema kojima su hlače trebale postati sastavni dio ženske odjeće, čime bi se potaknula ravnopravnost spolova, no te ideje nisu bile prihvaćene. U Europi i SAD-u otvarale su se mnogobrojne trgovine odjećom; velik izbor i stalne cijene gotovo su dokinuli proizvodnju odjeće kod kuće.

Pregledom mode od baroka do 19. stoljeća posebno promatrajući razvoj muške mode u kolekciji *humanity* će se primjeniti neki od principa prilagodbe kroja tijelu i dekoracije tekstila. Od razdoblja baroka muška odjeća se sve više stilizira, pojednostavljuje, uniformira i kodira te se odvaja i gubi sličnosti sa ženskom odjećom. Na haljini kolekcije *humanity* upotrebljena je presvučena dugmad koja je u razdoblju baroka imala gotovo isključivo dekorativnu ulogu pokazivanja moći i raskoši, a u ovom slučaju opisuje ljudsku kralježnicu jednog od simbolički najvažnijih dijelova tijela. Kralježnica nastala ritmičnim slaganjem

svilom presvučene dugmadi dodatno je naglašena izvezenim zlatnim pailletama i špagama koje se zrakasto šire s leđa preko cijelog tijela asocirajući na živčani sustav koji preko kralježnice prenosi informacije iz mozga u ostatak tijela i obrnuto.

Zategnuta površina muškog odijela 18. i 19. stoljeća gotovo srcolikog oblika torza, sa naglašenim volumenom u prsima, zaobljenim ramenima te usko stisnutog struka također se isčitava u kolekciji *Humanity*. Takva silueta posebno je naglašena na prvom modelu jakne iz kolekcije *humanty* gdje je površina pročišćena od krojnih rezova, sastoji se tek od nekoliko krojnih dijelova sa dekoriranim šavovima, poput krajnje pojednostavljene muške jakne 19. stoljeća. Tekstili i dekorativni elementi kolekcije *Humanity* obojani su anilinskim bojilom, prvim sintetičkim bojilom koje je izumljeno krajem 19. stoljeća. Miješanjem crvene i mauvine ljubičaste, postignuti su različiti tonovi i inteziteti boja na tkaninama čime je unesena u kolekciju priča o ljudskoj različitosti te teme čovjekove tjelesnosti (crvena) i duhovnosti (ljubičasta).

4.3. Ubrzana izmjena mode u 20. stoljeću

Početak 20. stoljeća najavljuje se početak imperativa mršavosti, koji u pojedinim periodima dopušta izraženija prsa i bokove, ali u svakom slučaju definira standard vitkog tijela koji traje do današnjih dana, a konotiran je pojmovima samokontrole, discipline, zdravlja i privlačnosti. Uz pozitivne procedure održavanja kulture tijela koje su bitne za približavanje tako određenom idealu ljepote tijela, javljaju se istovremeno i negativne posljedice, kao na primjer porast neprihvatljivih emocionalno-bihevioralnih reakcija koje se klasificiraju kao različiti sindromi u području poremećaja u prehrani.

Ranih godina ovog razdoblja korzet je i dalje ostao sastavni dio ženske odjeće. Njegovu je upotrebu pred I. svjetski rat uklonio Paul Poiret ističući funkcionalnost odjeće. Nakon rata u modu su ušle kraće suknje ravnih linija (do koljena) kao i vrećaste hlače. Skraćivanje suknje stavilo je u prvi plan raznobojne čarape. Moderne su bile i prozračne, pastelne haljine u kombinaciji sa šeširima. Poiretova nastojanja nastavila je Coco Chanel kreirajući jednostavnu haljinu i kostim. U 1930-ima suknja je dulja (do lista), izrađena od podatnih materijala, i izgledu daje ženstvenost. Večernje toalete uglavnom su duge i pristanjaju uz tijelo, a dekolte otkriva leđa. Pri izradi se sve više koriste jastučići na ramenima koji stvaraju izduljenu trokutastu siluetu.

Elsa Schiaparelli uvodi u modu ideju osobnog stila i individualnosti te se inspirira avangardnom umjetnošću, konkretno nadrealizmom. Svjesnim miješanje elemenata sportske i radne odjeće (sintetički materijali, vidljivi metalni zatvarač,...) kao i *ready-made-a* (čahure od

metaka kao dugmad na ogrtaču) u visokoj modi, E. Schiaparelli stvara zanimljivu vizualno atraktivnu i gotovo umjetničku odjeću višeznačne semiotske vrijednosti. Na sličan način kombiniranjem različitih modnih, umjetničkih i zanatskih elemenata odjeća kolekcije *Humanity* imat će za cilj prikazati dijalog tijela i uma, rase i spola i prenositi višesmisleni simboličku poruku.



Slika 29. Elsa Schiaparelli, haljina *Skeleton* iz kolekcije *Cirkus*, 1938., svileni krep, pamučna vata

Za II. svjetskog rata proširile su se, zbog praktičnosti, hlače, bluze i vjetrovke. Nakon rata, 1947. novi je smjer odredio Christian Dior, čije kreacije naglašavaju ramena, struk, grudi i bokove. U 1950-ima silueta se mijenja iz sezone u sezonu što je rezultat ubrzanog razvoja modne industrije. Moda 1960-ih ističe nekonvencionalne oblike, ignorira modne diktate te preuzima mnoge etnografske i retroelemente. Pojavljuje se mini suknje te u uporabu sve više ulaze sintetički materijali. U 1970-ima izmjenjuju se duge i mini suknje, a sve su češća i ženska odijela. Prevladavao je mladenački stil, dulje jakne s pojasom i prorezima na leđima. Hlače su bile zvonolike, a košulje u različitim bojama.

Za modu 20. stoljeća i suvremeno shvaćanje mode ključno je razdoblje osamdesetih. Osamdesete godine su razdoblje kada se zamagljuje razlike u spolovima, gubi se jedinstveni stil, a pojavljuje se želja za samoostvarenim stilom. Modna hijerarhija također nestaje, pojavljuju se subverzivni ulični stilovi koji utječu na visoku modu. Moda postaje međunarodna dolaskom japanskih dizajnera u Europu, a utjecajnom postaje i moda iz Amerike.

Ipak, može se opisati nekoliko karakterističnih struja u modi. Visoka i pret-a-porter moda reflektira stilove iz prošlosti. Pojavljuje se oblik hibridnog historicizma, na primjer nije se stvarao neo-ampir ni neo-renesansa nego se umjesto toga kombiniraju sva razdoblja, složena sa uličnim i pop strujama u nešto trenutno i novo. Takvi eklektičnim pristupom poslužiti će se i kolekcija *Humanity*.

Svakodnevna moda bila je drugačija, preferiraju se jednostavnost i funkcionalnost. Aerobika je postala pomodan sport koji je zahtijevao odgovarajuću odjeću: tajice, trikoe, znojnice, grijače i posebnu obuću-tenisice. Ova sportska moda ubrzo je utjecala na svakodnevnu modu bez obzira da li pristaje figuri, godinama ili činjenici da se ne bave aerobikom. Osim sportske odjeće koja se razvila u modu, pojavljuje se i varijacija stila za „moćnu ženu“. *Power suit* je bila nova formula koja se sastojala od dužeg i šireg blejzera sa naglašenim ramenima u kombinaciji sa uskom ili nabranom suknjom do koljena sa tijesnim cipelama na tankoj potpetici. Žene su sada bile sastavni dio poslovnog svijeta i sve više su dobivale važne pozicije unutar tvrtki- voditeljica, direktorica,... Od sada žene nisu hijerarhijski ograničene na nekoliko mjesta u tvrtki, postale su ravnopravne s muškarcima što su pokazivale odjećom naglašenih ramena koja je označavala njihov ulazak u muški svijet. Uvodeći elemente muškog klasičnog odijela prikriiven je seksualni aspekt žene čime su žene postale konkurentne muškarcima. Idejom *power suit*-a, koje manipulacijom oblika dobiva značajke pomalo androgidne seksualnosti i snage, tj. moći inspirirana je i kolekcija *Humanity*.



Slika 30. Thierry Mugler, jesen/zima 1988., vuna

U zadnjim dekadama 20. stoljeća nastali su i mnogi individualni stilovi povezani s različitim supkulturama i glazbom (disco, punk, metal, grunge, techno, hip-hop). Ležerniji, mladenački stil obilježavaju i sve češće hlače od traperera i športska odjeća od rastezljivih materijala (lycra). Istodobno se razvija skupa dizajnerska moda (Gianni Versace, G. Armani, Calvin Klein, Donna Karan, K. Lagerfeld, Jean-Paul Gaultier, Ralph Lauren i dr.), stilovi se izmjenjuju iz sezone u sezonu, uvijek prezentirajući nove detalje i ostavljajući dovoljno prostora za osobni izbor, a tradicionalno shvaćanje mode uvelike je ustupilo mjesto pomodarstvu.

4.4. Suvremena moda

Suvremeni modni dizajn danas ima mogućnosti koje prelaze očekivanja tijela, ali i mode same. Počevši od zapisa, a završavajući na stvarnom modnom objektu, moda i tijelo imaju posebnu simbiozu. Ne radi se više samo o prekrivanju tijela, već o eksperimentiranju tijela i odjevnog objekta u svakodnevnom životu. Osvojena sloboda tijela, posljednji je stadij procesa transformacija mode koja je prošla etape od moderne i postmoderne do suvremene mode koja je, u tom posljednjem stadiju, doživjela preobražaj u svijet kulture vizualnih tijela. Moda postaje kreativni dizajn tijela. Razmišljati o modi znači biti svjestan materijala, tijela, identiteta subjekta kao i odjevnog objekta, načina na koji subjekt i objekt obitavaju unutar novog vizualnog zapisa. Moda otvara nove ideje, spajajući praktično i teorijsko, pritom ne zaboravljajući njezinu veliku moć i prirodnu zavodljivost.¹⁸

Za dizajn odjeće više nije dovoljna misao ili ideja. Od njega se očekuje iscrpni koncept čime odjevni predmet postaje sam sebi dovoljan, a tijelo postaje suvišno. U suvremenoj modi tijelo nerijetko nije u centru zanimanja te se polako sluti povratak futurističkim razmišljanjima u kojemu tijelo ne nosi odjeću ili kostim, već obrnuto. Suvremena moda odjećom rastavlja tijelo u dijelove, rascjepkava ga i rasipa, čini neidealiziranim, nerijetko ga prenosi u prostor specifičnih uvjeta, izdvojen iz svakodnevnog konteksta, svodeći ga u nijemu komunikaciju koja teži dekodiranju kako tijela, tako i mode same.

Istraga različitih aspekata bilo kojeg odjevnog predmeta, kao što su oblik, materijal, struktura i tehnika izrade su središte rada belgijskog dizajnera Martina Margiele. Njegov rad je dekonstruktivistički, a u analizi odjevnog predmeta bavi se i sustavom koji ga proizvodi. Ideje o visokoj modi, krojenju, razlikama između visoke i niske mode, inovaciji i komercijalizaciji

¹⁸ hrcak.srce.hr/file/191198, 20.9.2016.

ne proizlaze iz apolitičnog stajališta, niti su formulirani kao kritika utvrđenih modnih pretpostavki. Margiela zasniva rad na analizama koje propituju uspostavljene teorije o tome što već postoji, kako bi se pronašao alternative koje se mogu unijeti u život, i unutar i izvan sustava. Za primjer se može uzeti Margielina kolekcija jesen/zima 1997. u kojoj reciklira odjevne predmete, rastavlja ih na djelove koje aplicira na platnenu jaknu koja materijalom i detaljima podsjeća na krojačku lutku iz visoke mode.



Slika 31. Martin Margiela, *proljeće/ljeto 1997.*, lan, pamuk, svila

Jean Paul Gaultier je francuski dizajner koji u svom radu kritički preispituje ustanovljene prikaze spola, seksualnosti, dobi i rase. Na različite načine želi prikazati da se ljepota može naći u drugačijem, a obrtanjem očekivanog može se izgraditi novi kreativni jezik za opisivanje svijeta iznova. Vrlo često koristi modne citate iz prošlosti koje kombinira sa elementima ulične mode. Također preispituje temu etničke i društvene pripadnosti te odnos prevladavajuće kulture i kontrakulture. Posebnu pozornost daje prezentaciji i manekenima, a u tom aspektu mode nastoji unjeti raznolikost rase i tipologije tijela. Preispitivanjem društvenih normi te ukazujući na mogućnost transformacije, prijestupa i reinterpretacije, Gaultier pomiče semiotičke granice identiteta, spola, seksualnosti i slike tijela i redefinira njihova značenja govoreći jedinstvenim modnim leksikonom. Na primjeru kostima koji je osmislio za turneju pop pjevačice Mylene Farmer nailazimo na "destilaciju" njegovog rada. Kostim se sastoji od

isprintane slike mišića na uskom kombinezonu (možemo reći da na taj način "skida" rasu sa tijela) preko kojeg je stavio korzet sastavljen od klasičnih elemenata visoke mode kao što su rese, trake, metalne rupice, ali i modernih materijala kao što su vinil ili plastika.



Slika 32. Jean Paul Gaultier, kostim za turneju pjevačice Mylene Farmer, 2009.

Thierry Mugler, također francuz, u svojim kolekcijama slavi društvene i modne stereotipe koje toliko prenaplašava da se njihovo značenje iskrivljuje te njihova negativna konotacija nestaje i postaje vizualno atraktivna, fantastična, a ponekad i humoristična. Njegovi oblikovni estetski elementi su eroticizam, fetišizam te groteska i primitivizam koji su "provučeni" kroz ideju ljudskog tijela u budućnosti. Erotičnost i spolnost prikazuje ekstremnom promjenom ženske figure kojoj su struk, bokovi i ramena prenaplašeni. Metodom spajanja nostalgičnih citata iz prošlosti sa elementima fetišizma stvara fantastičnu viziju "kozmodorpa" budućnosti. Nicola Formicetti, jedan od nasljednika mjesta kreativnog direktora modne kuće *Thierry Mugler* nastavlja dizajnirati odjeću prema sličnom konceptu, što se može vidjeti na primjeru kolekcije *jesen/zima 2012*.



Slika 33. Nicola Formicetti za *Thierry Mugler*, jesen/zima 2012.

5. KONCEPT I LIKOVNA ANALIZA KOLEKCIJE *HUMANITY*

U okolnostima s kojima je čovjek prolazio kroz vrijeme i ostavljao tragove iza sebe u vidu umjetničkih, znanstvenih te raznih drugih ostvarenja upoznava sebe, ne samo kao prirodni organizam koji želi opstati nego kao i metafizičko biće. Ti slučajno ili namjerno ostavljeni tragovi čuvaju za budućnost skup informacija. Kroz vrijeme ljudi nalaze i koriste različite načine bilježenja počevši sa onime što danas zovemo osnovnim likovnim elementima: točkom, crtom, bojom, zvukom. Ni neznajući, čovjek je pronašao osnovne građevne strukture svemira.

5.1. Koncept kolekcije *Humanity*

U danasnjem vremenu suvremene tehnologije, društvenih mreža i velikom dostupnošću informacija u kratkom vremenu, ljudsko biće nestaje u gomili slika i zvukova u kojem postaje ambivalentno i gotovo vaporizirano, bezpredmetno. Time se gubi osjećaj vrijednosti postojanja pojedine osobe u datom vremenu i svijest o samom sebi, svijest je postala kolektivna.

Na okruženje u kojem se danas nalazimo instinktivno reagiram kroz svoj medij komunikacije, kroz odjeću i tekstil. Odnos čovjeka i odjeće se s pojavom mode, a danas više nego ikad manifestira kao granica između predmetnog- tjelesnog i metafizičkog i bezpredmetnog, neuhvatljivog aspekta čovjeka. Tako je predmet interesa ove kolekcije čovjek i prikaz čovječnosti (ujedno i naziv kolekcije *Humanity*) kroz predmetnost tijela i odjeće, najosobnijih stvari koje nosimo cijeli život. Tema kolekcije suprotstavlja dvije prakse anatomiju i izradu odjeće. Seciranje ljudskog tijela sa *passe* tehnikom ručnog rada u *passe* tkanini. Time se propitkuje odnos znanosti i umjetnosti u vremenu.

U izradi kolekcije bitan aspekt je i ručni rad. Dugotrajni vez i šivanje uvlače u odjevni predmet vizualnu toplinu tj. ljudski dodir i pokret. Sami krojevi i siluete evociraju dijelove tijela. Nekad samo opisuju površinu kože i oblik tijela ili opisuju skelet prsnog koša i kičme napravljene makrame tehnikom od samtanih traka. Slučajne, jedva zamjetne greške prikazuju tijek procesa izrade što nam otvara novu sliku, novu priču iz "pozadine". Prisutnost ljudske ruke u izradi odjeće prizemljuje i privlači pažnju natrag na svijet u razini pogleda, bez tehnologije, povratak iz radio etera, mobitela i interneta. Na ovaj način autor ostavlja svoju spoznaju, svoj trag u svom vremenu.

5.2. Likovna analiza kolekcije *Humanity*

Forma odjeće prati oblik ljudske figure i na određenim djelovima naglašava linije i oblik tijela. Time se odstupa od doslovnog kopiranja anatomije tijela i unosi se trodimenzionalnost te živost i dinamičnost kompozicije pojedinog *look-a*.

Rameni dijelovi rukava su zaobljeni i povećani u odnosu na predio nadlaktice čime se naglašava i linijama kroja opisuje rameni mišić, deltoid. Na taj način povećani rukavi naglašavaju trokutastu liniju torza i vizualno sužavaju struk, čemu doprinose ukrojeni porubi jakni postavljeni gotovo pod pravim kutem u visini struka. Tako naglašeni i povećani bočni dijelovi otvaraju prostor ispod, stvaraju sjenu u području kukova gdje se kompozicija rasčlanjuje na gornji i donji dio.

Donje dijelove čine hlače ili suknje kojima su temeljni krojevi ispresjecani dugim krivuljama koje istovremeno izdužuju figuru, naglašavaju bokove i mišićavost bedra. Bočni džepovi su također povećani, izlaze u prostor, stvaraju sjenu i u kombinaciji sa porubom jakni stvaraju prazan, streličast oblik koji je usmjeren prema sredini figure. S tim su kukovi vizualno suženi, a figura izduljena.

Odabrane boje su nijanse crvene, ljubičaste i njihove kombinacije. Upravo te dvije boje su izabrane zbog simboličkih vrijednosti: crvena - simbol krvi, živosti, tjelesnosti, a ljubičasta - simbol duhovnosti, prosvijetljenja, uzvišenosti. Time su simbolički povezani tjelesni i duhovni aspekti ljudskog bića.

U rasporedu *look*-ova boja se razvija od zasićenije crvene koja prema sredini posvjetljuje i postepeno se miješa sa ljubičastom koja je na finalnom modelu na dugoj haljini intenzivna i zasićena. Boje su namjerno zagasite čime se postigla smirenost i toplina, a izbjeglo da odjevni komadi izgledaju "prekrvavo".

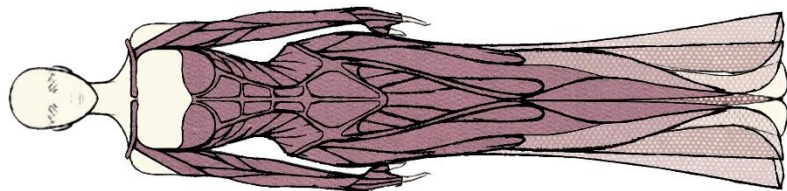
Upotrebljene tkanine su različitih tekstura i sastava. Takva početna svojstva omogućila su postizanje širokog raspona nijansi nakon bojadisanja u istoj otopini boje. Postignuta različitost nijansi stvara suptilnu dinamiku površine, a s druge strane asocira na različitost ljudske rase. Pojedini odjevni komadi sadrže više različitih tkanina od jednom. Različite teksure prizivaju osjetilo dodira, taktilnost. Tkanina je na nekim mjestima finija i glatkija, a nekad teksturiranija poput pikea koji skoro da nam prikazuje površinu kože pod mikroskopom ili je blago dlakava na vunenom gabardenu. Na haljinu od *duchesse* svile je otisnut uzorak tila koji je neprimjetan sve dok mu se sasvim ne približimo i uočimo sličnost: kao kad izbliza promatramo površinu kože koja nam se čini glatka, a izbliza je neravna i sastavljena od uglatih stanica.

Na pojedinim jaknama šavovi su istakuti spajanjem krojnih djelova drvenim perlama. U pravilnom ritmu izmjenjuju se perla i prazni prostor. Time se stvara dinamika koja ujedno asocira kretanje krvi kroz žile. Dakle šavovi su prošupljeni, "levitiraju". Navode nas da razmišljamo o onom iza, unutra. Paspuli na hlačama i suknjama su upotrijebljeni na jednak način stvarajući dinamiku krvi koja putuje kroz linije žila. Sitni uzorci koji su otisnuti na njima iz daljine stvaraju zrnat efekt, asocirajući krvna zrnca sve dok se ne približimo i uočimo sitni cvijetni i drugi ornamentalni uzorak koji nam opet priziva druge uspomene.

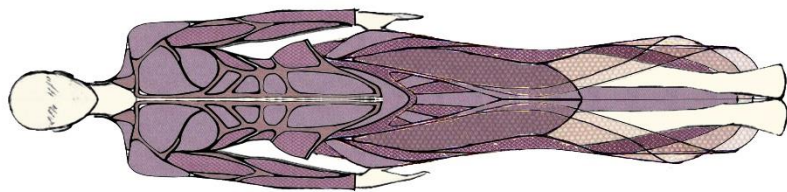
Na jednoj od jakni i na haljini *paillete* i staklene perle uokvirene su u elegantne zlatne vitice, na kojima se reflektiraju bljeskovi svjetla (simbolički: svjetlo = uzvišenost, prosvijetljenje). Također vizualno izduljuju figuru, a zlatni diskovi nejednakih veličina i višebojna zrnca stvaraju dinamičnost, trodimenzionalnost, koja se opet primjećuje približavanjem oka predmetu. Ideja je bila aludirati na krv sa krvnim zrnima i ostalim sastojcima kako putuje kroz okvire žila, kroz okvir tijela.

PRILOG I

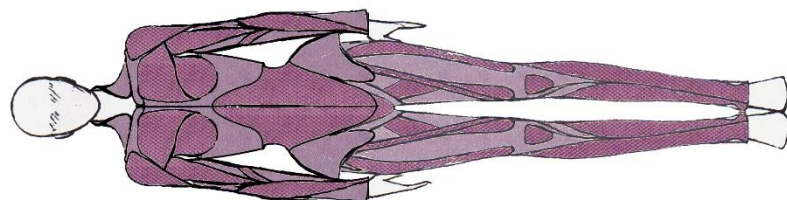
NIKOLA BARBIR



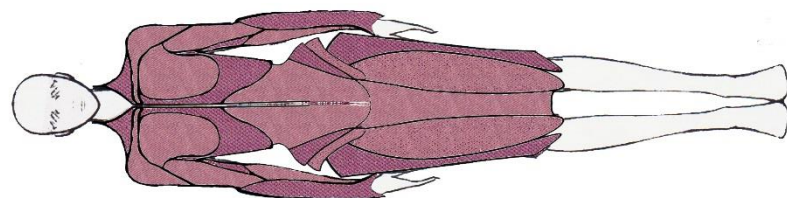
HAL 6



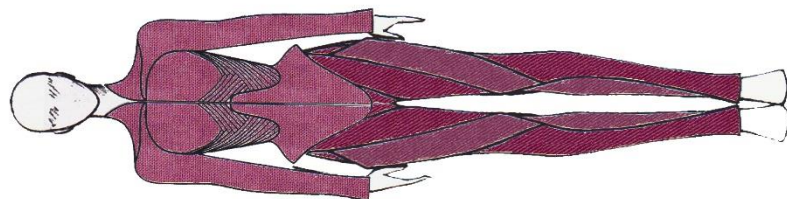
JAK 5
SUK 5



JAK 4
HL 4

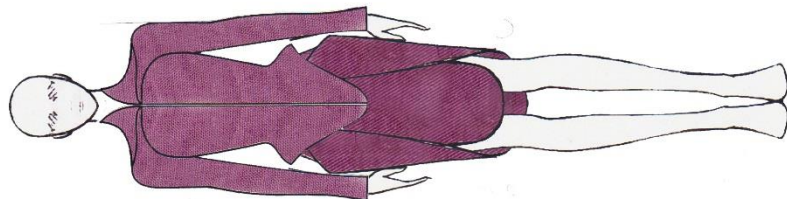


JAK 3
SUK 3



JAK 2
HL 2

HUMANITY (2016)



JAK 1
SUK 1

PRILOG II



PRILOG III



PRILOG IV



6. KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE MODELA ŽENSKE JAKNE JAK 4 I MODELA ŽENSKIH HLAČA HL 4 IZ KOLEKCIJE HUMANITY

Konstrukcija temeljnih krojeva rađena je iz knjige *Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće* [12]. Krojni djelovi su prekonstruirani i modelirani prema modelu ženske jakne JAK4 i krojni djelovi ženskih hlača prema modelu HL4 iz kolekcije HUMANITY.

6.1. Konstrukcija temeljnog kroja za žensku jaknu

Konstrukcija temeljnog kroja ženske jakne prikazana je na slici 34. Temeljni kroj ženske jakne izrađen je u veličini 38 s pripadajućim tjelesnim mjerama s kojima su izračunate konstrukcijske mjere. Dodaci za udobnost su prilagođeni modelu jakne JAK4.

Odjevna veličina: 38

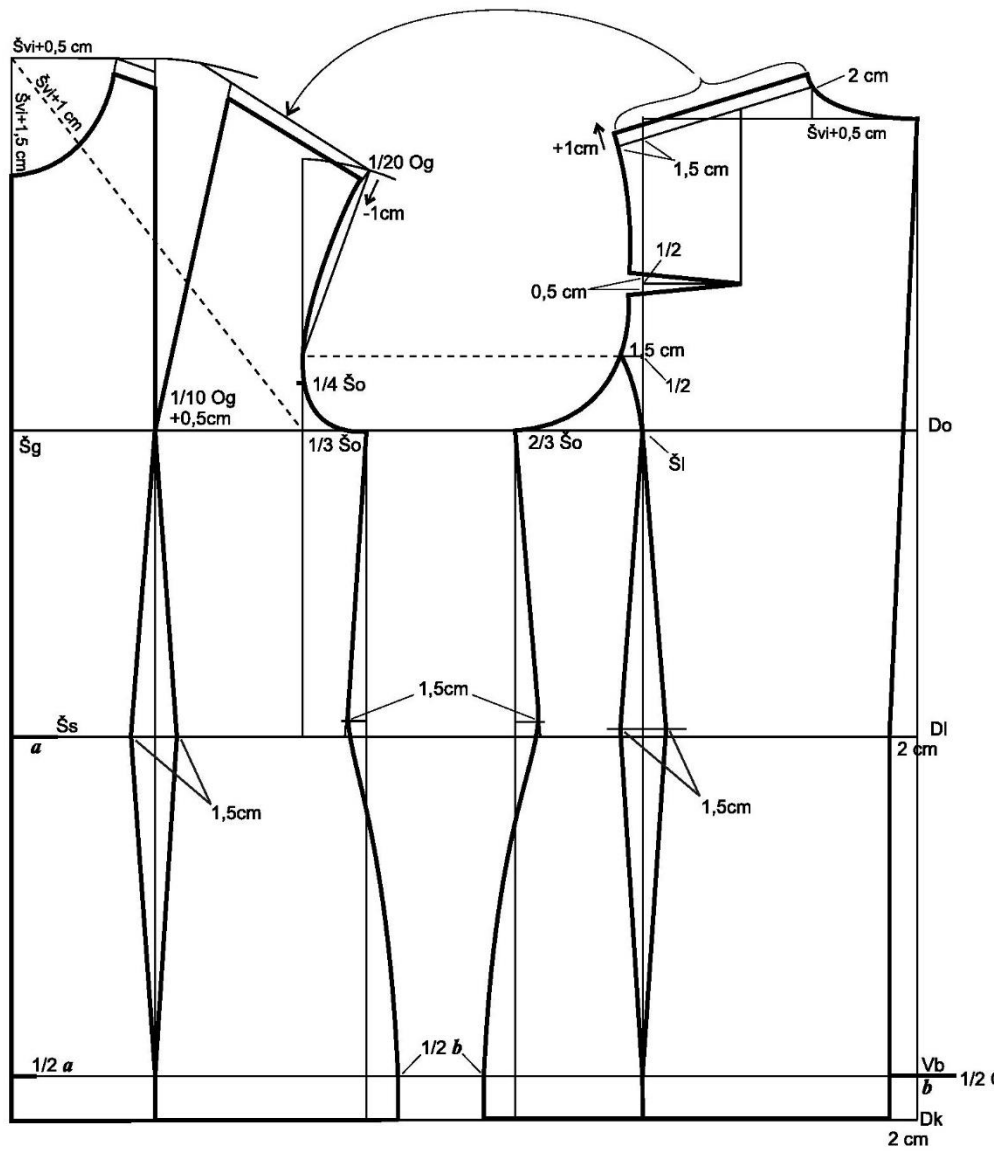
Glavne tjelesne mjere

Tv	Tjelesna visina	175 cm
Og	Opseg grudi	89 cm
Os	Opseg struka	67 cm
Ob	Opseg bokova	97 cm

Konstrukcijske mjere

Do	Dubina orukavlja	$1/10 \text{ Og} + 10,5 \text{ cm} (+ 2 \text{ cm d.z.u.}^*)$	21,5 cm
Dl	Duljina leđa	$1/4 \text{ Tv} - 1 \text{ cm}$	42,75 cm
Vb	Visina bokova	$3/8 \text{ Tv}$	65,62 cm
Dk	Duljina Kroja	$\text{Vb} + 3 \text{ cm}$	68,62 cm
Švi	Širina vratnog izreza	$1/20 \text{ Og} - 0,5 \text{ cm}$	6,5 cm
Vpd	Visina prednjeg dijela	$\text{Dl} + 1/20 \text{ Og} - 0,5 \text{ cm}$	46,75 cm
Šl	Širina leđa	$1/8 \text{ Og} + 5,5 \text{ cm} (+ 1 \text{ cm d.z.u.})$	17,62 cm
Šo	Širina orukavlja	$1/8 \text{ Og} - 1,5 \text{ cm} (+ 3 \text{ cm d.z.u.})$	12,62 cm
Šg	Širina grudi	$1/4 \text{ Og} - 4 \text{ cm} (+ 1,5 \text{ cm d.z.u.})$	19,75 cm
Šs	Širina struka	$1/4 \text{ Os}$	18,50 cm

*d.z.u.- *dodatak za udobnost*



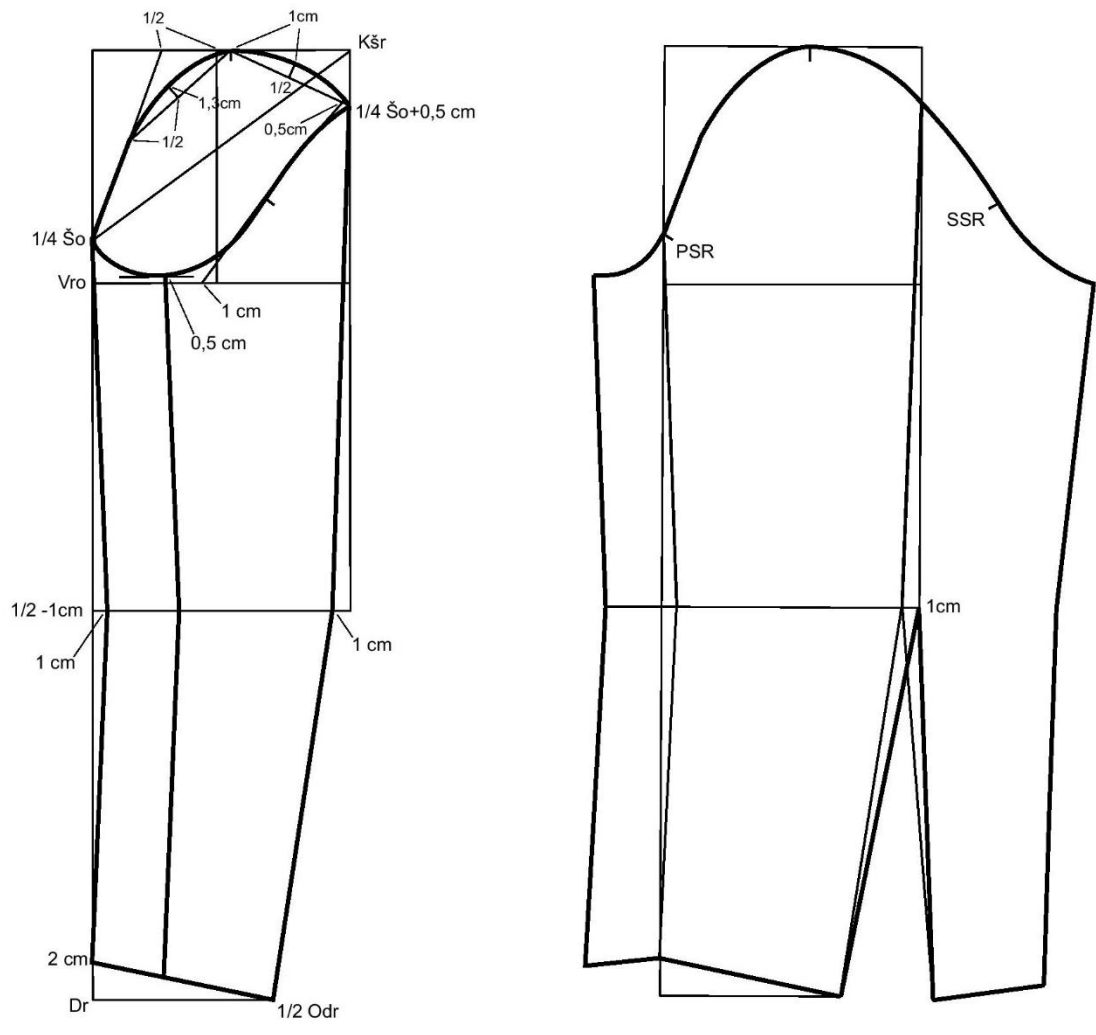
Slika 34. Konstrukcija prednjeg i stražnjeg dijela temeljnog kroja za žensku jaknu

6.1.1. Konstrukcija rukava za temeljni kroj ženske jakne

Konstrukcija rukava za temeljni kroj ženske jakne prikazana je na slici 35. Za konstrukciju rukava potrebno je izmjeriti opseg orukavlja (**Oor**) i visinu rukavnog izreza (**Vri**) na prednjem i stražnjem dijelu temeljnog kroja za žensku jaknu. **Vri** se mjeri od vrha ramena do **Do** na stražnjem dijelu, a na prednjem dijelu od vrha ramena do točke u kojoj se spajaju linije **Do** i $\frac{1}{3} \text{Šo}$. Važno je pripaziti da se dobiveni iznosi umanje za iznos ušitka na stražnjem dijelu. Za početak konstrukcije rukava potrebno je izračunati konstrukcijske mjere.

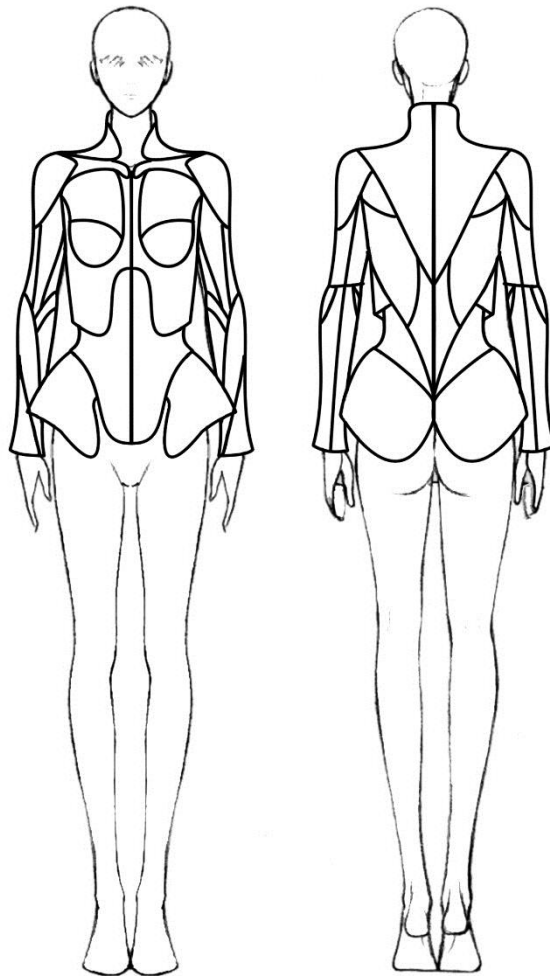
Konstrukcijske mjere za rukav:

Vri	Visina rukavnog izreza	Izmjereno na kroju	36,5 cm
Oor	Opseg orukavlja	Izmjereno na kroju	43 cm
Dr	Duljina rukava	$\frac{3}{8} T_v - 3\text{cm}$	62,62 cm
Vro	Visina rukavne okrugline	$\frac{1}{2} V_{ri} - (\frac{2}{10} \text{Šo} + 0,5\text{cm})$	15,25 cm
Kšr	Kosa širina rukava	$\frac{1}{2} O_{or} - 0,5\text{cm}$	21 cm
Odr	Opseg duljine rukava	Prilagođeno modelu	25 cm



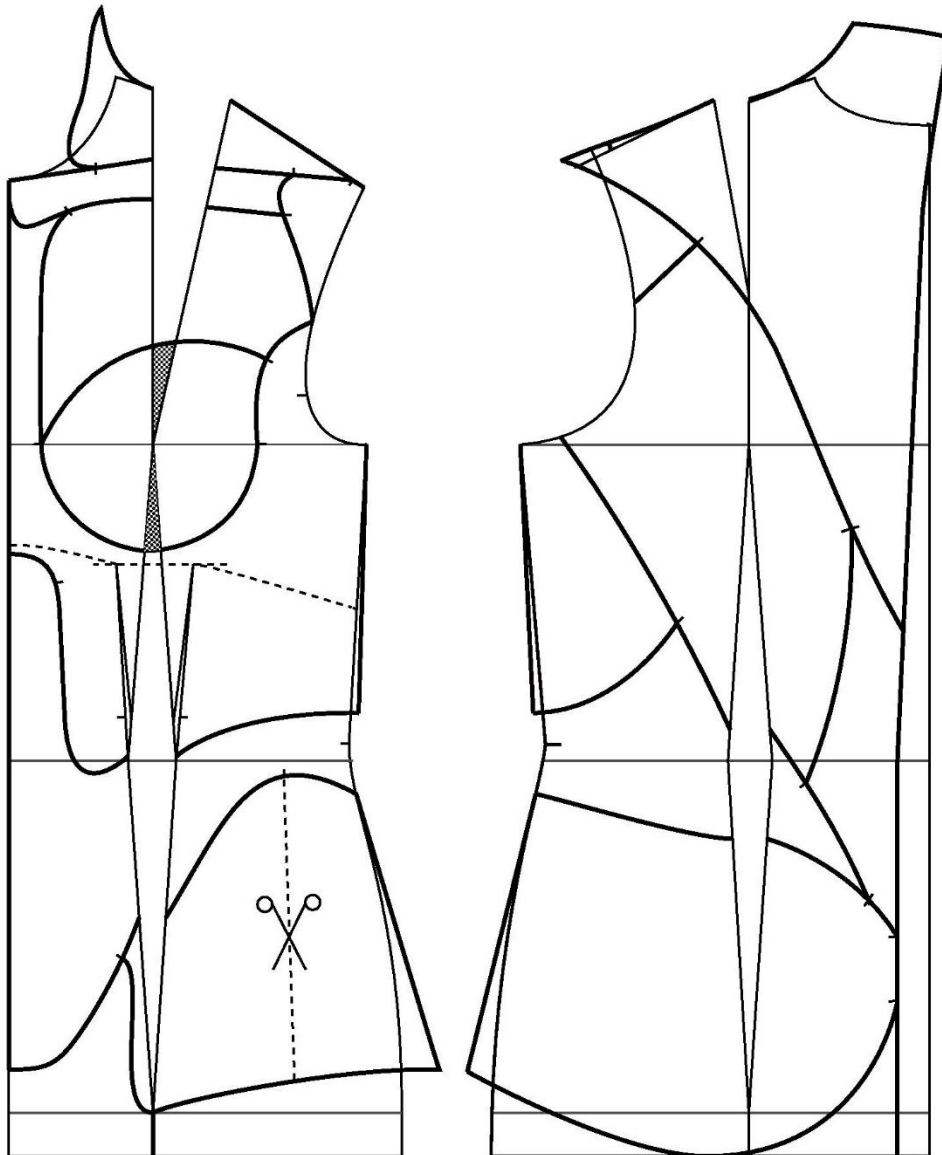
Slika 35. Konstrukcija i otvaranje rukava za temeljni kroj ženske jakne

6.1.2. Razvoj kroja modela ženske jakne *JAK4* iz kolekcije *Humanity*

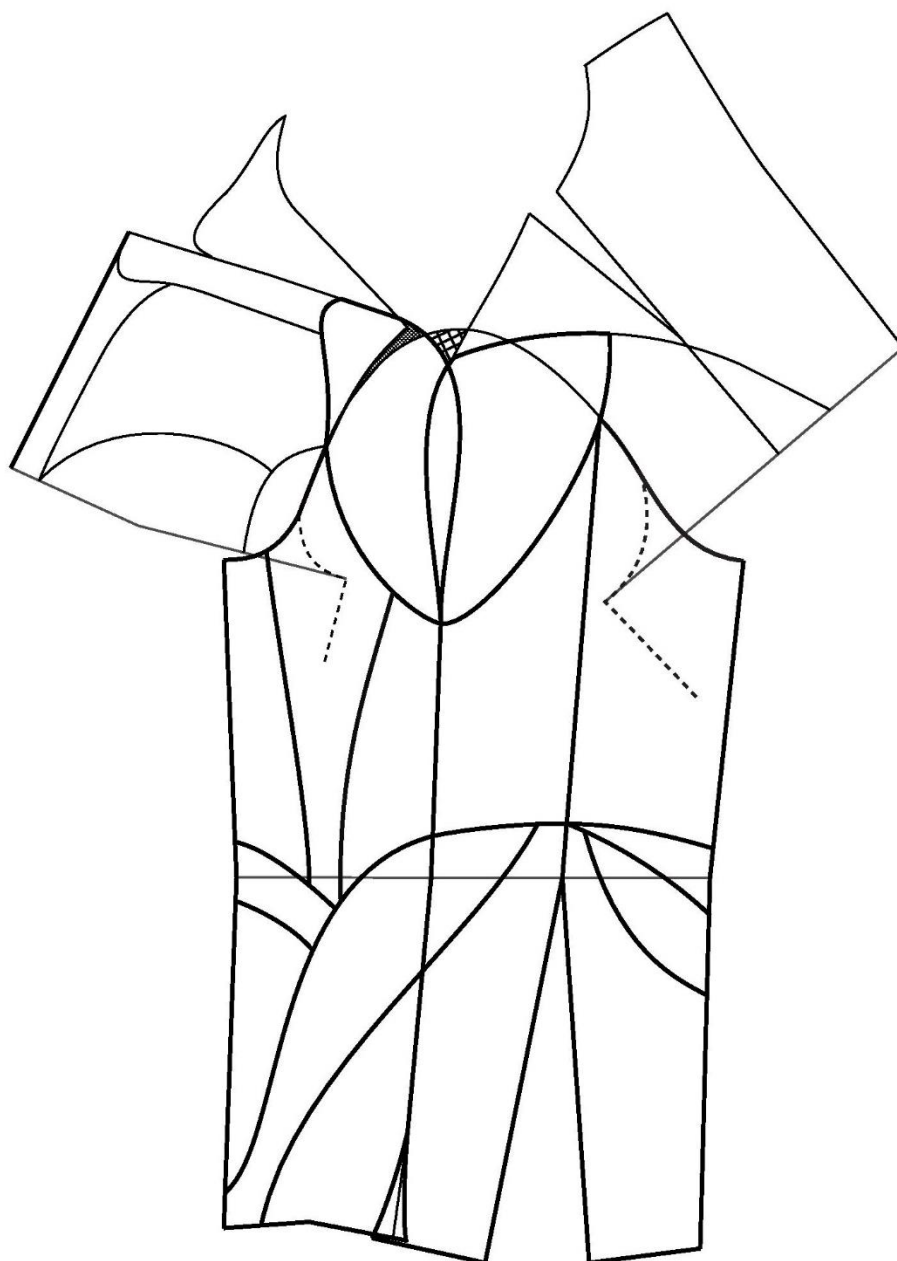


Slika 36. Skica modela ženske jakne *JAK 4*

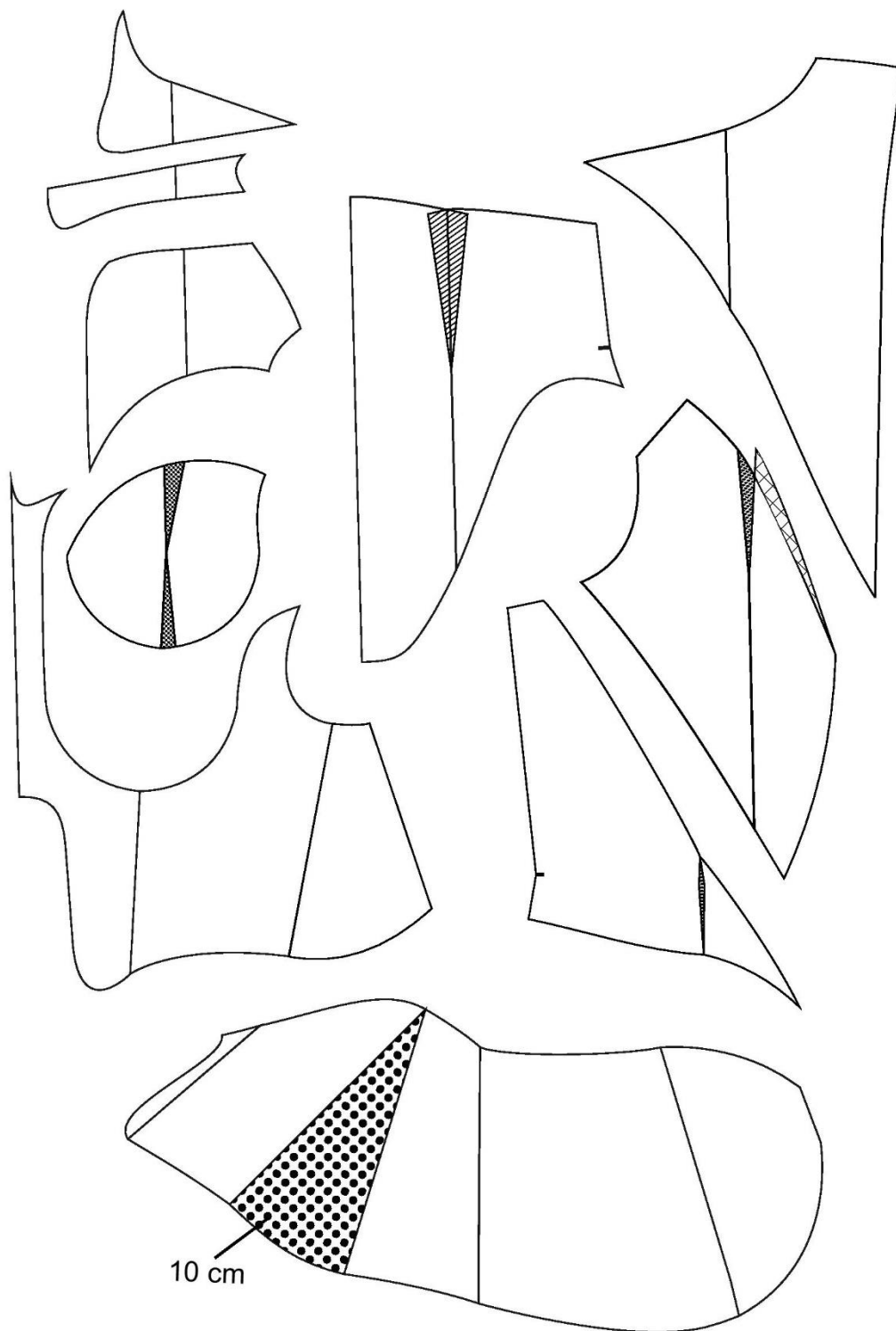
Kao osnovu za modeliranje i prekonstrukciju modela ženske jakne *JAK 4* koristi se temeljni kroj jakne (sl. 34.) i njoj pripadajući rukav (sl.35.). Jakna je simetrična, uska i prati liniju tijela dok su ramena i bokovi naglašeni. Ovratnik prati liniju vrata, sprijeda je kratak i zaobljen, a straga visok. Prednja strana jakne se sastoji od 16 krojnih dijelova, uključujući donje bočne djelove koji se neprekinuto nastavljaju na stražnji dio koji sadrži još 8 krojnih dijelova. Na prednjoj strani između visine grudi i visine struka nalazi se krojni dio koji je ušiven u jaknu u gornjem i bočnom šavu dok je donji šav podstavljen i ostavljen slobodan. Rukav se sastoji od 16 krojnih dijelova, zaobljen je u ramenu, prati liniju ruke i blago je proširen u zapešću. Dio krojnih djelova prednjeg dijela, bočni dio i rameni dio rukava su osim ljepljivom međupodstavom dodatno učvršćeni neljepljivom međupodstavom. Jakna se kopča na prednjoj sredini sa patentnim zatvaračem



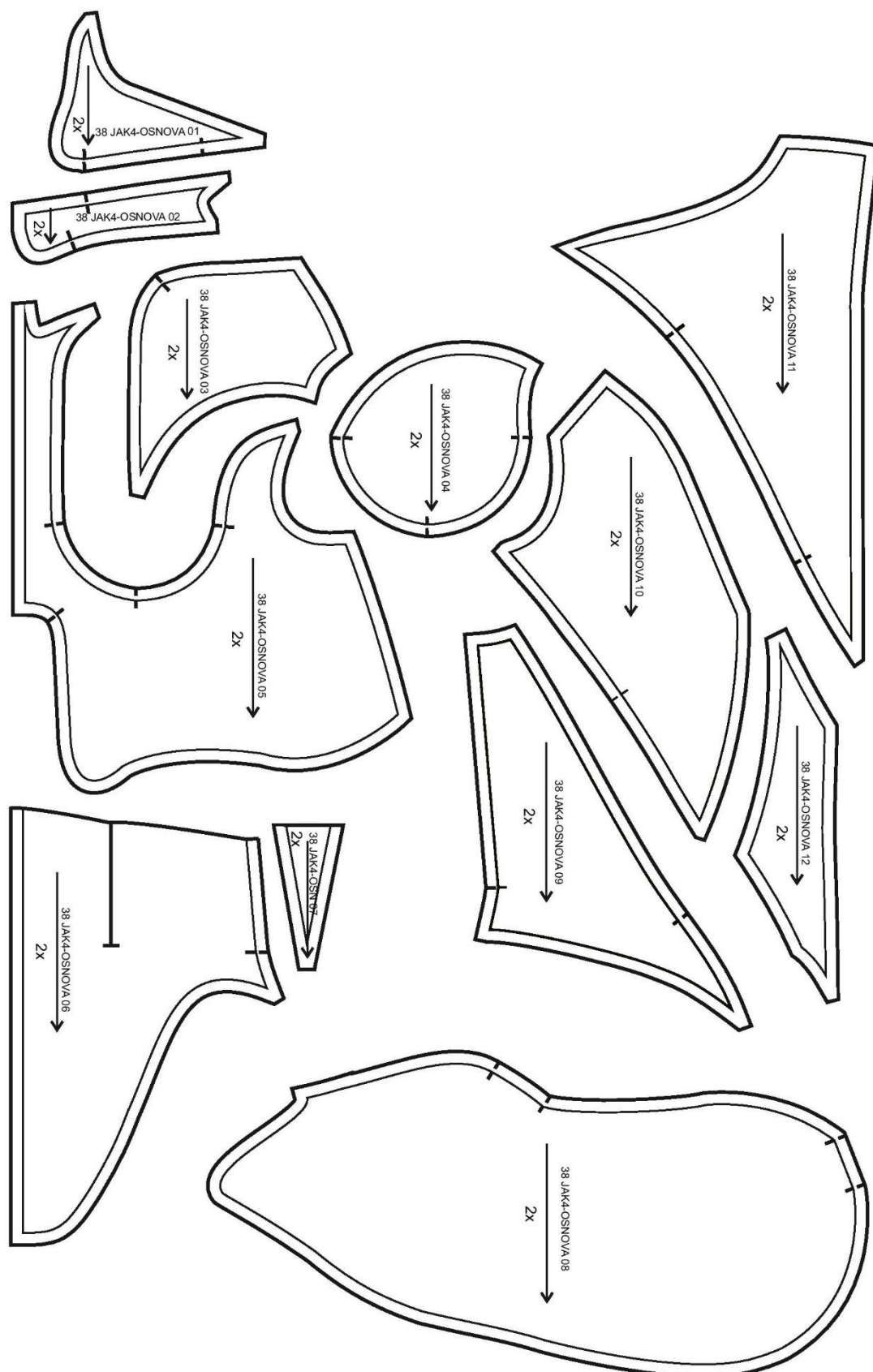
Slika 37. Prekonstrukcija prednjeg i stražnjeg dijela ženske jakne prema modelu *JAK 4*



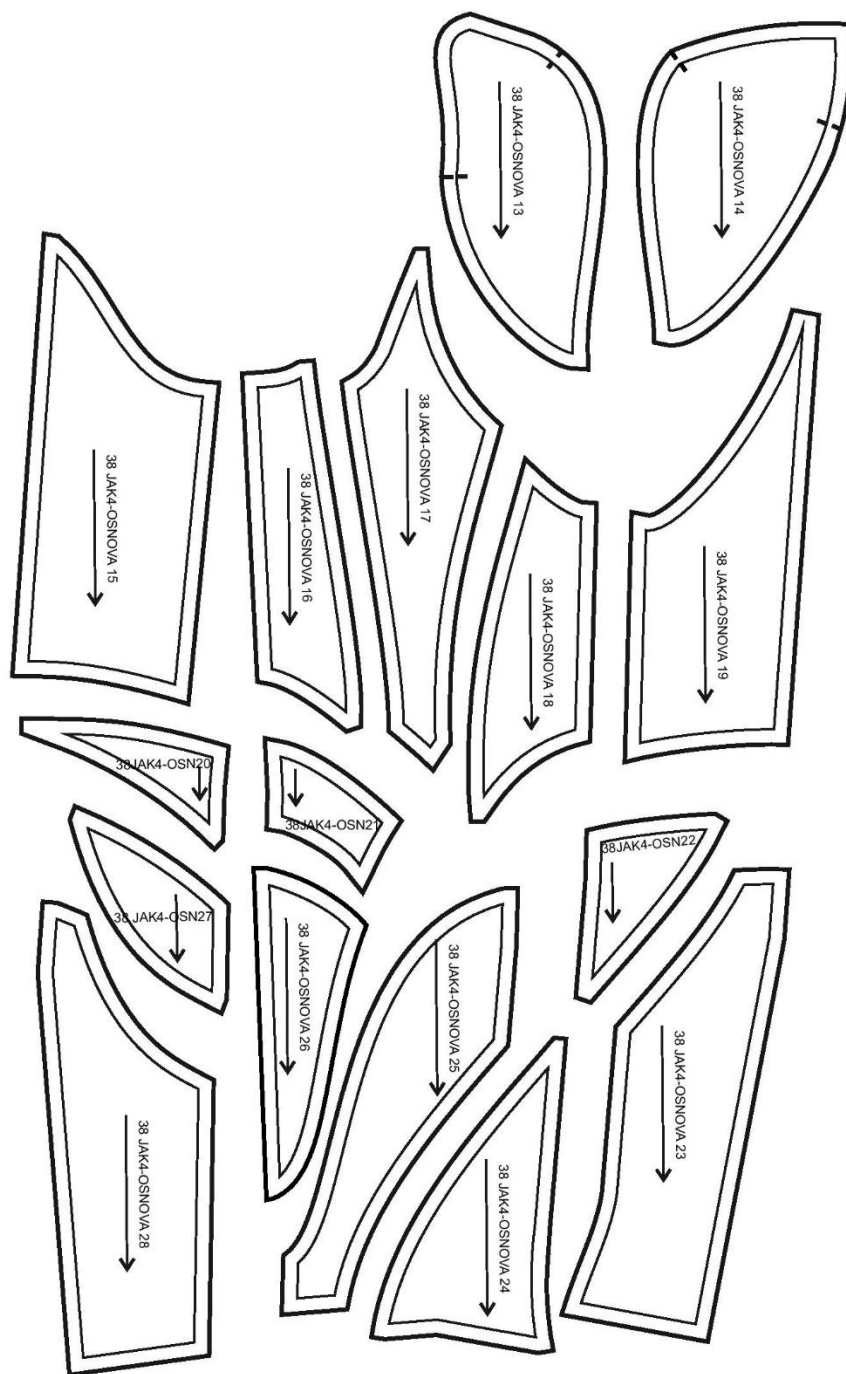
Slika 38. Modeliranje i prekonstrukcija rukava za žensku jaknu prema modelu *JAK 4*



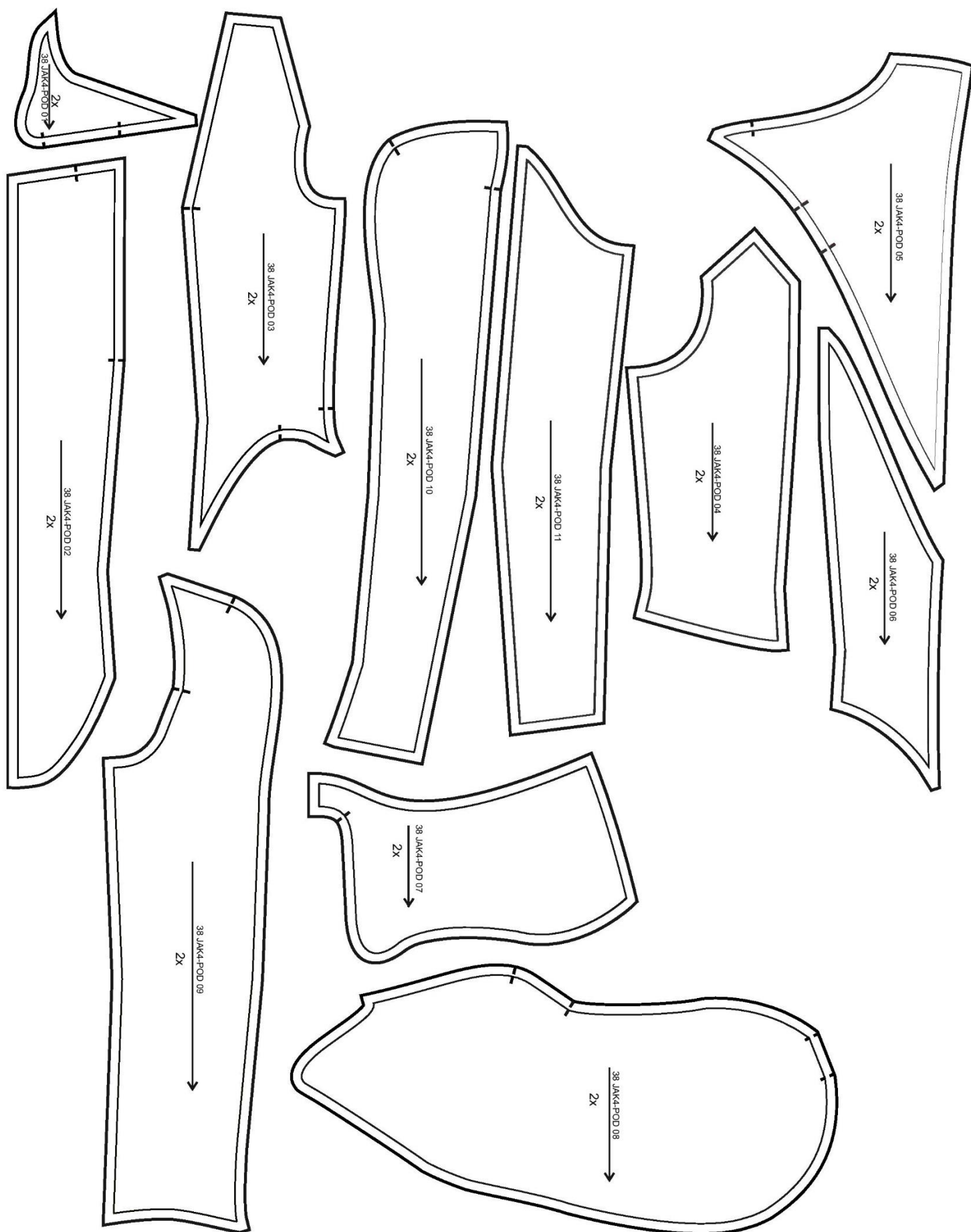
Slika 39. Modeliranje krojnih dijelova prednjeg i stražnjeg dijela ženske jakne *JAK 4*



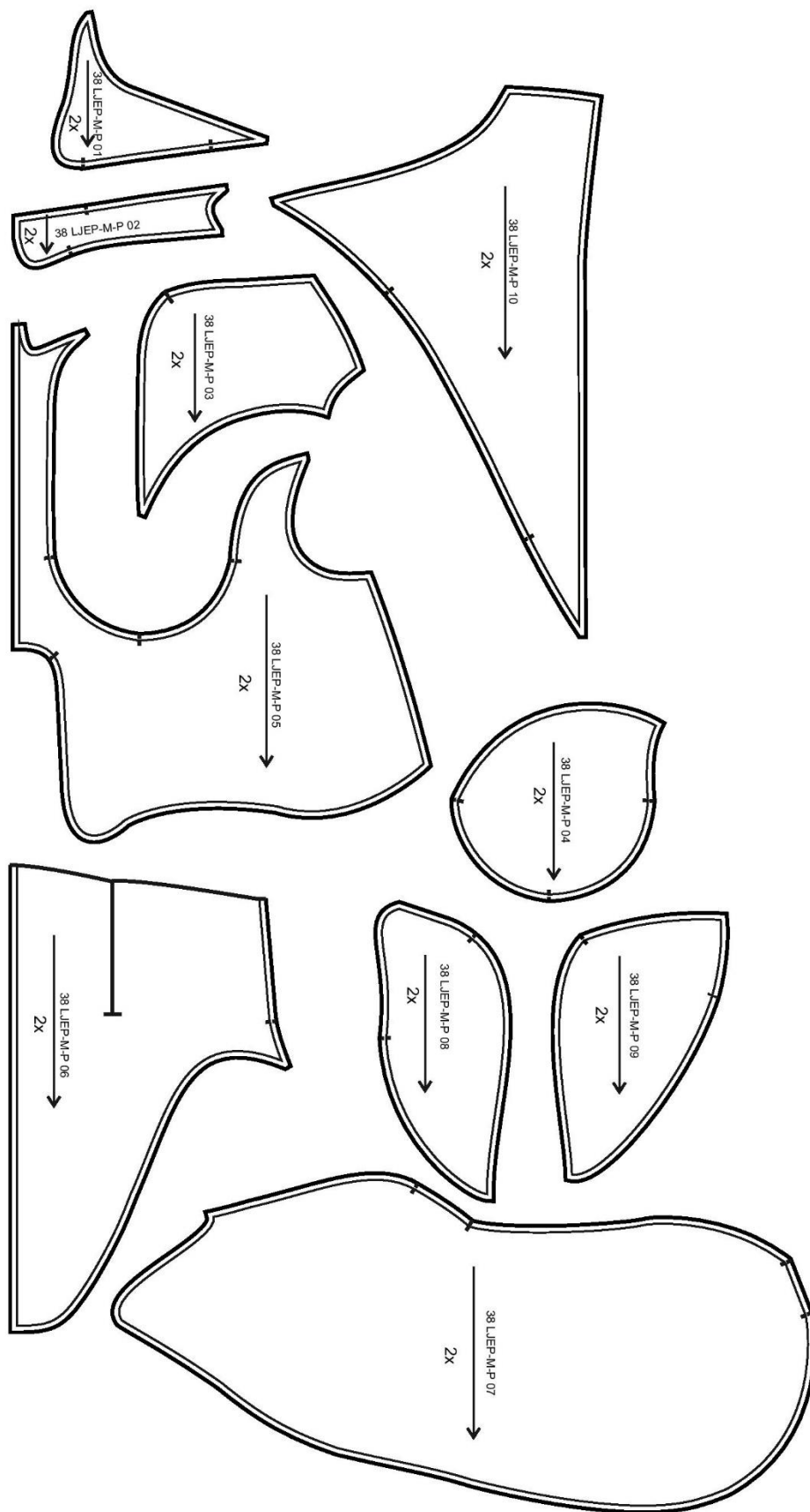
Slika 40. Krojni dijelovi prednjeg i stražnjeg dijela ženske jakne *JAK 4* s dodanim šavnim dodacima za osnovnu tkaninu. Širina šavnih dodataka na svim krojnim dijelovima je 1 cm.



Slika 41. krojni dijelovi rukava ženske jakne *JAK 4* s dodanim šavnim dodacima za osnovnu tkaninu. Širina šavnih dodataka na svim krojnim djelovima je 1 cm.

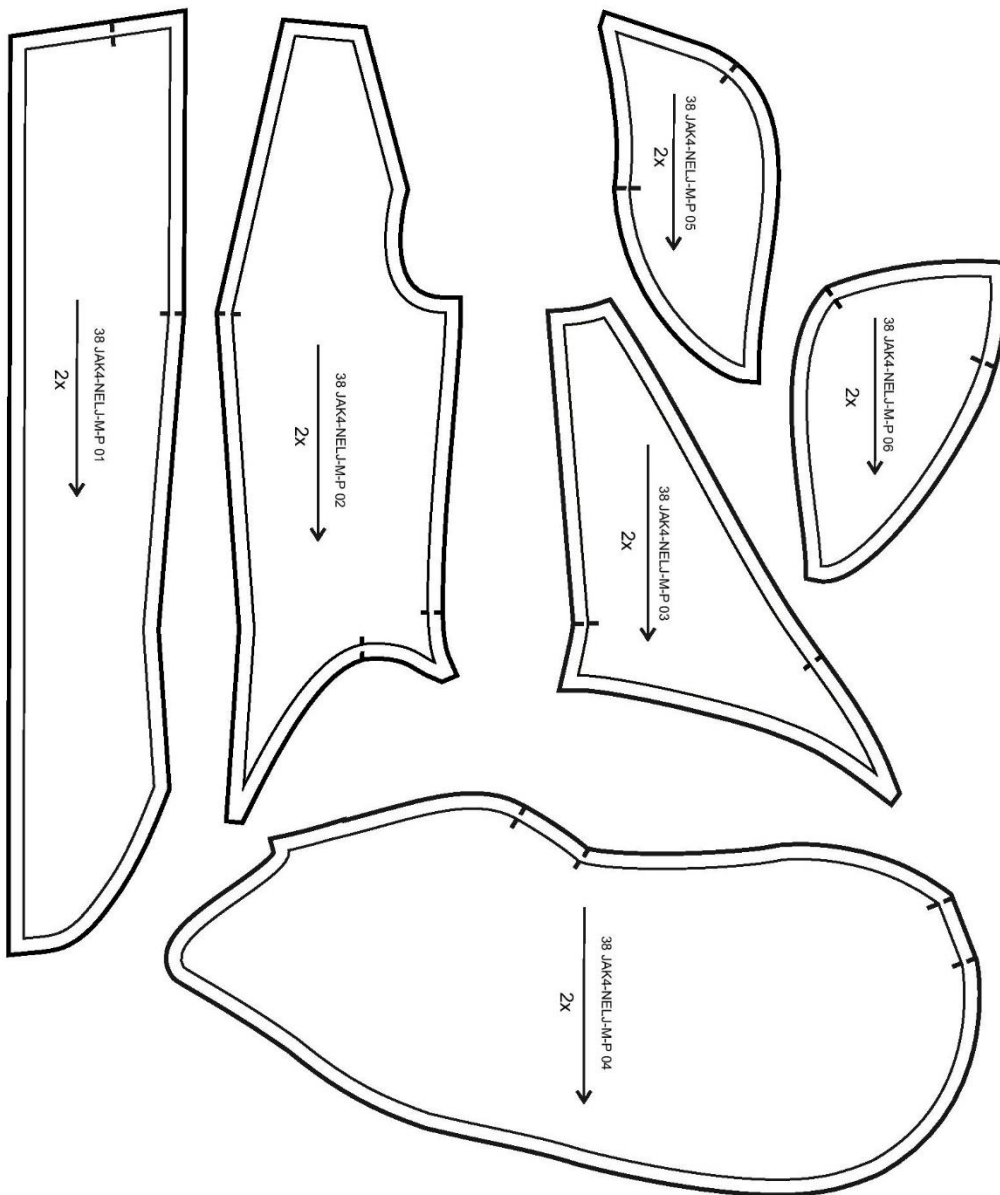


Slika 42. Krojni dijelovi podstave za žensku jaknu JAK 4. Širina šavnih dodataka na svim krojnim dijelovima je 1 cm.



Slika 43. Krojni dijelovi ljeplive međupodstave za žensku jaknu JAK 4 sa šavnim dodacima.

Širina šavnih dodataka na svim krojnim djelovima je 0,5 cm.



Slika 44. Krojni dijelovi neljepljive međupodstave za žensku jaknu JAK 4

6.2. Konstrukcija temeljnog kroja za ženske hlače

Temeljni kroj ženskih hlača izrađen je u veličini 38 s pripadajućim tjelesnim mjerama s kojima su izračunate konstrukcijske mjere.

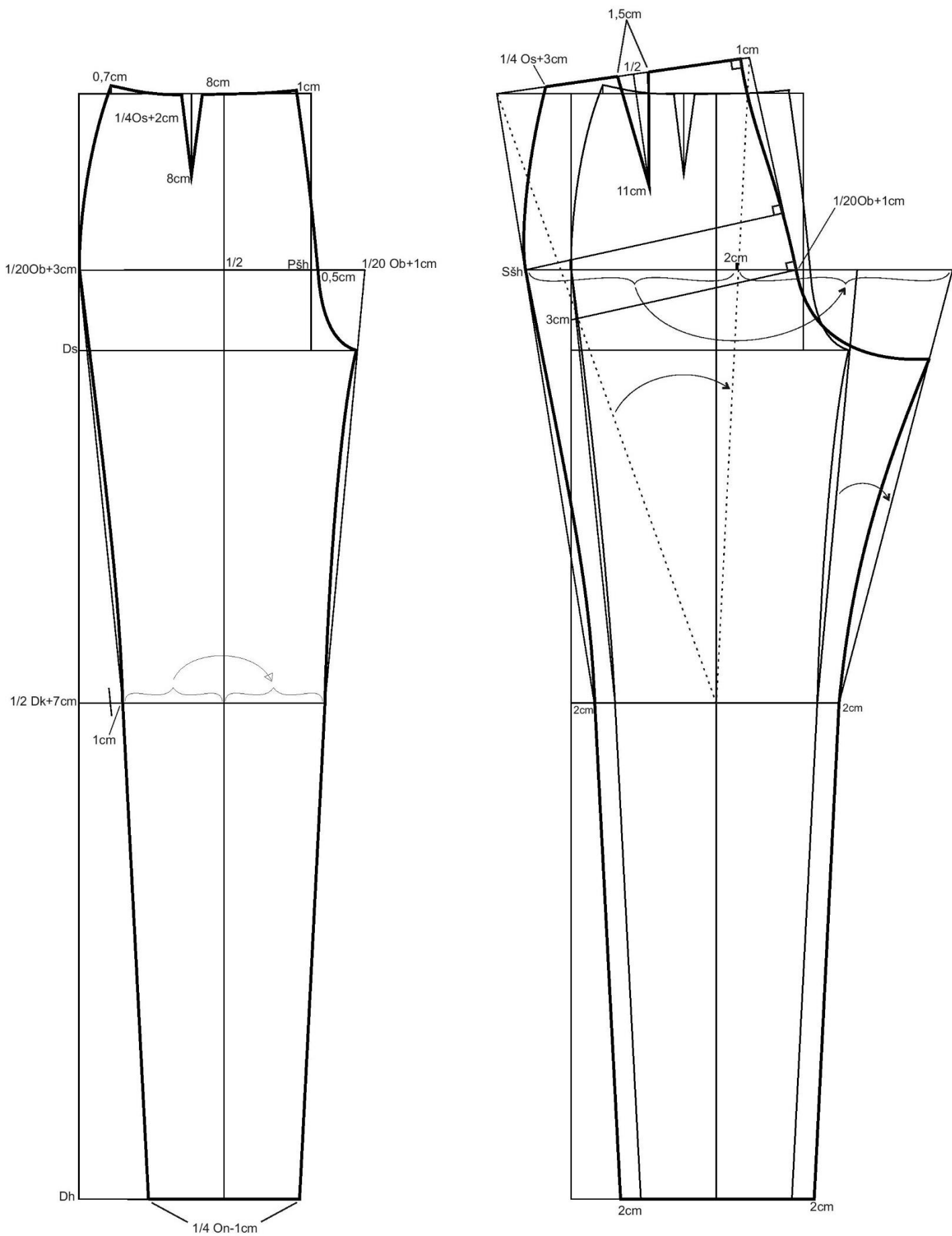
Odjevna veličina: 38

Glavne tjelesne mjere:

Tv	Tjelesna visina	175cm
Os	Opseg struka	67cm
Ob	Opseg bokova	97cm

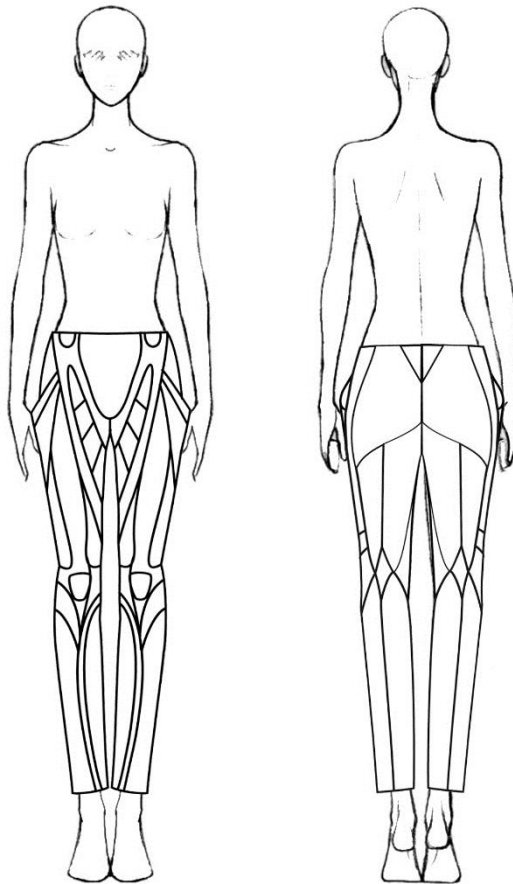
Konstrukcijske mjere:

Dh	Duljina hlača	$5/8 Tv$	109,37 cm
Ds	Dubina sjedala	$1/4 Ob + 1cm$	25,25 cm
Dk	Duljina koraka	$Dh - Ds$	84,12 cm
Pšh	Prednja širina hlača	$1/4 Ob - 1cm$	23,25 cm
Sšh	Stražnja širina hlača	$1/4 Ob + 2cm$	26,25 cm
On	Opseg nogavice	Prilagođeno modelu	35 cm



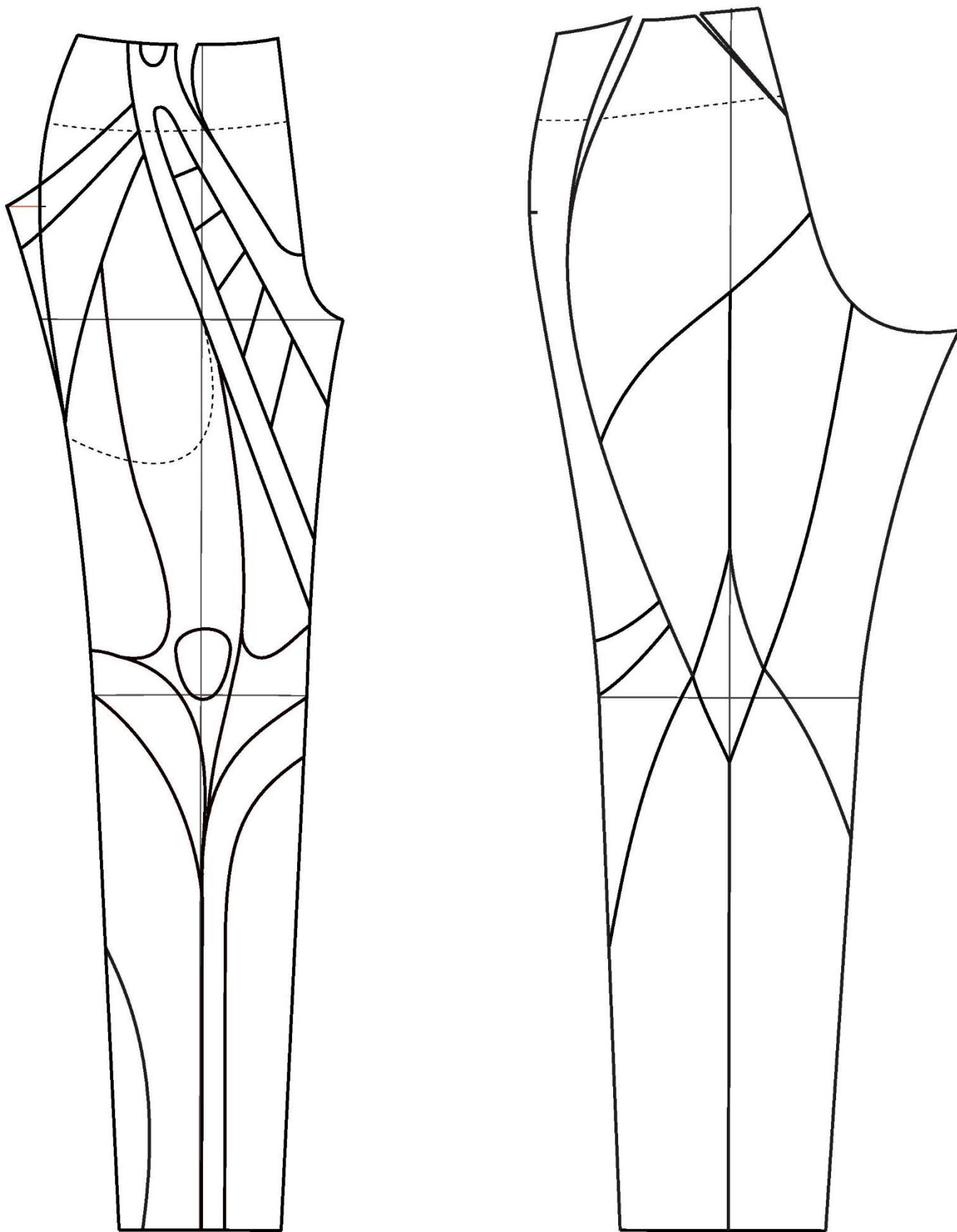
Slika 45. Konstrukcija temeljnog kroja prednjeg i stražnjeg dijela ženskih hlača

6.2.1. Razvoj kroja modela ženskih hlača *HL4* iz kolekcije *Humanity*

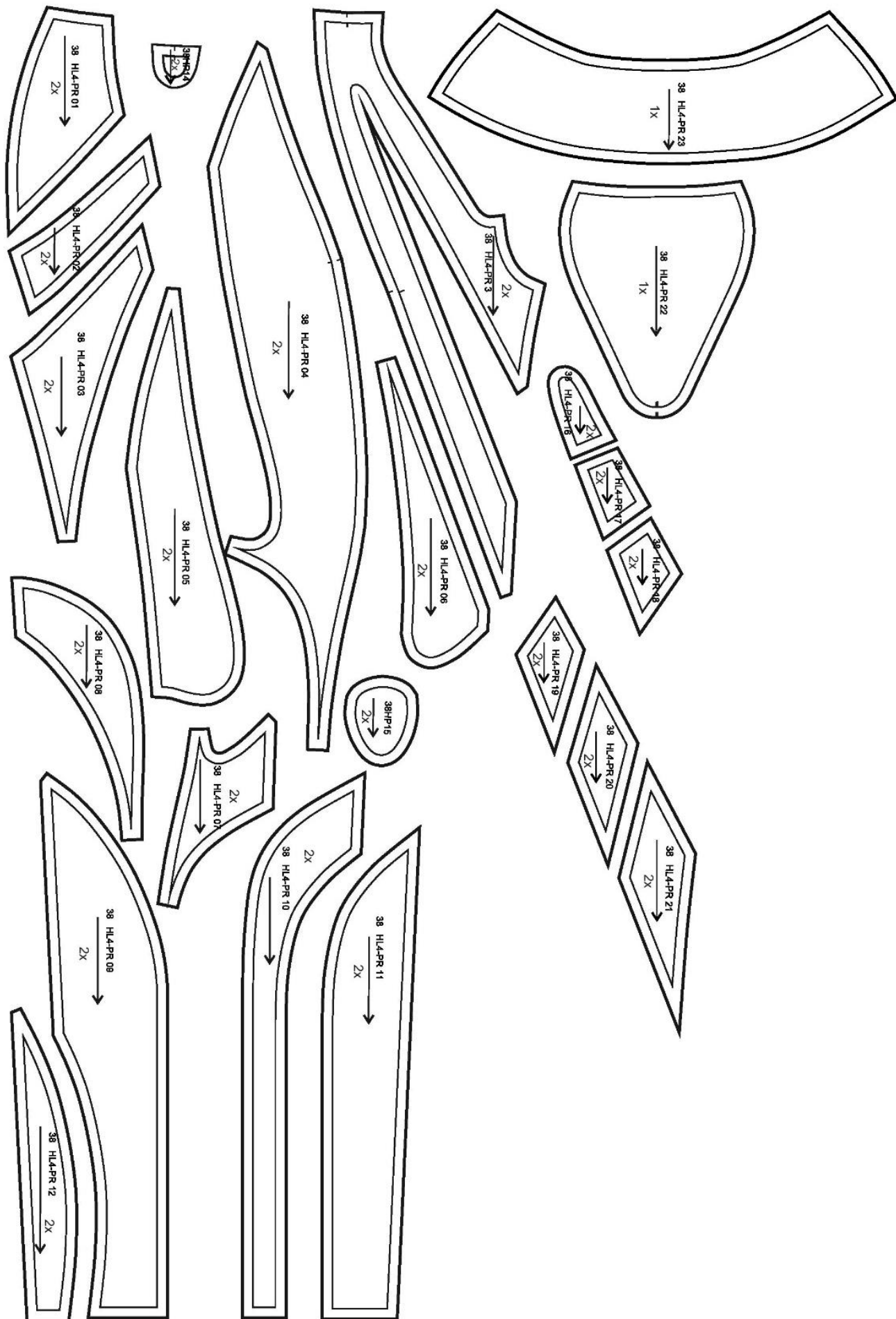


Slika 46. Skica modela ženskih hlača *HL 4*

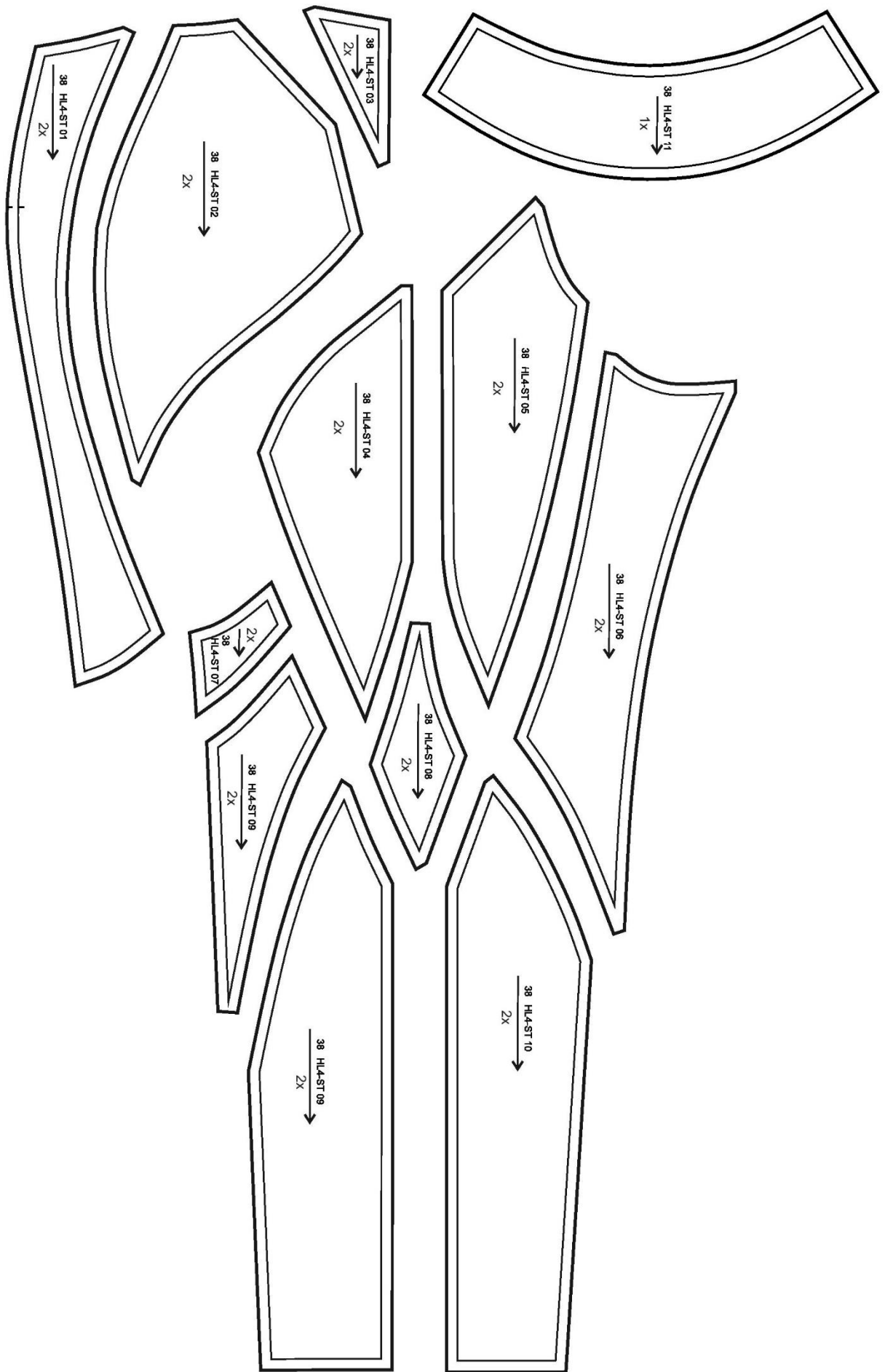
Kao osnovu za prekonstrukciju ženskih hlača *HL4* koristi se temeljni kroj ženskih hlača (sl. 45.). Hlače su simetrične, prate liniju tijela, a džepovi koji se nalaze na prednjem bočnom dijelu su prošireni. Prednji dio hlača se sastoji od 45 krojnih dijelova i 1 podlistka koji zamjenjuje pojasnicu. Stražnji dio hlača se sastoji od 24 krojna dijela i 1 podlistka koji zamjenjuje pojasnicu. Hlače se kopčaju na lijevom bočnom šavu sa patentnim zatvaračem.



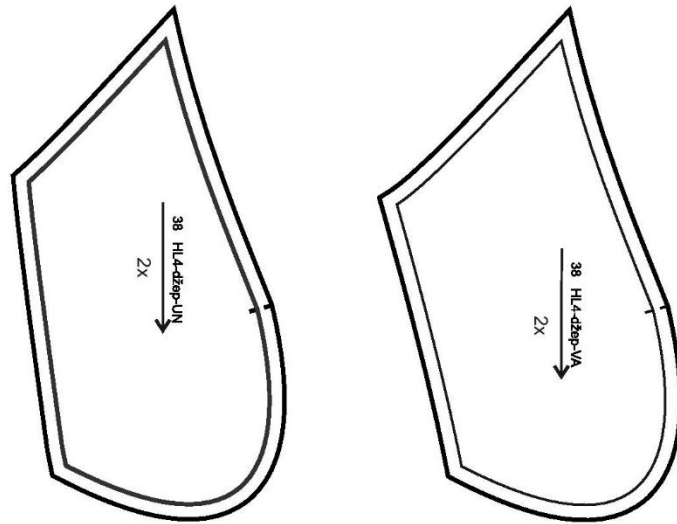
Slika 47. Prekonstrukcija prednjeg i stražnjeg dijela ženskih hlača prema modelu *HL 4*



Slika 48. Krojni dijelovi osnovne tkanine za prednji dio modela ženskih hlača HL 4 sa dodanim šavnim dodacima. Širina šavnih dodataka na svim krojnim djelovima je 1 cm.



Slika 49. Krojni djelovi osnovne tkanine za stražnji dio modela ženskih hlača HL 4 sa dodanim šavnim dodacima. Širina šavnih dodataka na svim krojnim djelovima je 1 cm.



Slika 50. Krojni djelovi džepovine modela ženskih hlača HL 4 sa dodanim šavnim dodacima.

Širina šavnih dodataka na svim krojnim djelovima je 1 cm.

7. ZAKLJUČAK

Kombiniraje komada i sama silueta u kolekciji *Humanity* nikada ne daju precizan citat povjesnog modnog razdoblja. Ponekad nas odvlači u drevni Egipat poput duge suknje, ponekad u modu 80ih i 90ih sa naglasenim oblim ramenima, ponekad izgleda poput gotičkog viteškog oklopa, a ponekad izgleda suvremeno. Zamagljivanjem modne siluete zamagljuje se i pitanje odjevnog predmeta kao modnog. Naglasak je na temi. Za početak analiza ljudske anatomije koja preko promišljanja o kompleksnosti odnosa tkanina, linija kroja i ornamentacija vodi na razmišljanje o duhovnosti, tj. o odnosu duhovnog i materijalnog.

Osnovni likovni elementi: točka, crta, ploha i boja te znanje skupljeno proučavanjem povijesti i umjetnosti su temeljni alat kojim se koristim. Krojeći tkaninu u blagim krivuljama želim ocrtati mekoću mišića, isto tako živost postižem spajanjem različitih tkanina. Ponegdje matirane i blago veluraste teksture do glatke, blago sjajne svile. Boja također varira od crvenih nijansi koje su simbolički povezane s krvlju, živosti i toplinom koje zajedno simboliziraju predmetnost tijela do ljubičaste i zlatne koje su simboli uzvišensti, prosvijetljenja, plemenitosti i objašnjavaju metafizički aspekt čovjeka.

Sami krojevi, siluete evociraju dijelove tijela, nekad samo opisuju površinu kože i oblik tijela ili na primjer opisuju skelet prsnog koša i kičme napravljene makrame tehnikom – suprotstavljaju se teme seciranja i analize čovjekove građe i izrade odjeće. Time se spajaju naizgled ne spojive prakse: znanost i umjetnost.

8. LITERATURA

- [1] H.W. Janson, Anthony F. Janson, *“Povijest Umjetnosti- dopunjeno izdanje”*, Stanek d.o.o. Varaždin, 2003.
- [2] Marianne Bernhard, Gabriele Bodmer, Margit Bogner, Stanislaw Dworak, Sibylle Gappa, Riccarda Höft, Barbara Kappelmayer, Friedrike Lutz, Margarete Setz, Bettina Siegmund, Gabriele Waldmann, Kirsten Winkler, *“Leksikon Umjetnosti- Od pretpovijesti do danas”*, Extratrade d.o.o., Rijeka, 1995
- [3] Radovan Ivančević, *“Stilovi, razdoblja, život I- od paleolita do predromanike”*, Profil, Zagreb, 1998.
- [4] Catherine Regulier, *“Najveće kulture svijeta- Grčka”*, Extrade d.o.o., Rijeka, 2005.
- [5] Catherine Chamontin, *“Najveće kulture svijeta- Rim”*, Extrade d.o.o., Rijeka, 2005.
- [6] Radovan Ivančević, *“Stilovi, razdoblja, život II- od romanike do secesije”*, Profil, Zagreb, 2000.
- [7] Linda Doeser, *“Život i djelo- Leonardo Da Vinci”*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996.
- [8] Skupina autora, *“Opća povijest umjetnosti”*- II.izdanje, Mozaik knjiga, ZAGREB, 2002.
- [9] Jasenka Mirenić- Bačić i Karmen Ratković, *“Likovna umjetnost 20. stoljeća”*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- [10] Leopoldina Fortunati, James E. Katz, Raimonda Riccini, *“Mediating the Human Body: Technology, Communication and Fashion”*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., New Jersey, 2008.
- [11] François-Marie GRAU, *“Povijest odijevanja”*, Kulturno informativni centar, Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.
- [12] Darko Ujević, Dubravko Rogale, Marijan Hrastinski, *“Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće”*, Zrinski d.d., Čakovec, 2004.
- [13] <http://www.mananatomy.com/basic-anatomy/history-human-anatomy>
- [14] http://bioogyonline.us/Online%20A&P/AP%201/Northland/AP1topic/Articles/a_short_history_of_human_anatomy.htm
- [15] <http://www.historylearningsite.co.uk/a-history-of-medicine/medicine-in-the-middle-ages/>
- [16] <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/a/the-study-of-anatomy>
- [17] <http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/people/burkehare>
- [18] http://americanhistory.si.edu/anatomy/history/nma03_history_learning1.html

8.1. Izvori slikovnih priloga:

1. https://www.princeton.edu/~his291/Medieval_Anatomy_1.html
2. http://art.biblioclub.ru/picture_55005_bitva_obnajennyih_mujchin/
3. <http://www.artcrimearchive.org/article?id=88001>
4. http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/dutchportraitsngl/dp_ngl_0707_07.htm
5. <http://luciddreameress.weebly.com/ancient-goddesses.html>
6. <http://people.wku.edu/darlene.applegate/oldworld/webnotes/3neareast/sed.html>
7. <http://www.passion-egyptienne.fr/tombe%20Nakht.htm>
8. <https://www.flickr.com/photos/lenkapeac/6481429071>
9. <http://www.italianways.com/the-aphrodite-of-cnidus-beauty-on-trial/>
10. <http://cciv214fa2012.site.wesleyan.edu/classical-period/exhibit-1/>
11. <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2014/07/07/early-western-christian-art-during-the-iiiird-ivth-and-vth-centuries-the-painting-of-the-catacombs/>
12. <http://museunacional.cat/en/colleccio/tost-baldachin/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell-del-1200/003905-000>
13. http://www.lomonosov.org/article/putevodnaya_zvezda_uta_urusvati.htm
14. <http://www.cbcurtis.net/benedict/Humanities%20Site/donatello.html>
15. <http://vitruvianstudio.com/about/about-our-name/>
16. <http://www.liberallifestyles.com/?p=135449>
17. <http://www.arteworld.it/il-david-un-eroe-attraverso-i-secoli/>
18. <http://yovisto.blogspot.hr/2013/06/peter-paul-rubens-and-baroque.html>
19. <https://www.tucsonmuseumofart.org/event/the-figure-in-transition/>
20. <https://www.moma.org/collection/works/79766?locale=en>
21. http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html
22. http://www.digitalsculpture.org/caligula/index_stills_picta_front.html
23. <https://www.catholiccompany.com/getfed/st-ursula-and-her-11000-companions/>
24. <http://hubpages.com/style/Clothing-the-Renaissance>
25. http://www.gogmsite.net/the_middle_1500s_-_1550_to_/1567-young-lady-by-steven.html
26. <http://collections.lacma.org/node/214555>
27. <http://collections.vam.ac.uk/item/O115837/dress-vignon/>
28. <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-db44-a3d9-e040-e00a18064a99>
29. <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-the-circus-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
30. <http://imgfave.com/view/1607361>

31. <http://blog.momu.be/2016/exhibition/martin-margiela-silhouette-transformations/>
32. <http://www.mylene.net/modules/index.php?z=3381>
33. <http://www.livingly.com/runway/Thierry+Mugler/Paris+Fashion+Week+Fall+2012>